



BREVE ANÁLISE DA HISTÓRIA DO CINEMA DO COMEÇO DO SÉCULO XX

BRIEF ANALYSIS OF THE MOVIE HISTORY OF THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Simone Koff Barbosa¹

RESUMO: O objetivo inicial deste artigo é analisar alguns fatos que marcaram a história do cinema do início do século XX de acordo com a ótica do filósofo e crítico de cinema francês Michel Marie. Em um segundo momento, o artigo tem o objetivo de discutir alguns posicionamentos sobre análise fílmica segundo as óticas de Marie e Aumont.

PALAVRAS-CHAVE: história do cinema ; análise fílmica.

ABSTRACT: At first, the objective of this article is to analyse some relevant facts of movie history in the beginning of XX century, considering the ideas of the movie critical and french philosopher Michel Marie. On second thought, the article will discuss some ideas about film analysis in accordance with Marie and Aumont.

KEY-WORDS: movie history ; film analysis.

Breve análise da história do cinema do começo do séc XX

Em seminário sobre História do Cinema realizado na PUCRS (MAIO/2007), Marie abordou alguns pontos-chaves relacionados com a história do cinema. A palavra história foi definida pelo autor como “sucessão temporal de acontecimentos que vão

¹ Simone Koff Barbosa. Este artigo foi escrito pela Prof. Ms. Simone Koff Barbosa durante o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul no ano de 2007. Simone Koff Barbosa é formada em Publicidade e Propaganda na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Especializações: Design gráfico na School of Visual Arts em Nova York e especialização em Marketing na Fundação Getúlio Vargas-FGV. É professora da Rede Metodista de Educação IPA no Curso de Publicidade e Propaganda e doutoranda na área de cinema no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. tbdesign@uol.com.br



determinar a evolução de uma sociedade. A história analisa as causas dos fatos”. Marie (2007) coloca que para estudar o cinema é preciso conhecer sua história. Nesse estudo devem ser levados em consideração especialmente dois aspectos: análises de causas descritivas, em que se escolhem acontecimentos por uma determinação arbitrária. O outro aspecto está relacionado com a fase explicativa, baseada no pressuposto de que o historiador propõe hipóteses de interpretação de acontecimentos.

Nos últimos anos, especialmente a partir da década de 80 alguns historiadores de países como os Estados Unidos, França, Itália e Espanha e em parte do Brasil, tem estudado com mais afinco a história do cinema e as mudanças significativas ocorridas. Estudar o cinema é conforme Marie (2007), estudar a história desde o período grego, envolvendo suas origens e coincidências. Nesse período a história abordava a questão militar. Os primeiros livros dedicados ao cinema são, portanto, livros de história e filosofia que inspiraram alguns estudos de cinema. No começo do século XX alguns filósofos se interessavam pela história do cinema dos anos 10 e 20. Nos Estados Unidos alguns jornalistas escreviam livros técnicos e faziam o retrato dos grandes inventores e pioneiros do cinema. Alguns livros, como os de Brown, tratavam da história do cinema como se fosse uma história publicitária e estes livros foram esquecidos.

Relata a importância de biografias, tais como a escrita por David Griffith, um dos cineastas mais conhecidos do cinema que escreveu sua própria biografia, toda em terceira pessoa e utilizava a mesma para negociar seu contrato com os editores. Segundo Marie (2007), essa biografia parece um “texto publicitário”, sendo que vários historiadores repetiram o texto de Griffith baseado na “argumentação publicitária”. Outro texto importante foi o de George Méliés, “As vistas cinematográficas”, da I Guerra Mundial. Inicialmente esse texto foi esquecido, mas o mesmo foi redescoberto apenas em 1923/1924. Nessa época se construiu também o mito de Méliés.

