

Cinema, a sétima arte

Roberto Capparelli Figurelli
robertofigurelli@yahoo.com.br

Resumo

Trata-se de uma reflexão teórica sobre a trajetória histórica do cinema e o esforço para que fosse aceito como arte. A abordagem da temática foi promovida pelo Curso de Cinedebate em Gerontologia durante a programação do Encontro Comemorativo 30 Anos NETI, realizado nos dias 20 e 21 de agosto de 2012 no Centro de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina. Apresentam-se o início do cinema com os irmãos Lumière e a contribuição de Méliès. O cinema americano cria a indústria do cinema e a contribuição do legado soviético principalmente na montagem dos filmes. Conhecer a História do Cinema é fundamental para a utilização dos filmes como tecnologia educativa, lembrando que o cinema, além de arte e divertimento, é indústria e comércio.

Palavras-chave: Cinema. História do cinema. Estética e arte.

Cinema, the seventh art

Abstract

This is a theoretical thinking exercise on cinema's historical path and effort to be accepted as art. The thematic approach was promoted by the Course of Cinedebate in Gerontology during the programme of the Commemorative Meeting of 30 Years of NETI, held on 20 and 21 of August 2012, at the Center of Culture and Events of the Federal University of Santa Catarina. The beginning of cinema is presented with the contribution of the Lumière brothers and Méliès. The American cinema creates this industry along with the Soviet legacy, mainly, in the editing of the films. Knowing the History of Cinema is essential for the use of movies as an educational technology, bearing in mind that not only is cinema art and fun, but also industry and commerce.

Key words: Cinema. History of the cinema. Aesthetics and art.

Introdução

A primeira sessão pública de cinema ocorreu no dia 28 de dezembro de 1895, em Paris, na Salle Indienne do Grand Café, Boulevard des Capucines, 14. Os irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), fotógrafos de profissão, haviam patenteado um aparelho denominado *cinématographe* (cinematógrafo) no

dia 22 de março do mesmo ano, pois foi com esse aparelho que, diante de 35 espectadores, projetaram na tela imagens fotografadas em movimento.

O programa constava de dez filmes, cada um com cerca de dois minutos de duração, sendo *A Saída da Fábrica* (*La Sortie des Usines Lumière*) e *A Chegada do Trem* (*L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*) os mais lembrados até hoje. Na plateia, estava Georges Méliès (1861-1938), o qual mais tarde descreveria suas impressões: “Ao fim da exibição houve um delírio e cada um se perguntava como pudera se conseguir tal resultado”. O cronista do jornal *La Poste* redigiu aquela que talvez tenha sido a primeira crítica cinematográfica: “É a própria vida, é o movimento tomado ao vivo. A fotografia cessou de fixar a imobilidade: ela perpetua a imagem do movimento”.

Muito já se escreveu e discutiu acerca do papel desempenhado pelos irmãos Lumière e por Méliès. Para o crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), “[...] os Lumière significaram um brilhante ponto de chegada”, pois com eles se concluiu a última etapa da pré-história do cinema (GOMES, 1981, p. 129); mas foi Méliès o responsável por ter dado “[...] ao instrumento cinematográfico sua utilização mais fantasiosa do que a de mero registro automático de fragmentos da realidade” (Ibid. p. 91). A carreira de Méliès deslanchou com incrível celeridade, e em 1900 já realizara mais de 200 filmes “mágicos, místicos e de truques”, os quais atravessavam as fronteiras e cruzavam os oceanos alcançando todos os continentes.

Convém ter presente que o cinematógrafo foi apenas um entre os muitos aparelhos que estavam em fase de testes nas duas últimas décadas do século XIX. A difusão desses aparelhos mundo afora, com nomes que exibiam estranhas etimologias, foi deveras espantosa. Assim, no dia 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor, 57, aconteceu uma sessão do *omniógrapho* à imprensa. Segundo Vicente de Paula Araújo, “[...] na verdade, o *omniógrapho* foi o primeiro aparelho que projetava vistas animadas, que apareceu no Rio de Janeiro” (1976, p. 76).

Nos Estados Unidos, Méliès recebeu o seguinte elogio do historiador Lewis Jacobs: “É com um francês que o cinema americano, como arte, começa” (1967 p. 22).

