

# Desejo de cinema, desejo de modernidade

Eliana Kuster

E muito vermelho, trêmulo, o rapaz lhe estendeu uma folha. Era um poema. O pai sentiu uma turvação na vista, percebeu que o coração lhe batucava no peito. Correu os olhos pelo poema, versos livres, linguagem nova, imagens febris, uma revelação inquietante de poeta, voltado para os problemas que eram a angústia da sua geração. Seu filho era poeta. Um arrepio de orgulho e de emoção percorreu-lhe a pele. Afinal de contas, tinha sido aquele o seu sonho toda a vida. Um filho que o perpetuasse, que valesse por si, que lhe continuasse a obra. E teve o impulso de abraçá-lo. Sentiu que os seus olhos se enublavam de lágrimas. Lembrou-se, porém, de sua vida. Dos anos de luta, de sonho, de tormento e de agonia criadora. Da vida árdua, humilde, sacrificada e dolorosa que vivera. Da existência que dera à família, dominado pelo seu devotamento exclusivo à arte. Da vida que dera ao próprio filho. Era essa, a vida que ele tinha diante de si. Que teriam os filhos de seu filho. E que seria talvez pior, porque não era somente a arte a chamá-lo. Outras insídias e outros desenganos o esperavam.

– Prestam? Continuo?

Campos Lara sorriu. E batendo um cigarro, o pensamento melancólico no vazio da vida, ficou olhando o filho, sem achar resposta (Orígenes Lessa, *O feijão e o sonho*).

Um poeta dividido entre a sobrevivência de seu corpo e a de seu espírito. Orígenes Lessa nos mostra, em *O feijão e o sonho*, a cisão de Campos Lara, um homem que necessita criar poesia para alimentar sua alma, mas se vê igualmente requisitado a inserir-se no mundo formal do trabalho, que suprirá o seu corpo

de “feijão”. Entre o sonho da poesia e a necessidade concreta do alimento, o escritor se embate, junto de sua mulher, Maria Rosa. Ela representa o feijão, a vida prática composta por elementos e comportamentos objetivos. Ele, o sonho, a poesia, o devaneio. Após lutar durante toda a sua vida contra a falta de dinheiro, as contas a pagar, o aluguel vencido, o poeta consegue, enfim, dedicar-se à arte. Para descobrir, desalentado, que seu tempo passou. A poesia mudou, a estética é outra, e ele, considerado obsoleto pela geração de escritores mais jovens, não consegue acompanhá-la. Resta a Campos Lara sonhar com um futuro melhor para seu filho caçula, João. Quem sabe se médico, advogado ou engenheiro... Qualquer profissão que garanta as contas pagas e o feijão na mesa. Ironia das ironias, porém, descobrimos ao final do livro, o que João deseja é, tão somente, ser poeta!

Campos Lara não acha uma resposta adequada para dar ao filho que lhe questiona: seus versos prestam? Ele deve continuar a criá-los? Dividido entre o orgulho e o temor, cala-se, melancólico ante o “vazio da vida”, nos diz Lessa. E é assim que termina a história de Campos Lara: ao homem que trabalhou a vida inteira com a palavra, esta lhe foge. Diante dessa balança que dispõe, em um prato, o feijão, e no outro, o sonho, o poeta emudece, em uma clara demonstração do quanto, muitas vezes, o caminho percorrido não é fruto de uma opção sobre a qual se possui consciência prévia.

Esse romance, escrito em 1938, embora tenha a literatura como a metáfora que lhe fornece o panorama adequado para desenvolver sua trama, fundamenta-se em um conflito muito mais abrangente e atemporal. A questão que traz à baila diz respeito ao embate entre as necessidades concretas da sobrevivência física – consideradas, por vezes, mais “reais” ou mais prementes – e as outras, as necessidades do mundo subjetivo, os pedidos da alma. Os desejos. O feijão e o sonho: entre esses dois polos há uma disputa permanente, presente no indivíduo, mas também na sociedade.

Em alguns períodos históricos e sociais, é possível verificar a predominância de um ou outro desses dois lados contrastantes das carências humanas. Há momentos nos quais, forçosamente, os rumos da sociedade foram definidos prioritariamente por necessidades objetivas. Em outros, os desejos puderam obter mais espaço e atenção. Há épocas, porém, nas quais o contraste entre essas duas forças talvez tenha se tornado mais presente, e os embates – ou equacionamentos –, urgentes e inevitáveis.

Podemos mesmo afirmar que para a constituição da modernidade urbana capitalista será imperativo chegar a um ponto de equilíbrio entre um mundo fortemente objetivado – o maquinário, a dinâmica da vida nas cidades, uma

rotina produtiva, um universo fortemente pautado pelos valores do trabalho e do cotidiano fabril – e a sua porção subjetiva. Trata-se, melhor dizendo, de encontrar as formas de traduzir esse mundo para os que dele participam de maneira a garantir a aderência aos valores que estruturam e definem essa forma de vida.

O mundo capitalista citadino é um mundo no qual todo e qualquer procedimento – ao menos à primeira vista – deveria pautar-se por uma finalidade objetiva: a acumulação do capital. Através da pura e simples produção de mercadorias ou do alcance ao seu efeito último: o lucro. Apesar disso, o sonho continua sendo uma poderosa mola propulsora dos homens, seja do tipo direcionado a formas revestidas de concretude e praticidade – como o “sonho” da obtenção do maior lucro, da maior produção, da máxima eficácia: em suma, o sonho do capitalismo como dinâmica delimitadora das vidas humanas nas cidades –, seja do tipo que permite uma breve fuga de um mundo que parece concentrar-se em aspectos concretos e “reais”, abrindo uma brecha para a manifestação da subjetividade. Nesse sentido, é possível fazer um mapeamento das maneiras por meio das quais conseguimos detectar a necessidade – não menos concreta do que a do “feijão” – do sonho.

É precisamente sobre esta questão – ou seja, sobre o embate entre os aspectos objetivos e subjetivos do mundo e os percursos estabelecidos por esse embate – que repousa um dos raciocínios centrais deste artigo. Pretendemos tratar de algo que passaremos a denominar como “desejo de cinema”, detectando e contextualizando, no momento mesmo do seu nascimento, quais os rumos possíveis para aquela nova técnica de projeção de imagens que surgia, e por que, entre todas as alternativas possíveis para seu desenvolvimento, prevaleceu aquilo que contemporaneamente chamamos de cinema.

O cinema, hoje, é uma forma de lazer, de narrativa, de representação e de escape já totalmente consolidada e incorporada ao cotidiano. O que nos interessa, porém, é olhar menos para esse “produto final” e mais para as etapas de construção de seu percurso. É averiguar, na verdade, o desenvolvimento deste processo e de que maneiras o cinema passou a desempenhar o papel e representar os valores que ele desempenha e representa. De outra maneira, poderíamos tentar sintetizar esse interesse com duas indagações. Como as projeções imagéticas tornaram-se uma das principais formas de lazer da modernidade? E, ao mesmo tempo, como algo que poderia ser simplesmente uma técnica de projeção de imagens em movimento se converteu em uma das mais importantes maneiras de narrar histórias dos homens para si mesmos? É a partir dessas duas questões que tentaremos estruturar o percurso estabelecido por isso que nomeamos “desejo de cinema”.

