
A atualidade da imagem e a imagem da atualidade

Henri Arraes Gervaiseau

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

henrigervaiseau@uol.com.br

Resumo: Neste artigo, mostramos que se Louis Lumière, herdeiro dos impressionistas, considerava o cinematógrafo como um instrumento privilegiado dos movimentos da natureza e dos homens, esse mesmo cinematógrafo, por sua qualidade de presença e capacidade de projeção de imagens autênticas de instantes da vida registrados, atraiu bastante rapidamente a atenção dos homens públicos, que viram no cinematógrafo um instrumento de propagação de sua imagem junto às massas, além de ser um meio excepcional de defesa e ilustração de seus pontos de vista.

Palavras-chaves: impressionismo; Lumière; cinematógrafo; imagem; atualidade; documentário.

Resumen: En este artículo demostramos que si Louis Lumière, heredero de los impresionistas, consideraba el cinematógrafo un instrumento privilegiado de los movimientos de la naturaleza y de los hombres, ese mismo cinematógrafo, por su calidad de presencia y capacidad de proyección de imágenes autênticas de los instantes de la vida registrados, atrajo rápidamente la atención de las personalidades públicas, que consideraron el cinematógrafo no sólo un instrumento para difundir su imagen, sino también un medio excepcional para defender e ilustrar sus puntos de vista.

Palabras clave: impresionismo; Lumière; cinematógrafo; imagen; actualidad, documental.

Abstract: In this article, we show that if Louis Lumière, heir of the impressionists, considered the cinematograph as a privileged instrument of the movements of nature and men, that very cinematograph, by its quality of presence and capacity of authentic images projection of registered life instants, quickly attracted the attention of public personalities, who saw in the cinematograph not only an instrument to propagate their image, but also an exceptional means to defend and illustrate their points of view.

Keywords: impressionism; Lumière; cinematograph; image; the present time; actuality.

Résumé: En cet article, nous prouvons que si Louis Lumière, héritier des impressionnistes, considérait le cinématographe comme instrument privilégié des mouvements de la nature et des hommes, ce cinématographe, par sa qualité de la présence et capacité de projection authentique d'images des instants enregistrés de la vie, attiré rapidement l'attention des personnalités publiques, qui ont vu dans le cinématographe non seulement un instrument pour propager leur image, mais également des moyens exceptionnels de défendre et illustrer leurs points de vue.

Mots-clés: impressionisme; Lumière; cinématographe; image; l'époque actuelle; actuality.

A ATUALIDADE DA IMAGEM

O Homem das luzes, observa Kosseleck, não suporta a menor referência ao passado:¹ a nova filosofia da história, que surge na Europa em fins do século XVIII, liberta o homem ocidental da idéia de uma evidência da exemplaridade do tempo passado e elabora uma nova concepção de futuro, a da espera de um futuro ligado ao progresso.

Ainda segundo Kosseleck, o progresso “liberta um passado que ultrapassa o espaço do tempo e da experiência tradicional, passível de ser prognosticado, que está de acordo com a natureza e provoca, em sua dinâmica própria, novos prognósticos que, a longo termo, vão além da natureza.”² Nesse contexto, o futuro desse progresso se caracterizaria por dois elementos: “por um lado, a aceleração com a qual ele se precipita sobre nós e, por outro, sua dimensão incógnita.”³ O sentimento de uma aceleração do tempo é, dessa maneira, indissociável de uma ideia de imprevisibilidade do futuro.

“O tempo acelerado em si, isto é, nossa história, encurta os campos da experiência, privando-os de sua perenidade e colocando constantemente em jogo novas incógnitas, de modo que, diante da complexidade

¹ Cf. Reinhardt Kosseleck, *Le Futur Passé. Contribution à la Sémantique des Temps Historiques*, Paris: Éditions de l'ÉHESS, 1990.

² *Ibid*, p. 32.

³ *Ibid*

própria dessas incógnitas, o presente se esvai no inexperimentável.”⁴ A ideia de um presente que se esvai no inexperimentável, cuja emergência é anterior à da Revolução Francesa, se encontrará de algum modo confirmada, ou encarnada, pela experiência inesperada que a Revolução constituiu⁵ e pela amplitude das transformações que ela provoca na vida política, social e econômica na França e na Europa. Ao que parece, é exatamente esse *presente que se esvai* que a arte tentara apreender no decorrer do século XIX, em sua textura mais íntima.⁶

Inscrição da impressão instantânea da vida

A partir do fim do romantismo, há uma espécie de corrida entre a fotografia e a pintura em direção à impressão instantânea da vida.

H. Langlois⁷

Observemos o movimento que parece orientar a história da pintura na passagem entre os séculos XVIII e XIX.

Antes da Revolução, a maior parte das obras representava episódios religiosos extraídos da Bíblia, cenas mitológicas da Grécia antiga, fatos heróicos da história romana ou motivos alegóricos intemporais. Como salienta E. Gombrich, todo esse panorama modifica-se com muita rapidez no fim do século XVIII: os artistas libertam-se das convenções

⁴ *Ibid.*

⁵ Kosseleck observa que, para os contemporâneos, a Revolução Francesa é uma “*experiência perturbadora e constitui um evento sem precedentes, já que ela parece ultrapassar tudo o que a precedeu e conduzir em direção a um futuro aberto*”. *Ibid.*, pp. 49 e 52.

⁶ Notemos que, ao contrário da Arte, a historiografia do século XIX recusa sistematicamente, como salienta Kosseleck, “*submeter-se a uma atualidade sempre modificável*”. Recusando-se a tentar estabelecer a história do tempo presente, a historiografia coloca-se numa posição distanciada do passado, a fim de poder apreendê-lo como totalidade e colocar-se num estado construtivo, suscetível de influenciar diretamente o futuro. Sobre essa questão, ver Kosseleck, *Ibid.*, pp. 52-53.

⁷ *Apud* Bernard Chardère, *Lumières sur Lumière*, Lyon: Institut Lumière / Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 331.

do passado, descobrem novos temas ou motivos para suas pinturas e abrem suas telas a representações do tempo presente.⁸

Até o fim do século XVIII, a pintura de paisagem era considerada como um gênero menor. A idéia de retorno à natureza, defendida pelo movimento romântico, estimula a prática desse gênero entre os pintores.

Na transição entre os séculos XVIII e XIX, a pintura de paisagem transforma-se, passando do *esboço*, realizado a partir de modelos pre-estabelecidos da realidade representada pelo quadro, ao *estudo*, tentativa de registro da realidade visual tal como ela era percebida pelo olhar do pintor no decorrer de um instante *efêmero* de observação da natureza viva. A característica principal do estudo é esse modo de aproximação do imediato, a busca de uma *prontidão* do trajeto da percepção ao gesto pictural.⁹

Apreendido pelo pintor de estudos, a paisagem representa um *instante qualquer* da natureza. Aquém ou além de seu valor alegórico ou simbólico, a natureza é doravante compreendida como lugar de fenômenos efêmeros a serem contemplados. A abertura à imanência da luz natural revela a existência de movimentos incessantes na natureza viva e permite o acesso ao sentimento cósmico da mutabilidade do mundo e da fugacidade das coisas. A visão constitui-se no esforço de apreensão do momento fugidio.¹⁰

A *démarche* adotada para apreender os fenômenos efêmeros da natureza também é retida pelos pintores para a captura de *instantes quaisquer* da vida dos homens em sociedade. Com a escola de Barbizon, na metade do século XIX, a pintura abre a paisagem para a representação dos trabalhos e dos dias dos contemporâneos, das pessoas do povo, dos homens sem qualidades, quer isso se passe na intimidade do cotidiano de suas vidas privadas ou no espaço coletivo dos lugares de circulação, tanto nas cidades quanto no campo.