Os historiadores costumam detectar o surgimento de duas tendências, ou correntes, já nos primórdios do cinema: a documental, iniciada com os irmãos Lumière, e a ficcional, que brotou da imaginação criadora de Méliès. A bem da verdade, porém, seja dito que há um esboço de narrativa com humor em *O Regador Regado* (*L'Arroseur Arrosé*), exibido na sessão inaugural.

A finalidade deste estudo é apresentar os lances mais relevantes do esforço despendido em prol da aceitação do cinema no sistema das artes. Para isso, se faz mister algumas incursões nos domínios da História da Arte e da História da Estética. Na primeira, um conspecto dos movimentos que surgiram a partir de 1770 e ocuparam o cenário artístico do século XIX, preparando o terreno para as vanguardas do início do século XX. Na segunda, um recuo ao ano de 1750, com o lançamento do primeiro volume da obra *Aesthetica* (Estética). Posto isso, se terão condições de abordar fatos significativos da História do Cinema até o advento do som, no final da década de 1920.

Na História da Arte, adota-se a proposta do historiador e crítico Giulio Carlo Argan (1909-1992), que data o início da Arte Moderna no ano de 1770. No último quartel do século XVIII, coexistem, nem sempre de modo pacífico, o Neoclassicismo e o Pré-Romantismo. Se, por um lado, o século XIX assinala o triunfo do Romantismo, por outro, Delacroix (1798-1863) não expulsou Ingres (1780-1867), e ambos têm lugar assegurado no Louvre. Por mais forte que tenha sido o Romantismo, ninguém pôde barrar o despontar de movimentos como o Realismo, Impressionismo, Naturalismo, Expressionismo, Simbolismo, entre outros.

Na esfera da estética, em 1750, o alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) lançou em língua latina o primeiro volume do tratado *Aesthetica* (Estética), com o qual a estética não só ganhou um nome – neologismo criado por ele com base no substantivo grego *aísthesis* (sensação, percepção) – como também teve início o processo de sua autonomia no seio da Filosofia Moderna. Com a contribuição inestimável de filósofos do porte de Immanuel Kant (1724-1804), Friedrich Schiller (1759-1805) e G. W. F. Hegel (1770-1831), a disciplina de Baumgarten consolidou-se para enfrentar os grandes desafios do século XIX. Por exemplo: a crise que afetaria a Teoria da Beleza e a Teoria da Mimese (a arte imita a natureza), ambas originadas na Grécia Clássica e indispensáveis para a compreensão da História da Arte Ocidental.

Nos cursos de estética, é praxe tratar dos assuntos definição de arte e classificação das artes. No século XIX,

muitas das definições propostas têm em comum a relação com a beleza, geralmente sob a forma de manifestação ou revelação. É digno de nota que se tenha mantida a arte como atividade humana (não da natureza) e atividade consciente, na linha tradicional. Do esteta e historiador polonês do século XX Wladyslaw Tatarkiewicz, cita-se a *definição disjuntiva*, apresentada por ele: “A arte é uma atividade humana, consciente, dirigida à reprodução de coisas ou construção de formas ou expressão de experiências, se o produto dessa reprodução, construção ou expressão é capaz de suscitar prazer ou emoção ou choque” (1971 p. 150). Já a *Revue d’Esthétique*, por sua vez, apresentou em 1967 a seguinte definição: “Arte é a atividade criadora de obras, cuja existência pode ser justificada por qualidades estéticas”.

O tema da classificação das artes tem suas raízes na antiguidade, mais precisamente desde que se adotou o critério do trabalho corporal para distinguir entre artes servis e liberais. Na Idade Média, com a criação das universidades, o *Trivium* (gramática, retórica e dialética) foi instituído como primeiro ciclo e o *Quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia), como segundo ciclo de estudos. Com o Renascimento, formou-se um novo elenco das artes liberais: eloquência, poesia, música, pintura, escultura, arquitetura e gravura.

Em 1747, o francês Charles Batteux (1713-1780) publicou um livro que se tornaria ponto de referência para a classificação das artes: *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Batteux estabeleceu como critério o princípio da imitação da bela natureza, de acordo com a poética neoclássica. Eis o resultado: pintura, escultura, arquitetura; música, poesia, eloquência, dança (BATTEUX, 2009, p. 23-24).