Para dar curso a tal investigação, é fundamental desnaturalizarmos o conceito de cinema, como se todo o caminho percorrido pela sua história tivesse, inevitavelmente, um objetivo final já delineado previamente, um ponto de chegada que seria alcançado ao término de sua trajetória: o cinema tal como o conhecemos contemporaneamente. Nesse sentido, é sugestivo olharmos para os primeiros tempos das projeções de imagens em movimento de maneira menos compromissada com o porvir, estando atentos, ao mesmo tempo, ao questionamento levantado por Edgar Morin (1997) ao comparar duas das inovações deixadas pelo século XIX que findava: o cinema e o avião. Embora o segundo permitisse ao homem chegar até onde só se sonhava, naquele céu por onde até então transitavam apenas anjos, nuvens e pássaros, o artefato voador “entrou sensatamente no mundo das máquinas” (1997, p. 24), enquanto quem realmente alçou voo foi... o cinema! “O filme é que ascende cada vez mais alto, a um céu de sonho, ao infinito das estrelas – das *stars* –, a esse céu banhado pela música, povoado por adoráveis e demoníacas presenças”, devaneia Morin (*Idem, ibidem*). E é exatamente desnaturalizando essa noção de que a técnica de registro e projeção de imagens que nascia – o cinematógrafo – já estava fadada a transformar-se no que conhecemos hoje como cinema, com toda a carga de sonho que essa palavra traz atrelada a si, que o sociólogo nos dirige a pergunta: “De que íntimo poder, de que ‘maná’ estaria, pois, dotado o cinematógrafo, para vir a transformar-se em cinema? E não só transformar-se, mas revelar-se tão irreal e sobrenatural, ao ponto de que essas duas noções pareçam definir a sua natureza e a sua essência evidentes?” (*Idem, p. 25*).

O cinematógrafo, transformado em cinema, com toda a carga de subjetividade que este passou a conter, tornou-se o meio de representar a fantasia, que passa a pertencer fortemente ao mundo onírico e se revestindo do poder de tirar os homens do chão sem sair do lugar, arrancando-os de seu cotidiano e conduzindo-os ao lugar dos sonhos. É, portanto, sobre essa transformação do cinematógrafo em cinema que nos interessa focar o olhar. É ali que vamos, seguindo o rumo apontado por Ismail Xavier (1983, p. 24), procurar a “metamorfose fundamental para que o cinema se afirme como cultura de massa e marque de modo profundo a cultura do século”.

As luzes se apagam, as cortinas se abrem: começa a operar mais uma das máquinas do imaginário

Arlindo Machado apresenta uma ideia interessante: a da emergência do cinema como “o necessário contraponto de trevas a uma época de ofuscamento

racional” (2002, p. 25). Em outras palavras, justamente no momento em que se buscava lançar a luz da racionalidade, da otimização, da produtividade e do funcionalismo sobre todos os aspectos das vidas humanas e da sociedade, paradoxalmente, se intensificou esse interesse diverso. Pois o cinema, se à primeira vista poderia parecer inserir-se perfeitamente nesse mundo de conhecimento objetivado – como pura e simples maneira de representar o real –, em um olhar mais detido acaba por revelar sua composição permeada por uma grande parcela do mundo onírico, sendo este, possivelmente, o motivo da forte atração que passou a exercer sobre os homens desde os primeiros espectadores. Nas palavras do autor:

Supunham os intelectuais do século XIX que o cinema seguiria a fotografia na sua função de “registro” documental, mas foi o contrário que aconteceu. [...] Certamente, o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário. [...] O poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, esse homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas (Machado, 2002, pp. 19, 24 e 25).

Considerando tal aspecto, defende Machado, talvez não seja o caso de lançarmos luz – ou não apenas a luz da razão – sobre o cinema e sua história. Quem sabe, insiste metafórica e poeticamente o autor, se diminuirmos a clareza, se atenuarmos um pouco a racionalidade – como fazemos, objetiva e subjetivamente, quando vamos assistir a um filme –, a manifestação do cinema e as razões de sua enorme repercussão possam ser mais bem compreendidas. Começemos do início, portanto.

Atribuir uma data de nascimento ao cinema é algo difícil. Quanto mais retornamos no tempo, mais encontramos indícios de tentativas múltiplas de criação e projeção de imagens, seja em movimento, sejam estáticas. Há historiadores do cinema que elegem como marco inicial as descrições do princípio fundador da câmara escura feitas por Giovanni Baptista della Porta, no século XVI, ou as projeções conhecidas como “lanterna mágica”, realizadas, por exemplo, por Christiaan Huygens, Robert Hooke ou Johannes Zahn nos séculos XVII e XVIII. A fantasmagoria de Étienne-Gaspar Robert e os panoramas de Robert Barker, no século XVIII, também são frequentemente associados aos primórdios da linguagem cinematográfica, já que tentavam permitir uma

espécie de “imersão” nas cenas, semelhante àquela realizada posteriormente pelo cinema. Há ainda a criação da fotografia, já no século XIX, por Niépce e Daguerre, sem esquecer os experimentos de prolongamento imagético retiniano realizados no mesmo período por Joseph Plateau.

Cada uma dessas criações ou experimentações foi um passo a mais na direção do desenvolvimento de instrumentos mais complexos que tentavam promover a combinação das imagens com o movimento, como o zoótropo, ou o quinemascópio. Esses dois aparelhos procuravam uma forma de apresentar, a um espectador de cada vez, as diversas variações de posição em um tema – uma dançarina, um homem correndo, um cavalo galopando –, forjando a ilusão do movimento, de forma semelhante ao praxinoscópio, que foi desenvolvido posteriormente e que avançava um pouco mais em relação aos anteriores ao permitir a apresentação coletiva das imagens obtidas em uma tela. Houve ainda outros artefatos, como o cronofotógrafo e o quinetoscópio, que tentaram emular a tecnologia necessária para a captação e o registro das diversas fases do movimento dos corpos.

Esses dispositivos tiveram, em determinado momento, algumas de suas características reunidas e combinadas em um aparelho que ficou conhecido por cinematógrafo, sendo esse o mais próximo de uma câmera de cinema como a conhecemos durante quase todo o século XX. O cinematógrafo permitia o registro, a revelação e a projeção de imagens por meio de fotogramas fixos que, dispostos a certo intervalo, quando projetados davam a ilusão da continuidade do movimento<sup>1</sup>.

1. A descrição pormenorizada de cada um desses diversos artefatos e do contexto de sua criação está no livro de Jean Vivié (2006).

