

A História do Cinema

- "O cinema é uma invenção sem futuro" - disse ele, convicto do que dizia.
- Não!... Isto não é maneira de começar. Desculpem.
- Recomeçemos

Mas do início, ou melhor ainda, antes do início.

Estávamos no ano de 1889. Paris vivia o frenesi da grande exposição mundial.

As senhoras, enlatadas em corcetes, faziam sobressair, por entre os pavilhões de exposição, os dotes físicos que era suposto andarem sempre bem escondidos. Os respectivos maridos ou amantes, conforme os tais dotes a serem escondidos, eruditavam-se em conversas sobre as novas tecnologias que não paravam de espantar o mundo e sobre aquele monstro de 300 metros de ferro que o engenheiro Eiffel se lembrou de construir ali a empatar a vista.

O jovem prestigiador e ilusionista George Méliès, que contava então com 27 anos, embrenhava-se numa luta política, própria de todos os sonhadores.

Ele, juntamente com o primo, o Adolphe, haviam fundado o jornal "La Griffie" e enquanto Adolphe, o 'primo rico' que fizera fortuna com peles de vacas, redigia os impetuosos editais contra os monárquicos, divertia-se o George, sob o pseudônimo de Geo Smile, fazendo ferozes caricaturas do General Barbenzigue.

O general Boulanger, que ele alcunhara de Barbenzigue, tinha acabado de anunciar a sua candidatura às próximas eleições com o apoio dos católicos e dos conservadores.

No número do jornal de 19 de Setembro desse anos escreviam os assanhados Méliès: "No meio destes republicanos que ainda ontem eram monárquicos, destes monárquicos que eram republicanos durante o Império, destes ex-radicais aliados à direita e destes homens de direita que andam fingindo ser de esquerda, está o senhor Boulanger e nós gostaríamos muito de saber como é que lá foi parar. É claro que não lhe é difícil escolher partidários e métodos. Servem-lhe todos os métodos e homens, desde que consiga chegar ao Eliseu, onde não passará de um manequim nas mãos de facções poderosas".

E eis que Barbenzigue perde as eleições do segundo turno (por simpatia incondicional a Méliès, apoio-o na alcunha dada ao general). Imaginemos a cena: "O Barbenzigue já era!", deve ter George gritado à mulher, mal chegando à casa. "E o que é que isso te adianta?", deve ter ela perguntado. Seja como for, lá foi o casal essa noite comemorar. Resolveram ir ao Moulin Rouge, inaugurado, no rescaldo da vitória republicana, por um conhecido de Méliès, Charles Ziedler. Ela não fazia idéia nenhuma que coisa era aquela, a do moinho vermelho, embora já tenha ouvido falar da má fama e reputação das senhoras, que não eram senhoras, que por lá se divertiam e divertiam os homens. Mas lá foi com o marido. Afinal, na companhia dele não



dará asas a imaginações mais férteis, que esse pensamento de "não-há-nada-como-um-homem-para-impôr-respeito" não é pensamento deste século. Mal entraram deram logo de caras com um bizarro senhor de lunetas, de nariz quase pregado no tampo da mesa, com um lápis na mão. "Este quem é?", pergunta Eugénie, a esposa de Méliès. "Chama-se Toulouse-Lautrec. Está sempre a fazer uns bonecos assim". Ao lado de Toulouse-Lautrec, o seu primo inseparável, com o ar de quem lhe cai tudo em cima. E uns tipos barulhentos: o príncipe Troubetzkoï e o conde Rochefoucauld. "Não tarda muito o conde vai ficar por aí, estendido em cima da mesa, bêbado. E não tarda nada vai ver o príncipe sacar do bolso uma nota de cem para acender o charuto. Sai-lhe caro, mas resulta ... O charuto acende sempre". Eugénie, cada vez mais desconfiada das andanças noturnas do marido, (nessa altura ainda não havia o fórum da Noite) pergunta-lhe, a dado momento, "E quem são aquelas extravagantes damas cobertas de jóias, que te olham de modo tão familiar?" ao que ele possivelmente lhe respondeu "Aquelas? Só vêm aqui para dar nas vistas. Aliás é a única coisa que elas dão de graça...".

E ao palco sobem "elas": a Camélia, mais conhecida por Trompe-la-Mort, a Mélinite, a Glu, a Vol-au-Vent, a Grille d'Égout e, a mais conhecida delas todas, a Goulue, que acabou seu dias numa barraca de feira. Entre os que mais aplaudem, junto com os amigos, pintores e artistas, está uma tal Jehanne d'Alcy, pequenina e viva, vedete do teatro Robert-Houdin. Vira-se de costas no palco a Goulue, e, fazendo a clássica vênua, logo levanta as saias para agradecer as palmas, mostrando as nádegas.

Eugénie deve ter se incomodado. (E como seria o corsete de Eugénie? Muito apertado?...) "Vamos para casa ". Retiram-se os casais sérios daquele antro de divertimento, por entre os cancans da dança e as nádegas à mostra.

Numa época rica em charlatões e falsos artistas que enganavam do mais otário ao mais esperto, Méliès era tido como ilusionista íntegro, de grande profissionalismo. Para não "enganar" o espectador, ele sempre avisava que tudo o que viam seus espetáculos eram "truques", isso para despertar a ilusão.

"Tinha eu vinte e nove anos - escrevia Méliès - e era muito combativo. Mas não era o único. Uma nuvem de falsos médiuns tinha-se abatido sobre os salões parisienses e todas as suas experiências, obtidas pelos processos mais primitivos, deixava-os loucos". Afirmava que uma das suas maiores ambições nessa altura era conseguir algo nunca visto, nunca trabalhando no escuro, como os espíritas, mas bem às claras, com boa luz, "a uns oitenta centímetros da primeira fila".

Enquanto a exposição lhe ia trazendo multidões ao teatro, os nomes dele, do teatro e da sua jovem e talentosa assistente, Jehanne d'Alcy, a Fanny dos cartazes, começavam cada vez mais a ser falados nos meios parisienses.

O dinheiro que ganhava com o nome, gastava para manter esse mesmo nome no nível que já havia habituado o público. Eram as despesas ora com o "Pagem Misterioso" ora com "Fada das Flores" ora com "O Espelho de Cagliostro" ou o "Alcosfisbras" - peça onde ele se punha a correr, ante os gritinhos histéricos das senhoras da platéia, atrás de um esqueleto sustido por fios invisíveis e movido por um carrilho de rodas com bielas ligadas às articulações.

Certa vez, entre o público de "O Decapitado Recalcitrante", viu Méliès dois senhores, que assistiam ao espetáculo com concentração máxima. Ao vê-los de volta no dia seguinte e com o mesmo interesse ao que se passava em cena, mandou Méliès saber quem eram eles. Não fossem da concorrência... Ficou de olhos arregalados ao ouvir a resposta: um tal Deibler, carrasco célebre, com um colaborador. Tinham vindo ... em busca de inspiração.

Da sua trupe constava gente de muita gênica. Além da "Fanny", que partira de repente para Londres por causa de uma desilusão de amor, o que afetou bastante o ilusionista, havia no seu teatro, teatro Robert-Houdin, o Gascon que, no entusiasmo do trabalho, quase todos os dias destruía um ou outro adereço. Tinha uma francesa branca como a neve que passou a ter pele morena e a chamar-se "Hawah Djinah", depois de aceitar o papel de indiana e que, em tourné, durante meses, para não desiludir os fãs, nunca dizia patavina nem tirava a maquiagem: andava sempre com uns lençóis na mala para não borrar os do hotel. Havia ainda Pini, o italiano, o grande tagarela de sotaque "spaghetiano", que transformava fitinhas de papel em macarrão quentinho e fumegante que tirava de dentro do chapéu e ... que dava de comer à platéia.

Era duro o trabalho. E como se não bastasse, lá vinha Méliès com sua mania de tentar sempre melhorar as coisas. Esta gente com a mania do perfeccionismo...

No dia vinte e oito de Outubro de 1892, Méliès foi assistir, no museu Grévin, à palestra e apresentação de um amigo, um tal Emile Reynaud, que tinha sido professor de física e ciências naturais e usara projeções luminosas para ilustrar os cursos. Projetava num écran silhuetas, que pareciam gente viva, a partir de uma película de celulósido em que tinham sido desenhadas. A propósito disto comentou um jornalista: "O espectador assiste a uma ação mímica, particularmente picante, pois trata-se de pura ilusão óptica". Reynaud já tinha feito sucesso na exposição com o seu Praxinoscópio, um artefato com uma banda de imagens desenhadas que girava na base de um tambor de espelhos: o princípio do desenho animado. Um dos filmes projetados, que durava doze minutos, com o título de "Un Bon Bock", continha cerca de setecentas bandas. Aquilo dos 'desenhos que se mexem' ficou-lhe a matutar na cabeça. Méliès juntava mais um sonho àqueles que ainda não realizara.

Enquanto isso, em Londres, já refeita do desgosto de amor, Fanny, aliás, Jehanne d'Alcy, acabava de conhecer Robert William Paul. Tinha-se este instalado há pouco no Hatton Garden e fazia também experiências com imagens animadas. A vida é realmente feita de coincidências e sonhos... Trabalhava com ele um americano amigo de Thomas Edison. Jehanne - que Méliès julgava ter-se desvanecido nas brumas londrinas - volta para Paris, depois de lá ter encontrado um antigo companheiro do teatro, Félicien Trewey, que lhe prometeu visita quando voltasse a Paris.

Mas... e onde entra o cinema em toda esta história?

Eis que num belo dia de maio vem Félicien, acompanhado de dois cavalheiros, visitar Méliès. Entra-lhe pela porta adentro e vai-lhe descrevendo com entusiasmo, o invento de Edison, que ele também tinha visto em Londres : "É como um armariozinho com metro e meio de altura que tem uma luneta em cima. Metem uma moeda de meio dólar numa fendinha. E, através de um vidrinho de aumentar, vê-se as pessoas fotografadas se mexendo numa superfície do tamanho de um cartão de visita".

Os dois cavalheiros eram respectivamente, Clément Maurice, fotógrafo e Antoine Lumière, um industrial da fotografia.

O senhor Lumière, falador quando queria, como convém a um industrial, começou a desbobinar: tinha dois filhos, o Louis, de trinta anos e o Alfred, de vinte e oito. Ambos tão ou mais afeccionados pela fotografia que ele. Andavam os rapazes a ruminar coisas que tinham a ver com uma certa teoria da retenção retiniana. Algo que se parecia um tanto com o que tinha já levado Leonardo da Vinci a imaginar a lanterna mágica. E acrescenta, como pai orgulhoso das crias que tem: "É que andam há três anos às voltas de um projeto de animação. E até já conseguiram umas coisas...".

Dali até ao restaurante dos boulevards, o Café Anglais, foi um pulo. Ao fim de uns copinhos já Antoine contava a vida. Tinha sido bom pai e não tinha com que se envergonhar. Do dinheiro que honestamente ganhara conseguira dar uma primada educação a ambos. O Auguste tinha uma licenciatura em química. O Louis era licenciado em física. Graças a eles tinha-se a família posto a fabricar placas fotográficas. Tinham uma fábrica em Lyon com uns trezentos operários. No ano seguinte não iriam vender menos de quinze milhões dessas placas. Que estava rico e farto daquilo, os filhos que se virassem sozinhos! O que lhe interessava agora era a pintura, o desenho e o descanso. E que, feitas contas com a vida, vinha agora de vez em quando a Paris para gozar o que lhe restava da vida.

Algum tempo depois, numa serena noite de Julho, Antoine Lumière entra excitadíssimo pelo teatro adentro e anuncia : "Mon cher, mandei vir da América um kinetoscópio do Edisson! Chega de manhãzinha. Quer vê-lo trabalhar?".

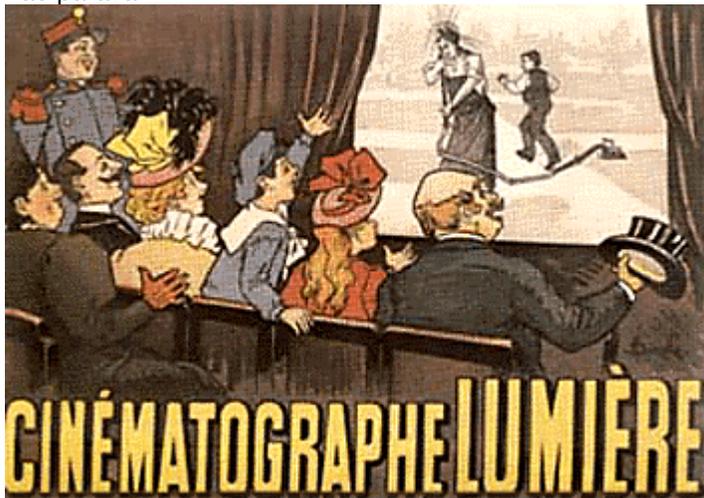
Na manhã seguinte toda a trupe do teatro Robert-Houdin vai em peso ao atelier do Clément Maurice. Entre os convidados para a sessão encontram-se dois outros prestigitadores, Arnould e Raynaly, também eles doidinhos por este género de coisas. É que, uns anos antes, o Professor Alfred Binet, um dos pais da psicologia moderna - querendo estudar cientificamente os mistérios da magia - os tinha convidado a executar vários truques diante duma engenhoca do género, que se chamava "cronofotógrafo", capaz de fotografar a vinte imagens por segundo: invento de Étienne Marey, célebre fisiologista de Reaume, que via na decomposição do movimento - lento ou acelerado - um meio de pesquisa científica.