⁸ Cf. E. H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris: Gallimard, 1998, particularmente capítulo 24 (*La rupture de la tradition*), pp. 475-497, e capítulo 25 (*La Révolution permanente*), pp. 499-533.

⁹ Cf. J. Aumont, *L'oeil Interminable — Cinéma et Peinture*, Paris: Livrerie Séguier, 1989.

¹⁰ Cf. Jean Cassou, "L' impressionnisme" in CD-Rom Multimedia *Encyclopaedia Universalis* France S.A. 1998.

As célebres *Glaneuses* (1857) de Jean-François Millet, por exemplo, nos mostram três mulheres curvadas e absorvidas em seus afazeres, trabalhando arduamente num campo onde a colheita de trigo acabou de ser feita.¹¹ Se Claude Monet, como salienta Gombrich, não procurou de modo algum representar a *Gare de Saint-Lazare* (1877) como um lugar de encontro e separação — percebemos somente duas ou três figuras humanas, na parte baixa do quadro —, a tela constitui verdadeiramente uma “impressão da vida cotidiana”, com seu “efeito de luz sobre um vitral, sobre nuvens de vapor, sobre as silhuetas de locomotivas e vagões.”¹²

Como mostra Gombrich em seu estudo, os impressionistas aplicaram à figura humana os mesmos princípios válidos para a paisagem. Em *Le Moulin de la Galette* (1876), de Pierre-Auguste Renoir, que evoca a atmosfera ensolarada de um dia festivo daquele lugar de encontros para os parisienses, o pintor procura mostrar o “efeito do sol permeado pelo verdor ambiente sobre uma multidão que se agita.” Desse modo, “os olhos e a testa de uma jovem sentada em primeiro plano estão na sombra, ao passo que o sol brinca com seus lábios e seu queixo.” Se a visão é determinada por esse primeiro plano, “mais além as formas parecem cada vez mais dissolverem-se na atmosfera e no sol.”¹³

O impressionismo pode ser compreendido como o desfecho, no século XIX, dessa pesquisa da expressão plástica do instante. O desafio, para os pintores dessa corrente artística, é o de fixar sobre a tela uma impressão efêmera, inscrevendo sobre ela uma percepção, particular, atual, na tentativa de reproduzir a maneira pela qual os objetos afetam nossa visão e atacam nossos sentidos.¹⁴

Nos primeiros anos de sua descoberta, a fotografia encontra-se prisioneira das longas sessões de pose. Mas a partir da metade do século,

¹¹ Ao evocar esse quadro, Gombrich observa que, na época em que ele foi produzido, predominava a doutrina acadêmica segundo a qual a pintura nobre devia limitar-se à representação dos heróis nobres. Trabalhadores e camponeses eram bons somente para figurar em cenas típicas de gênero, que davam grande importância a incidentes dramáticos ou anedóticos — o que não é o caso do quadro citado. Cf. Gombrich, *op. cit.*, p. 508.

¹² Gombrich, *ibid.*, p. 520.

¹³ Gombrich, *ibid.*, pp. 520-521.

¹⁴ Cf. Maurice Merleau-Ponty, “Le doute de Cézanne” in *Sens et Non Sens*, Paris: Ed. Nagel, 1963, pp. 15-49, em especial, p. 19.

com os primeiros ensaios de Dancer, os pioneiros também partem em busca da impressão instantânea da vida. Preso no fluxo do movimento imanente da luz no mundo, o instantâneo fotográfico torna possível a inscrição, sobre um suporte, de instantes quaisquer da vida da natureza e da dos homens.

Le Gray, em suas *Marinas com Estudo de Céu*, procura ilustrar a evolução da luz sobre o oceano. O fotógrafo Baldus evoca as transformações que a França moderna atravessa, mostrando a inserção da nova arquitetura e das estradas de ferro na paisagem. Numa série de fotografias contidas em um de seus álbuns, Baldus faz-nos descobrir a recente extensão da estrada de ferro Paris-Lyon até o Mediterrâneo, exaltando os diversos locais percorridos, como o porto de *la Ciotat*, nome que será tornado célebre por um filme de Louis Lumière.

Vários fotógrafos dedicam-se a mostrar o modo de vida e sobretudo os espaços destinados ao lazer da burguesia, novo gênero fotográfico, igualmente retomado pelos irmãos Lumière. Os fotógrafos empreendem então uma nova exploração topográfica do mundo, misturando paisagens e arquitetura histórica, construções industriais e tipos físicos regionais, realizando uma verdadeira investigação de tipo socio-etnográfico, ainda que um tanto pitoresca.

A partir dos anos 1880, fotografia etnográfica, arquitetural, arqueológica, naturalista, tornam-se progressivamente especialidades distintas. Até então elas permaneciam estreitamente ligadas à visão geográfica e geológica praticada pelos exploradores. A produção dessas imagens possibilita a ampliação considerável do leque de conhecimentos visuais dos contemporâneos sobre a geografia do mundo.¹⁵

Com o domínio do instantâneo no decorrer desses mesmos anos 1880, as cenas de mercados, de praia ou de portos, da vida cotidiana das ruas das grandes cidades vão se multiplicar.

O advento da fotografia provoca, por outro lado, como salientou Barthes, profundas mudanças no campo da psicologia da imagem: com ela, o passado parece tornar-se tão palpável quanto o presente capturado pela pintura. A fotografia possui uma força “verificadora”, ela rati-

¹⁵ Cf. F. Heilbrun, “Le Tour du Monde: explorateurs, voyageurs et touristes” in M. Frizot, (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris: Bordas / Adam Biro, 1994, pp. 149-167. Para Heilbrun, a invenção da fotografia é um corolário do empreendimento sistemático de exploração do mundo iniciado pelos enciclopedistas.

fica o que ela representa. A imagem fotográfica confirma a existência, no passado, do que eu vejo: isso existiu, foi absolutamente presente no passado.¹⁶

A expressão da passagem do tempo e do movimento do mundo

Se a imagem fotográfica oferece à minha percepção a imagem do tempo passado, seja ele próximo ou longínquo, o cinema pode, em contrapartida, ser compreendido como modo singular de expressão da ação da passagem do tempo por uma pluralidade de consciências reunidas em um mesmo lugar. Esse movimento de passagem corresponde a uma atualização: ele vai do passado ao presente.

De fato, como percebeu com clareza F. Géré, o cinema, verdadeira máquina de memória, inverte o curso do tempo em duas ocasiões. Inicialmente, ele precipita no passado o instante presente capturado pela câmera durante uma filmagem. Depois, ele restitui esse instante como atual durante a projeção.