A partir daí estavam abertas as portas para a captação e a projeção de imagens como mais uma das formas de apropriação e representação do mundo. Mas mesmo esse artefato técnico que passou a ter o nome de cinematógrafo não foi obra de um único homem que tenha reunido as técnicas que lhe eram anteriores e chegado a algo que seria o seu ápice. Além dos já conhecidos irmãos Louis e Auguste Lumière, tínhamos, no final do século XIX vários outros interessados na elaboração de um meio que permitisse a gravação e a reprodução de imagens em movimento. Homens como Thomas Edison, Max Skladanowsky, Robert Paul, Louis Auguste Le Prince e Jean Acme LeRoy trabalharam ao mesmo tempo com esse objetivo comum. Embora para efeitos históricos pudesse nos ser muito mais confortável e de fácil assimilação acreditar em uma linearidade de descobertas e desenvolvimentos, raramente é assim que os eventos ocorrem.

Assim, com o cinema, não se passa diferente. Foram muitos os nomes responsáveis pelo seu desenvolvimento, tendo esse acontecido através de diversas

etapas. Como afirma Machado, baseando-se em Comolli, “não há texto de história do cinema que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento, um limite que possa servir de marco para dizer: aqui começa o cinema” (Machado, 2002, p. 12). O teórico e historiador de cinema Noël Burch complementa esse raciocínio ao insistir:

Do diorama de Daguerre ao projeto do quinetoscópio de Edison, cada uma das tecnologias nas quais a historiografia positivista verá mais tarde passos convergentes na direção da invenção do cinema, foram, em efeito, vistas por seus criadores e percebidas pelos comentaristas como um progresso rumo à Recriação da Realidade, rumo à *realização de uma ilusão perfeita do mundo sensível* (Burch, 1991, p. 11, grifo meu)<sup>2</sup>.

Ainda que saibamos da necessidade de relativização e tenhamos consciência da historicidade do nosso olhar, que busca uma linearidade de acontecimentos onde essa é previamente inexistente, costumamos considerar um ponto específico como definidor do surgimento do cinema: a primeira projeção pública dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. Ali, um trem entrando na estação, operários saindo de uma fábrica e um bebê sendo alimentado anunciavam ao público das cidades: a vida cotidiana deu origem a mais uma forma de narrativa!

É célebre a declaração, atribuída a Antoine Lumière<sup>3</sup>, que expressa a falta de expectativas em relação ao cinema, dizendo que esse não passaria de uma técnica que arregimentaria a curiosidade das pessoas durante algum tempo apenas, não havendo espaço para que se tornasse nada além disso. Não há provas concretas de que Lumière realmente pensasse dessa maneira, mas é certo que, no momento de sua criação, a técnica de registro e projeção de imagens deu origem a discursos que tentaram enquadrá-la em formatos prioritariamente funcionais, atribuindo-lhe desdobramentos e utilizações pertencentes diretamente ao mundo objetivo. Se nos debruçarmos sobre publicações desse período, vamos encontrar defesas como esta no artigo “O cinematographo como instrumento de civilização”:

Ninguém decerto desconhece os serviços que a fotografia tem prestado às ciências – especialmente à biologia, que tão de perto interessa à vida humana – desvendando com o poder quase infinito da objetiva aspectos e formas, que os olhos humanos não lograriam sequer adivinhar. Nesse terreno, a cinematografia, capaz de fixar não somente a forma mas também o movimento, abre a todas as ciências naturais um novo campo de observações, que nos pode conduzir aos mais preciosos descobrimentos. O estudo do

2. Burch (1991, p. 13) nomeia a evolução desse processo de “Modo de Representação Institucional” (MRI), algo que, segundo ele, eclode por volta de 1910 e responde a um ansio pela representação, cada vez mais fiel, do mundo real. Ele considera que sua emergência move em direção ao campo do cinema questões já abordadas por outras formas de representação do mundo, como as teatrais, pictóricas e literárias.

3. Pai de Auguste e Louis, proprietário da fábrica Lumière, que financiou as primeiras experiências dos irmãos no campo das imagens. Ele teria se recusado a vender o invento a Georges Méliès, utilizando como justificativa essa pretensa “ausência de futuro” para a invenção de seus filhos. É questionável, no entanto, o quanto isso possa conter de verdade, especialmente se considerarmos o quanto Antoine Lumière investiu para o desenvolvimento da nova técnica e mesmo todo o aparato que cercou a primeira exibição do cinematógrafo, organizada por ele em 27 de dezembro, no mesmo Grand Café, para convidados seus e do fotógrafo Clément Maurice, na véspera da apresentação pública e pagante.

voo dos pássaros, da eclosão das plantas, da vida dos animais submarinos, dos problemas do peso e da queda no espaço, das operações cirúrgicas... tudo isso pode agora ser feito com segurança e minúcias jamais alcançadas (1921, p. 5).

Tal interpretação das possibilidades da nova técnica parece dizer menos sobre a possível limitação de imaginação dos homens e das mulheres da época diante de algo completamente novo e mais sobre as características em si das primeiras projeções. Se formos vasculhar os temas selecionados pelos irmãos Lumière para recheiar seus primeiros espetáculos, encontraremos uma profusão de cenas da vida cotidiana. Em pequenas tomadas de dois minutos, essas cenas nos remetem para situações muito conhecidas do dia a dia. A única e gigantesca novidade: a possibilidade de vê-las na tela, projetadas em luz e sombra, em um momento diverso daquele no qual elas aconteceram na “vida real”.

Esse primeiro espetáculo de projeção reunia dez filmes, dispostos em tiras com dezesseis metros de comprimento, que se moviam a dezesseis quadros por segundo acionadas por uma manivela à mão. Foi exibido ao custo de um franco por pessoa no Salão Indiano, no subsolo do Grand Café de Paris e, na primeira sessão, não conseguiu arregimentar mais de 35 pagantes, que, certamente, imaginavam que iriam assistir a algo semelhante aos espetáculos de lanterna mágica, tão comuns na época.

De fato, assim que se instalaram na sala, que evocava a de um pequeno teatro, eles mergulharam na obscuridade, enquanto por trás deles um raio de luz projetava sobre uma tela branca as palavras “Cinematógrafo Lumière”, seguidas pelo título “A saída dos operários da fábrica Lumière”. O espetáculo começou mal, pois as palavras tremiam na tela e o público já lamentava por “ter se deixado enganar”. Mas, subitamente, apareciam grupos de mulheres na porta de uma fábrica, e elas, em vez de ficar imóveis, começavam a se mover, a andar. Elas se aproximavam, punham-se a aumentar de tamanho, avançavam na direção do público com um sorriso nos lábios; elas: estavam “vivas” (Dufresne, 2005, s. p).

Esses poucos espectadores iniciais logo se multiplicaram substancialmente, formando filas de mais de 1500 pessoas à frente da entrada do salão para assistir aos vinte minutos de projeção. A partir daí, as cenas animadas projetadas em uma tela ganhavam, de forma inequívoca, o *status* de espetáculo.