Mas o kinetoscópio de Edison era algo novo! Trazia oito filmes de dez metros cada, em película perfurada de 35mm. Méliès, que vinha com a amiguinha Jehanne, espreitou pela luneta várias vezes e disse finalmente : "Curiosidade de amadores! Para valer a pena, a coisa tem de

saltar da caixinha cá para fora". Respondeu-lhe o industrial com um sorriso entendido. E Méliès ficou à espera.

Pelos finais desse ano de 1894 andava Méliès muito ocupado com um espetáculo a que dera o nome de "O Castelo de Mesmer, grande cena mediúnica". Mas iam-lhe chegando os ecos das coisas que se passavam no mundo.

Enquanto na Alemanha Skadanowsky trabalhava no bioscópio e na Inglaterra William Paul continuava suas pesquisas, ali mesmo ao lado, Louis Lumière tinha as coisas bem mais adiantadas do que se imaginava. Unidos como eram, os manos Lumière, casados com duas irmãs, não paravam.



E eis que o enghozinho 'diabólico' nasceu. Em 13 de fevereiro de 1895 Antoine Lumière, o papá, registrava o protótipo de uma máquina que filmava e projetava imagens animadas. Mas só em 10 de março, ao ser patentiado, aparece o seu nome: cinematógrafo.

Através de Méliès, que tinha a mania de agradar a todos, [Antoine Lumière](#) aluga, com Clément Maurice, um estúdio de fotografia dois andares acima do teatro Robert-Houdin. No dia das mentiras desse ano, vieram-se ambos instalar por cima do salão do teatro. Méliès não parava de sonhar.

Como o silêncio é a alma do negócio, a família Lumière guardou dos olhos do mundo o seu invento até achar boa hora trazê-lo à luz. Passou-se assim algum tempo. Jehanne, que entretanto voltara a Londres, envia a Méliès uma carta entusiasmada pondo-o ao corrente da evolução dos trabalhos de William Paul. George Méliès decide ir a Inglaterra. O inglês mostra-lhe o aparelho. Subsiste o problema, ainda não resolvido, da projeção de imagens, de 'pôr cá para fora' os bonecos, coisa indispensável às sessões públicas. William Paul promete resolvê-lo e Méliès regressa a Paris, sem sequer ter sabido que Antoine Lumière já tinha dado uma conferência sobre o invento.

Nessa conferência, na Société d'Encouragement pour l' Industrie Nationale, rua de Rennes, no coração de Paris, dia 22 de março, embora tivesse sobretudo falado de certas idéias que tinha sobre a fotografia a cores, diante de um público de especialistas, Louis Lumière fez-se notar pela pequena surpresa que deixara para o fim do espetáculo: a projeção de um filmezinho, que ficaria para a história, com o nome de "La Sortie des Usines Lumière". Na segunda sessão de divulgação do invento, pouco mais de dois meses depois, a 10 de junho, em Lyon, num congresso da Société Française de Photographie, Méliès, já depois do seu regresso de Londres, também não estaria presente. Aí o impacto é bastante maior: na véspera os participantes tinham sido filmados num passeio de barco no rio Saône. E foi isso que eles viram. Entre as pessoas que se agitavam na luz do écran havia dois congressistas importantes: o astrónomo Jules Janssen falando com o presidente do congresso, um tal de Monsieur Lagrange, conselheiro-geral da região do Rhône. Tratava-se do primeiro efeito mediático produzido por uma máquina de filmar. Com um truque pelo meio, digno das artes de Méliès: na projeção ambos se esconderam por trás da tela, reproduzindo a conversa em voz alta. Seria também a primeira dobragem da história do cinema.

George Méliès só soube disso uns dias depois, pela boca do próprio Antoine Lumière. E só teria direito de assistir ao milagre alguns meses depois, numa terceira sessão organizada pelos Lumière. Muito mais tarde, em 1937, viria Méliès a contar que, tendo-se cruzado por acaso com o industrial nas escadas do teatro, este lhe dissera : "Ouça lá... Você que anda sempre a querer espantar o mundo com os seus truques, apareça esta noite no Grand Café. Tenha certeza que não voltará de lá menos espantado!". E era verdade. Méliès duvidou da qualidade do truque ao ver a simples fotografia projetada do portão de uma fábrica. Mas logo se convenceu ao ver gente viva a sair. E mais ainda: quando viu um comboio a precipitar-se sobre ele.

No final da projeção, Méliès insistiu para que Antoine lhe vendesse um exemplar da máquina. Mas este recusou. Tipo 'amigos, amigos - negócios à parte'. A desculpa 'oficial' foi a de que sendo o cinematógrafo, como a fotografia, um instrumento de tomada de consciência, coisa séria, ele não gostaria de o ver adulterado. Ele não era pessoa para ajudar a criar ilusões com esse invento sério.

Para aqueles que gostam de datas, cá vai: 28 de Dezembro de 1895 - data oficial do nascimento do cinema. Neste dia leva-se a efeito a primeira projeção pública cinematográfica, no Salão Indiano do "Grand Café", no Boulevard des Capucines, nº 14, em Paris.

Poster da 1ª sessão pública

Nessa primeira sessão paga, de entre a série de filmes exibidos, o primeiro foi novamente "[La Sortie des Usines Lumière](#)" (Saída dos Trabalhadores das Fábricas Lumière). No grupo dos filmes dessa sessão mostrou-se também a primeira comédia da história, "[L'Arroseur Arrosé](#)" (O Regador Regado), a primeira cena familiar, "[Le Dejeuner du Bébé](#)" (O Almoço do Bebê) e "[L'Arrivée du Train em Gare](#)" (A chegada do Comboio à Estação). Neste último filme de alguns segundos de duração, via-se um trem vindo em direção à câmera, parando e a descida dos passageiros. Tal foi o susto dos espectadores dessa primeira sessão ao verem um trem vir em direção a eles, que se instalou o pânico. Levantaram-se aos gritos e desviaram-se do caminho, com medo que o trem lhes passasse por cima. Como um burro a olhar para um palácio ficou - seria de esperar - um entusiástico jornalista depois de ter também assistido: vira, diz ele, personagens surpreendidos nos atos da vida, em tamanho natural, perspectiva natural e "a cores".

Era isto o cinema naqueles primeiros tempos, nada mais do que "fotografias móveis" que assombravam por sua semelhança com a realidade.

Assim, não existia qualquer tipo de história ou o que hoje chamaríamos de guião. Instalava-se a câmera de filmar no local escolhido e rodava-se a manivela, fazendo o filme correr a uma velocidade de 16 quadros por segundo. Mostrava-se então essa novidade como um simples meio de captação do que se passava à nossa volta e era exatamente isso que atraía as pessoas para ver esta nova invenção.

Poucos foram os que nestes primórdios viram o cinema como algo mais do que uma "curiosa forma de animar as fotografias". Muito haviam até que o condenassem a um curto período de existência, que começaria quando essa novidade pelas "fotografias móveis" terminasse.

E um dos primeiros a condenar o cinema ao fracasso foi, nada mais nada menos que o seu inventor, Louis Lumière, proferindo uma frase que haveria de ficar célebre: "O cinema é uma invenção sem futuro".

Os irmãos Lumière acreditavam que passando aquela primeira euforia das "fotografia móveis", as sessões deixariam de ter qualquer interesse - "Para que ir ver as coisas movendo na tela, quando se pode andar na rua e vê-las ao natural?"

Por este raciocínio se pode ver que os irmãos Lumière tinham o cinema somente como um modo de imprimir a realidade. Longe de ser um potencial modo artístico de expressão, o cinema era um passageiro meio técnico de mostrar "o que se vê".

Mas a Méliès não se lhe passava o 'comichão' pra brincar com uma coisas daquelas. Resolveu ir a Londres, ao atelier de William Paul e trás de lá uma de suas maquinetas. Com umas pecinhas aqui, outras ali e com muito jeito para trabalhos manuais, Méliès constrói a sua própria máquina. E logo se põe a experimentar. Imita os Lumière, filmando 'apanhados' da vida real. Mas faltava-lhe algo.

Um dia, a conversar com Jehanne teria dito "e o que é que te parece se formos nós constituir a realidade, tipo peça de teatro em vez de andarmos por aí ao calhas, na esperança de encontrar algo fora do comum?" ao que ela teria respondido "Acho bom. Só falta uma história."

Entretanto ele continuou a fabricar câmeras, que foi vendendo a diretores de music-halls e a feirantes que faziam projeções de vinte a trinta minutos. Um certo Charles Pathé, que tinha feito bom dinheiro com os fonógrafos de Edison, chegou-se então junto dele e disse-lhe: "E quando o zé-povinho se fartar dessas coisas, de ver otários a desfilar e bebês a papar o pequeno almoço?"

Méliès ficou pensando...

Os Lumière, entretanto, agiam mais e pensavam menos. Assim, animado por uma estratégia industrial e comercial de escala internacional que começava a dar seus frutos em material de placas fotográficas, L. Lumière mandou fabricar cinematógrafos em série, os quais confiou aos "operadores-projeccionistas" Eugène Promio, Félix Mesguish, Francis Doublier, Gabriel Veyre, entre

outros, que deram a conhecer aos quatro cantos do mundo, desde 1896 a 1898-99, o maravilhoso invento do "Cinematógrafo dos Lumière"

Os operadores de Lumière filmaram e projetaram mais de um milhão de *takes*, desde "A Coroação do Tsar" na Rússia de 1896, até às primeiras imagens em fita do exército japonês (Dezembro de 1898)

E eis que as novas técnicas e descobertas vão sendo feitas pelos operadores dos manos Lumière. Por exemplo, como aconteceu a um dos seus operadores que, ao deslocar-se de gôndola num dos canais de Veneza para o hotel, lhe apeteceu disparar a câmara, descobrindo a panorâmica. Hoje a panorâmica parece-nos algo elementar, mas favor não esquecer que naquele tempo a câmara era tida como algo imóvel (ver "[o jardineiro](#)..."). E durante quase duas décadas o panorama (ou qualquer outro movimento de câmara) foi tabu para muitos realizadores. Veja-se o caso dos filmes de Chaplin.

Méliès, entretanto, continuava também a filmar. E a descobrir. Descobriu que algo está por detrás do olhar. Certo dia, ao filmar o frenesi de uma rua, a câmara emperrou. Sem retirá-la do tripé, conseguir de novo colocá-la trabalhando. Este minuto que durou "o arranjo" foi o suficiente para que os ônibus e os carros mudassem de posição. "Revelei o filme e coleí a ponta rasgada. Quando o projetei vi de repente o ônibus da Madeleine-Bastille transformar-se em carro funerário e os homens virarem mulheres..." Estava descoberto o truque da substituição. Filmar significa não só mostrar aquilo que queremos, mas principalmente o que não queremos. "Dois dias depois punham eu a executar as primeiras metamorfoses de homens em mulheres e os desaparecimentos súbitos que tiveram, ao princípio, tanto sucesso"..

E surgem as féeries, os sonhos de fada: "As Artes do Diabo", "O Diabo no Convento", "Cendrillon". Cendrillon que, depois de sair da cozinha, logo surge numa sala de baile: Surge o efeito de montagem. Truque atrás de truque. Mudanças de décor em fusão, múltiplas aparições e desapareções, metamorfoses, obtidas por sobreposição brusca de cenários, sobreposições em fundo branco ou negro, ou em partes do cenário. Cabeças cortadas, desdobramento de personagens, ao ponto de conseguir colocar em cena dez duplos (ele mesmo), contracenando consigo. Tinha percebido tudo. São suas estas palavras: "custe o que custar temos de realizar o impossível, já que o podemos fotografar e mostrar! O domínio dos filmes ditos de transformação, ou de vistas fantásticas, vai muito além, porque tem lá tudo. (Passa a enumerar as coisas que nesse domínio se conjugam). E resume: "Arte dramática, desenho, pintura, escultura, arquitetura, mecânica, trabalhos manuais de todo o feitio, tudo é empregado em doses iguais nesta extraordinária profissão".

Méliès disse: "Misturando-se todos estes procedimentos uns com os outros, e aplicados com competência, não tenho dúvida nenhuma ao dizer que é hoje possível realizarmos as coisas mais impossíveis e inverossímeis". Estas últimas duas palavras são duas chaves. O nosso olhar age sempre entre dois pólos, possível e impossível, verossímil e inverossímil, verdadeiro e falso: no ponto onde age a consciência e onde se produz o fenômeno da metamorfose. É nesse ponto preciso que se exerce o olhar. O ponto onde está situada a janela que nos separa do mundo. Perante o mundo, por razões que não se entende bem, Méliès e Lumière são diferentes a este grau: um quis virar os olhos para fora, mostrar o mundo, o outro preferiu virá-los para dentro, para o mundo interior, da magia, das fantasias humanas, das pessoas.