Uma vez que o cinema é contemporâneo daquilo que ele registra, e que sua matéria-prima é o *ser-aí* dos homens e das coisas no presente, percebemos o passado como presente passando e revivemos então o escoar da duração, o movimento da passagem do tempo.¹⁷

Essa nova percepção do movimento que o cinema oferecia ao homem nos leva ao coração da problemática temporal própria à modernidade. A ciência clássica dos séculos XVII e XVIII, cortada da precariedade dos fenômenos que não é outra senão a sua aventura aleatória e evolutiva no tempo, tornara-se incapaz de pensar a mudança. A ciência moderna, relacionando o movimento a instantes quaisquer, está apta a pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um dos momentos que compõem o movimento.¹⁸

¹⁶ Cf. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹⁷ Géré, “La reconstitution n’aura pas lieu” in Beylie et Carcassone *Le Cinéma*, Paris: Ed. Bordas, 1991, pp. 177-182.

¹⁸ E o cinema, sistema que reproduz o movimento relacionando-o a um instante qualquer, representa, segundo Deleuze, um papel importante no nascimento e na formação do pensamento moderno. Cf. Deleuze, *Cinéma 1: L’Image-Mouvement*, Paris: Editions de Minuit, 1983.

O que surge sobre a tela com os irmãos Lumière é o que não fora jamais visto antes do advento do cinematógrafo: a imagem fotográfica do mundo dotada de movimento.¹⁹

No início das primeiras sessões do cinematógrafo Lumière, os filmes eram apresentados sob a forma de uma sucessão de fotografias imóveis. Só posteriormente, numa segunda etapa da mesma projeção, o projetor começava a girar e a imagem ganhava movimento. A natureza incrível da brusca passagem da imobilidade ao movimento deixava o espectador boquiaberto.

O filme exemplar *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* [*Chegada do Trem na Estação de la Ciotat*] é uma das melhores ilustrações do pavor dos espectadores diante da repentina revelação do movimento. O enquadramento escolhido produz um extraordinário efeito de profundidade de campo e dá às pessoas reunidas no *Grand Café* a sensação estarrecedora, quase tátil, de que o trem vai passar por cima delas.

Na raiz desse medo encontram-se duas novas formas de composição da imagem que J. Aumont classifica como efeitos de enquadramento.²⁰ A perspectiva linear, praticada até então pela pintura, havia habituado o olho a percorrer a tela segundo um trajeto que partia das bordas do quadro e ia em direção ao centro. O primeiro efeito de enquadramento, qualificado por Aumont de efeito de centramento genérico, consiste, contrariamente, numa expansão da imagem à partir do centro, dando, é certo, um volume bem diferente ao veículo em movimento. O movimento da locomotiva reconstitui o relevo de maneira tão mais surpreendente que as nuvens de vapor que preenchem o ar dão a sensação de profundidade através de sua presença e de seu movimento. O outro efeito que se encontra na raiz da sensação experimentada pelos espectadores é o da transformação incessante do espaço, qualificado por Aumont de efeito de transbordamento do quadro. Habitualmente, as

¹⁹ Para Ramos, a singularidade da imagem cinematográfica reside nessa abertura para as formas de vida e sua duração, de acordo com a maneira que elas são experimentadas pelo sujeito, a partir de seu corpo, interagindo com essa exterioridade que nomeamos mundo. Cf. Ramos, "A imagem-camera: alguns aspectos estruturais" in *Cinemas*, Maio/Junho 1997, n.5, p. 179-203, part. p.183.

²⁰ Cf. Aumont, *op. cit.* A análise que se segue é, em larga escala, tributária a de Aumont assim como a de Burch, *La Lucarne de l'Infini*, Paris: Nathan Université, 1990.

bordas do quadro limitam e contêm a imagem. Em *Chegada do Trem na Estação de la Cioat*, contrariamente, Louis Lumière deixa o quadro transbordar. Locomotiva e figurantes transgridem os limites, as bordas do quadro.

Examinando de perto a sucessão das imagens no decorrer da projeção do filme, pode-se observar a modificação progressiva do quadro, dando a impressão de uma alternância ordenada de vários enquadramentos de composição e natureza bastante diversas: grande plano de conjunto, close — e mesmo *super-close* —, o que leva G. Sadoul a qualificar esse filme como sendo composto por um único plano-sequência. Nesse filme, segundo ele, “Louis Lumière teve o mérito de compreender instintivamente toda a importância da utilização dramática da profundidade de campo.”²¹

A maioria dos filmes dirigidos por Louis Lumière, cinegrafista e primeiro dos cineastas, pertence ao gênero dito *vues générales* (vistas gerais) tomadas ao ar livre, *sur le vif*. No catálogo da Sociedade Lumière predominam inúmeras cenas de rua, bastante apreciadas pelo público, todas inspiradas em tomas ao ar livre registradas por Louis Lumière. As cenas de rua mais apreciadas são as *vues* conhecidas como panorâmicas, filmadas do alto de veículos em movimento. Como exemplo, o travelling da tomada de Veneza, realizada a partir de uma gôndola por Promio, em 1896, ou aquela tomada de dentro de um elevador da Torre Eiffel, revelando Paris.

La Sortie des Usines Lumière, tomada da paisagem urbana de Lyon e primeiro filme realizado por Louis, mostra a saída de operários, operárias e dos veículos a cavalo dos patrões. No início do filme, as portas da fábrica se abrem, os operários saem em sequência até o último, depois as portas se fecham.

Fruto de uma observação metódica do cotidiano da fábrica, o filme possibilita a apresentação ao espectador do processo completo de uma ação qualquer. Entretanto, essa ação foi estrategicamente escolhida. O início do filme deveria coincidir com o início do processo. E o fim do filme com o fim do processo.²²

²¹ Cf. G. Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*, Paris: Ed. Denoel, 1977, vol. 1.

²² Marshall Deutelbaum dá toda uma série de exemplos de ações apresentadas seguindo esse mesmo parâmetro narrativo em seu artigo: “Structural Pattern in the Lumière Films” in J.L. Fell, (org.), *Film Before Griffith*. Los Angeles: University of Ca-

Segundo Burch, essa tomada constitui uma nova “experiência de observação do real”,²³ consistindo em surpreender e registrar uma ação conhecida em suas linhas gerais, portanto previsível, mas sendo porém *aleatória* em todos os seus detalhes.

O primeiro giro da manivela, durante a filmagem de *La Sortie des Usines Lumière*, foi dado logo após o início da saída. A filmagem teve de ser interrompida no fim do decorrer da película, ao cabo de cerca de um minuto.

O respeito ao *aleatório* explica o fato de a câmera estar escondida, fora do campo de visão dos figurantes involuntários dessa saída. O sentimento de espaço e de profundidade é trazido pela oposição entre o muro que enche a metade do campo, fechando o fundo à esquerda, e o movimento da massa.

Em virtude da distância do aparelho em relação aos personagens focalizados, e da lente focal utilizada, pode-se dizer que as características dessa *vue* são sua amplitude de campo, uma certa altura dos figurantes, assim como uma rigorosa frontalidade.