## O movimento quase inútil das ondas

“Cada época inventa o seu realismo”, afirmou o pintor Fernand Léger (Gaboriau, 2003, p. 75), relativizando, com essa constatação, a percepção que tenta dar conta de um “real” absoluto, que por vezes parece imutável, impermeável e cristalizado, existente para além de qualquer contexto e tempo. Nesse sentido, o que podemos verificar na reação do público às projeções do cinematógrafo e na rápida trajetória estabelecida pelas projeções animadas como forma de lazer urbano é precisamente a construção de um “realismo” que respondia às novas formas de subjetivação – bem como a um mundo demandante de outras maneiras de representação – na transição do século XIX para o XX.

A cineasta Nicole Vedrés detecta um detalhe interessante nas reações dos espectadores às projeções dos Lumière. O que verdadeiramente os espantava e encantava não era a visão das pessoas se movimentando. Esse movimento poderia ser reproduzido no teatro, com atores desempenhando a mesma cena. O que despertava genuinamente o assombro da plateia era um pequeno pormenor da cena, impossível de ser reproduzido com verossimilhança de outra maneira. Tomando a cena do bebê Lumière sendo alimentado, Vedrés afirma:

No almoço do bebê, o que espantava mais não era o apetite da criança pela comida, não eram as pessoas que podíamos reconhecer, gesticulando e movendo os lábios, como a enternecedora família Lumière. Não. Isso poderia ser ainda algo pertencente ao teatro, poderia ser representado [...]. Mas, ao fundo, bem ao fundo da paisagem (a cena se passava ao ar livre, em um cenário de vegetação natural), *as folhas tremulavam*. É isso que nada, nenhuma invenção, nenhuma arte, havia ainda ofertado a seu público (Vedrés, 1952, p.133).

Vedrés prossegue comentando outra cena dos Lumière, o Porto de La Ciotat: “Lá também, pouco importava o barco ou os gestos dos passageiros – que o teatro de Châtelet podia reproduzir quase tão bem – mas o pequeno movimento quase inútil das ondas, aquele vai e vem sem importância, que é a palpitação mesma da vida!” (*Idem, ibidem*). O que a cineasta ressalta é, de fato, a maior novidade trazida pelas projeções e que o público se encarregou de, imediatamente, reconhecer: a possibilidade da reprodução, pela primeira vez, de um mundo composto por movimento. A partir de então, está instituída a possibilidade desse movimento – ainda que de insignificantes ondas do mar ou folhas de uma árvore – como parte fundamental do realismo constitutivo dessa época. Como bem define Vedrés, foi essa “palpitação de

vida” que, na sua quase insignificância, despertou o interesse e a curiosidade dos espectadores iniciais.

Aquela sessão dos irmãos Lumière logo desdobrou-se em outras, com exibições de filmagens feitas por eles próprios e por outros realizadores, dando origem a algo que se situava entre o circo – a magia – e a feira de atrações e aberrações. As projeções não possuíam espaços próprios, mas locais que foram tomados improvisadamente como salas escuras. Um *café-concert* chamado L’Eldorado abrigou a segunda exibição dos Lumière e uma pequena sala no subsolo do Olympia, a terceira. A seguir ocorreu uma mudança curiosa: o dono da loja de departamentos Dufayel instalou um projetor dentro de sua loja. O empresário alugava os filmes e os projetava gratuitamente, como estratégia para atrair os clientes<sup>4</sup>. Esse se tornou rapidamente um dos mais populares locais em que se podia ter contato com as projeções animadas. A loja enchia com as clientes que aproveitavam o período das compras para observar a novidade, e também com crianças levadas por suas babás (Cladel, 2001), tendo sido mesmo responsável pelo primeiro contato do cineasta Jean Renoir, então com três anos, com as projeções<sup>5</sup>. A partir daí, as cenas animadas passaram a ser projetadas em locais diversos, normalmente como parte de espetáculos maiores compostos por uma mistura de atrações.

Nesses primeiros tempos, portanto, o cinematógrafo não seguiu um percurso linear: as projeções aconteciam em situações e lugares bastante distintos, com seu foco concentrado em um público formado predominantemente pelas camadas mais populares dos moradores da cidade. Entre os temas familiares a esse público começaram a ser selecionados os assuntos das produções seguintes, que se caracterizavam por uma mistura de cenas corriqueiras do cotidiano urbano, reproduções de pequenas passagens apresentadas nos espetáculos populares (dança, prestidigitação, ou pura e simples pornografia) e curtos esquetes cômicos.

Como espetáculo, raramente as projeções tinham lugar isoladamente. Na maior parte das vezes, elas faziam parte de uma exibição que reunia vários números nos quais se misturavam dança, canto, teatro. Na descrição de Machado, o cinema

[...] reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculo derivadas das formas populares de cultura. [...] Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambiguidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata (Machado, 2002, p. 76).

4. Esse percurso do desenvolvimento das salas de cinema é bem delineado historicamente por Jean-Pierre Jeancolas (2001).

5. Renoir narra seu medo do barulho que fazia o projetor e o fascínio pelas imagens que desfilavam à sua frente, quando levado à Dufayel por sua babá, na autobiografia *Ma vie e mes filmes* (1987).

Essa mistura de elementos de cunho popular característica das primeiras filmagens era, portanto, inserida em outra mistura, também de feições fortemente ditadas pelos gostos das camadas menos elevadas culturalmente: a dos espetáculos de variedades, da qual as projeções eram apenas uma pequena parte, em meio a outras atrações. Esses espetáculos, pautados por uma mistura por vezes duvidosa de arte e show, eram apresentados nos *cafés-concerts* franceses ou nos *vaudevilles* norte-americanos. Tratava-se de um espetáculo caracterizado pela mistura de atrações permeadas por uma forma de humor própria de um universo acentuadamente popular.

Mikhail Bakhtin (1987, p. 17), ao estudar a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, nomeia a classe desse tipo de manifestação de “realismo grotesco”, atribuindo-lhe como característica principal o fato de que a sua aproximação com o mundo era feita por um viés ainda não enquadrado pelas normas civilizatórias, mas fortemente calcado nos eventos da vida cotidiana. Esse atributo situa os espetáculos do lado oposto ao da cultura dita “oficial”, notadamente aquela permeada pelo tom sério e religioso de determinados períodos históricos. Nas palavras do autor: “Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens [...]. Ela [essa cultura] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (*Idem*, p. 6, grifo meu).

Nessa passagem, Bakhtin está, na verdade, tratando sobre uma das manifestações mais conhecidas da cultura popular: o carnaval<sup>6</sup>. É curioso, porém, como o conteúdo de sua fala pode ser também identificado, de certa maneira, aos espetáculos dos *café-concerts* ou dos *vaudevilles*, dos quais o cinematógrafo passou a fazer parte<sup>7</sup>. A exibição dos filmes – produções de poucos minutos – acontecia no intervalo entre números de dança ou música, espetáculos de cães adestrados e competições entre lutadores, em pequenos teatros ou mesmo em circos e feiras itinerantes.