Um dia resolveu Méliès vestir de faquir o pobre Louvel, o jardineiro da sua casa de Montreuil. O infeliz não parava de soltar fumaças de narguilé, encostado ao muro de um palácio oriental: cenário pintado num enorme pano erguido no meio do jardim. Mas no jardim as coisas complicavam-se: o sol, embora previsível (já se sabia que era a Terra que gira à volta dele e não o contrário), era impossível de dominar. O mesmo com a chuva, as nuvens, o vento, etc...

Quando foram ver o resultado, 'algo' estava errado. Numa cena fazia um sol esplendoroso, na outra estava nublado, para voltar depois a fazer sol e a chover em seguida.

"Não podemos ficar dependentes das nuvenzinhas" terá ele dito. E assim manda construir um barracão todo coberto com vidros despolido para aumentar a intensidade da luz do sol, com a mesma área do teatro.

Entretanto encena "As Artes do Diabo". Não de um, mas de vários. Que aparecem de repente no meio de duas princesas e duas zelosas freiras. A quem roubam o livro de orações. Tentando-as. Mas logo os diabos piram-se ao sinal da cruz. Eis senão quando surge alguém,

príncipe salvador, a quem uma das princesas estende a mão. Que não retira, ao sentir a coisa tocada. Sorrindo, envolve-se com ela : o Diabo reencarnado. Que a leva direitinha para o inferno.

No filme, que fez sucesso, a princesa era encarnada pela Jehanne e o diabo por Méliès. Que, claro, já a tinha levado para a cama. Pormenor importante: o filme era mesmo a cores!

O primeiro filme a cores da história do cinema! Pintadinho à mão, fotograma a fotograma.

Aproximava-se o Inverno. O barracão envidraçado, o primeiro estúdio de cinema da história, estava concluído em 22 de março de 1897: uma coisa enorme com tudo lá dentro. Méliès inventava engenhoca atrás de engenhoca, truque atrás de truque.

O diálogo entre o Bem e o Mal continha algo da mesma natureza daquilo que é a essência do cinema. Na relação entre os contrários, negativo e positivo, preto e branco, há sempre uma zona de claro-escuro. Coisas essenciais, na vida, na pintura, na fotografia, no teatro e no cinema . Méliès sabia brincar com essas coisas. Mas também sabia fazê-las. Divertia-se com o sonho, mas tinha de olhar para a vida, tal qual ela tem de ser olhada. Depois de ter descoberto a sobre-impressão, voltando a impressionar uma ponta de filme já meio impressionada, consegue fazer passar um fantasma no meio de cadeiras, mesas e paredes, por entre o espanto da assistência.

Os irmãos Lumière tinham colocado a objetiva da câmera no lugar da íris, apontando-a para o mundo. Méliès pôs-se a fazer o contrário. Colocando a objetiva no mesmo ponto, apontou-a para o lado da retina, desvelando muito dos mistérios escondidos por trás desse écran. Mas, sentindo que não lhe bastava ter os olhos virados para o sonho, vira-os agora de novo para a vida. Com o mesmíssimo propósito dos Lumière: mostrá-la, "tal e qual ela é". Sabendo que a experiência dos irmãos tinha esbarrado no problema da reprodução (o cinema só pode mostrar as coisas no espaço de tempo em que acontecem, sendo para isso necessário que a câmera lá esteja no mesmo momento) Méliès decide reconstruir a vida para poder retratá-la. Isso mesmo: reproduzir as coisas da vida, produzindo-as. Metendo-as em cena, no plateau, antes de as filmar.

Por exemplo: em terceiro plano, ergue o cenário do fundo do oceano. Move-se, em segundo plano, um escafandrista. Em primeiro plano, coloca a maquete de um célebre barco que havia naufragado em Cuba, o Maine. Perante o olhar incrédulo do operador, que não acreditava no truque, instala em frente do barco um aquário com peixes vermelhos a nadar. E, aponta a câmera para o aquário, limitando o quadro à superfície do vidro. Do outro lado do aquário move-se o escafandrista diante do navio afundado. Não satisfeito com isso, filma o aquário sem nada por detrás. Rebobina o filme na câmera escura, e volta a filmar o escafandrista, impressionando de novo a camada já impressa: na projeção, o escafandrista move-se por entre os peixes. Este filme, "O Cais de Havana e a Explosão do Couraçado Le Maine" (1898) chegaria aos Estados Unidos. O filme descrevia um episódio da guerra hispano-americana. Nele se inspiraria um tal Spoor, filmando, em realidade trucada, a vitória naval americana sobre a armada do general Cervera, nas Filipinas.

Tinha Méliès acabado de constituir a sua firma, a Star Film. Vítima de impostores, recusa a oferta de um certo Louis Grivolos, também membro da Academia dos ilusionistas, dono de uma fábrica de equipamentos elétricos, invenções e aparelhos de cinema, que queria fazer negócio com ele. Este acaba por oferecer o capital a Charles Pathé, o tal que um dia chamara a atenção de Méliès para a banalidade em que estava caindo a "fotografia animada".

Os Spoor por um lado e os Pathé por outro. Os dados estavam lançados. Mas Méliès via mais que eles, embora não pudesse ainda ver até que ponto certos dos seus sonhos começavam a esbarrar com o mundo. Já tinha ouvido algo do gênero da boca de Charles Pathé, ouvia-o agora da boca do "Père Dullar", um dos feirantes a quem vendia os filmes: "Senhor Méliès, as suas imagens são artísticas demais para o público! O que ele anda sempre pedindo são tortas na cara...".

Méliè resolve variar com "As tentações de Santo António". Mas desta vez a película é mal recebida e os feirantes não a compram.

A França estava entretanto dividida por causa do "caso Dreyfus". O capitão Alfred Dreyfus tinha sido condenado a prisão perpétua uns anos antes, em 1894. Era acusado de colaborar com os alemães, mas estava inocente. Fez tudo o que pôde para juntar as provas necessárias da sua inocência. Mas os poderes públicos fizeram orelhas moucas e ficaram de olhos fechados. Levantam-se vozes solidárias: entre elas Georges Clemenceau, Emile Zol a e Adolphe Méliès, o tal 'primo rico' de George Méliès, que logo toma o partido do condenado. Primeiro interessando-se. Depois entusiasmando-se: nesse ano de 1898, o escândalo rebenta e toda a gente percebe que se

trata de uma tramóia que envolve chefes do Estado Maior do Exército. Apaixona-se, como toda a gente, quando é descoberto o culpado, um tal comandante Esterhazy, que resolve o mal pela raiz: cortando o pescoço. Como se isso não bastasse, o presidente Félix Faure, que tudo fazia para salvar o rosto, morre na cama... ao lado da amante, que logo desaparece também, que nem truque de cinema.

Filma Méliès o funeral do Presidente. Acontecimentos daqueles, vistos num écran de província, atraem multidões. E logo a seguir decide reconstituir o caso Dreyfus, numa série de episódios, onze, um folhetim dramático. É preciso agitar as consciências. Muitas ainda não estavam acordadas. Mete-se desta vez na pele do Maître Laborit, o defensor do capitão no célebre processo. Descobre num ferro-velho, a cara chapada do capitão Dreyfus. Arma-se em bom da fita e põe-se a brandir a espada. Tal como antes fizera no jornal La Griffe com o primo, tramando a vida ao general Boulanger, o tal que perdeu as eleições, amaldiçoando a República.

Mais uma vez, e pelas mesmas razões do "Santo Antônio", correm-lhe mal as coisas. E só filma os primeiros episódios: a cada projeção segue-se uma batalha campal com deyfrusianos e anti-dreyfusianos, a murros e pontapé, bombardeando-se com tudo o que apanham à mão, dando cabo das cadeiras. A coisa vai ao ponto de os chefes de polícia dos locais onde a série passava acabarem por proibir as projeções.

Em 1903 estava Méliès com 43 anos. Começou a enfrentar sérios problemas não só de concorrência, mas de pirataria. Os seus filmes começam a ser ilegalmente reproduzidos sem que ele o possa impedir.

Mas mantendo-se agarrado ao passado, Méliès continuou a criar, por vezes repetindo-se, por vezes inovando. Mas sempre inventivo. Sempre mostrando o mundo 'cá dentro', as fantasias da alma, o assombro dos olhos.

No "Homem da Cabeça de Borracha" cria novos truques. Arranca a cabeça dos ombros, coloca-a em cima de uma mesa. Tira nova cabeça do bolso, mete-a por cima das costas e põe-se a falar com a outra. E não é só: começa a soprar por um tubo que vai enchendo de ar a cabeça que sorri na mesa, até a fazer rebentar. Note-se: a cabeça que rebentava era a sua.

E assim Méliès continuava brincando ora fazendo o público sonhar, ora fazendo-o despertar. Para filmar a coroação do rei Eduardo VII (a cerimônia iria se realizar no dia 9 de agosto de 1902 e na baía de Westminster não há luz) decide reconstruir a abadia no seu estúdio. Descobre um double perfeito do rei, um jovem do lavadouro de Kremlin-Bicêtre, e um double perfeito da rainha, uma dançarina do Châtelet. O filme, concluído com uma boa antecedência, foi projetado no "Alhambra" da Leicester Square no próprio dia da coroação. Mais tarde, disse o rei em sessão privada: "Mister Méliès, é uma maravilha de aparelho, esse cinematógrafo: até consegue mostrar cenas *que nunca aconteceram!*".

Entretanto, um dos que viria a ser um grande sucesso de Méliès ficou concluído, ao fim de 3 meses de rodagem. O filme de 15 minutos, chamado "Viagem à Lua" saiu em julho desse ano. A vedete do filme sentada no quarto-crescente, já não é a linda Jehanne (esta já tinha sido substituída em todos os sentidos).

O Filme é um sucesso na Europa.

Um certo Al Abadie, o agente londrino de Thomas Edison, desloca-se a Paris com o objetivo de comprar, entre outros, "A Viagem à Lua" e surge diante de Méliès com o livro de cheques na mão. Méliès recusa, justificando-se que quem faz a distribuição dos filmes dele na Inglaterra e Estados Unidos é Charles Urban.

Al Abadie consegue uma cópia por portas travessas e manda-a para a América. A cópia é contratipada nos laboratórios de Edison de West Orange, em New Jersey. Palavras de Méliès mais tarde: "Cópias foram enviadas aos milhares para todos os países do mundo e, ainda por cima, acompanhadas de reclames gigantescos que anunciavam, como nos cartazes e jornais, a "Viagem à Lua", o formidável (tremendous) sucesso da Geo-Méliès-Star-Film de Paris. A marca da fábrica, falsificada, foi reproduzida nas provas e eu, infelizmente, nada podia fazer para impedir este desonesto tráfico". Tinha gasto 30.000 francos no filme e só recuperou uns dez. Mas não se lamenta: "Outro resultado, muito mais importante que enriquecer os falsários, foi o filme ter feito do meu nome uma publicidade sem precedentes, graças à sua enorme difusão, e que esse nome, Geo Méliès, de um dia para o outro, ficou conhecido no universo inteiro". Uns anos mais tarde o Homem chegaria mesmo à lua.

Méliès continua filmando: "O Homem Mosca", que sobe paredes, "A viagem de Gulliver a Lilliput", - é ele o herói - e os "Gigantes", inspirando-se em Swift. "Robinson Crusoe", entre outros. E o "Reino das Fadas", em que o príncipe Bel-Azor é levado ao fundo do mar, ao palácio dos lavagantes. Na "Descida aos Infernos" cria um novo truque: faz deslizar, por trás do Dr. Fausto imóvel no plateau, o longo cenário da descida, enrolado entre dois tambores de madeira. Truque que mais tarde passaria a chamar-se follow shots, nome com paladar americano. Nessa fita, chamava-se Fausto George Méliès e a tentação Jeanne Garnier. Outras tentações se seguiram.

ENTRETANTO, NA AMÉRICA...

...um fenômeno começava a lançar o cinema na vanguarda das artes: A Imigração.

A América estava nessa época lotada de emigrantes europeus que não falavam inglês e que, na necessidade de uma distração para a dura vida que levavam, acorriam em massa ao espetáculo dos filmes mudos. O gesto é universal. É entendido por todos. Para raiva de Thomas Edison, cujo kinetostópio estava saindo de moda, essa enorme massa de gente, tinha descoberto o cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Onde quer que aparecessem os operadores dos irmãos Lumière, Mesguish e Lafont, com os seus filmes de atualidades, acorriam multidões. Edison resolve vingar-se, iniciando uma guerra de patentes não só contra os pequenos empresários americanos mas também contra os Lumière a quem acusava de plágio. Perseguiu os dois operadores com a Justiça, argumentando que o invento era seu, e estes viram-se forçados a fugir clandestinamente do país. Mas surgiam outros concorrentes de Edison, entre os quais Adolphe Zukor, que mais tarde fundou a Paramount. Compravam estes filmes a Méliès ou Pathé, mas tinham decidido entretanto copiá-los ou fazer eles próprios filmes adequados ao seu mercado.