Essa opção de enquadramento permite que os personagens, no momento em que se dirigem para as bordas do quadro, ocupem mais ou menos a metade da altura da tela. Esse afastamento dos rostos e dos corpos em relação à câmera resulta numa imagem *multicêntrica*.²⁴

Na maior parte das *vues générales*, um grande número de figuras e de objetos nos são apresentados simultaneamente e de modo não-repetitivo. A generosidade visual, o aspecto buliçoso das *vues générales* feitas ao ar livre, leva os espectadores a colherem signos em toda a superfície da tela, em sua simultaneidade, sem que índices evidentes venham hierarquizá-los.²⁵

Profusão quantitativa — mas também qualitativa — dos filmes Lumière: a projeção luminosa gera, no escuro, o movimento de imagens maiores que aquele que olha, oferecendo uma qualidade de presença ao movimento do mundo jamais *vislumbrada* na história dos homens.

lifornia Press/Berkeley, 1983 pp. 299-310. Nas produções Lumière, quando o filme termina, significa-se que a ação vai continuar para além do filme.

²³ Cf. Burch, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Cf. Burch, *ibid.*, p. 22.

²⁵ Como Burch salienta, essas imagens trazem inscritas a necessidade de serem vistas e revistas. Isso explica, como ele indica, a prática corrente nessa época de passar as películas várias vezes em seguida.

A qualidade de presença da imagem cinematográfica

Como observou C. Rosset, é essa qualidade de presença que leva o espectador a entrar num alhures paradoxal tão semelhante ao mundo que ele acabou de deixar a ponto de enganá-lo, razão pela qual essa outra realidade pode, durante o tempo da projeção, tomar o lugar da realidade em si.²⁶

O cinematógrafo oferece a todos uma nova abertura à observação das mudanças, por vezes infinitamente sutis, que se operam na duração e afetam o espaço habitado pelo homem: o ar, a água, a luz.²⁷

Lembremo-nos do episódio de *Le Goûter de Bébé*, por ocasião da primeira projeção no *Grand Café*.

O que surpreendeu, “além de toda expressão”,²⁸ aos espectadores não foi de modo algum o motivo principal da cena, as caretas de um bebê diante de sua sopa, mas um detalhe no fundo do plano, o fremir de folhas ao sol. Seu farfalhar deu visibilidade e presença à atmosfera, ao vento, corporificando, para todos os presentes, os instantes fugidios da natureza em movimento.

Trata-se da “própria natureza tomada em ação”, exclama, em 1895, A. Gay a respeito do filme *Forgerons* [*Ferreiros*], durante o qual os artesãos em questão, mergulhando o ferro em brasa, produzem uma nuvem de vapor que se eleva no ar e depois é impelida pelo vento.

No decorrer da sessão do *Grand Café*, depois de ter visto os filmes *O Lanche do Bebê* e *Tempestade no Mar*, o jornalista Parville observa

²⁶ Cf. C. Rosset, “L’Autre réalité” in C. Beylie et P. Carcassone (dir.): *op. cit.*, pp. 183-186. Assim como salienta Rosset, o cinema é uma arte a parte, de novo tipo, situado na fronteira entre a realidade e a arte, entre o mesmo e o outro “por seu paradoxo de uma proximidade que permanece à margem da coisa da qual ela se aproxima, a ponto de parecer a cada instante dever confundir-se com ela, de uma apresentação do real que, por isso mesmo, não será nunca uma representação do real. Retomando uma frase célebre e penetrante de Jean-Luc Goddard, o real do cinema não poderia ser *une image juste, mais juste une image* [uma imagem justa, mas apenas uma imagem]” (grifo nosso).

²⁷ “A coisa essencial das tomadas de Louis Lumière é justamente a qualidade da luz, a leveza da luz, seu lado ensolarado, a profundidade, o relevo. Há algo, como que estereoscópica, que vem da luz. E é por isso que a revelação dos filmes de Lumière é tão importante.” Cf. Langlois in Chardère, *op. cit.*, p. 333.

²⁸ Palavras ditas pelo futuro cineasta G. Méliès, espectador da primeira sessão do *Grand Café*.

com entusiasmo: “Distingue-se todos os detalhes, as ondas do mar que vêm se quebrar sobre a praia, o fremir de folhas sob ação do vento...”

Essas citações dão-nos uma breve visão da surpresa e do assombro dos contemporâneos diante do cinematógrafo, diante da sua dupla capacidade de registrar a passagem do tempo e de converter em objeto visível “a vibração das aparências que é o berço das coisas”.²⁹

Como podemos perceber, o advento da *vue* Lumière permite operar uma verdadeira objetivação da impressão. E, como enfatizou J. Aumont, Louis é efetivamente, sob esse aspecto, um herdeiro do impressionismo: também ele oferece a seus contemporâneos uma nova confiança na visão como instrumento de conhecimento.

A dimensão documental

Segundo Burch, pode-se falar de uma verdadeira *démarche* cinematográfica operada pelas *vues* Lumière. Elas representam, de acordo com ele, um prolongamento do desvio pelos caminhos da ciência aplicada, efetuado por pesquisadores como Jannsen, Muybridge e Marey, no decorrer do século XIX. Assim, um posicionamento quase científico encontrar-se-ia na origem da atitude e das abordagens de Louis, em sua opção por um enquadramento que deixa um grande espaço para o desenvolvimento da ação, em seu florescer em todas as direções.

Trata-se, para ele, de escolher um quadro o mais apto possível [para] capturar um instante do real, e, em seguida, de filmar esse quadro sem nenhuma preocupação em controlar ou centrar a ação. Esse respeito ao *aleatório* permite que ele ofereça ao espectador, de acordo com a expressão de A. Gay, contemporâneo de Lumière, “a sensação envolvente do movimento real da vida”.

A *vue* Lumière, segundo N. Burch, é não-linear, não-centrada, inassimilável enquanto totalidade à primeira vista, oferecendo um sentimento de aproximação do real. Ela é o resultado singular do encontro da cinecâmera com um real em estado bruto, com aquilo traz de visível o ponto escolhido.

²⁹ Retomamos aqui, num outro contexto, uma expressão utilizada por Merleau-Ponty, para qualificar a *démarche* do impressionismo. Cf. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 30.

Poderíamos então falar de uma estética da *tomada* que afirma a representação como uma operação sobre o real e do enquadramento como uma encarnação de um ponto de vista sobre o movimento do mundo. O cinegrafista opera a câmera, operando ao mesmo tempo sobre o próprio real.

O que é novo, na história do visível, é essa dimensão documental, a possibilidade de apreensão de uma material prévio, sua inscrição em um suporte foto-químico e sua projeção aumentada sobre os muros da cidade, através da luz.