Há duas características centrais que permeiam essas manifestações culturais – o carnaval e esses espetáculos com múltiplas atrações – e nos permitem reuni-las por seus elementos semelhantes, malgrado o tempo que as separa. A primeira é o fato de que cada uma delas trabalha com elementos de sua época, e o resultado que apresentam ao público ao qual se destinam admite a construção de um retrato dessa época – através do qual podem ser entrevistados os seus valores e as suas questões principais. A segunda – de maior interesse para nós – é o tipo de olhar com o qual tanto as manifestações do carnaval quanto as contidas nesses espetáculos se debruçam sobre a realidade: um

6. O autor continua, em um encadeamento de ideias que ainda tem como objeto o carnaval, mas que pode, ainda, remeter ao cinema: “Durante o carnaval, é a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui, a forma efetiva da vida é, ao mesmo tempo, sua forma ideal ressuscitada.[...] Em resumo, *durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo, o jogo se transforma em vida real*. Esta é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (Bakhtin, 1987, p. 7, grifo meu).

7. Devo a associação inicial entre os temas deste primeiro cinema e as teorias de Bakhtin a Arlindo Machado.

olhar ainda não formatado pelas regras civilizatórias. Um olhar despido das convenções consideradas necessárias ao convívio social e que ainda trabalha com uma construção do real fortemente permeada pelo humor e atravessada por elementos pertencentes ao mundo natural e corporal.

É precisamente esse olhar que precisará ser “domado”, colocado em um cabresto civilizatório, para que o cinematógrafo possa se descolar da aura de espetáculo popular e seja visto como uma maneira respeitável de lazer burguês. Em outras palavras, a linguagem e os temas do cinema tiveram de passar por um processo de adequação que lhes conferisse um perfil considerado apropriado para que se tornassem uma das principais formas de lazer urbano do século XX.

A cortina de veludo ainda está fechada. De um lado, está a tela. E do outro? Como se constitui o público do cinema?

Qual foi, portanto, o percurso atravessado pelo cinema para ser transformado em um dos mais importantes lazeres da modernidade? Arlindo Machado sintetiza um dos elementos básicos deste processo: o da transformação do cinema em uma forma cultural respeitável e alçada ao gosto burguês. Afirma o autor:

Com o advento do capitalismo e das ideologias protestantes em que este se apoiava, ficava cada vez mais difícil para uma cultura “respeitável” conviver com formas de espetáculos populares francamente ofensivas às suscetibilidades éticas e estéticas, já que a nova civilização dependia, entre outras coisas, do ascetismo, da crença numa sinistra Providência, do papel dirigente jogado por categorias como o pecado, o sofrimento e a redenção pelo trabalho (Machado, 2002, p. 77).

Machado aponta os fundamentos de uma transição cujo empenho foi retirar as projeções do cenário marginal e popular no qual se encontravam, inseridas como parte de espetáculos considerados de gosto duvidoso, e transformá-las em algo adequado às aspirações burguesas. Tal transição foi concretizada principalmente em duas frentes: a espacial e a temática. Em outras palavras, promoveram-se mudanças fundamentais tanto na disposição, na localização e no conforto dos espaços destinados aos cinematógrafos nas cidades quanto nos temas das projeções e na maneira como eram abordados.

Os espetáculos de *vaudeville*, desprezados pelas famílias e pelas pessoas de perfil mais sofisticado – e que, exatamente por isso, tinham lugar nas franjas do espaço urbano, próximos das áreas de predomínio industrial – deram, aos

poucos, lugar a salas que já apresentavam as projeções como atração exclusiva e que estavam mais bem situadas, mais próximas dos bairros residenciais da classe média e dotadas de maior conforto. Esse foi um processo que se configurou de forma gradual, por meio de várias ações, acelerando-se especialmente a partir do fortalecimento do cinema como forma de lazer na Inglaterra e nos Estados Unidos, que tornaram possível a sua industrialização.

Talvez seja necessário abrir um parêntese para estabelecer os primeiros passos por meio dos quais se deu a transição do cinematógrafo como um tipo de curiosidade em feiras, mercados e pequenos espetáculos de *vaudeville* franceses até a função de lazer de massa. Além disso, é preciso caracterizar a industrialização desse processo e a evolução dos modos de representação imagética e o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica, que culminaram com a transformação das projeções animadas na poderosa indústria que elas por fim se tornaram. Essa trajetória não pode ser estabelecida sem tratarmos das diferenças de abordagem que os primeiros países onde o cinema se desenvolveu conferiram ao tema: de um lado, a França; de outro, a Inglaterra e os Estados Unidos.

O historiador do cinema Noël Burch (2007) destaca pontos fundamentais que diferem os franceses e os anglo-saxões no que concerne ao processo de implementação da produção de produtos – e, em consequência, também nas preocupações que os moveram no estabelecimento de normas civilizatórias que garantissem os valores considerados fundamentais ao capitalismo industrial. Enquanto na França ainda predominava uma produção artesanal e menos aderida à acumulação do capital – o que Burch denomina “produção dispersa” –, na Inglaterra e nos Estados Unidos já tínhamos o predomínio de grandes indústrias no panorama produtivo. Mais do que uma simples decalagem de tempo, tratava-se de caminhos diferentes seguidos pelo processo instaurador do capitalismo nesses países.

A diferença originou maneiras também diferentes de tratar a manutenção de uma ordem urbana, como o autor exemplifica, detendo-se a respeito das formas sob as quais foi abordada a proibição às bebidas alcoólicas na França e na Inglaterra a partir da segunda metade do século XIX. Enquanto na Inglaterra houve, desde a metade do século, a preocupação com a delimitação dos horários de funcionamento dos *pubs* e mercados de vinho, visando o não comprometimento do processo produtivo, na França esse tema só veio aparecer cinquenta anos depois e, ainda assim, de forma diversa. Para os franceses, a questão não possuía ligação com a moralização promovida pela Igreja – como acontecia para os ingleses –, e sim com os impostos recolhidos pela prefeitura. Essa é, segundo Burch (2007, p. 53), “uma primeira indicação, que, antes mesmo

8. Burch dedica todo um capítulo de seu livro *Loin des beaux quartiers* a examinar essa questão e destringir os diversos fatores que contribuíram para que, na França, o cinema permanecesse, durante os seus primeiros tempos, voltado para o mercado das classes populares. Embora tente estabelecer essas razões dividindo-as entre os campos citados, ele reconhece que esses campos não permanecem estanques, mas se sobrepõem e interpenetram.

do aparecimento do cinema na França, a luta pelo controle e utilização dos lazeres populares ali não é absolutamente da mesma natureza que aquela que se desenvolve, por exemplo, na Grã-Bretanha”.