Entre 1935 e 1936, nas cinematecas havia cerca de doze filmes de Méliés, sendo que o cineasta já havia feito mais de quinhentos filmes. Conforme Marie (2007), muitos filmes de Méliés foram destruídos por causa da falência de sua própria empresa. Mais adiante foram recuperados cerca de duzentos filmes do cineasta, mas há cerca de 300 filmes que foram perdidos e só se conhecem suas histórias pelo resumo.

As primeiras histórias de cinema eram crônicas, descritivas e enumerativas. Somente na passagem do cinema mudo ao falado que surgiram as histórias de arte



cinematográficas ligadas às cinematecas e arquivos. A partir de então houve uma nostalgia e foram resgatados filmes que eram admirados anteriormente.

De acordo com Marie (2007), a primeira cinemateca surgiu em Estocolmo, na Suécia, em torno de 1934. O primeiro cinema com ambições artísticas foi o cinema escandinavo, em torno de 1911 a 1923. Nessa época alguns autores ligados ao teatro fizeram alguns filmes. Também foi nesse período que ocorreu a descoberta da famosa atriz de cinema Greta Garbo. Alguns filmes eram documentos históricos extraordinários que acabaram desaparecendo nos anos 20. A cinemateca sueca possuía um grande acervo de filmes mudos que foram recuperados e conservados. No caso do cinema francês, Marie (2007) remete para a importância da literatura, e dá ênfase para dois autores: M. Bardiche e R. Brasilbech, ambos professores que escreveram a história do cinema mundial. Relata que o livro desses autores foi o primeiro que falava das correntes históricas dos grandes filmes. Conforme Marie (2007), a história do livro é brilhante, mas como os autores eram de corrente política de direita, há no livro uma série de juízos de valor. Este livro também influenciou a análise de filmes americanos.

O filme do cineasta Erich von Stroheim, *Greed (Les Rapaces)*, versão de 1924 de acordo com Marie(2007), tornou-se um clássico, fato que garantiu a glorificação artística do autor. Esse filme instituiu a idéia do “mito do maldito”. Conforme Marie (2007) a data de 1924 corresponde à época cinéfila.

As primeiras histórias do cinema foram escritas por alguns autores da idade do próprio cinema. Esses autores escreviam com base de suas próprias lembranças e na maior parte dos casos se baseavam nos textos e artigos de jornais. A partir de 1960, conforme Marie (2007), há um salto no desenvolvimento da história científica, da história dos públicos e das representações sociais. Já na década de 70, para se escrever a história do cinema era preciso rever os filmes.

Marie (2007), destaca que a história do cinema esteve envolta por várias lendas e muitas histórias repetidas. Cita como exemplo desse fato, as causas da passagem do cinema mudo ao cinema falado. De acordo com Marie (2007), alguns historiadores reproduzem o mito da falência da produtora Warner em 1929, como se a falência da produtora fosse uma espécie de golpe de pôquer. O mito da falência da Warner envolve o filme *The Jazz Singer*, no qual alguns historiadores diziam que a produtora havia investido muito dinheiro neste filme, e que o mesmo foi um fracasso de bilheteria. Conforme alguns



historiadores o filme levou a Warner a derrocada. Mas segundo Marie (2007), o filme teve uma boa aceitação no mercado e rendeu muito dinheiro e a Warner estava em plena saúde. A cena pública da falência da Warner se assemelhava ao roteiro de seus filmes e os historiadores gostavam de contar essa “lenda”.

O crítico de cinema francês (2007) questiona: “o que deve fazer a história do cinema?”. Responde que “ Em primeiro lugar deve definir a pertinência. Deve dizer de que assunto se trata a história Deve haver um eixo explicativo: história estética ou sociológica”. Em um segundo momento, aponta que a história do cinema deve seguir uma metodologia rigorosa de pesquisa levando em consideração as fontes e os materiais de referência. Para elaborar uma história é preciso encontrar fontes. Marie (2007) coloca que em muitos países essas fontes podem ter desaparecido e cita como exemplo disso os filmes dos irmãos Patte, de 1896 a 1914. Dos 15.000 filmes dos irmãos Patte, restaram somente cerca de 500 filmes. Os arquivos financeiros e contábeis dos filmes foram quase todos destruídos. A alternativa encontrada foi buscar outros modos de se adquirir fontes, como por exemplo, através de empresas de seguros contra-incêndio como estratégia de proteção das companhias cinematográficas.