Na América surgem entretanto as antepassadas mais recentes das atuais salas de cinema. Com um ecrã na parede e cadeiras em fileiras à frente deste, mostraram fitas em sessões continuas. São os Nickel Odeons, assim chamados porque em gíria americana, a moedinha de cinco cêntimos que custava cada entrada, era chamada de nickel.

Prosperam as firmas dos irmãos Warner, William Fox, Adolph Zukor e Carl Leammle.

Entretanto, o irmão de Méliès, Gaston, que havia ido para os EUA na qualidade de agente comercial, tentou convencer o irmão a rodar filmes no estilo daquele que ele tinha visto e que era muito apreciado na América. Era o cinema do futuro, havia quem afirmasse. O filme intitulava-se "The Great Train Robbery". Dizia ele seria "um filme prodigioso" em que um grupo de bandidos assaltavam o trem do correio, roubavam a locomotiva, mas acabavam por ser presos. Tudo filmado em cenários naturais, com muito movimento. Uma história do "nosso tempo".

Se já se deram conta, este foi o primeiro Western da história do cinema. O realizador chamava-se [Edwin S. Porter](#) e era um antigo operador de actualidades.

DE VOLTA AO VELHO CONTINENTE...

...Charles Pathé iniciou uma fulgurante ascensão. A produção de Ferdinand Zecca, ao serviço deste, crescia a olhos vistos. Abria este, em 1903, firmas na Inglaterra e na Alemanha e, em 1904, em Nova Iorque, Roma, Viena, Moscovo e São Petersburgo. Disse Pathé alguns anos depois: "O cinema será o teatro, o jornal e a escola de amanhã". Passaria ele a dominar o cinema mundial a partir de 1908. George Méliès limitava-se a ter, com o irmão, uma firma nos Estados Unidos e um agente em Londres que, de resto, acabava de constituir a sua própria firma em Inglaterra, a Edwin S. Porter.

Não era o comércio que interessava a Méliès. Não parava de resto de protestar perante todos os que pretendiam ligá-lo à terra, aconselhando-o a "mudar de gênero". Dizia em alto e bom som "Sou um criador independente!". Estava aliás escrito no catálogo americano da Star Film: era ele o originador desse gênero de filmes cinematográficos, o "gênero Méliès". Os outros que o imitassem, mas a independência ele não perderia!

E o irmão tentou também persuadi-lo, insistia para que ele fizesse filmes de cowboys, ao que Méliès respondeu: "Não há cowboys na França e eu fazer filmes com vacas, não faço!"

Na Itália surgiram os *Italia*, os Cines e os Ambrosio, que imitavam os franceses e vendiam os filmes bem mais baratos. Na Dinamarca apareceu a "Nordisk Film" de Ole Olsen. Multiplicaram-se por todo o lado as "salas de cinema". Méliès continuou filmando: o "Raid Paris-Monte-Carlo em

duas Horas", as "Patifarias do Diabo", os "Incendiários", as "Bolas de Sabão Vivas", "A Fada Carabosse", "O Punhal Fatal" e outros, no mesmo estilo, com as mesmas pessoas e até os mesmos décors.

Na Europa falava-se desse novo efeito descoberto por Stuart Blackton, da "Vitagraph". O truque chama-se *movimento americano*: filmava-se imagem a imagem um objeto que se deslocava. No "Hotel Assombrado" vê-se uma faca cortando sozinha uma salsicha aos bocados e o chá saindo de uma cafeteira sem que ninguém tivesse mexido na mesma. Essa brincadeira em breve permitiria a um empregado da Gaumont, Emile Kohl, inventar no cinema a técnica do desenho animado.

HOLLYWOOD

Thomas Edison ganha a sua guerra nos Estados Unidos. Argumentando ter registrado uns anos antes o kinetoscópio consegue que, em 24 de outubro de 1907, os tribunais americanos proibam todas as projeções de filmes. Só que George Eastman, o dono da Kodak, tinha 90% do monopólio do fabrico do filme. E pretendia criar um cartel com as grandes sociedades americanas, só aceitando os estrangeiros Pathé e... Méliès, que ele admirava.

Assim, em 1909 surge nos EUA o *trust* da união das 10 maiores produtoras americanas da época, com o objetivo de monopolizar toda a produção e distribuição cinematográfica.

Com base nos direitos da patente de Edison, o trust conseguiu juridicamente proibir as outras firmas de filmar e as salas de cinema de proibir os filmes destas pequenas firmas.

É evidente que as companhias independente não cruzaram os braços. Para escaparem das perseguições do *trust*, que tinha sede em New York, elas 'fugiram' para a Califórnia. O clima favorável, a grande variedade de cenários naturais e a mão de obra mais barata, tudo isto levou à transformação de uma pequena localidade chamada de Hollywood nos arredores de Los Angeles, num centro de produção cinematográfica.

Uma grande instigadora dessa, então em crescimento, Hollywood, haveria de ser a United Artists (1919), uma firma formada pelos já na altura bem famosos [Charles Chaplin](#), Mary Pickford, David Griffith e Douglas Fairbanks. Esta haveria de ser a primeira firma de "atores" e ela veio ajudar a estabelecer mais o sistema dos "astros" - note-se que neste período (anos 20) já havia acabado a época do anonimato e entrou a época das estrelas de cinema.

Por mais incrível que possa hoje parecer, Hollywood surgiu como contestação ao cinema oficial, ou melhor, surgiu para fugir da policia.

E por ironia do destino, mesmo depois da queda do trust e da respectiva proibição, as companhias não regressam para Nova Iorque, como cada vez mais aumentou o numero de estúdios ali sitiados (até ao que nós vemos hoje).

Mas já antes disso deu-se a 1ª standartização na tecnologia do cinema: a largura e perfuração da película (desde então se mantém o mesmo standart: filme de 35mm com 4 perfurações por frame).

VOLTANDO ATRÁS NO TEMPO, NA FRANÇA...

Um ator de comédia começou a dar muito que falar nos meios da cinematografia francesa. Seu nome - [Max Linder](#). Ao serviço de Pathé desde 1905, Max criou um estilo pessoal muito próprio. Há quem diga que ele foi o primeiro cômico do cinema.

Mas eis que um novo fenômeno começava a surgir em França: em 1908 começa a produção industrializada do cinema francês e os pequenos produtores e realizadores autônomos vêem-se obrigados a juntarem-se às grandes produtoras da época ou acabam por desaparecer

Como já havia comentado, o cinema não era uma arte de autor. Pouquíssimos eram os nomes que chamavam o público às sessões de cinema. As pessoas iam para se divertir, iam pelo espetáculo e não pelo nome que estivesse por detrás desse filme.

Eis então que os irmãos Lafitte fundaram uma pequena empresa chamada "Film D'Art" (Daqui tiramos duas conclusões: 1ª - que os franceses gostam de trabalhar irmanamente e, 2ª - que esta mania dos filmes de autor já lhes vinha de longe).

A inovação desta firma é o esforço que fizeram em tentar, pela primeira vez no cinema, cativar o publico através de nomes conhecidos. São as primeiras ecranizações de obras de escritores famosos. O cinema começou a sair do anonimato.

Em Dezembro de 1908, na estréia do "Assassinat du Duc de Guise", de Lavedan, o primeiro exibido pela sociedade, Pathé tinha já adquirido a exclusividade desses filmes. Comentou o jornal "Le Temps", referindo a sucessão de imagens rápidas, febris, "estranhamente sugestivas" : "É uma impressionantíssima lição de história. Nada melhor que aprender com os olhos". Manteve-se a evolução do film d'art nos anos seguintes.

Pathé - que tinha aberto a sua própria fábrica de película e produzia programas semanais que exibiam mil a dez mil metros de filme - fundou uma sucursal de arte a "Société Cinematographique des Auteurs et Gens de Lettres" (S.C.A.G.L) que atingiu o apogeu com Les Misérables, em 1912.

A exigência narrativa provém do prazer da descoberta de algo que a história oculta. Sendo partilhada, é aquilo que faz desejar que ela seja contada. Sabia disso Méliès que, recusando obstinadamente submeter-se às regras do mercado e a sair do estúdio para a rua, continuou a desprezar os lentos sortilégios da narrativa pelo prazer intenso da visão. Méliès queria que as pessoas VISSEM, que se vissem a elas, que vissem o interior e não que olhassem para fora do nosso corpo / estúdio.

Por esse tempo, Pathé, a quem Méliès tinha hipotecado os estúdios de Montreuil, propõe-lhe uma filmagem baseada nas recentes expedições de Amudsen e Scott ao Pólo Sul. Méliès filma então o seu "Viagem ao Pólo", filme futurista de quase quarenta minutos, em que o célebre professor Mabouloff se desloca voando sobre uma paisagem de gelo no "Aerobus", um fantástico helicóptero. O filme é de fevereiro de 1912. Uns anos mais tarde - 1925 - comentou o ilusionista a um jornalista: "Ao menos sinto-me vaidoso de ter, sem dar por isso, inventado o airbus; se um dia surgirem o helicóptero e o seu famoso contrapeso, então a minha alegria não terá fim...". Mais que reproduzir - e até que ponto Méliès o sabia! - o cinema inventou a vida.

Por essa época o cinema italiano deslumbrava o mundo com grandes reconstituições históricas. Os italianos sempre foram de gostar de coisas grandes. Uma versão suntuosa de "Quo Vadis", realizada por Guazzoni ao serviço da Cines - incêndio de Roma, cristãos atirados aos leões, banquetes romanos, Nero e Petrónio - era projetada no "Gaumont Palace", a maior sala de cinema do mundo, acompanhado por uma orquestra e um coral de 150 cantores. Depois foi Cabiria, de Piero Fosco, com argumento assinado por Gabriele D'Annunzio mas escrito por Fosco-Patrone. Os décors deste filme já não eram panos pintados mas uma enorme cenografia de construções de madeira escoradas. O operador espanhol Chonon, que estivera ao serviço de Pathé, utilizava neste filme um processo novo: fazia deslizar a câmara, montada num charriot, paralelamente aos décors, num movimento que se chamava carelo e hoje se chama *travelling*. O verismo italiano, inspirado no realismo francês, somado ao vedetismo reforçado por uma publicidade maciça, abria novos horizontes ao cinema.

Méliès, entretanto, filmou o "Inquilino Diabólico", que mais tarde inspirará Walt Disney na Mary Poppins, o filme em que Julie Andrews retira da mala de viagem uma mobília inteirinha.

Por desavenças comerciais, Méliès começa a perder os habituais clientes-feirantes. Organiza ainda um espetáculo de music hall, "Os Fantasmas do Nilo", com uma trupe inglesa em que se destaca um iniciado, cheio de talento para gangs cômicas, chamado Charlie Chaplin. Do espetáculo, estreado no "Olympia", organizou uma tournée, fazendo transportar todo o material de trem, como era hábito dos feirantes, o que lhe leva uma boa parte das receitas: Grenoble, Suíça, Itália e depois, no início de 1911, Baleares e Argélia.

Entretanto George e o irmão, Gaston, desentendem-se e termina a sociedade deles. Méliès filma ainda, em 1912, Le Chevalier des Neiges ("O Cavaleiro das Neves"), e faz "uma pávida reedição" de Le Royaume des Fées ("O Reino das Fadas") de 1903". E ainda novo Cendrion, o seu canto do cisne, mutilado por Zecca que, sabendo que o filme é admirável, o encurta por falta de ritmo e por ser comprido de mais. No entanto por um lado, os feirantes já não compram os seus filmes, por outro, havia cópias pirateadas em demasia para sustentar o mercado sem ter que se pagar a Méliès.

Se Lumière foi o pai do cinema, Méliès foi o pai dos *tricks* e efeitos especiais. Méliès foi o pai do "cinema como arte", do "cinema fantasia".

Desde 1908, que ele descaía, vítima do progresso que a indústria cinematográfica tinha sofrido. Completamente arruinado em 1914, Méliès retira-se do cinema.

Ninguém mais soube dele, até que um dia, no final dos anos 20, um realizador francês, René Clair, apanha o trem numa pequena vila no sul da França. Enquanto espera, entra numa

pequena loja, onde dá de caras com um casal de idosos paupérrimo. Eles vendem doces e souvenirs (bonecas) que eles próprios fazem para poder sobreviver. (Eugénie tinha morrido em 1913, também em maio. Méliès voltou a casar, com uma de suas ex-atrizes). René Clair sente pena deles e, para ajudá-los, resolve comprar-lhes uma boneca. É então quando de repente reconhece naquele velho homem, o inventor da arte que ele tanto venerava, Georges Méliès. E assim, esta história acaba bem. René Clair contata um grupo de cineastas que estão prestes a abrir a primeira casa para os reformados do cinema. E os primeiros habitantes dessa casa foi o casal Méliès, que viveu lá gratuitamente até ao fim da sua vida.