Não seria de estranhar se, diante da classificação de Batteux, alguém perguntasse: por que a poesia e não os escritos em prosa (*oratio prorsa*)? Para a resposta, indica-se o ensaio de Robert Escarpit: *A definição do termo literatura*, no qual o autor trata do longo processo em busca de “um denominador comum para a arte de escrever”. Processo que haveria de culminar no século XIX com o termo *literatura*: “Entrar na literatura, para os gêneros antigos, não significava *decair* e, para os novos, correspondia a uma promoção” (ESCARPIT, 1970, p. 259). Eis a razão por que se rompeu a mística do número sete e o termo *literatura* passou a englobar poesia, oratória e demais gêneros literários, tanto da poesia quanto da prosa. Conservou-se, porém, a distinção entre a) artes plásticas (do espaço): arquitetura, escultura, pintura; b) artes rítmicas (do tempo): literatura, música, dança.

O estatuto artístico do cinema

O cinema, desde os primórdios até os dias de hoje, depende da recepção do público. A escolha de um substantivo coletivo é intencional, pois se quer acentuar o que o espectador vivencia ao assistir a um filme como integrante de uma plateia, no meio de dezenas ou centenas de pessoas. Isso interessa não só à estética como também à sociologia do público.

Com base na História do Cinema, sabe-se que ele contou com forte apoio popular nos anos de transição dos Oitocentos aos Novecentos. No caso da França, passado o entusiasmo inicial, alguns intelectuais, como Maree Proust, não dissimulavam o desprezo pelo cinema. Uma das manifestações mais hostis se deve a René Doumic: “O cinema? Um inquietante retorno à barbárie”.

Em 1907, com a finalidade de elevar o cinema à categoria de arte e quebrar a resistência dos intelectuais, foi criada a companhia *Film d’Art*. Em 1908, a produção mais ambiciosa dessa companhia foi o filme *Assassinato do Duque de Guise* (*L’Assassinat du Duc de Guise*), sob a direção de Charles le Bargy e André Calmettes, ambos criados no ambiente teatral. O filme trata de um fato conhecido da História da França, cujo roteiro foi escrito pelo acadêmico Henri Lavedan. Artistas da *Comédie Française* foram contratados para interpretar os diferentes papéis. A música de acompanhamento coube ao compositor Camille Saint-Saëns, e, após o lançamento, críticos de arte dramática publicaram resenhas elogiosas. No julgamento dos historiadores, a reprovação com o veredicto de *Teatro filmado*. O alemão Siegfried Kracauer (1889-1966), jornalista, historiador, crítico e esteta, deixou uma apreciação digna de nota: “[...] a insistência de Méliès em avançar a narrativa com o auxílio de dispositivos especificamente cinematográficos parece esquecida; em vez disso, uma câmera imóvel captura o drama do ângulo do

espectador na platéia. A câmera *é o espectador*”; e, mais adiante, continua: “Deve-se notar, no entanto, que apesar de sua teatralidade, *Duc de Guise* atesta certa percepção de diferenças entre os dois meios” (KRACAUER, 1960, p. 217).

A experiência do *Film d'Art* serviu para demonstrar que o caminho a ser seguido pelo cinema não deveria ser trilhar as sendas do teatro. Na França, obteve-se um sucesso parcial ao se atrair para as exibições cinematográficas pessoas que jamais haviam ousado entrar numa sala de espetáculo. Além disso, o exemplo do *Film d'Art* passou a ser imitado em vários países europeus e nos Estados Unidos. Em solo americano, a filmagem de peças clássicas, como as de Shakespeare, forçou a quebra das limitações de duração das películas para a entrada de filmes cada vez mais longos, mas isso diz respeito à história da indústria do cinema americano, cujo crescimento foi deveras prodigioso.

Cinema americano: Porter e Griffith

Ao se falar em cinema americano, impõe-se evocar a figura de Edwin S. Porter (1869-1941), o “primeiro a introduzir o cinema no caminho cinemático”. Embora tenha trabalhado 17 anos no cinema, foi no período de quatro anos – de 1902 a 1906 – que Porter fez por merecer o lugar de relevo conquistado na História do Cinema.