É por meio do entrelaçamento de fatores pertencentes a quatro campos diversos – o tecnológico, o econômico, o ideológico e o biológico<sup>8</sup> – que o autor situa as razões pelas quais as projeções de imagens em movimento na França foram durante longo tempo direcionadas a uma classe operária urbana. A essas razões ele acrescentará outra, exemplificada com a reprodução de parte de uma matéria do *Ciné-Journal* de 1908, na qual se lia: “Aos operários que penaram durante um dia inteiro, o cinematógrafo dá, por alguns centavos, às vezes pelo preço de uma cerveja, as formas mais imprevisíveis de *ilusão que lhes são necessárias*. Ele responde à necessidade das pessoas que não possuem grandes possibilidades de lazer e que *querem ser tocados violentamente em seus nervos mais do que no seu pensamento*” (*apud* Burch, 2007, p. 58, grifos meus).

Para os nossos argumentos, é de fundamental importância ressaltar o que está sendo afirmado pelo jornal, na época mesmo de seu acontecimento: o que o cinematógrafo fornecia aos operários era a ilusão. E não uma ilusão qualquer: uma *ilusão necessária*. Em outras palavras, as telas lhes apresentavam, pura e simplesmente... a oportunidade do sonho! Nos duros primeiros tempos do capitalismo industrial, quando a vida de um operário das indústrias consistia em manipular maquinário durante dez horas diárias, era imprescindível oferecer-lhe a chance de escapar daquele mundo tão objetivado e ditado por processos concretos, ainda que apenas por breves períodos.

O cinematógrafo apresentava essa possibilidade, que parecia estar diretamente ligada às necessidades de um público pertencente às classes mais baixas, que não possuía acesso ao teatro burguês e que, na acepção dessa burguesia, não teria repertório para acompanhar as narrativas teatrais voltadas para as classes mais cultas. O cinematógrafo, então, cumpriria o papel de algo como um “teatro dos pobres” (*Idem*, p. 51). Composto por narrativas curtas e de caráter mais simples, cumpria essa função de entretenimento rápido, de fornecer “sonhos de bolso” para uma classe que deles carecia.

Além disso, assistir a um espetáculo de projeção animada não parecia exigir muito do pensamento, estimulando principalmente, como afirma o texto, mais os “nervos” que o cérebro. Nesse sentido, o que o jornal parece detectar – ainda sem nomear – é uma manifestação precisa de uma nova cultura que está nascendo: a cultura das sensações. Uma forma de aproximação do mundo que responde à saturação de informações da modernidade. É impossível, a um morador de uma metrópole nesse período, processar intelectualmente tudo o que lhe

atinge. Resta-lhe, inserido no fluxo de dados e elementos objetivos e subjetivos, exatamente o *sentir*. Entramos, então, no domínio da sociedade sensacional, ou seja, aquela baseada nos rápidos *inputs* conferidos pelos estímulos contínuos.

No caos urbano que se instala nas maiores cidades durante as primeiras décadas do século XX, no qual se misturam a multidão e o trânsito, bem como as formas de comunicação e publicidade que tentam atingir aos passantes de maneira cada vez mais intensa, é necessário que os acontecimentos se deem de forma cada vez mais impactante para que consigam “tocar” a leva de pessoas que transita pela cidade munida daquela atitude *blasé* detectada por Simmel. Assistir a uma sessão de imagens em movimento projetadas parecia, de alguma maneira, fornecer uma oportunidade de visualizar essa realidade sem estar diretamente exposto a ela, sem correr os seus riscos.

As produções francesas permaneceram, até o fim dos anos de 1920, voltadas para um público proletário. Foi nos Estados Unidos que surgiu o interesse de tornar o cinema uma forma de lazer burguês e respeitável. Os norte-americanos tomaram as exibições do cinematógrafo um novo e promissor campo de investimentos e obtenção de lucro.

Assim, impulsionada principalmente pela visão pragmática do empresariado norte-americano, sobrevém a necessidade de atrair a classe burguesa a fim de garantir a rentabilidade e o desenvolvimento da nova indústria. Nas palavras de Burch, o objetivo desse empresariado era “fazer do cinema uma indústria maior criando um público de massa. Como esse público não compreendia, nesse momento, nada além do ‘rebotinho’ da sociedade, querer massificá-lo significava obrigatoriamente visar mais alto” (Burch, 2007, p. 140).

Os espectadores que se desejava seduzir pertenciam a uma classe que não apenas possuía maior poder aquisitivo, como também mais tempo livre para dedicar às novas formas de lazer, configurando-se como uma plateia muito mais rentável e interessante. Em outras palavras: o que os empresários norte-americanos pretendiam era promover a *criação de um público* que tornasse viável – termo que, no auge do capitalismo, significava lucrativo – o acontecimento do cinema.

Assim, houve iniciativas como as descritas por Machado: “Em toda parte, eliminou-se a venda de bebidas alcoólicas, censuraram-se vários gêneros de filmes, purificou-se o ambiente de todas as suas excentricidades, na tentativa de domar as pulsões que emergiam nestes lugares e assim atrair um público mais familiar” (2002, p. 82).

Na esteira desse esforço de enquadramento das projeções em uma configuração adequada a um novo público, os *vaudevilles* são substituídos gradualmente,

9. Assim denominados porque sua entrada custava cinco centavos de dólar, também chamados de “níquel”.

nos Estados Unidos, pelos *nickelodeons*<sup>9</sup>, que exibiam as cenas projetadas como atração única, sem misturá-las a outros números. Eles ocupavam, de início, abafados armazéns que eram improvisadamente transformados em salas escuras de projeção, nos quais as pessoas assistiam às imagens de pé, arregimentando principalmente um público masculino. Mais tarde, como parte do esforço de atrair plateias compostas por famílias, começaram a merecer espaços construídos especialmente para eles, mais confortáveis e arejados.

Embora o público inicial dos *nickelodeons* tenha sido composto por uma população de baixo poder aquisitivo, moradora dos bairros operários, sua instituição – e seu instantâneo sucesso e expansão – teve o poder de despertar uma verdadeira onda de industrialização do cinema norte-americano. A partir daí ocorreram “grandes mudanças na composição do público do cinema e nas formas de produção, comercialização e exibição de filmes, assim como nos métodos de representação. A expansão na demanda de filmes causada pela expansão dos *nickelodeons* forçou uma reorganização da produção” (Costa, 2005, p. 61).

Havia, porém, uma preocupação: a da manutenção da ordem e do decoro em um ambiente que reunia cada vez mais pessoas, sentadas próximas, dentro de uma sala cuja única luz vinha do projetor que se direcionava à tela. Ainda segundo Costa, “os *nickelodeons* pareciam conter uma energia bruta que poderia se tornar perigosa para uma sociedade tão conservadora quanto a norte-americana” (*Idem*, p. 62). Tal energia bruta poderia resultar em perigos concretos, como desordem ou furtos, ou subjetivos, através da formação de imaginários ameaçadores ao perfil de sociedade que se desejava instituir. As duas formas colocariam em xeque a instituição dos espetáculos cinematográficos como forma de lazer burguês.