Novo também é o acesso mais direto aos fragmentos de um real vivido no fragmento da duração, qualquer que seja a forma que lhe for dada, posteriormente, a fim de comunicar a experiência dessa duração a outrem.³⁰

Compreende-se, nessa perspectiva, que a respeito de Lumière, Serge Daney tenha evocado a dimensão moral do registro cinematográfico.³¹

Uma vez que é impossível, salientava ele, tudo prever do que será inscrito sobre a película, resta aceitar o que vem a mais, pedaços do real que impedem o imaginário de fechar-se. O cineasta deve levar em consideração a mistura do que ele restituiu, como visão, com aquilo que ele não previu nem quis, como real.

Nessa acepção, as imagens fornecidas pela *vue* Lumière são de fato o traço material de um encontro, o suporte que possibilita o acolhimento da contingência do outro, *o imponderável da vida*.

Serge Daney falava do direito de preempção da técnica de registro sobre o arranjo icônico, do pequeno deslocamento que imortaliza, ao lado do objeto almejado, o que o visor viu. E evocava a coexistência obrigatória do sujeito registrado e seus objetos circundantes. Segundo ele, a figuração do contingente, suplemento involuntário do ato fotográfico, representou o nascimento do direito de qualquer um ser representado, e assim o nascimento estético do indivíduo moderno.

³⁰ Sobre essa novidade do cinema, Cf. Albéra, *Anomique Cinéma, Le Cinéma Au-delà de l'Esthétique*, Paris: Art Press Spécial (n. especial), n. 14, 4º trimestre de 1993, pp. 10-17, em particular, p. 17.

³¹ Cf. S. Daney, *L'Exercice a-t-il été Profitable, Monsieur?* Paris: Editions P.O.L., 1993.

Herdeiro da fotografia, o cinematógrafo Lumière transformou o passante em ator involuntário e permitiu, enfim, a qualquer um, o direito de ter acesso à visão da duração vivida e do devir em ação.³²

Parece, agora, mais fácil compreender a emoção única provocada pela visão coletiva do registro de instantes quaisquer de nosso cotidiano mais banal *registrado*. E, do mesmo modo, compreender porque Louis deu à seus cinegrafistas a instrução de filmar, por todo o mundo, cenas em que o público de cada país atravessado por eles pudesse se reconhecer.

A visão da cena projetada sobre a tela, experiência comum a um conjunto de espectadores, possibilitava ao filme tornar-se um lugar virtual de inscrição de uma memória coletiva futura.

A IMAGEM DA ATUALIDADE

Recém formada, a pele da história torna-se película.

André Bazin³³

O Homem que tivesse predito, em uma época qualquer de nossa história, que um acontecimento já velho de vários meses pudesse ser repetido à vontade sob os olhos de espectadores, em imagens que teriam o movimento da vida, teria sido considerado louco ou seria queimado como feiticeiro. Brooklin Eagle (4/07/1897)³⁴

³² Realizando assim a idéia de Péguy de se instalar em um acontecimento qualquer *como em um devir*. “Em um grande livro de filosofia, *Clio*, Péguy explicava que há duas maneiras de considerar o acontecimento, uma consistindo em passar ao longo do acontecimento, a recolher a sua efetuação na história, mas a outra era a de *retornar ao ápice do acontecimento, instalar-se nele como num devir*, rejuvenescer e ao mesmo tempo envelhecer nele, passar por todos os seus componentes ou singularidades.” Cf. Deleuze, *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990, p. 231 (grifo nosso).

³³ A. Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma — I Ontologie et Langage*, Paris: Editions du Cerf, 1969, p. 33.

³⁴ É interessante aproximar essa citação de um jornal contemporâneo do nascimento da imagem da atualidade desta frase de W. Benjamin: “Multiplicando os exemplos, as técnicas de reprodução consideram como fenômeno de massa um acontecimento que se produziu somente uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido de oferecer-se à visão ou à audição em qualquer tipo de circunstância, elas lhe conferem uma

O advento da atualidade

Examinamos, no segmento anterior, a emergência de um novo tipo de abertura da imagem ao tempo presente. Esse movimento adquire uma nova dimensão com a inscrição do presente em um *continuum* temporal, seu relacionamento com o passado e o futuro; em outras palavras, com a emergência da *atualidade* como um tipo de presente imediatamente histórico.

Como salientou P. Nora, a história contemporânea é o teatro de uma imensa promoção do imediato ao histórico e do vivido ao legendário. Essa promoção é, no século XIX, o grande fato da imprensa escrita. É ela quem designa então quais fenômenos ou grupos de fenômenos, recortados na continuidade temporal, devem ser memorizados como acontecimentos, em função de sua importância para a coletividade nacional.³⁵

A existência do acontecimento torna-se, no século XIX, intimamente ligado à possibilidade de uma difusão em massa de sua imagem. Para a opinião pública ocidental, a necessidade de uma visibilidade imediata dos acontecimentos de atualidade era imensa. A emergência dessa nova necessidade é, em si, ligada a uma confluência de fatores, entre os quais podemos citar a urbanização crescente das sociedades ocidentais e a expansão colonial, com seus novos povos e territórios a serem explorados.³⁶ Trata-se então de reduzir o afastamento existente entre o tempo do acontecimento e o tempo de sua representação visual, a fim de levar o olhar dos contemporâneos à proximidade imediata do novo presente da história. Em virtude de sua reprodução em massa, a imagem do acontecimento adquire uma atualidade e ganha, simultane-

atualidade.” *Apud.* F. Niney, “De l’actualité à l’archive” in *Images Documentaires*, Primeiro trimestre de 1995, n.20.

³⁵ Esse fenômeno tem ligações com o esforço dos historiadores positivistas que visam criar uma escola histórica *científica*. A historiografia positivista do século XIX tem um culto obstinado pelo acontecimento singular, cuja noção é aceita sem análise, e se dá como missão reconstituir uma trama de eventos, que remetem, na maioria dos casos, à história política. Cf. P. Nora, “L’événement monstre” in *Communications*, Paris: Gallimard, 1972, p. 18.

³⁶ Cf. P. Albert e G. Feyel, “Photographie et médias — les mutations de la presse illustrée” in M. Frizot, (dir.). *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris: BORDAS / Adam Biro, 1994 pp. 359-369.

amente, uma significação histórica, contribuindo para a passagem da imagem dos indivíduos presentes à imagem da posteridade.³⁷

A ilustração da atualidade

Foi preciso esperar o fim do século XVIII para ver aparecerem as primeiras verdadeiras ilustrações na imprensa periódica.

A partir de 1830, novos procedimentos permitiram o desenvolvimento de uma imprensa satírica ilustrada da atualidade. As revistas de atualidades eram ilustradas por artistas que podiam participar dos acontecimentos, tais como Guys, Gavarni e Chandelier, por ocasião da revolução parisiense de Fevereiro de 1848 ou, com mais frequência, trabalhando em seu ateliê, a partir de testemunhos oculares, recortes de jornais ou fotografias.

A partir da metade do século XIX, a reconstituição escrita dos acontecimentos dá lugar progressivamente à informação através da imagem.