Porter aprendeu com os filmes de Méliès, estudando-os cuidadosamente. Em *A vida de um bombeiro americano* (*The Life of an American Fireman*), de 1903, ele juntou cenas filmadas do trabalho diário dos bombeiros e nelas inseriu uma breve narrativa: a mãe com a criança num edifício em chamas são salvas pelos bombeiros no último instante. Para conseguir o efeito colimado, Porter teve de manipular – cortar e editar – os fotogramas de sorte que um sentido brotasse do conjunto. Destarte, foi descoberto *the principle of editing*, como dizem os americanos. Pelas crônicas da época, sabe-se que os espectadores participaram ativamente da operação de salvamento e garantiram o êxito do primeiro filme dramático americano. No mesmo ano, impressionado com os relatos de assaltos frequentes a trens, Porter realizou *O Grande Assalto do Trem* (*The Great Train Robbery*). Em relação ao anterior, percebe-se um notável progresso na técnica da montagem. *O Grande Assalto do Trem* superou o sucesso do anterior e, mais tarde, entraria na categoria dos *westerns*. Por ser visto e estudado até hoje em cursos de cinema, tornou-se um *clássico*, no sentido literal do termo.

Em 1905, na cidade de Pittsburgh, foi aberta uma sala de exibições com o nome de *Nickelodeon*, com a finalidade de associar *glamour* (encanto, fascinação) ao cinema. E, para a inauguração, foi escolhido *O Grande Assalto ao Trem*, o qual veio a ser a principal atração dos inúmeros *nickelodeons* que pulularam nas cidades americanas.

Em segundo lugar, na linha cronológica, David Wark Griffith (1875-1948), poeta e ator dramático, que ingressou no cinema para ganhar o sustento. Atuou como ator no filme *Resgatado de um Ninho de Águia* (*Rescued from an Eagle's Nest*), de Porter, em 1907. Na carreira de Griffith, o período de aprendizagem se completa em 1913, na *Biograph*. Como escreveu o esteta e crítico Ismail Xavier,

Entre 1908 e 1913, em termos de produção, Griffith redefiniu o papel do diretor de cinema como coordenador de fotógrafos, atores e montagem. Em termos de linguagem, consolidou a figura do narrador, mão invisível que, através da organização das imagens, expõe um ponto de vista, modula a emoção, argumenta, coloca o espectador na condição de ‘observador ideal dos fatos’ (1984. p. 49).

No caso de Griffith, limita-se às suas duas obras-primas. Griffith comprou os direitos de adaptação para o cinema do romance de Thomas Dixon *The Clansman* (O Homem do Clã). O próprio Dixon adaptara o romance para o palco, e foi a versão teatral que inspirou Griffith. Após seis semanas de intensos ensaios, mais nove semanas para a filmagem, Griffith dirigiu o filme sem roteiro escrito. Tudo estava em sua cabeça, mas dependia muito da intuição do momento. Daí as improvisações. Concluído em 1915, o filme, com 12 rolos, era o mais longo do cinema americano. Na pré-estreia, Dixon sugeriu a mudança do título para *The Birth of a Nation* (O Nascimento de uma Nação). O filme foi logo reconhecido como obra-prima e marca o ápice da carreira de Griffith como diretor. Ao

ser exibido, porém, a revelação da grandeza da obra foi, não raro, ofuscada pelos inúmeros protestos e motins que se espalharam pelos Estados Unidos. Por quê? Pelo racismo que vem à tona com a tentativa de justificação da Ku-Klux-Klan. Eis aí um problema de estética com implicações na crítica: é legítimo conciliar um juízo de valor estético positivo com ressalvas no campo moral e/ou político?

As polêmicas acerca de *O Nascimento de uma Nação* levaram Griffith a reagir apelando para a liberdade de expressão; mas não ficou só nisso. Resolveu dar uma resposta aos seus críticos no plano cinematográfico. O projeto de um longa-metragem – *The Mother and the Law* (A Mãe e a Lei) – foi ampliado para denunciar a intolerância num filme dividido em quatro partes, intercaladas com a imagem de uma mulher, Lillian Gish (1896-1993), uma de suas atrizes favoritas, com o filhinho, trabalhando na roca. As quatro partes de *Intolerance* (Intolerância) são: *A Queda da Babilônia*, *A Paixão de Cristo*, *A Noite de São Bartolomeu* (o massacre dos huguenotes) e *A Mãe e a Lei* (uma história da atualidade).