Em 1928, a França reconheceu Méliès como um 'tesouro vivo'. Os filmes dele foram recuperados e, em 1931, ele foi galardoado com a prestigiada medalha da Legião de Honra.

Criaram os irmãos Lumière o cinema do OLHAR - olhar o mundo, a informação (a reportagem, reels, crônicas). Criou Méliès o cinema do VER - ver além do olhar, ver-nos a nós próprios, ver os sonhos, que não podem ser olhados (o cinema "de arte", ficção).

ATRAVESSANDO O ATLÂNTICO

Tem algum tempo que David W. Griffith estava no cinema. Filho de um sulista falido, herói da Confederação, Griffith realiza em 1913 o que haveria de ser um dos mais polémicos filmes da História do cinema: "Birth of a Nation" (Nascimento de uma Nação). Estreado em 3 de março daquele ano - Baseado no romance declaradamente racista de Dickson, o filme é, por um lado, o primeiro longa metragem americano, um filme grandioso, cinematograficamente falando, uma verdadeira enciclopédia do filme; por outro lado uma apologia ao "poder branco", mostrando os negros como pessoas estúpidas, más e mesquinhas e a famigerada Ku Klux Klan como os "salvadores da honra do convento".

Griffith introduzia um princípio novo de lógica narrativa: a montagem de planos - quando estamos próximo, mais afastados e muito longe do objeto.

A composição, montagem e técnica de câmara deste filme demonstram a grandiosidade da visão cinematográfica deste realizador.

Apesar de ser um filme mesquinho, socialmente falando, é uma verdadeira obra de arte e escola quando o olhamos como "um filme".

Esta tendência racista de Griffith tem um porquê: seu pais, sulistas, plantadores de algodão que enriqueceram à custa do trabalho escravo, viram-se despojados de seus bens após a derrota do Sul na Guerra Civil. O fim da escravatura veio a ser a ruína de sua família.

A verdade é que o filme é, na época, um estrondoso sucesso de bilheteira!

E suscitou reações desmesuradas por parte da imprensa, como nunca tinha acontecido antes com outro filme que fosse, e foi o primeiro a ser visto na Casa Branca. Depois de o ver, o Presidente Wilson disse: "É como escrever história com relâmpagos e só lamento que tudo tenha sido assim tão terrível e verdadeiro". Testemunho de uma época que lhe enchera a infância de fantasmas que agora reproduzia, com boas e más lembranças, Griffith ficou surpreendido com o temporal que se levantou quando negros e os que com eles estavam ergueram a voz. "It gambles on the public ignorance of our own history", disse do filme George Forster: um filme que abusava da ignorância dos que não conheciam a sua própria história, história que abalava a consciência dos que dela mais sabiam. "Birth of a Nation" provocava na América um efeito semelhante ao que produziu em França o filme de Méliès sobre o caso Dreyfus.

Depois de fazer um filme socialmente condenável, Griffith faz a sua segunda obra-prima em contribuição para a História do Cinema: "Intolerance" (Intolerância) - 1916.

"Intolerância" levou quase um ano para ser rodado e custou US\$ 2 milhões, uma fortuna para a época. O mais famoso trecho da obra é o do festim de Balthazar, em uma Babilônia montada em estúdio, com centenas de figurantes e tomadas espetaculares do alto, que consumiu cerca de um quarto do orçamento do filme.

Mas, apesar de ser considerado atualmente como uma obra prima, o filme foi, ao contrário de "Nascimento de uma Nação" um fracasso de bilheteira na época. E censurado na Europa - um filme pacifista em tempo de guerra...

Griffith continuou a produzir e realizar dramas intimistas, geralmente estrelados pelas irmãs Dorothy e Lillian Gish (Lillian Gish era a sua atriz favorita).

É de assinalar que Griffith criou à sua volta uma escola de atores, não admirando portanto que em 1919 fundou a United Artists juntamente com Chaplin, Mary Pickford e Douglas Fairbank.

Ele foi o que agora se chama "um realizador de atores" mas a sua contribuição incalculável para o cinema veio mais com a sua inovadora linguagem (técnica) cinematográfica. Com seus planos de câmara, ora em close, ora em grandes planos monstruosos para a época. Ele fez a câmara ver, como os olhos vêem: perto, a certa distância e longe

Ele criou uma nova compreensão de realizador de cinema - como aquele que cria uma imagem una da obra. Em quase cada um de seus filmes existia uma tentativa de resolver qualquer problema formal ou estético que se punha ao cinema mudo.

Mas com os insucessos comerciais que se seguiram e a chegada do cinema sonoro, não conseguiu mais financiamento para as suas produções. No entanto, em 1935 foi homenageado com um prêmio especial pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood.

Quem quer saber um pouco que seja do cinema americano e mundial, tem que conhecer o nome deste Mestre do cinema, por muitos considerado o pai do cinema americano: David Griffith

A *United Artists* deu o que falar. Com o evento das "estrelas e astros" que surgia na América. Três atores e um realizador uneiram-se para formar a United Artists. São eles: Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbank e David Griffith. Também resolvem levar o cinema para a costa oeste, para Hollywood.

Charles Chaplin não precisa de apresentações. Por essa altura tinha já Charles Chaplin realizado "The Tramp" (1916), encarnando o vagabundo e, reunindo curtas metragens, exhibia *Charlie's Life*. Tinha feito uns trinta filmes que corriam o mundo, desde a Nova Guiné ao Ártico, e não se preocupava nada com esses requintes narrativos, fiel à velha escola de Max Linder e George Méliès, fazendo com que a coisa surgisse em plano aberto. Em 1918, com 29 anos, conhecia Chaplin algumas verdades simples sobre o caráter humano. Coisas como a alegria que dá ver a riqueza e o luxo em maus lençóis, a tendência do espectador sentir as dores e alegrias do personagem. Sabia ainda que um meia-leca como ele, *the little fellow*, é sempre mais simpático que um matulão. Sobretudo se souber conter os gestos e os efeitos que produzem. Tinha-se também posto um dia a pensar naqueles ingleses de bigodinho bem aparado, de bengalinha de bambu, síntese dos muitos que tinha visto em Londres quando a Keystone Film Company o metera nas suas primeiras fitas.

Mary Pickford - a namoradina da América! *The Little Mary*, *America's Sweetheart* - casa com Douglas Fairbank - *The All-American Male*. Eles encarnam a primeira geração do Star System: herói e heroína. Chaplin também, mas noutra pólo. Ninguém pretendia na vida imitar Charlot - Charlot era para VER, para ser visto - para sentir com os olhos a vingança dos maus bocados que a vida nos faz passar.

Mary e Douglas eram a encarnação da vida. Aquilo que todos queriam ser: bonitos, ricos, inteligentes e sempre, sempre heróis.

Se fossem possíveis comparações, que não são, eu diria que Mary teria sido a Bo Derek politicamente correta. Faz algum sentido? Tento de novo: uma Sandra Bulok, com aquela carinha de menina boa, associada a um carisma de Marilyn Monroe.

E Douglas seria o galã americano. O desejado, quem nem dom Sebastião. Mas como Dom Sebastião era latino, para latino tínhamos Rudolfo Valentino - o Grande Amante.

A EXIGÊNCIA NARRATIVA E O DESEJO DE VER

É quando, no campo da visão, uma coisa toma o lugar da outra que a visão se produz. Quando a coisa nova surge. Ou então quando, por uma alteração do ponto de vista, de uma qualquer mudança da perspectiva do olhar, ela surge num novo espaço: no espaço criado por um movimento dos olhos, seja ele simples concentração do olhar na coisa que substitui a anterior, seja pela alteração do espaço visível pelo desviar dos olhos.

Como no cinema o campo da visão nunca se altera - o écran tem sempre a mesma forma e a mesma medida - o lugar ocupado pela coisa nova, metamorfose da subjacente, ou se vê dentro do espaço contido nesse campo ou se vê no novo espaço criado pelo desvio do olhar. No primeiro caso: metamorfose da coisa visível no mesmo espaço, isto é, no mesmo plano. No segundo caso : metamorfose na mudança de espaço, na passagem de um plano ao outro - na mudança que acarreta, por um efeito semelhante ao da retenção retiniana, a substituição da primeira coisa pela

nova, qualquer que ela seja, fazendo-a não só ocupar o lugar da primeira mas ainda sobrepondo-se ou fundindo-se com ela.

A fusão física provocada na retina pela ação da luz é o expediente que nos permite ligar as coisas umas às outras, segundo as perspectivas possíveis do olhar. A articulação dessas perspectivas em sucessão é o que nos permite efetuar a leitura daquilo que é visto. Mas isso não dispensa a lógica, maior ou menor, que nos é imposta pela simultaneidade das imagens sobrepostas. Este encontro no mesmo corpo é o que nos faz discernir a razão que as une entre si, o que nos ajuda a decifrá-las. Por outro lado, os atropelos a que estão sujeitas as coisas visíveis quando as pomos em confronto umas com as outras, por ação dos movimentos dos olhos, é o que nos força a desfazer a lógica que nos prendia o olhar. É o exercício que nos ensina a vê-las de outra maneira qualquer, segundo outra lógica qualquer, em busca de novos indícios: exercício que nos obriga a reinterpretar a regra geral em que, por força das nossas vivências, as tínhamos arrumado no corpo em que estávamos habituados a vê-las contidas.

O esforço do olhar exerce-se sempre em sentidos opostos: a concentração e a dispersão, a prisão e a fuga. Para cima e para baixo, para um lado e para o outro. Nesse exercício, introduzindo no cinema novas perspectivas, desmontando em recorte as coisas visíveis, Griffith, pôs-se a montá-las de novo, unido-as segundo a lógica que conduz à regra geral, criando longas articulações, arrumando-as com a simples intenção de fazer ver - com todas as fixações que lhe tolham o olhar, com todos os fantasmas que retirava da gaveta - aquilo que milhões de pessoas desejavam ver : o nascimento, num mundo velho de muitos séculos, de uma nação emergente, com as figuras que nela existiam e em que se podiam reconhecer cada um dos seus agentes. Chaplin, sem retórica, com um olhar perverso como o de Méliès, pôs-se a rir de tudo isso. Era menos sisudo, via as coisas de outra maneira. E... bem mais longe.

Outros, de uma maneira ou de outra, vieram depois meter-se nessas aventuras. A Europa - saída de uma guerra que a ajudara a levar à ruína - desejava ver outras coisas. Poemas épicos, aí, eram histórias velhas. No confronto das nações e dos desejos, soltavam-se outros fantasmas. E dentre aqueles que mais julgavam ver as coisas, como certas elites intelectuais, alguns resolveram fazer cinema. A vanguarda, inspirada no impressionismo e no dadaísmo, escola fundada em 1916 em Zurique, pelo romeno Tristan Tzara, chegou ao cinema francês com uma boa década de atraso.

Na França estávamos, a início, no Avangard (Impressionismo) francês e no final dos anos 20, nos loucos anos do surrealismo.

Depois de 1919, apareceu em França uma nova geração de cineastas entusiastas que pretendiam dar ao cinema uma tonalidade lírica, artística, com bases nas artes mais antigas (pintura e literatura).

Louis Delluc, escritor, argumentista e crítico por essa altura, proclamava na revista Cinéa: "Que o cinema francês seja cinema!". Emergiam visionários - idealistas da pureza - que pensavam coisas que começavam a traduzir em cinema.

Delluc realizaria "La Fièvre" em 1921: um dos exemplos mais perfeitos do filme realista francês, filme em que todavia "para lá do realismo pairava um pouco o sonho que ultrapassava a linha do drama e atingia o inexpressivo para além das imagens precisas" - palavras de Germaine Dulac. Claro que Dulac era suspeita, não fosse seguidora da mesma corrente artística.

"Para que uma obra seja bem sucedida, é necessário que a inteligência tenha preparado o caminho à sensibilidade e que a obra seja sonhada antes mesmo de ser e que o publico a tenha quase imaginado, antes mesmo de a ver" - escreve Dulac, realizadora de um dos mais belos e representativos filmes do movimento impressionista francês: "La Souriante Madame Beudet" (A Sorridente Madame Beudet) - 1923.

Dulac talvez não fosse uma grande cineasta no sentido 'inventivo' da palavra. Dulac foi uma grande cineasta porque, tal como Méliès, voltou a câmara para dentro mas com uma sinceridade que até nessa época poucos tinham tido coragem de fazer.

O cinema para ela seria sentimento puro. "É permitido duvidar que a arte cinematográfica seja uma arte narrativa. Emoção puramente visual, no estado embrionário, emoção física não cerebral igual a que pode ser produzida por um som isolado".

Pode-se não gostar do seu estilo. Pode-se não gostar do seu cinema, como pode se não gostar do cinema de outro realizador qualquer. Mas Dulac soube expor-se, soube expor o mundo como pouco, não fosse cada um de nós uma exposição única do mundo.