Desde 1850 os jornais, e sobretudo as revistas, já publicam fotografias. Porém, estas últimas servem, antes de tudo, como referência factual para a confecção de gravuras publicadas em revistas ilustradas.³⁸

Notemos que, inicialmente, a receptividade do público às fotos na imprensa era restrita. Seus leitores consideravam os desenhos de atualidade mais expressivos.³⁹

Até metade do século XIX, o poder de atestação da fotografia não estava bem estabelecido. Com o decorrer da segunda metade desse século, a maior velocidade adquirida na execução e na reprodução da imagem fotográfica contribuiu de modo decisivo para consolidar seu poder de autentificação junto a seus contemporâneos.

³⁷ A imagem é conservada como uma lembrança, na esperança do futuro. No século XIX como nunca antes, o homem preocupou-se com a transmissão de sua própria imagem para a posteridade. Cf. C. Chevalier, et alii: "Actualité de l'image" in *Passages de l'Image*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1989.

³⁸ Cf. Albert e Feyel, *op. cit.*

³⁹ O desejo de atualidade continua a ser utilizado mesmo após o advento do instantâneo, com vistas à reconstituição de acontecimentos dos quais o fotógrafo não foi testemunha. O evento reconstruído era condensado, ornado ou dramatizado, a fim de manipular fatos com finalidades políticas ou de propaganda.

Foi então, paradoxalmente, que a imagem fotográfica começou a tornar-se objeto de diversos tipos de manipulação para fins de propaganda.

Para que um acontecimento longínquo pudesse tornar-se objeto de uma reportagem fotográfica, era necessário permanecer bastante tempo na atualidade, como era o caso dos conflitos armados.⁴⁰

O exército e as agências profissionais rapidamente se deram conta da importância das imagens da guerra na perspectiva de um possível trabalho de propaganda.

A *Guerra da Criméia* foi a primeira vez em que elas tiveram um papel decisivo na cobertura fotográfica de um conflito. A maior parte das fotos feitas por Fenton por ocasião dessa guerra, em 1855, era constituída de *portraits* de oficiais generais, soldados de cavalaria e artilheiros, assim como imagens do desembarque de material de guerra nos portos e acampamentos. Suas fotos evocam o lado pitoresco dos hábitos, assim como desejava a rainha Vitória. Elas não comunicam efetivamente nenhuma impressão de uma guerra, com seus mortos, seus feridos e suas devastações. As imagens dessa mesma guerra feitas por James Robertson, também virgens de cadáveres, mostram porém os sinistros traços da devastação subsequente à tomada de Sebastopol.

A *Guerra de Secessão* americana foi amplamente fotografada por Brady, no início dos anos 1860. As fotos feitas *sur le vif*, pouco numerosas, mostravam com um imediatismo e com um realismo então inédito os corpos dispersos e desconjuntados dos soldados caídos pelos dois campos.⁴¹

As fotografias publicadas pela imprensa durante a Comuna foram montagens falsificadas que reconstituíam os acontecimentos para fins *partisans*.⁴² A verdade histórica foi então sacrificada, graças à pretensa capacidade probatória da fotografia, à mais desavergonhada pro-

⁴⁰ Lembremo-nos de que naquele tempo a imagem só podia chegar até redação através das estradas de ferro. Cf. Gisèle Freund, *Photographie et Société*, Paris, Editions du Seuil, 1974 (particularmente o capítulo *La photographie de presse*, p. 101-105).

⁴¹ “Essas imagens são de uma precisão aterradora. Com a ajuda de uma lupa, pode-se identificar claramente os traços das vítimas”, *New Yorker Times*, Outubro de 1862.

⁴² Os retratos dos *communards* parecem ter sido os únicos tipos de documentos fotográficos autênticos produzidos por ocasião da Comuna. Eles foram utilizados para capturar os *communards* em fuga. Desde os anos 1860, a polícia já utilizava a fotografia para identificar os criminosos.

paganda, a fim de criar uma imagem negativa da Comuna e de denunciar as ditas atrocidades que teriam sido cometidas pelos *communards*.

A fotografia passava a ser utilizada maciçamente como um modo de ornamento do nacionalismo.

É a razão pela qual a presença de presidentes e soberanos — verdadeiros emblemas da nação — durante as grandes cerimônias públicas era, com a guerra, um dos principais temas da fotografia de atualidade.

A utilização direta da fotografia na imprensa só tornou-se realmente possível com a invenção da técnica de semitons nos anos 1880. Em 4 de Março de 1880, o *Daily Telegraph*, jornal de Nova Iorque, publica pela primeira vez uma fotografia reproduzida por meios mecânicos. À partir de 1885, a publicação de fotos em revistas semanais e mensais generaliza-se. Porém, será preciso mais um quarto de século para que essa nova técnica torne-se corrente na imprensa cotidiana.

A atualidade cinematográfica

A maioria dos filmes Lumière citados anteriormente foram realizados por Louis Lumière. Contrariamente, um grande número dos filmes Lumière evocados abaixo foram realizados por seus cinegrafistas.

Uma grande parte de sua produção cinematográfica situa-se a meio caminho entre a atualidade e a propaganda, ligada a uma série de interesses políticos, industriais e comerciais.

Mesguich, Promio, Doublier e outros cinegrafistas dos Lumière se deslocaram, inicialmente, de capital em capital, não para registrar novas imagens dos países atravessados, mas para projetar os primeiros filmes já produzidos pela sociedade, com vista a comercializar o aparelho inventado pelos irmãos Lumière. De acordo com Rittaud, trata-se de “uma verdadeira circulação de imagens que se estabelece entre os cineastas e a firma Lumière, o que tem como consequência, a partir de 1897, o aparecimento de um verdadeiro comércio.”⁴³

Num primeiro momento, as *vues* produzidas pelos cinegrafistas da empresa reproduziram os temas de Louis Lumière e propuseram, em torno da trama temática esboçada por ele, um amplo leque de instantes

⁴³ Cf. Rittaud, *op. cit.*, pp. 212-213.

da vida de todos os dias. O que é filmado, lembra-nos Rittaud-Huttinet, é inicialmente o que vê o olhar do inventor do cinematógrafo: sua família (o bebê procurando alcançar os peixes dourados de um frasco); o que cerca sua família; o meio profissional do cineasta (*La Sortie des Usines Lumière*); as atividades das vizinhanças (*Forgerons, Les Laveuses au Bord de la Saône*); depois a rua, a cidade (*Place de la bourse à Lyon*). Sadoul qualifica essa parte da produção Lumière de “cenas da vida burguesa” ou “cenas da vida familiar”.

Porém, enquanto Louis Lumière preocupava-se em filmar o que lhe era próximo, seus cinegrafistas, inspirados por ele e por seu irmão, rapidamente se orientaram em direção ao longínquo, empreendendo a produção de *um inventário filmado do planeta*.⁴⁴

A partir de 1896, vários cinegrafistas Lumière procuram por patrocínios da realeza durante suas filmagens no estrangeiro, transformando-se em agentes não-formais de relações públicas de diversos reinos.

Em 28 de Maio de 1896, Doublie e Charles Moisson filmam, em Moscou, *O Coroamento do Czar Nicolau II*, considerado hoje como o primeiro filme de atualidades. Em Madrid, algum tempo depois, Promio filma diversas cenas de cavalaria do exército espanhol. Em Agosto, no México, Veyre filma o *Presidente da República passeando em seu parque*, assim como *Manobras da Escola Militar*.