O filme é um protesto contra o despotismo e a injustiça em todas as suas formas. Daí o *leitmotif*: “A intolerância é a raiz de toda censura”. As partes, separadas no tempo e no espaço, são unidas por meio da montagem paralela e contrastante: a coesão estrutural dá-lhe um efeito unitário.

O filme, ao ser lançado, não teve boa acolhida. Embora os Estados Unidos ainda não tivessem entrado no conflito mundial, havia atmosfera belicosa no país e as intenções pacifistas de *Intolerância*, em 1916, não encontraram eco nas plateias do país. Sob o prisma financeiro, um desastre. Griffith nunca conseguiu cobrir o custo final da produção: US \$ 1.900.000,000. Como prêmio de consolação, o fato de *Intolerância*, apesar de seus pontos fracos, ter sido julgado como um marco na História do Cinema.

Com o final da I Guerra Mundial, iniciou-se o declínio inexorável de Griffith. Mesmo assim, dirigiu alguns filmes que não deslustram sua vasta filmografia, como *Broken Blossoms* (Lírio Partido), de 1919. Com *Abraham Lincoln* (O Libertador), de 1930, já na fase do cinema sonoro, não empolgou. Em 1931, seu último filme, *The Struggle* (A Luta) – fracasso de crítica e de público – foi retirado de cartaz, após poucos dias em exibição. Aos 56 anos, aquele que ainda hoje é chamado de “o criador do cinema” encerrava melancolicamente uma carreira assinalada com tantas contribuições ao cinema como arte. Em 1948, David Wark Griffith faleceu nas dependências de um hotel de Los Angeles.

O legado do cinema soviético

Vários fatores costumam ser apontados para explicar o extraordinário desenvolvimento do cinema soviético a partir de 1919. Em primeiro lugar, o talento de alguns homens, como Dziga Vertov (1895-1954), que lançou os *Kinocks* (Loucos pelo Cinema); Lev Kuleshov (1899-1970), ator, diretor, teórico, professor, fundador do Laboratório Experimental; Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953), ator, diretor, teórico; Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), roteirista, diretor, teórico, escritor; Gregori Aleksandrov (1903-1983), ator, diretor, escritor. Em segundo lugar, o momento histórico vivido após o triunfo da Revolução de 1917. Juntamente com as escolas e bibliotecas, o cinema passou a ser visto como meio importante para a educação do povo. Deve-se a Lenin o fato de não ter havido arte oficial no “quinquênio de total liberdade artística”, como observou Paulo Emílio. Mas, em 1924, morre Lenin e tem início a era Stalin. Com Stalin, o entusiasmo dos primeiros anos arrefeceu e multiplicaram-se as divergências entre burocratas do Partido Comunista e artistas. O itinerário percorrido por Eisenstein, desde *A Greve* até a segunda parte de *Ivan, o Terrível*, trilogia inacabada, que só pôde ser exibida após a morte de Stalin, em 1953, é uma prova contundente do que significou ser artista durante o stalinismo (FIGURELLI, 2007, p. 217). Além disso, em 1919, chegou às telas da União Soviética o filme *Intolerância*, que ganhou aplausos do próprio Lenin e abriu as portas para a entrada de vários filmes americanos.

A principal contribuição dos soviéticos para a História do Cinema reside na montagem. Marcel Martin, no livro *A linguagem cinematográfica*, de 1955, define a montagem como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (1971. p. 143).

Logo a seguir, propõe a distinção entre montagem narrativa e montagem expressiva. Ao passo que a primeira consiste em ordenar os planos numa sequência lógica e/ou cronológica, a segunda visa a produzir um efeito através do choque de duas ideias.

Dziga Vertov, operador de atualidades, fundou e dirigiu o jornal filmado *Kino-Pravda* (Cine-Verdade), que atingiu 23 números. Em 1924, criou o *Kino-Glaz* (Cine-Olho): “Eu sou o cine-olho. De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva, e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito” (XAVIER, 1983, p. 255).