Mas voltemos a Delluc, 'o guru' do *AvantGard* francês. É com este conceito de "que o cinema seja cinema" que começa a trabalhar, a viver o cinema, o realizador Louis Delluc, fundador, na França, da crítica e do cineclubismo. Infelizmente morreu jovem demais - com tuberculose - para ter tempo de se afirmar como realizador. Mas a sua maior importância para a História do cinema é talvez mais como teórico e animador, reunindo em torno de si a chamada escola impressionista francesa: [Abel Gance](#), L'Herbier, Dullac, Epstein.

Outros grandes nomes do Avant-Gard francês é René Clair.

O "mais parisiense dos cineastas" foi o único a pertencer à Academia Francesa. Um dos nomes mais importantes do Avant-Garde, foi dos percussores de boa utilização do cinema falado. Seus filmes - muito franceses, alegres e sempre poéticos.

De uma poesia estonteante os filmes desta escola são, ainda hoje, de uma beleza quase incomodativa, de fotografia bela, suave como a imagem dos impressionistas e emocionalmente forte. Daí a palavra Impressionismo - para criar impressão em quem a visse.

Talvez esta época seja mais claramente retratável através da seguinte afirmação de outro grande nome do impressionismo francês, outro desses inconformistas, Marcel L'Herbier: "Não é o cinema produzido por um impulso vital do homem? O mesmo impulso que levou Fernand Léger - sem dinheiro para comprar o material de pintura - a erguer a mão, pondo-se, "meio doido, a traçar com a unha ou a ponta da navalha sobre o tampo de uma mesa de café o desenho dos quadros volumosos que a cabeça exige que saiam cá para fora"?.

Mas está provado que a seguir a um movimento artístico, vem-lhe normalmente um contrário como resposta. E se o impressionismo apelava para a razão através dos sentidos (não esquecer que se saía de uma guerra, onde faltava a 'razão dos sentidos'), o surrealismo que lhe sucede tenta fugir à explicação lógica e racional.

Quem, dos que minimamente se interessam por cinema, nunca ouviu falar do "Un Chien Andalou" (Um Cão Andaluz) ou da "L'Age D'Or" (A idade do Ouro), de Luis Buñuel?

Aqui está um homem completamente louco, dirão alguns. Não mais que todos os outros.

Cada um olha e vê à sua maneira. Buñuel via assim no "Chien Andalou", olhou assim no "Las Hurdes (Tierra sin pan)" - um dos mais impressionantes documentários já filmado. A cena em que um animal lambe a urina humana ainda quente numa poça, para compensar a falta de sal que sentia, é a miséria no seu mais horrendo rosto.

"Un Chien Andalou" marcou tanto. É curioso. Mais curioso ainda foi o fato de terem os psicólogos e críticos da época esforçado-se para dar uma interpretação pseudo-intelectual e lógica para o filme. Arranjaram montes de interpretações plausíveis, desde a ação do subconsciente... Enfim... conseguiram encontrar um sentido para explicar aquele absurdo que parecia ser o cão da Andaluzia. E daí sai-se Buñuel, que não era muito de meias palavras.

Na realidade este filme foi todo criado a partir dos sonhos de Buñuel, de Salvador Dalí, seu amigo pessoal e que, se tratando de surrealismo, tinha que meter o dedo, neste caso, os sonhos. É como um pano de recorte de sonhos - um olho a ser cortado (a cena mais famosa do filme), a carcaça de um burro morto, um piano, muita coisa estranha... muito surrealismo.

Os atores deste filme não faziam a mínima idéia do que tratava a história. Saltavam da cadeira quando Buñuel lhes dizia para saltar e ficavam parados quando recebiam essas instruções.

Buñuel nasceu espanhol mas morreu mexicano. Conta ele no "Meu Último suspiro" (autobiografia) que odiava viajar e que jamais se imaginaria vivendo num país da América Latina. Bem diz o ditado "Nunca digas desta água não beberei". E não só bebeu, como gostou do sabor.

Acabou por se mudar de armas e bagagens para o México, onde pediu cidadania e permaneceu.

Seus grandes sucessos da época do surrealismo são o já mencionado "Chien Andalou" (1928) e "L'Age D'Or" (1930). Entre os muitos filmes que realiza entre "La Hurdes - Tierra sin Pan" (1932) e "Viridiana" (1961) destaca-se talvez o "Gran Cassino" (1947).

Amigo pessoal de Salvador Dalí (com quem terminou a amizade que os unia por causa... das ancas de Gala!) e de Garcia Lorca, assistente dos maiores realizadores do impressionismo francês, trabalhou com Epstein e Dullac. Trabalhou no departamento de cinema do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Enfim... esteve em contato vivo com uma época explosiva, criativa e maravilhosa do cinema mundial, que é a época da vanguarda.

Depois dos muitos filmes que realizou após "Las Hurdes ou Tierra sin Pan" (1932) - o filme foi proibido e só saiu em 1937 - a sua força criadora vê-se de novo reconhecida com "Viridiana" (1961), com o qual ganha a palma de Ouro em Cannes (na Espanha o filme foi prontamente proibido). Daí em diante a idade, a surdez e as dificuldades de produção não foram mais obstáculos para torná-lo num cineasta *cult*, dos mais lúcidos e inteligentes de todos os tempos. Em 1972 ganhou o Oscar com o melhor filme estrangeiro por "O Discreto Charme da Burguesia".

Algum tempo depois decidiu deixar o cinema. Mas Serge Silberman, produtor de seu dois filmes anteriores, convence-o a voltar à realização.

Fez então "Esse Obscuro Objeto do Desejo", baseado no conto 'La Femme et le pantin'. Depois que Maria Schneider (a mesma de "O Último Tango em Paris") abandonou as filmagens - desentendimentos, estão a ver... - Buñuel substituiu-a por duas outras atrizes (que passaram a repartir o personagem feminino), Angela Molina e Carole Bouquer. Muitas pessoas não chegaram nunca a notar a diferença.

Dele escreveu Adou Kirou: "Os primeiros e últimos filmes de Buñuel são coisas que explodiram na mão dos nossos inimigos, os professores, os críticos bem pensantes e outros descortinadores de película que não admitiam que uma pessoa lhes estenda uma cruz em que bem podiam crucificar-se".

Foi um grande realizador no sentido que o cinema dá ao verbo realizar. Ele sabia fazer cinema.

Embora o "Chien Andalou" e "L'Age D'Or" sejam os dois grandes representantes do surrealismo, Buñuel não foi o único a seguir esta estilística no caminho do "abstrato". Outros valores não mais altos, mas tão altos como foram o construtivismo (René Clair "La Tour" - 1928), o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo ("Le Retour á la Raison" - Man Ray, "La Coquille et le clergyman" - Dulac, 1928). Sob o lema "movimentos puros" e "música para os olhos", Dulac fez dois filmes abstratos ("Plastique 927" e "Tema com Variações", 1929), René Clair, o realizador de "Paris qui Dort" (1923), filma no ano seguinte "Entr'acte".

Dizia René Clair a propósito dos anos precedentes e da influência no cinema do naturalismo de Zola: "Foi tudo estragado pela intrusão da arte obrigatória". Dizia ainda: "Os conceitos de arte e comércio encontravam-se intimamente misturados, com grandes prejuízos para uma e para a outra coisa". E comentava: "Ora, o que o cinema quer de nós é ensinar-nos a ver".

A esta corrente de filmes "experimentais" - dos quais é característico um distorcimento das formas/idéias, era o que hoje se pode chamar de cinema "para alguns", há quem chame de "Segunda Avanguarda"

MAS ENQUANTO ISTO, NO PAÍS DOS SOVIÉTICOS...

Lênin assinava, dia 27 de agosto de 1919, o decreto que enterrava o velho cinema czarista, dando origem a uma nova vaga. Na frente de batalha, em que os bolcheviques combatiam os exércitos apoiados por potências estrangeiras, estavam Tissé, Koulechov e [Dziga Vertov](#) rodando atualidades. Para ensinar, como pretendiam os irmãos Lumière, a ver ...a verdade das coisas.

Clamava Lénine em 1922, terminada a guerra: "De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante!".

Política à parte, a União Soviética foi berço de algumas das melhores obras do cinema mundial. Um dos considerados 10 melhores filmes de sempre é o "Couraçado Potemkim" de Seguei Eisenstein.

Dá-se a Revolução Socialista. No país dos Sovietes reina, por um lado, a calamidade da guerra civil, por outro a esperança de uma nova sociedade mais justa e igualitária. A revolução era o sonho e não dissemos nós já que o cinema também é o sonho?

Desde os primeiros dias do poder dos soviets que o cinema foi escolhido como 'arte principal'.

Senão vejamos: o cinema era o principal meio de comunicação num país de vários milhões de analfabetos, num país onde a cultura visual é riquíssima e lhes corre nas veias: basta-nos ver o inacabável número de pintores russos; basta-nos ver as suas igrejas, que de tão desenhadas, tão visualmente ricas, deixam qualquer catedral católica no fundo do poço, basta-nos ver o bailado - a visualização da música, e por aí adiante.

O cinema era o mais poderoso meio de propaganda e informação. Tornava-se imperativo desenvolver o cinema e desenvolvê-lo do lado 'da lei'.

Permitia-se então tudo. O Avangard russo foi um dos mais 'mexidos' e 'experimentalistas' da época.

Já antes do Avangard (anos 20), jovens soviéticos organizavam-se em grupos de formação e pesquisa, com apoio do governo : "A Fábrica do Ator Excêntrico" (F.E.K.S.), "O Laboratório Experimental", de Koulechov, os Kinoks de Dziga Vertov.

Vertov fora incumbido de realizar um jornal filmado, o Kino Pravda - o "Cinema Verdade". Este Kino Pravda e Kino Glaz (Cinema-Olho) haveria de dar muito que falar e de ser criador de uma estilística que dura até aos nossos dias. Não há repórter televisivo ou documentarista que se preze que não conheça a teoria desenvolvida por Dziga Vertov que havia definido como objetivo expurgar do cinema toda a forma teatral, a encenação, o argumento, os estúdios, os décors, os atores. Puro cinema do olhar. A câmera passaria a ser um instrumento na "pesquisa do mundo vivo". Mas, em consequência da falta de película virgem logo depois da guerra, o cinema soviético quase parou a produção. Começou Vertov por servir-se de "tomadas de vista representativas", pedaços de filme impressionado durante os combates, cine-objetos que trabalhava na mesa de montagem, servindo-se dela como uma metralhadora, criando um gênero novo, o filme de montagem. "A matéria prima da arte do movimento não é de modo nenhum o movimento em si, mas os intervalos, a passagem de um movimento ao outro", afirma ele no manifesto Kino-phot. Defendia assim, já no início dos anos vinte, "...que o movimento fílmico, composto de movimentos registrados, possuía o seu movimento específico, diferente dos movimentos fragmentários utilizados na sua criação". E sublinhava que, em cada uma das frases, assim construída com intervalos de movimento, havia "um ponto de partida, um apogeu e uma queda".

Dziga Vertov, "poeta futurista russo, especialista de ficção científica e de música de vanguarda", acreditava que "só é belo o que é verdadeiro". Era um apaixonado pelos problemas e pela estética do som, que também Investigava, no "Laboratório do Ouvido" e na "Música dos Ruídos". E proclamava num dos seus manifestos a necessidade de libertar a câmera, escrava do olho humano, "imperfeito" e pouco "penetrante", a necessidade de dela nos servirmos como "um cine-olho mais perfeito que o do homem para explorar o caos dos fenômenos visuais que povoam o espaço".

O que de novo Vertov introduz, no fundo, é outra maneira de fazer ver a coisa, através de processos narrativos que desde sempre tinham sido hostis ao cinema.

Pôs-se assim, com outros que com ele começavam a pensar o mesmo, a descobrir como se poderiam organizar as imagens do cinema em seqüência, criando um método a que chamou "montagem no tempo e no espaço". Koulechov - que em 1929 publicou uma "Arte do Cinema" - referia experiências do gênero, a montagem no espaço, na revista Kino-gazeta de Setembro de 1923. S.M. Eisenstein explicava a sua teoria da montagem de atrações no mesmo número da revista Lief em que Vertov expunha seus princípios.

A "Intolerância" de Griffith era entretanto vista em Moscou. Eisenstein diria mais tarde ter sido Griffith um de seus principais mestres na arte da montagem. Mas perceberam os soviéticos que queriam ver mais longe.

E começaram como loucos a inventar, a explorar modos de ver - durante a filmagem (planos de câmera, fotografia) ou na pós-produção (montagem)

E eis que nos aparecem os grandes nomes da montagem no cinema: Vertov, Kuleshov e Eisenshtein. Estes três senhores, juntamente com Griffith, seriam a base da montagem moderna.

A revista de vanguarda 'Lief' fora fundada por Maiakovski, êmulo em muitas coisas de Vertov e amigo de Koulechov. Nessa revista, S.M. Eisenstein, jovem de 25 anos, militante do Exército Vermelho, engenheiro interrompido e pintor, agora encenador de teatro, desenvolvia o conceito de atrações: sensações violentas impostas ao espectador. E logo avança, realizando "A Greve", filme em que aplica "a montagem das atrações" fazendo alternar o massacre czarista dos operários com imagens de corpos esventrados de animais, filmadas no matadouro". Desenvolve o conceito de *metáfora*, figura tão típica de seus filmes (e do Tarkovski). Concebe Eisenstein em 1925 "O Couraçado de Potemkine", em gênero de atualidade filmada. Reduziu a representação humana a figuração inteligente, e elegeram como protagonistas do filme a cidade de Odessa e o couraçado.