Em torno de 1905 foram feitos muitos filmes em que apareciam imagens de locomotivas e perseguições. Era comum um gênero de filme que abordavam temas como viagens e documentários, sendo que grande parte desses filmes eram documentários. Já os filmes de longa-metragem surgiram em torno de 1910-1911. Os primeiros filmes tinham uma função de descoberta do cinema. A produção dos filmes dos irmãos Lumière em todo planeta foi em torno de 1400 filmes. Esses filmes eram concorrentes da Kodak. Muitos espectadores iam ao cinema com a expectativa de ver suas próprias imagens na tela. A divulgação do cinematógrafo foi internacional e muito rápida no mundo inteiro. Patte produzia em 1912 cerca de 80% de toda produção mundial de filmes, mas a I Guerra Mundial foi fatal para a indústria de Patte. Em 1912, Patte começou a comprar empresas americanas, como a Datagraf e a Vitagraf e então se deu a hegemonia do cinema americano.

Marie (2007) salienta que George Méliés dominou o mercado cinematográfico antes de Patte. O filme de Méliés “Viagem a Lua” teve uma tiragem excepcional para época, foram produzidas cerca de 200 cópias do filme. Entre 1906 e 1908 alguns filmes eram vendidos e não locados. Muitos comerciantes compravam filmes e faziam uma volta



no país visitando as feiras rurais. Em 1908 Patte decidiu passar da venda à locação de filmes e teve como consequência o aumento e a mecanização da produção. Os roteiros eram filmados de antemão e em sequência. O sistema instituído por Patte foi fatal para Méliés que era um artesão, tinha um controle de todas as fases da produção de seus filmes. Elaborava desde o roteiro até a produção. Méliés não conseguia fazer mais de um filme por semana. Entretanto, Patte compreendeu que as tarefas nos filmes tinham que ser divididas e o crescimento de suas produções provocou a falência de Méliés. Marie (2007) ainda salienta que Méliés era péssimo em negócios, foi muito plagiado, pirateado e não havia plataforma de direitos autorais para seus filmes. O cinema americano utilizava critérios rurais como pretexto para não incentivar o crescimento do cinema francês. A indústria americana dizia que o cinema francês iria corromper com a imagem americana.

O filme *Viagem a Lua*, de Méliés, foi seu primeiro triunfo internacional no que diz respeito ao cinema primitivo e revisita temas como as artes primitivas, as estátuas, a arte ocidental e a arte africana. O conceito da história da arte externa temas que são aplicados ao cinema. A noção de longa-metragem para Méliés não existe, pois seu filme mais longo tem 45 minutos. O filme *Viagem a Lua* foi extraordinário para a época e tem apenas 15 minutos. Esse filme foi composto por 12 quadros e também há a distinção entre quadros e cenários. Há quadros com vários cenários e vice-versa. A empresa de Méliés, *Star films* realizava cerca de um filme por semana. Em 1896 Méliés vai filmar temas idênticos aos temas dos irmãos Lumière. Méliés também foi um compositor de espetáculos de teatro e utilizava em seus filmes truques de magia como atração do espetáculo. Utilizava uma imagem substituindo a outra pela montagem. Muitas vezes as substituições eram feitas por uma parada da câmera.