A partir de 1897, o catálogo Lumière conta mais de 770 filmes compostos de *Cenas Militares*. Os desfiles parecem ser manifestações públicas particularmente propícias à demonstração da *extensão* do poder.

Em 1897, Promio filma a visita de Faure, Presidente da República francesa, a São Petersburgo. Em Tóquio, em 1898, ordenou-se ao exército que entrasse em manobras para que Veyre pudesse filmá-lo. No início de 1899, Mesghich filma *Jorge I da Grécia* sobre os degraus do Cassino de Aix Les Bains.

Outros exemplos de títulos podem ser tomados no catálogo da Sociedade Lumière dos anos 1896-1898: *Fêtes Franco-russes*, [*Festas Franco-Russas*] (7 filmes); *Fêtes du Jubilé de la Reine d'Angleterre*, [*Festas do*

⁴⁴ Phillipe-Alain Michaud observa que se as imagens do próximo são com muita frequência tomadas por uma câmera fixa em seu eixo; no caso das imagens do longínquo, a câmera é muitas vezes posta em veículos em movimento. É por isso que ele afirma que o travelling é a figura estilística original da viagem. Cf. Phillipe-Alain Michaud, *La Terre est Plate*, 1895, Maio/Junho de 1996, n. especial, p. 8.

Jubileu da Rainha da Inglaterra, (9 filmes); *Le Voyage de Monsieur le Président de la République en Russie*, [A viagem do Presidente da República à Rússia], (14 filmes); *Le Voyage de Monsieur le Président de la République en Vendée*, [A Viagem do Presidente da República à Vendéia], (19 filmes).

A fascinação suscitada pelos primeiros filmes, em virtude da qualidade da presença da imagem cinematográfica, como já destacamos, explica o sucesso fulgurante do cinematógrafo junto a chefes de Estado de todo o mundo.

Como destaca Rittaud-Hutinet, eles encontram nos filmes, com efeito, um meio privilegiado de atualização da imagem de acontecimentos simbólicos fundadores ou demonstradores de sua potência.

O efeito de prestígio buscado pelo cerimonial de uma sagração ou pelo aparato de um desfile militar, pela visão dos esplendores da República ou de seus equivalente monárquicos, encontra-se então consideravelmente amplificado, propagado, junto às massas, em virtude da singular capacidade de projeção pública da imagem cinematográfica.⁴⁵

Burch salienta com bastante ênfase o papel do cinema nascente na campanha de propaganda que visa banalizar o escândalo da colonização. Nos filmes registrados nas colônias, apresenta-se os nativos como misteriosos e plenos de charme, leais e gratos à proteção dos europeus; e os europeus, por sua vez, como simpáticos admiradores dos usos e costumes indígenas. A maior parte desses filmes teria o objetivo de assegurar as audiências ocidentais a respeito dos benefícios do sistema colonial, com vistas à recuperação de sua popularidade.⁴⁶

Apesar da relativa abundância dos filmes de atualidade nos primeiros catálogos da Sociedade Lumière, o gênero parece ter sido adotado de modo mais sistemático por uma empresa americana concorrente dos Lumière, a *Biograph Company*.

O filme n.72 dessa companhia, realizado em 1896 por Dickson, é *Mac Kinley at Home*, composto de uma série de cenas tomadas na re-

⁴⁵ Em Madrid, em 1896, Promio filma diversas cenas de cavalaria do exército espanhol. Em vez de registrar um banal desfile de artilheiros, ele pede ao marechal que tiros de canhão seja disparados. Inicialmente, o marechal se recusa, mas depois se vê obrigado a aceitar, sob ordem da rainha. Os oficiais ficaram estupefactos ao constatar o tamanho da influência do cinematógrafo sobre a rainha. Cf. Rittaud, p. 141.

⁴⁶ Burch examina com cuidado a evolução das relações que, em 1890, a opinião pública francesa mantém com a questão colonial. Cf. Burch, *op. cit.*, p. 23.

sidência de Mac Kinley, então candidato à presidência dos Estados Unidos da América. Nesse filme, vemos o político na varanda de sua casa, em Canton, Ohio, falando com seu filho; em seguida, ele examina um documento apresentado por um secretário e recebe uma delegação de eleitores; o filme termina com a imagem da bandeira norte-americana flutuando no vento.⁴⁷

O filme foi projetado, junto a outros 11 filmes produzidos pela Biograph, como a atração principal da noite, por ocasião da grande inauguração da Biograph no *Hammerstein Olympia Music Hall*, teatro importante de Nova Iorque, em 12 de Outubro de 1896.

O evento foi organizado de modo que a expressão coletiva da emoção política dos espectadores fosse favorecida. Ele serviu de ponto de encontro para os dirigentes do Partido Republicano, que aplaudiram intensamente seu candidato durante a noite de estréia. Nas duas semanas seguintes, durante a campanha eleitoral, a massa cercou o *Hammerstein Olympia*.

Essas apresentações demonstraram, pela primeira vez, a importância do filme como forma de projeção e difusão pública da imagem de um candidato à presidência de uma nação, jogando sobre a ilusão de uma visibilidade efetiva de sua vida privada. O filme da Biograph encenava o candidato no espaço privado de sua residência. Associado à imagem da bandeira norte-americana flutuando no vento, esse espaço transforma-se num tipo de símbolo do território americano.

O principal slogan do Partido Republicano era então *América para os americanos*. No fim de 1896 / início de 1897, a Biograph substituiu a Lumière como a companhia de produção mais importante dos EUA, conservando essa posição por vários anos.

A atualidade reconstituída

No caso de situações imprevisíveis ou impossíveis de serem registradas no local, recorreu-se com frequência à encenação, a fim de reconstituir os acontecimentos considerados como de atualidade.⁴⁸

⁴⁷ Cf. Charles Musser, *The Emergence of Cinema — The American Screen to 1907*, Nova Iorque: Ed. Charles Scribner's Sons, 1990, pp. 148-150 e 155-157.

⁴⁸ No cinema dos primeiros tempos, não existia a oposição dicotômica, hoje corrente, entre ficção e não-ficção. Como observa com muita lógica Komatsu Hiroshi,

Segundo F. Costa, a utilização de cenas reconstituídas também refletia uma combinação de fatores econômicos: as reconstituições tinham melhor mercado, eram mais fáceis de serem realizadas e controladas pelos produtores, não dependendo de longas viagens dos cinegrafistas, já que podiam ser adaptadas ao tamanho dos estúdios e aos cenários disponíveis.⁴⁹

Em alguns casos, trata-se de encenar, com a colaboração de atores, uma interpretação dramática de um acontecimento de história contemporânea do tempo do observador, sem dar a ilusão de que se trata do registro autêntico de um fato real. Tal é o caso de Méliès. O *Caso Dreyfuss* foi o tema de seu primeiro grande filme, realizado em 1899, simultaneamente ao processo, durante o seu auge. Segundo Sadoul, sua obra-prima seria *O Coroamento do Rei Eduardo VII*, apresentado, antes mesmo de ela ter ocorrido, uma cerimônia à qual o público não podia assistir e que nenhum cinegrafista fora autorizado a filmar.