Já na "Greve" surgia um novo conceito de protagonista: o povo!

Não é de admirar que numa época de socialização de tudo, numa época de massificação da arte, se massifiquem os astros. Estes passam a ser as cidades, o povo em geral, a revolução, os sonhos. E quando temos protagonista este representa toda uma classe ou um ideal.

Poucos são os dramas pessoais, as intrigas amorosas - não há tempo para isso numa terra que sonha com o fim da fome e o aniquilamento do inimigo.

Eisenstein continua sendo um dos grandes monstros do cinema. Teorético e realizador dominava a linguagem cinematográfica como ninguém.

Uma das seqüências mais famosas da história do cinema, imitada posteriormente várias vezes, é a cena da escadaria de Odessa, no filme do "Couraçado Potemkin". O ritmo (um dos grandes assuntos de estudo de Eisenstein) é impressionante. O espectador sente-se lá, nas escadas, agredido pelos soldados do Tzar.

"Se queremos que o espectador experimente uma tensão emocional máxima, pô-lo em êxtase, devemos oferecer-lhe uma 'fórmula' adequada que eventualmente provoque nele as emoções desejáveis."

A cena das escadarias de Odessa foi imitada em "Brasil - The Filme" numa espetacular seqüência de soldados descendo as escadas com aspiradores; e em "Os Intocáveis", na famosa cena da estação, onde um carrinho de bebê vai rolando pelas escadarias abaixo.

Enquanto que na Europa Ocidental e na América o cinema ia desenvolvendo-se por 'acidente', experiências, pela prática, na Rússia desenvolvia-se com base num pensamento artístico impossível de ser arrancado da cabeça da 'inteligentzia' (classe intelectual russa).

Nesta época do Avant-Garde, todo o cinema russo era toretizado, havia essa necessidade vital de 'ir buscar a raiz'.

Por um lado nega-se toda a cultura pré-revolução e renegam-se os velhos valores. Queremos uma cultura nova, socialista! - gritam. Mas por outro lado, continuam a ir buscar, aos confins de sua educação milenar, a pintura, a poesia, a literatura e o teatro.

Eis o que ele disse: "Estou profundamente grato à sorte por me haver sujeito à provação de aprender uma língua oriental (no serviço militar), abrindo-me aquele estranho modo de pensar e ensinando-me a pictografia da palavra. Foi precisamente este 'invulgar' modo de pensamento que posteriormente me ajudou a dominar a natureza da montagem; e depois disso, quando consegui aceitar esse modo invulgar de pensar, 'emocional', diferente do nosso habitual modo 'lógico', ajudou-me a compreender os mais recônditos da arte" - Eisenstein descobriu a rítmica da montagem através do Japonês e do Kabuki.

Talvez Eisenstein não tivesse sido tão importante para o cinema mundial, se não tivesse 'explicado' o porquê das coisas. O porquê da montagem rítmica, universalmente entendível a todos os seres humanos. Só assim o ocidente compreendeu, e acolheu, as teorias dele. Ele racionalizou o cinema. Associava Eisenstein às suas idéias, impregnadas de teorias vanguardistas assimiladas na literatura e no teatro, aos princípios de Vertov e Koulechov. Queria ele reproduzir a vida em toda a sua crueza e daí deduzir uma transcendência social e filosófica. Introduzia assim o cérebro - agente por excelência do homem que quer dominar o seu futuro - como protagonista do seu cinema. E esboçou prefigurações de Ivan.

Poudvkine, engenheiro, formado por Koulechov como assistente, ator de teatro, argumentista e montador, realiza em 1922 "A Mãe": ora aqui está um protagonista que não é uma cidade, nem o povo. É a mãe (baseado na obra de Gorky) representando todas as mães, representando a corrente da Revolução.

E NA ALEMANHA...

Na primeira metade dos anos 20, a Alemanha entra no movimento que se haveria de ficar conhecido como 'Expressionismo Alemão'. Este movimento apareceu como um protesto à cultura burguesa então vigente, de uma Alemanha que saíra de uma guerra e se preparava para outra. Os expressionistas não tinham um programas estético exato mas tentavam mostrar o sentido escondido (grotesco, muita das vezes) das coisas.

Um dos maiores nomes do expressionismo alemão foi George Pabst

Mas o impulsionador deste movimento foi Robert Wiene com o film "O Gabinete do Doutor Kaligari" -1919. Grotesco, com cenários todos assumidamente artificiais, deformava toda a realidade.

Outro grande nome do Expressionismo, realizador de um dos expoente deste gênero ("Nosferatu" - 1922) foi Friedrich Murnau.

Mais tarde, ainda na década de 20, Murnau torna-se também num dos grandes nomes do *Kammerspiel* (teatro de câmara) - "Der Letzte Mann" - 1924 (O Último Homem) - o apogeu do *Kammerspiel*. Este vem a ser o movimento mais "realista", um realismo peculiar que exercita tiranos e fantasmas da Alemanha desta época e retrata principalmente a vida da baixa e média burguesia do país.

A intriga do filme poderia ser um *fait-divers* e obediência aos princípios clássicos das três unidades, tempo, lugar e ação. Mas não escaparia, sabemos nós, aos Leit Motiv expressionistas: à força do destino, o fantasma homérico que dominava o espírito germânico.

Marcel Carné, então crítico de cinema, escrevia num artigo intitulado *La Camera, personnage du drame*, e publicado em 1929 na revista *Cinémagazine*, a propósito da invenção do travelling subjetivo em *Der letzte Mann*: colocada sobre um charriot, a câmara deslizava, seguindo a intriga e tornava-se, ela própria, "personagem do drama". Aproveitava para falar de Abel Gance que, em França, no filme *Napoléon*, dois anos antes, tinha deixado o travelling pelo portatif, fazendo a câmara participar na ação com uma mobilidade levada ao paroxismo: no dorso de um cavalo, na proa de um barco, atirada ao mar ou oscilando como um pêndulo, a câmara "fazia com que o espectador, até aí passivo, deixasse de ver a ação, passando a participar nela".

Em paralelo com o Expressionismo havia na Alemanha dos anos 20 um outro movimento muito forte que mostrava o homem indefeso perante o destino, regido por leis a ele alheias. A idéia de fatalismo encarnada nestes filmes acabou por levar os realizadores desta corrente para o mundo das histórias encantadas, dos mitos do passado ou do futuro. Passava-se para o cinema o tal fatalismo da mitologia germânica.

O principal representante desta corrente foi um nome que viria a ser um dos monstros do cinema mundial. Seu nome Fritz Lang.

Ele, "esse grande arquiteto do cinema", tinha entretanto feito o *Dr. Mabuse* (1922). E enquanto filmava "Os Nibelungos", concluído em 1923, o putsh de Munique levava Hitler à prisão, onde escrevia *Mein Kampf*. Filme de glórias lendárias, epopéia nacional com dragões mecanizados, catedrais de cimento, grutas de cartão e gesso, florestas grotescas e cheias de bruma. Nessas densas paisagens moviam-se figuras humanas, marionetes de algo que inexoravelmente lhe guiava os movimentos. Numa paisagem em que "o homem era completamente dependente da estética das formas".

"Metropolis", esse filme futurista, delírio do século XXI, surgiu em 1926. Este haveria de entrar na tal lista dos 10 melhores filmes jamais feitos (juntamente com o *Couraçado Potemkin*). Foi o primeiro filme "dos grandes".

Nova corrente realista, na linha da *Kammerspiel*, viria entretanto perturbar esta maneira de ver, este profundo olhar interior. Aparecem filmes onde eram introduzidos personagens simples, das classes trabalhadoras, situações do quotidiano, da pequenez da vida. Coisa não vista anteriormente no cinema alemão. Revelam-se então ao mundo duas divas do cinema: Greta Garbo (*Die freundlose Gasse* - "A Rua sem Alegria" - 1925) e Marlene Dietrich (*Der Blaue Engel* - o "Anjo Azul" - 1930).

A ascensão de Hitler ao poder, num país com três milhões de desempregados, consumava-se num cenário de crises políticas constantes. Em 1931 o numero de desempregados pairou os dos dez milhões. Fritz Lang faria por essa altura um filme a que chamava "Os Assassinos estão entre nós", ao qual teve de mudar o nome. O filme passou a chamar-se *M*, "o Maldito". O tema central do filme era a culpa. E o crime sentido como doença mental de alguém vítima de qualquer coisa má de que é possuída.

Tornava-se Goebels o patrão do cinema na Alemanha onde surgiam, produzidas em delírio, grandiosas montagens. Leni Riefenstahl, realizava então o seu "O Triunfo da Vontade" - uma apologia à juventude ariana. Um documentário que hoje nos faz questionar muito.

Na América tinham sido banidos do écran os filmes estrangeiros. Na exibição, os americanas dominavam o mundo, "ocupando por vezes 60 a 90% dos programas". Os produtores ditavam as regras do jogo ... agindo nos bastidores. A vedete era o rosto e a peça mais importante desse sistema : o 'star system'. Cecil B. de Mille, dominaria neste universo com mão de ferro até meados dos anos cinqüenta. Chaplin, prosseguia (*The Kid* seria o primeiro longa metragem) evoluindo para a comédia dramática. A América continuava a atrair os europeus, que emigraram

para lá. Entre eles surgiram alemães: Lubitsch, Sternberg, Fritz Lang (mais tarde), Murnau e Stroheim. Este último começou como assistente de Griffith. O seu realismo chocante, o seu sistema de trabalho pessoal e demorado (ultrapassava freqüentemente os prazos dados pelos estúdios) e os seus filmes longos (chegavam a ter 4 ou 5 horas), valeram-lhe a fama de 'maldito'.

Mas a sua teimosia de criador 'independente', contrária aos standards de Hollywood, a tendência de crítica social dos seus filmes, conduziu-o a conflitos constantes com os manda-chuva dos estúdios. Como resultado grande parte de seus filmes foram cortados (que foi o caso de "Greed", que saiu no circuito 4 vezes mais pequeno em duração e de "Foolish Wives", reduzido a dois terços) ou mesmo montados sem a participação dele (Foolish Wives, The Merry Widow, The Wedding March).

E foi posto na rua aos quarenta anos, expulso de um filme que fazia. O dia em que isso aconteceu foi considerado por René Clair como a "verdadeira data da fundação de Hollywood".

Depois disso Stroheim, um dos grandes senhores da História do cinema, nunca mais pôde realizar, tendo que se contentar em trabalhar como ator na Europa (por exemplo: o oficial alemão na "La Grand Illusion" - 1937, de Renoir) e até em Hollywood (ex: onde faz de um falhado ex-realizador, agonizando com uma ex-estrela de cinema que vê, agonizante, a beleza e a fama que lhe fugiram, no famoso "Sunset Boulevard" (1950), de Wilder)

ENTRETANTO NO DOCUMENTÁRIO...

Os seguidores dos irmãos Lumières haviam-se dividido em duas grandes ramificações: o documentário poético, de contemplação e o documentário realista, os adeptos do "cinema-verdade" de Vertov.

Dois dos representantes destas linhas foram respectivamente o americano Robert Flaherty e o holandês Jori Ivens.

Flaherty chegou um dia para os amigos e família e disse: "Vou filmar os esquimós!". É claro que riram dele mas a verdade é que lá foi ele. No final reuniu 17 horas de metragem. O primeiro grande documento sobre a vida desse povo do norte. O filme acabou por ser destruído por um incêndio.

Mas os irmãos Revilleon (mais irmãos) interessaram-se pelo seu trabalho e financiaram o seu "Nanook of the North" (Nanook, o esquimó). Neste filme, resultado de uma longa observação prévia, e estabelecido um plano, Flaherty inaugurava um sistema narrativo que utilizaria em "Moana" (1926) e "Man of Aran" (1932-34).

A sua inovação para o cinema deve-se principalmente à introdução da "observação" no documentário. São películas que vão devagar, ao ritmo da própria vida, sem pressa, um dia a seguir ao outro. Para rodar Moama, por exemplo, ele viveu com a família protagonista dez meses em Samoa (foi o primeiro filme a utilizar película pancromática, afim de conseguir reproduzir a cor da pele dos nativos).

O seu "Tabu" (1931) foi co-realizado com Murnau, o qual haveria de morrer nesse trabalho.

O filme é visão pura. Nós vemos a fúria dos elementos, o mar, a falta de peixe, a dependência dessas pessoas. Ali o realizador como que "nada nos diz". Deixa-nos ver e ir mergulhando, e ir sofrendo aquela lentidão com que a vida corre.