Para se entender o filme *A Greve* (Statchka), de 1924/25, o primeiro dirigido por Eisenstein, convém ter em mente que ele trabalhara como cenógrafo e diretor do grupo teatral *Proletkult* (Cultura popular). Ao ingressar no cinema, Eisenstein transpõe o seu sistema de montagem do teatro para o cinema. No filme, o espectador acompanha o desenrolar de uma greve de operários durante o regime tsarista. Na sexta bobina, que corresponde ao último ato, o massacre de homens, mulheres e crianças indefesas, perpetrado pela polícia, é intercalado com imagens do abatimento de um touro no matadouro.

O *Encouraçado Potemkin* (Bronienóssietz Potiômkin), de 1925, foi realizado por Eisenstein para as comemorações do 20º aniversário dos levantes de 1905.

A bordo do encouraçado, no Mar Negro, a tripulação amotinara-se em protesto contra as condições subumanas em que se encontrava. A cena da carne podre, infestada de vermes, que os marinheiros recusaram, é sempre lembrada. Deflagrada a sublevação, morre o marinheiro Vakulinchuk. O navio aproxima-se do porto e um rebocador transporta o cadáver para ser velado em terra. Quando a notícia se espalha, há uma confraternização espontânea entre os habitantes de Odessa e os amotinados. Na escadaria do porto, as pessoas passeiam despreocupadas. Eisenstein excele ao descrever a multidão, selecionando, em rápidos cortes, determinadas personagens. De repente, avulta uma coluna de soldados no alto da escadaria. Começam a atirar. Correria. Pânico. A coluna avança: segundo disparo. Numa demonstração de perfeito domínio da montagem, o diretor recupera personagens enquadradas anteriormente – como a mãe com o filho morto nos braços – e as opõe à frieza dos soldados. Sem esquecer a jovem mãe que, ao ser atingida, perde o controle do carrinho com o nenê que despenca escadaria abaixo. O húngaro Bela Balázs (1884-1949), um dos mais conceituados teóricos do cinema, chamou de imortal a sequência do massacre da escadaria de Odessa.

É evidente que o legado soviético não se limita à montagem. Visto que o período áureo coincide com os últimos anos do cinema mudo e a introdução do som se aproximava celeremente, conclui-se com uma referência ao célebre Manifesto de Pudovkin, Eisenstein e Aleksandrov, de 1928. Chama logo a atenção do leitor, no primeiro parágrafo, o elogio da montagem:

O cinematógrafo de hoje, feito de imagens visuais, possui uma enorme capacidade de sugestão sobre os espectadores e ocupa um lugar de primeiro plano entre as outras artes. Como é sabido, o meio fundamental e único, pelo qual o cinema atingiu um tal alto nível expressivo, é a montagem.

Posto isso, em cinco itens, os autores do manifesto não dissimulam o temor de que o sonoro procure “criar uma produção pseudo-literária com tentativas renovadas de invasão teatral” e acabe destruindo a arte da montagem. Eis a proposta exarada no terceiro item:

Somente o emprego em contraponto do som e da imagem oferece possibilidades de novas e mais perfeitas formas de montagem. Portanto, as primeiras experiências de filmes sonoros devem ser conduzidas no sentido de uma não coincidência entre a imagem visual e a imagem sonora: este sistema levará à criação de um novo contraponto orquestral (XAVIER, 1983).

Finalmente, dez anos após o *manifesto*, no dia 23 de novembro de 1938, ocorreu a estreia de *Alexander Nevsky*, o primeiro filme sonoro de Eisenstein, em parceria com Sergei Prokofiev (1891-1953), músico que compôs a partitura.

Os Pioneiros

I. Ricciotto Canudo

Ao tratar do surgimento das teorias do cinema, o nome de um italiano, de formação francesa, chamado Ricciotto Canudo (1879-1923) é citação obrigatória. Para Guido Aristarco, Canudo foi “o primeiro e verdadeiro iniciador da teoria cinematográfica” (ARISTARCO, 1961, p. 211),

Como foi visto, ao se tratar da classificação das artes, os estetas do século XIX haviam optado por dois grupos de três artes: espaciais e temporais. Canudo, num lance de sorte, apostou no cinema como “a arte plástica em movimento”, outorgando-lhe a sétima vaga no sistema das artes. É por isso que, até os dias de hoje, ao se falar de *sétima arte*, por antonomásia se pensa logo no cinema.