De acordo com Marie (2007), alguns historiadores discutem a questão da montagem proposta por Méliés, pois este último cortava a película e suas trucagens eram feitas na tomada para dar o efeito de marcha-ré. A maioria dos filmes de Méliés apresentava composição elaborada e riqueza de cenários e se inspiravam na “maquinaria teatral”. Os filmes de Méliés que também escrevia roteiros originais eram considerados pelo próprio autor como “fantásticos”. Os sistemas de representação de Méliés são muito diferentes dos sistemas de montagem que vão se desenvolver posteriormente. Méliés utilizava o sistema de montagem por sobreposição. Méliés foi mágico, desenhista e chargista, sendo que em seus filmes é ele quem desenha todos os cenários, fato que vai marcar a história do cinema



fantástico. Aparece nos filmes de Méliès uma nítida influência da psicologia de Freud, que aborda questões como a interpretações dos sonhos. Cerca de um terço dos filmes de Méliès apresentam a temática onírica. O fetichismo é também mito abordado nos filmes de Méliès. O cineasta também teve como grande colaborador para sua obra o ilustrador Robida, que criava maquetes e desenhos elaborados para os seus filmes.

Marie (2007) aponta que depois de 1912 a palavra *filme* foi usada para designar cinema. O cinema trouxe uma resposta que a pintura buscava durante todo o século XIX, que foi a representação do efêmero.

O crítico francês coloca que existe uma noção de periodização do cinema e uma relação estreita com os modos de representação. No cinema falado este período corresponde a quinze anos, equivalente ao cinema clássico que vai de 1929 a 1959. Já outros historiadores relativizam este período e consideram que o cinema clássico vai de 1929 a 1945. Esclarece que devem ser analisadas questões como a permanência no cinema, ou seja, estruturas que não mudam ou que vão mudar em um longo período em que o cinema vai se estruturar. Para tanto, conforme Marie (2007) é preciso:

1. definir as permanências e ao mesmo tempo as mudanças, ou seja, produzir a história do cinema.
2. definir os temas dos filmes tais como a representação do sexo e da violência no cinema, e avaliar o que é proibido nos filmes ou não.
3. considerar a evolução da técnica, ou seja, questões relativas à iluminação e montagem.

A história do cinema está relacionada com as análises de coincidências e não coincidências em vários níveis, como por exemplo, na montagem. Marie (2007) diz que a função do montador surgiu progressivamente. Até 1915 não existiam montadores e eles começaram a se aperfeiçoar somente em 1923. Outro exemplo foi a feminização da profissão. Inicialmente todos os montadores eram homens. A partir de 1924 os montadores passaram a ser mulheres, de acordo com os estudos australianos.

Eisenstein foi um cineasta que estabeleceu a correlação entre a duração da montagem e a feminização da profissão cinematográfica na União Soviética. Este fato propôs a periodização do cinema mudo. Quando Marie (2007) se refere ao cinema mudo, considera que este período pode ser descrito como o dos anos 20, que vai aproximadamente de 1925 a 1929. Chama a atenção de que a data de 1929, que representaria a transição do cinema mudo ao falado só pode ser considerada em termos do



cinema americano. O mesmo fato não é válido para países como a China, por exemplo. Alguns filmes importantes que podem ser citados no contexto do cinema mudo são *Encouraçado Potenquim* e *Joana Dark*.

Considerações sobre análise fílmica

Marie (2007) apontou que no início da história do cinema ocorreram certas dificuldades relacionadas com o processo de desenvolvimento de análises fílmicas. Durante esse o período, as análises de filmes eram feitas geralmente por jornalistas sem conhecimento sobre cinema ou críticos sem formação em história, o que fez com que fossem publicadas análises fílmicas não exatamente fiéis ou suficientemente sérias. Nesse caso, salienta que a análise fílmica envolve a concepção de juízos de valores, isto é, o próprio crítico determina a seleção estética e as cenas que serão analisadas.