Do outro lado estava Ivens, um dos grandes mestres do gênero. Seus temas habituais eram: o homem no seu trabalho, na luta contra a Natureza e a opressão social. Apesar de ser politicamente engajado nunca deixou de ser lírico e humanista. Adepto incondicional do cinema-verdade de Dziga Vertov, viajou pelos 5 continentes, exprimindo a realidade social. Chegou ainda a trabalhar com Cavalcanti, num episódio rodado no Brasil. Trabalhou para vários governos, fundando em 37 uma produtora para remeter ajuda aos republicanos espanhóis (juntamente com Hemingway, Lillian Hellman, Dos Passos, F. March, Luise Rainer).

MAS... EIS QUE CHEGA O SOM

A 23 de Outubro de 1927 era exibido The Jazz Singer, o primeiro filme com som, música e palavras, filme de um certo Crossland.

O som aparecia como uma "curiosidade". Agora as 'fotografias em movimento' falavam e tudo.

É por isso normal que todos estes primeiros filmes era, na esmagadora maioria, filmes cantados (musicais). Mas só em 1929 surgiu, na América, o primeiro filme inteiramente falado.

E eis que o feitiço se vira contra o feiticeiro. Na certeza de 'modernizar' o cinema, o som criou um certo retrocesso, técnica e artisticamente falando. A reprodução do som no filme aprisionava a câmera numa cabine insonora, separando-a do ator. E os filmes falados afastavam os imigrantes, que não falavam inglês. Vários países começaram a querer fazer filmes na sua língua. O diálogo, além disso, por problemas técnicos ainda não resolvidos, obrigava a uma concepção teatral das cenas filmadas. Os equipamentos para sonorização dos filmes eram pesadíssimos e as câmeras verdadeiros monstros.

O cinema torna-se mais estático, perde a liberdade de ação que lhe era dado quando a câmera podia, por exemplo, ir em cima de um cavalo (como em "Napoleon" de Gance). Entraram na época das grandes produções de estúdio. Perdeu-se, ilusoriamente, por algum tempo esse lado de "inventar", visto que as limitações técnicas são muito grandes.

Mas como toda a moeda tem duas faces, a outra face dos primórdios do cinema falado e da ida das filmagens para os estúdios, foi o desenvolvimento artístico da iluminação e de toda a atmosfera fotográfica, que antes era muitas vezes subestimada.

ANOS 30

Chaplin teme o fracasso do seu City Lights (1931), agora que a fala está na moda. Mas o filme é um sucesso! Assim como "Modern Times" (1936).

Esta é sem dúvida a época de ouro de Frank Capra, realizador americano nascido na Sicília. Faz comédias românticas, leves, impregnadas de moral e de consciência americana.

Depois temos meu amado John Ford, o homem das diligências. Muitos o consideram o maior cineasta americano. Foi ele quem deu status artístico aos faroestes (senão ainda hoje teríamos a idéia de estarmos a ver filmes com vacas) com o clássico "Stagecoach" (1939).

Eu pessoalmente amo "Grapes of Wrath" (As Vinhas da Ira), 1940.

Stroheim, de quem já falamos, continuava nesta altura ainda no ativo. Filma o "The Wedding March"

Depois da loucura do Avant-Garde, a França sossega um pouco e entra numa época de 'cinema ligeiro', romântico: "Sous les Toits de Paris" de René Clair em 1930; "L'Atalante" de Jean Vigo, 1934; "La Grande Illusion" de Renoir em 1937, são alguns exemplos. (nota: L'Atalante foi um filme que me apaixonou)

Grierson, na Inglaterra mostrava We live in two Worlds. Joris Ivens, atirava cá para fora com "Terras de Espanha" (tinha ele concluído em 1933 o Zuydersee, um filme grandioso em que "uma força invisível, a inteligência organizadora, se torna visível").

Fritz Lang filma M-Eine Stadt Sucht den Moerder (O Assassino Está Entre Nós) em 1931 - Censurado na Alemanha, e "Das Testament Des Dr. Mabuse" (O Testamento do Dr. Mabuse) - em 1932. No ano seguinte foge da Alemanha - ele não só era de descendência judaica, como era politicamente incomodativo, ainda se perguntam porque fugiu? - e emigra primeiro para França e acaba por ir parar aos Estados Unidos.

No dia vinte de Janeiro de 1938 - trabalhava Einstein em Alexandre Nevski - Méliès murmura: "Sinto-me bastante fraco". A seu lado estava a neta e Fanny, avó dela, a tal Jehanne, amiga de sempre. E acrescenta: "Vejam lá se amanhã não chegam muito tarde". Quando no dia seguinte elas chegaram, estava morto.

O ano da morte de Méliès marca o início do fim de uma época de euforias, de grandes progressos e imensas tragédias. E prenuncia outras. É o ano em que a América é abalada por uma arrepiante notícia: invasão de extraterrestres. Orson Welles fora o autor da célebre emissão radiofônica que fez os americanos acreditar que tinham chegado os marcianos. Welle tentava provar até que ponto pode chegar o desejo de ver. Numa época em que toda a gente via marcianos em todos os lados, Orson Welles deu-lhes os marcianos.

Welles prosseguiria entretanto o raciocínio. Ao mesmo tempo que ele, Eisenstein prosseguia os seus, preparando um filme que levaria seis anos a construir. Citizen Kane "Cidadão Kane", filme emblemático de Wells, ficaria concluído cerca de dois anos depois do susto americano, em 1941. Mais uma vez provocava escândalo. "William Randolph Hearst, milionário, dono de cem jornais e de várias empresas, quis proibi-lo alegando que o herói era uma caricatura dele".

Dizia ele para se explicar: é "o estudo de um sultão amnésico e do seu comportamento"....Esta está boa.

Este filme foi uma das grandes inovações e é um marco ainda hoje. De todos os pontos de vista: realização, câmera (enquadramentos, luz, plasticidade, atmosfera).

É o primeiro filme onde o teto é tão descaradamente filmado, onde estes planos de baixo vêm dar uma grandeza disfarçada ao personagem.

A GUERRA...

Uma área do cinema que se desenvolveu rápido é a crônica e o documentário.

Em todos os países começaram a produzir filmes para encorajar o povo, para fazê-lo crer no ideal, ou desacreditar o ideal dos outros. O cinema era um dos meios de manter a nação unida.

Nos EUA é Frank Capra com a série de documentários relacionados com a guerra: *Prelude to War*, *Nazis Strike*, *Divide and Conquer*, *tunisian Victory*, *The Batle of China*, *Know Your Enemy:Japan*, *Two down. One to Go*. Na União Soviética Aleksander Dovjenko filma "Osvobojdenhie" (Libertação) em 1940 e "Pobeda na pravoberejnhoi Ukraine i Izgnanhie Nemietskikh Zemelh" (Vitória na Ucrânia e Expulsão dos Alemães de Terras Soviéticas). Por toda a Europa e Ásia rodavam-se quilômetros de película em crônicas de guerra.

No Pós-Guerra surgem vários movimentos: desenvolveu-se com força a Escola Inglesa de documentário nos anos 50.

Na Itália, substituindo as "fitas do telefone branco" chega com força o chamado Neorealismo Italiano. Com base na revolta ao fascismo do qual o país saía, o Neorealismo vem trazer o cinema do povo para o povo. Um cinema 'intelectual' mas muito do povo. A contrastar com a luxúria típicas dos filmes italianos até então, aparecem-nos agora homens e mulheres simples, contando histórias de fazer chorar qualquer segurança de danceteria de hoje.

Com fontes teóricas nos trabalhos de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko; nos filmes de Chaplin, Renoir, Carné; na literatura de Verga; o Neo-realismo vem, como o nome diz, mostrar a realidade, coisa que há muito o cinema italiano ocultava.

Grandes nomes do neo-realismo são: Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Antonioni (no documentário), Frederico Fellini (nessa altura como colaborador), entre outros.

Esteticamente estes filmes apelam também para o maior realismo possível: o cru da imagem sem truques de luzes, sem estúdios, sem teatralismo da imagem. Os filmes do neo-realismo têm uma estética visual muito bonita - quase tão tratada como a fotografia de estúdio. Por mais que digam querer o mais natural possível, nota-se um grande cuidado no tratamento da imagem. Nisto os franceses conseguiram ser mais ousados a quebrar as regras com o seu posterior "Novelle Vague" (aliás... os franceses são bons a quebrar regras). Compreendo que era muito difícil para os italianos renegar por completo a riquíssima cultura visual que tinham (e têm!!). No entanto é precipitado comparar. Se à primeira vista ambos os movimentos aparecem como contestação ao cinema antigo, a *Novelle Vague* tem um amadurecimento maior (surge uma década depois). Não surge na euforia imediata do pós-guerra, mas na euforia dos loucos anos 60, onde o verbo do dia era "chocar".

Mas voltemos ao Neo-realismo. Alguns dos filmes representativos - obras de arte - deste movimento são: *Ladri di Biciclette* (48), *Milagro a Milano* (50), *Umberto D* (51) - de Vittorio de Sica; *Riso Amaro* (48), *Roma Ore 11* (51) - Giuseppe De Santis, *Belissima* (51) - de Visconti; *Roma, Città Aperta* (45), *Paisà* (46) de Roberto Rossellini.

E eis que chegam então os tais loucos anos 60 (finais dos 50 - início dos 60). Os anos do Sex, Drogas and Rock'n Roll. Os franceses resolvem dizer que está tudo errado e numa de como quem não quer a coisa, criam um movimento que ficaria conhecido como a *Novelle Vague* francesa. Como eles gostam de 'intelectualizar' tudo, este cinema tem bases bastante teóricas. Tendo ido fazer reviver o cinema de autor e libertando a câmera ao serviço da ação e do ator (e não ao contrário) um grupo de realizadores começa a fazer um cinema aparentemente despreocupado mas com uma grande marca pessoal e carga intelectual e emocional. Um cinema de 'pensar a vida'.

Como já referi a câmera liberta-se. Este foi o primeiro movimento cinematográfico que realmente liberta a câmera e a luz, que realmente as põe ao serviço do filme.

É a Nouvelle Vague a responsável pela câmera à mão (no cinema de ficção), pela 'maldita' luz para o teto, pelos 'descuidos' proposicionais de iluminação 'menos perfeita', pelo constante movimento de câmera, pela improvisação dos atores, pela filmagem só em interiores naturais ou em exteriores - nada de estúdios, etc.

O realismo exigido pelos realizadores do Nouvelle Vague, exigia rapidez em toda a parte técnica.

A verdade é que com isto desenvolvem-se as câmeras de mão, a técnica torna-se mais leve e, ainda devido a exigências de peso e de uma estética com um pouco de ar de reportagem, começa o uso maciço do filme de 16 mm.

Atenção, não quero de modo algum que se pense que a Nouvelle Vague foi esteticamente mais ou menos feia que outro movimento qualquer. Até porque teríamos agora que discutir o conceito de beleza e não tenho bytes suficientes para isso. A Nouvelle Vague foi responsável por alguns dos mais belos filmes da história do cinema francês. E pessoalmente gosto muito da estética deles.

A Nouvelle Vague veio trazer aquilo que os franceses tanto gostam: cinema de autor e uma certa negação do cinema de comércio.

Alguns representantes desta época são: François Truffaut (Les 400 Coups, 59; Jules et Jim, 61); Claude Chabrol (Le Beau Serge, 58; Les Cousins, 59; Les 7 Péchés Capitaux, 62); Jean-Luc Goudard (A Bout de Souffle, 59).

Estes três realizadores formaram o chamado triunvirato central da Nouvelle Vague francesa. Unidos pelos Cahiers du Cinema, eram todos teóricos e críticos.

A PARTIR DOS ANOS 70...

O gosto do cinema é o gosto de olhar pelo buraco da fechadura e ver o que se passa no outro quarto, no mundo do realizador, do ator, do fotógrafo, do cenarista... no nosso mundo, na nossa cabeça.

É como ficar ali atrás da cortina a ver alguém tomar banho sem o pudor do nu, sem a vergonha do corpo. É o simples gosto de ver o CORPO em si, de ver a pessoa a lavar-se, a tirar a sujidade. De ver essa sujidade dar montes de voltas nas águas remexidas e ensaboadas antes de ir pelo ralo abaixo. É essa estranha sensação de, à vezes, o ralo sermos nós e às vezes sermos quem toma o banho, quem está nu perante todo o público na sala.

Lumière pôs o chuveiro para o banho. Méliès a cortina para a termos que afastar e cada um de nós continua, tal como na primeira sessão do cinematógrafo, a fugir do combóio quem vem contra nós. Precisamos fugir para não morrermos. Precisamos fugir para nos afligir, porque só as aflições, e Méliès sabia disso quando nos mostrava o diabo, é que nos permitem o descanso, a paz. A paz que buscamos na ducha. No banho.

Se o cinema é ou não uma invenção sem futuro, ainda ninguém sabe. O Futuro ainda não chegou.

O que se sabe é que os comboios continuam a fumar os sonhos.

Sejam sádicos (caso tenham sido o suficiente para chegar aqui)! - Levantem-se, comprem um bilhete e fujam do combóio. Pelos irmãos Lumière, por Méliès. Eles merecem. E nós também!