Começaram a haver, portanto, iniciativas mais concretas para enquadrar os espetáculos cinematográficos em padrões adequados a uma classe média pautada por valores fortemente conservadores e, ao mesmo tempo, contribuir para a constituição do público que forneceria o suporte para que a produção e a exibição dos filmes fossem algo lucrativo, atraindo o interesse das grandes empresas e colaborando para que o cinema se fortalecesse como uma atividade industrial. O esforço refletiu-se em várias ações – de atitudes objetivas como a construção de novos espaços à adequação de temas e discursos veiculados pelas projeções – que visavam propiciar essa nova configuração ao cinematógrafo, mais adequada aos interesses capitalistas de atração de um público rentável.

Costa nomeia esse processo como “domesticação”, englobando sob essa égide todo o empenho para tornar o ato de assistir aos filmes uma “prática res-

peitável, familiar, educativa, e que evitasse os perigosos impulsos de afirmação das classes subalternas” (*Idem*, p. 66), além de uma forma de negócios rentável.

Tal esforço acontece através de iniciativas concretas, como a diminuição da escuridão nas salas, a instituição do “lanterninha” – representante de certa vigilância moral – e a preocupação com limpeza, ventilação e conforto das salas de exibição, tornando-as mais convidativas. Todas essas medidas contribuíram para formar um ambiente mais consonante com os hábitos da família de classe média, o grupo de pessoas que se desejava atrair para esse novo lazer.

Por outro lado, em paralelo às medidas de caráter concreto, instauravam-se outras, de cunho mais subjetivo e menos palpável. Conforme a avaliação de Gunning (1984), as diversões populares possuem, em última análise, as suas conformações pautadas pelos grupos de consumo e seus valores, respeitando os padrões daquele que comumente se conhece como “público-alvo”. Caso haja um descolamento muito radical entre um produto voltado para certo público e os valores-chave desse público, haverá um comprometimento para a sobrevivência dessa forma cultural como um produto de massa. Nesse caso, a resposta mais frequente, no sentido da manutenção desses padrões, é a autocensura. Em outras palavras, para adequar-se a seu público, um produto cultural deve estar em sintonia com seus valores básicos, devendo operar, permanentemente, uma autorregulação em seus contornos de acordo com o perfil desse seu público-alvo.

Uma das maneiras pelas quais essa autorregulação se concretizou no caso do cinema foi a temática dos filmes, que foi totalmente reformulada em relação ao que era até então, aproximando-se dos valores da classe que pretendia atrair. Segundo Machado, “no que diz respeito mais propriamente ao conteúdo, os primeiros filmes não só davam exemplos abundantes de cinismo e perversão, como ainda ridicularizavam a autoridade, invertendo os valores morais” (2002, p. 81). A mudança no “tom” com que certos temas passaram a ser tratados bem como a supressão pura e simples de determinadas temáticas vão mostrar-se fundamentais para a construção da ideia de cinema como uma forma de lazer respeitável. Noël Burch ressalta que, nesse momento, alguns diretores tomaram para si o papel de fornecer conselhos sobre quais eram os conteúdos adequados a serem transpostos para a tela:

[...] identificando aquilo que convém reprimir em nome do “bom gosto” e dos valores burgueses em geral, eles desempenham um papel de “referenciais” para a censura já existente ou a que viria a existir. Os debates sobre esse assunto na imprensa encontram-se sempre justificados sobre o pretexto hipócrita de proteção das classes trabalhadoras contra as influências perigosas – criminalidade, impunidade, violência, obscenidades,

vulgaridade –, raramente reconhecendo que se trata, sobretudo, de não chocar os novos clientes (Burch, 2007, pp.140-141).

A importância de tal processo é ainda mais presente se considerarmos sua repercussão entre o público norte-americano, cujo perfil social se encontrava em processo de formação. A sociabilidade urbana nos Estados Unidos ainda buscava as bases sobre as quais assentar seu processo civilizatório. Nesse sentido, o cinema parece constituir-se em um rico instrumento para a disseminação de uma ideia de ordem que atingisse públicos diversos pertencentes a todas as classes sociais, configurando-se, juntamente com outros instrumentos, como uma das formas de traçar para a sociedade um retrato do que ela deveria ser e dos valores pelos quais deveria se pautar.

Aqui encontramos novamente uma diferença fundamental na maneira como foram conduzidos esses primeiros tempos do cinema na França e nos Estados Unidos. Se olharmos para os primeiros filmes franceses realizados, essa ideia de constituição da ordem não está presente. Ao contrário, realizadores como Ferdinand Zecca, André Heuzé ou Lucien Nonguet se permitiam mesmo debochar de valores como a temperança ou a honestidade. Os cineastas franceses da primeira geração reconheceram rapidamente que as disputas entre as classes constituíam-se em uma oportunidade particularmente interessante de explorar a veia cômica nas suas produções. Noël Burch analisa algumas dessas primeiras histórias filmadas e reconhece que “nos filmes cômicos e divertidos desse tipo, em geral não era a vítima, nem o policial ou o homem de lei que desempenhavam o ‘bom papel’, mas o ladrão, o gatuno ou o contrabandista” (*Idem*, p. 79), em uma inversão total do que se esperaria para a constituição de um senso de ordem através das telas. Já no panorama norte-americano, tratava-se menos de divertir as massas que de educá-las. Nos Estados Unidos, percebeu-se muito cedo o potencial que um instrumento narrativo como o cinema tinha para construir uma pedagogia, fosse de normas de convívio social, fosse – em maior escala – dos atributos desejados na construção de uma nação. O cinema norte-americano, desde seus primeiros anos, foi apropriado como um eficaz meio de transmissão de valores.

Diferenças à parte, é certo, porém, que cedo ou tarde as histórias projetadas nas telas passariam a cumprir o papel de disseminar, por meio de sua construção, representações da vida e dos comportamentos em sociedade.

Num clima de forte condenação moral do cinema, que culminou com o movimento de autocensura pelas próprias companhias produtoras, impunha-se ao cinema retomar uma função de tutela didática e pacificadora diante das influências malignas,

por parte das classes trabalhadoras, de vícios como o alcoolismo ou das tentações de uma vida de criminalidade. Exaltavam-se, pelo contrário, valores como honestidade, temperança e trabalho. Daí o começo de toda uma tipificação da maneira adequada para se construir heróis e heroínas, enredos e formas de filmar. [...] A domesticação que vai se instaurando no primeiro cinema parece ter a chancela do senso comum. Ela se estabelece como um processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambiguidade, de finais felizes necessários (Costa, 2005, pp. 68-69).