Canudo é o autor do *Manifeste des Sept Arts*, de 1911, e de uma *Esthétique du Septième Art*. Na mesma linha, se deve a ele a fundação do primeiro cineclub, o *Club des Amis du Septième Art* (CASA), e de *La Gazette des Sept Arts*, com os quais procura atrair para o cinema poetas, pintores, arquitetos e músicos. Se, por um lado, Canudo tem méritos inquestionáveis pelas iniciativas em prol do cinema e algumas intuições acerca do desenvolvimento da sétima arte, por outro, foi vítima de uma imaginação fulgurante e um tanto desordenada.

A propósito da inserção do cinema no sistema de belas-artes, creio que vale a pena mencionar a posição do historiador e esteta Jean Mitry (1904-1988), exposta em sua obra *Esthétique et psychologie du cinéma*: “Ao contrário – única entre todas as artes – o cinema é, ao mesmo tempo, uma arte do Espaço e uma arte do Tempo. O drama filmico que se produz *no* espaço (como no teatro), se desenvolve *no* tempo ao criar sua própria duração (como no romance)” (MITRY, 1963, p. 27).

II. Louis Delluc

Louis Delluc (1890-1924) ingressou no mundo do cinema com as credenciais de poeta, romancista, teatrólogo e jornalista. Sua *conversão* ao cinema é atribuída a Charles Chaplin (1889-1977), ao qual dedicou o ensaio *Charlot*, de 1921. Nas palavras de Delluc: “Nós assistimos ao nascimento de uma arte extraordinária, talvez a única arte moderna, porque é, ao mesmo tempo, filha da máquina e do ideal humano”.

Em 1920, Delluc pôs em circulação o termo *Photogénie*, o qual, na explicação de Guido Aristarco, [...] sintetiza o acordo do cinema com a fotografia, pretende exprimir o especial aspecto poético das coisas e dos homens susceptível exclusivamente de ser revelado pela nova linguagem. Qualquer aspecto que não seja sugerido pelas imagens em movimento não é *fotogénico*, não pertence à arte cinematográfica (ARISTARCO, *História das Teorias do Cinema*, 1961, p. 110).

Note-se que a palavra *photogénie* não foi criada por Delluc. Ela já aparece em 1839, para descrever os trabalhos de Daguerre (1787-1851).

Após ter escrito o argumento para o filme *A festa espanhola* (*La fête espagnole*), de 1919, de Germaine Dulac (1882-1942), dirigiu alguns filmes, como *Febre* (*Fièvre*), de 1921, que é considerado sua obra-prima. Delluc trabalhou como redator-chefe de *Film* e fundou um círculo de cinema com o nome de *Ciné-Club*. Para Victorin Jasset, Delluc foi “o pai da crítica cinematográfica”.

René Clair (1898-1981), cineasta e crítico, observou, a propósito da morte prematura de Louis Delluc, que: “Ele morreu na primavera de 1924, aos 34 anos, deixando-nos uma obra crítica considerável e o esboço de uma obra cinematográfica que ele não teve tempo nem meios de terminar” (1970, p. 104).

À guisa de conclusão

Seria impossível, nos limites deste estudo, elencar todos os fatores que costumam ser arrolados para explicar, na História do Cinema, a transição do mudo para o sonoro.

Antes da primeira sessão dos Irmãos Lumière, Thomas Edison (1847-1931) concebera o cinema acompanhado pelo som, ou melhor, o som acompanhado por imagens, já em 1889, sincronizando o Fonógrafo com o Quinetoscópio. Mais tarde, os inventores se deram conta de que o problema não residia só na sincronização, mas também na amplificação. Com a expansão do cinema, vigorou durante vários anos o acompanhamento ao piano, mesmo nos nickelodeons. Depois, entraram em cena as orquestras. Como Arthur Knight narra em *Uma História Panorâmica do Cinema*, D. W. Griffith apresentou *O Nascimento de uma Nação*, nas exibições iniciais, com uma partitura orquestral, de autoria de Joseph Carl Breil (1870-1926), para uma orquestra de 70 figurantes (KNIGHT, 1970, p. 130).