Em outros casos, as imagens registradas por testemunhas oculares do acontecimento são associadas a outras imagens encenadas pelo realizador, no próprio local ou no estúdio, a fim de dar a ilusão de que o conjunto do filme apresentado ao público é composto de tomadas autênticas. Foram realizadas toda uma série de filmes de atualidades reconstituídas desse tipo, obedecendo a objetivos de propaganda colonial no fim do século XIX.

Por ocasião da emergência do filme dito de atualidade, o acontecimento reconstituído pela imagem ainda era considerado, para muitos dos contemporâneos, como mais *artístico*, uma vez que a autenticidade

a determinação de um filme pertencer ao domínio da *não-ficção* pressupõe, entre outras coisas, a existência de filmes de ficção. Segundo ele, foi entre 1908 e 1918, e em particular durante a Primeira Guerra Mundial que o filme de *não-ficção* foi concebido e sua *não-ficcionalidade* modelada, durante um processo que coincidiu, em grande parte, com a formação do sistema clássico de Hollywood, baseado no ilusionismo. Cf. Komatsu Hiroshi, "Questions Regarding the Genesis of Non-fiction Film" in *Transformations in Film as Reality — Part One. Documentary Box n.5-1*, Yamagata International Documentary Film Festival Organizing Committee, 4 de Dezembro de 1995.

⁴⁹ Cf. Flávia Cesarino Costa, *O Primeiro Cinema — Espetáculo, Narração, Domesticação*, São Paulo: Scritta, 1995, pp. 129-142. Flávia Cesarino cita o exemplo dos filmes sobre catástrofes naturais ou sobre execuções.

fotográfica ainda não havia adquirido todo o seu valor de atestação histórica.

Entretanto, os realizadores do segundo tipo de atualidades reconstituídas apostam de maneira deliberada na transferência de autenticidade pressuposta da imagem fotográfica para o filme de atualidade, com vistas a produzir a impressão da realidade desejada.

Assim, pela primeira vez, durante a intervenção americana em Cuba, cinegrafistas registram as operações de um corpo expedicionário. No filme *Déchirons le Drapeau Espagnol* [*Rasguemos a Bandeira Espanhola*] (1898), por exemplo, as imagens registradas no local dos combates, em Cuba, pela equipe da *Vitagraph*, companhia de A. E. Smith, são associadas — com o propósito de acrescentar um selo de autenticidade — a outras imagens produzidas em estúdio, que reconstituíam, com a ajuda de atores, um combate naval.

O sucesso desses filmes não era devido, segundo R. Allen, à sua fidelidade representativa, mas à popularidade de seus temas. A hostilidade contra a Espanha por causa de Cuba era o aspecto mais visível e passível de explorações visuais de um complexo de questões políticas debatidas com estardalhaço na imprensa da época. O expansionismo americano e sua ação nos trópicos eram uma inesgotável fonte de interesse popular que o cinema capitalizava.⁵⁰

A atualidade reconstituída caía rapidamente em descrédito, em virtude de sua falsidade crescente, e os filmes compostos de cenas ditas “documentárias” tornam-se uma parte cada vez mais duvidosa da programação de filmes, no momento exato em que a multiplicação de reportagens fotográficas na imprensa habitua o público a apreciar a autenticidade das cenas.⁵¹

⁵⁰ Cf. Robert C. Allen, “Contra The Chaser Theory” in FELL, John (ed.), *Film Before Griffith*, op. cit., pp. 110-112. Sobre as atualidades reconstituídas, cf. também Erik Barnouw, *Documentary: a History of Non-fiction Film*, Nova Iorque: Oxford University Press, 1983 pp. 19 e 23.

⁵¹ Mesmo se a categoria atualidade mantém-se nos catálogos, a produção desse tipo de filmes declina em meados de 1905. Em 1908, a Pathé cria o *Pathé Journal*, semanário cinematográfico que terá a duração de mais de quarenta anos e incluiu as *atualidades da semana*, com cenas filmadas em teatros com atores célebres. No mesmo ano, a Pathé abre uma sala exclusivamente consagrada a esse tipo de filmes. Em 1910, iniciam as *Atualidades semanais* Gaumont, um tipo de *magazine* (revista) composto de pequenas seqüências tais como *visita real*, *manobras militares*, *esportes*,

A idéia da associação ou da montagem de imagens heterogêneas de um mesmo acontecimento encontra-se bem no princípio do tipo de atualidade reconstituída que reteve nossa atenção, já que se trata, com muita frequência, de misturar a imagem registrada no local do acontecimento — no próprio instante em que ele se produz — à imagem reconstituída, *a posteriori*, desse mesmo acontecimento, de tal maneira que o espectador, ofuscado, não perceba nada, tendo a ilusão de uma continuidade absoluta do fluxo espaço-temporal.

É verdade que pode-se do mesmo modo revelar os rudimentos da montagem no caso de simples atualidades.

S. Bottomore afirma a anterioridade do trabalho dos cinegrafistas de atualidade na combinação, durante a filmagem, de ângulos sucessivos de um mesmo acontecimento, na perspectiva de um desdobrar temporal posterior, durante a projeção, das imagens registradas.

Nesse contexto, ele evoca a filmagem feita por cinegrafistas da sociedade Lumière e da *Warwick Trading Company*, em 1896 e 1897, de uma procissão nas ruas de Madri e do *Jubileu* da rainha Vitória, dois acontecimentos cujo desenvolvimento era, *a priori*, previsível. Os cinegrafistas dispararam e detiveram suas câmeras, em seguida as repuseram em funcionamento, captando sob diversos ângulos, a passagem do desfile, assim como o desenvolvimento do *Jubileu*, a fim de mostrar, posteriormente, durante a projeção, várias etapas sucessivas da ação registrada.⁵²

Um outro caso é o da apresentação conjunta, em 1896, de uma série de cenas filmadas durante as festas franco-russas, descrevendo a visita do Czar e outras grandes figuras a Paris. Essas cenas foram mostradas sucessivamente, em uma só projeção, após terem sido coladas.⁵³

um episódio divertido, um festival nativo. A normalização da produção e da difusão cinematográfica transformou as atualidades *à la carte* em um formato industrialmente seriado, o *cine-jornal*.

⁵² Cf. S. Bottomore, “Shots in the Dark” in *Sight and Sound*, Verão de 1988, vol. 57, n.3, pp. 200-204, em particular pp. 101-102. Bottomore também destaca a maior liberdade da *mise en scène* dos cinegrafistas de atualidade diante da de seus colegas de ficção, segundo ele, mais presos, *à priori*, nas malhas das convenções dominantes em outros gêneros da produção artística, em especial o teatro.

⁵³ Cf. Burch, *op. cit.*, e André Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Paris: Méridiens/Klincksieck, 1989.

Se no primeiro caso, estamos lidando com a combinação, na filmagem, de ângulos sucessivos e heterogêneos, trata-se, no segundo caso, não mais da associação de imagens no interior de um mesmo filme, mas de uma associação de filmes no decorrer de uma mesma projeção.

A arte da alternância das imagens era então embrionária.