Costa descreve como o cinema foi alçado a desempenhar o papel de um dos elementos fundamentais na constituição de uma visão de mundo em comum, que tornou possível a aproximação – em termos de percepção do real e de sensibilidade – de personagens urbanos absolutamente diferentes, permitindo que eles se encontrassem nas representações da cultura de massa, na qual eram transformados em ávidos consumidores de produtos semelhantes, compartilhadores do mesmo imaginário.

O cinema fez parte indissolúvel e fundamental dessa construção. A reunião, em uma mesma mídia, da imagem e do movimento – valores, como vimos, absolutamente fundamentais a construção da realidade nesse período – encontraram no cinema o meio ideal de expressão, transformando-o em um produto cultural a ser consumido, mas ao mesmo tempo impregnado por um viés civilizatório e disseminador dessa civilização. É ainda Costa quem exprime com mais precisão esse encadeamento de ações, ao nomeá-lo “domesticação” e defini-lo como um “processo de integração do cinema a uma cultura dominante e a sua transformação em espetáculo de massa” (*Idem*, p. 68).

E assim voltamos ao ponto de partida deste texto: o sonho. Considerado por vezes como algo tão pouco palpável, algo enganosamente permeado pelo caráter de “superficialidade”, um tanto supérfluo se confrontado às exigências tão concretas do mundo, é precisamente o sonho que se constituirá no elemento que apresenta poder de encanto suficiente para atribuir ao cinema seu papel: a partir de uma doce e insidiosa sedução, contar aos homens histórias de como eles devem ser, mostrar-lhes o seu próprio cotidiano, fazê-los rir de si mesmos ou alçá-los da sua vida concreta por alguns momentos, rumo a um mundo de ilusão! O poder desse “reino das sombras”, nos termos de Máximo Gorki (2008, p. 48), está contido exatamente nesta capacidade de – através de nada mais que luz – construir mundos, engendrar sonhos, permitir a evasão.

Afinal – poderíamos nos questionar – o que fazia, nos primeiros tempos do cinematógrafo, com que aqueles operários, exaustos após uma jornada dura

de labor em uma fábrica, suados, preocupados com as contas ao final do mês, fossem assistir, desconfortáveis e de pé, amontoados em um ambiente abafado junto a outros como eles, a imagens em movimento projetadas em uma tela? Que poder é esse?

Da mesma maneira, poderemos levantar a questão sobre quais razões fariam, um pouco mais tarde, com que uma família burguesa acostumada à riqueza e à opulência dos espetáculos teatrais deixasse o conforto de sua moradia para assistir a cenas em movimento ainda desprovidas de cor e de som. Qual era a atração exercida por essas imagens?

São essas as respostas que tentamos buscar quando tratamos disto que nomeamos como “desejo de cinema”. Essa é, na verdade, uma questão sobre as paixões humanas, podendo se resumir em uma única pergunta: o que move os homens? Para além das questões de caráter estritamente objetivo, o que instiga, atrai, comove, transforma a alma humana?

De acordo com o cineasta Abbas Kiarostami (*apud* Cladel, 2001, p. 3), uma sala de cinema é, indiscutivelmente, “um lugar onde estamos entregues a nós mesmos, mas talvez seja também o único lugar onde nós estamos a certo ponto ligados e separados uns dos outros”. É esse poder de nos ligar mesmo enquanto separados, de construir um elo entre os espectadores, que talvez seja um dos encantos de assistir a um filme. “Apenas” um filme, algo que pode se revelar muito complexo e caro, mas também muito simples e sem pretensões, mas que, para além dessas categorizações, pode apresentar o poder de reafirmar laços, instituir práticas, reforçar crenças, *criar sociedade*: interagindo com uma plateia, falando a seus valores, reproduzindo ou entrando em atrito com a sua cultura, construindo subjetividades através de suas histórias.

## Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. (1987), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec.
- GORKI, Máximo. (2008), “*Au royame des ombres*”. In: BANDA, Daniel & MOURE, José (orgs.). *Le cinéma: naissance d'un art*. Paris, Flammarion.
- BURCH, Noël. (2007), *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris, L'Harmattan.
- COSTA, Flávia Cesarino. (2005), *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- DUFRESNE, Claude. (2005), “A magia da imagem em movimento”. *História Viva*, 15: 72-80.

- GABORIAU, Philippe. (2003), *Les spectacles sportifs: grandeurs et décadences*. Paris, L'Harmattan.
- GUNNING, Tom. (1984), "De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinéma primitif américain". In: MOTTET, Jean (org.). *D. W. Griffith: colloque international*. Paris, L'Harmattan.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre. (2001), "Naissance et développement de la salle de cinéma". In: CLADEL, Gérard (org.). *Le cinéma dans la cité*. Paris, Éditions du Félin.
- LESSA, Orígenes. (1981), *O feijão e o sonho*. Rio de Janeiro, Ática.
- MACHADO, Arlindo. (2002), *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Papirus.
- MORIN, Edgar. (1997), *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Relógio D'Água.
- "O CINEMATOGRAFO como instrumento de civilização". (1921), *A Scena Muda*, 2: 5.
- RENOIR, Jean & TRUFFAUT, François. (1987), *Ma vie e mes filmes*. Paris, Flammarion.
- VEDRÉS, Nicole. (1952), Le cinéma et le piège de la réalité. In: BOVAY, Georges-Michel (org.). *Cinéma: un œil ouvert sur le monde*. Lausana, Clairefontaine.
- VIVIÉ, Jean. (2006), *Prélude au cinéma: de la préhistoire à l'invention*. Paris, L'Harmattan.
- XAVIER, Ismail (org.). (1983), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme.

### Resumo

#### *Desejo de cinema, desejo de modernidade*

Como algo que poderia ser simplesmente uma técnica torna-se um instrumento de contar histórias e fomentar o sonho? Partimos dessa questão para explorar os rumos percorridos pela projeção de imagens animadas até chegar ao que chamamos de cinema. Com base na obra de Edgar Morin, Arlindo Machado e Noël Burch, investigamos essa transição, estabelecendo sua relação intrínseca com a nascente modernidade capitalista urbana e o surgimento de novas formas de representação social que atenderam às expectativas da classe burguesa. Palavras-chave: Cinema; Cidade; Modernidade.

### Abstract

#### *Desire for cinema, desire for modernity*

How can something that could simply be a technique become an instrument for telling stories and stimulating dreams? Setting out from this question, the article explores the directions taken by the projection of moving images until arriving at what we call cinema. Through authors like Edgar Morin, Arlindo Machado and Noël Burch, it investigates this transition, mapping its intrinsic relationship to the nascent urban capitalist modernity and the emergence of new forms of social representation that meet the expectations of the bourgeois class.

Keywords: Cinema; City; Modernity.

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-207020150112>.

Texto enviado em 28/10/2013 e aprovado em 12/12/2014.

Eliana Kuster é arquiteta, doutora em planejamento urbano e regional e professora do Instituto Federal do Espírito Santo. E-mail: [elianakuster@gmail.com](mailto:elianakuster@gmail.com).