Em *Análisis del Film*, Marie e Aumont (1993) abordam os diversos tipos de discursos sobre o filme. Primeiramente os filmes são produtos vendidos a mercados específicos, e também devem ser consideradas as condições materiais e psicológicas destinadas a um público. A percepção do filme pelo espectador também depende de órgãos e instituições específicas viáveis do ponto de vista econômico e socialmente aceitas. Estes fatores estão sujeitos a alterações e mutações, pois as próprias condições da sala de exibição do cinema podem determinar o processo de recepção do filme.

A análise fílmica sob esta ótica, tem por objetivo fazer com que o crítico sinta maior prazer na análise das obras através de uma “melhor compreensão das mesmas”. Os autores consideram o filme como uma obra artística autônoma que pode ser dividida em partes, tais como (1993, p.18):

... suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamenta suas significações sobre as estruturas narrativas (análise da narrativa ou narratológica) e sobre suas bases visuais e sonoras (análise icônica) produzindo assim um efeito particular sobre o espectador (análise psicanalítica). Esta obra deve inserir-se igualmente na história das formas, dos estilos e de sua evolução.

Quando Marie (1993) fala em análise e crítica de filmes aponta algumas distinções específicas. Por um lado existe uma aproximação “cinefílica”, na qual o autor também chama de fetichista que envolve revistas voltadas para o grande público. Essas revistas exploram temas sensacionalistas relacionados com a vida das estrelas de cinema e,



portanto, se voltam para o culto do ator. Do lado oposto está a cinefilia analítica que está na base da crítica de filmes conhecida como “crítica de arte”. A atividade crítica desempenha três funções principais, conforme Marie (1993 p.20): “informar, avaliar e promover”.

O perfil de um crítico de cinema usualmente funciona como o de um militante cultural, ou seja, muitas vezes não são nem mesmo jornalistas profissionais que desempenham essa tarefa, mas pessoas que trabalham em setores específicos de distribuição e exibição de filmes. Vários críticos que trabalham em revistas mensais desempenham a tarefa difícil de multiplicar as informações sobre a cinematografia desconhecida e abordar filmes minoritários dos quais raramente são falados na crítica diária. Os críticos colocam em sua análise o que Marie chama de “juízo de apreciação”. Para tanto, devem ser considerados dados objetivos e questões como a pertinência estética, histórica e sociológica. Marie e Aumont (1993) desmistificam o fato de existir uma neutralidade absoluta na análise de um filme, pois quando existe uma análise sempre são embutidos juízos de valores e no fundo há sempre uma preferência pessoal na escolha da análise de um filme. É estabelecida também uma distinção entre o crítico e o analista. No primeiro caso, o crítico informa e oferece um juízo de apreciação, já o analista deve produzir conhecimento.

Quando abordam as diferenças entre análise e teoria do cinema e análise e singularidade do filme, Marie e Aumont (1993) apontam que a análise diferentemente da crítica de filmes não estabelece juízos de valor, nem estabelece normas ainda que possa contribuir para o esclarecimento e as condições da criação artística do filme. A análise é vista como uma maneira de apresentar os fenômenos observados nos filmes de forma racionalizada. A análise fílmica assim como a teoria do cinema é vista pelos autores acima de tudo como uma atividade não exatamente formativa, mas, sobretudo descritiva e em alguns casos explicativa.

A análise e a teoria do cinema compartilham de algumas características comuns, tais como: ambas partem do fílmico e constroem uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno cinematográfico; ambas mantêm uma espécie de relação ambígua com a estética que aparece sistematicamente na eleição do objeto; e cada uma delas encontrou seu lugar nas universidades e instituições educativas.



Existem métodos relativamente numerosos de análise fílmica, mas Aumont e Marie (1993) consideram que não existe um método que possa ser considerado universal no processo de análise fílmica. Nesse caso, cada analista é responsável pela construção do seu próprio modelo de análise que poderá ser válido para o filme ou para o fragmento do filme que será analisado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Espanha: **Paidós**, 1993.

_____. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

MARIE, Michel. **Curso sobre a história do cinema e seus métodos**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, maio de 2007.