As produtoras passaram a fornecer sugestões de músicas para determinadas sequências ou cenas. Houve salas que instalaram vitrolas automáticas. Enquanto isso, bateristas tiveram oportunidade de exibir suas habilidades atuando com tambores, apitos, buzinas e sirenes.

Como tantas vezes aconteceu na História, sobretudo após a Revolução Industrial, ocorreu uma conjunção de esforços no campo científico e técnico para introduzir o som no cinema. Dentre as diversas tentativas que foram feitas, prevaleceu, para a amplificação, a válvula de selênio, denominada *amplificador de áudio*, invenção do físico Lee de Forest (1873-1961), ainda antes da I Guerra Mundial. Lee de Forest vendeu as patentes de amplificação à Bell Telephone. Após o término do conflito, ele se dedicou à tarefa de fotografar o som diretamente sobre o próprio filme, gravado em finas estrias de cinzas e pretos ao longo da borda da película. Como resultado, apresentou o Phonofilm, com gravações de números de conhecidas personalidades do teatro de variedades, mas os industriais do ramo não vibraram com a novidade. Na mesma época, a Bell Telephone insistia no esforço de ligar o cinema com o som por meio de discos. Tamanho esforço foi compensado, em 1926, com a criação de um prato especial e discos de 13 a 17 polegadas. Não se deve esquecer de que grandes interesses financeiros estavam em jogo. A produtora Warner Brothers, em má situação financeira, adquiriu o processo e lhe deu o nome de Vitaphone. Eis uma data a ser memorizada; *Première do Vitaphone*: 6 de agosto de 1926. Programa: seleção de curtas-metragens, discurso de Will H. Hays (1879-1954), que se tornaria o todo-poderoso Presidente da Motion Pictures and Distributors of America, entoando loas ao novo milagre e, por fim, o longa-metragem *Don Juan*, de Alan Crosland (1894-1926), com o ator John Barrymore (1882-1942). Trata-se de um filme mudo, acompanhado por uma partitura sinfônica especialmente gravada para o filme. Reação do público: interesse.

No início de 1927, William Fox entra na liça ao adquirir as patentes do sistema Tri-Ergon e, no mesmo ano, lança o *Fox Movietone*, o primeiro jornal cinematográfico.

No dia 6 de outubro de 1927, *The Jazz Singer*, da Warner, dirigido por Alan Crosland, com o ator Al Jolson (1886-1950) – o primeiro filme parcialmente falado. Era a fagulha que faltava para o sucesso popular.

Em 1929, *Lights of New York*, da Warner, dirigido por Bryan Foy (1896-1977), o primeiro filme totalmente falado. E, para completar o ciclo, *On with the Show*, de 1929, da Warner, realizado por Alan Crosland, 100% colorido.

Nunca é demais lembrar que o cinema, além de arte e divertimento, é indústria e comércio. Não admira, pois, que tenha ocorrido violenta luta pelo controle da indústria cinematográfica. No início, o confronto entre a Warner, com o Vitaphone, e William Fox com as patentes alemãs Tri-Ergon. O recontro só terminou com a vitória de um consórcio de patentes e a retirada da Fox. As enormes despesas de instalação do som abriram as portas para os bancos, como é praxe no regime capitalista. Assim, toda a indústria do cinema acabou sob o controle indireto de dois grupos financeiros: Morgan e Rockefeller.

Para finalizar, tem-se a liberdade de citar um parágrafo do capítulo XXII (Refinements in technique) do livro de Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film. A Critical History* sintetiza o significado da introdução do som no cinema:

Quando o primeiro filme totalmente falado, *Lights of New York*, apareceu em 1929, houve um consenso de que a arte cinematográfica, com o acréscimo do som, esquecera tudo o que até recentemente aprendera. Essa recaída foi corrigida com tanta rapidez, nos dois anos seguintes, que tal crítica – juntamente com o primeiro filme falado – haveria de parecer absurda. O som demonstrou ser apenas um revés temporário à técnica do cinema. Mas os seus efeitos, em cada uma das fases de filmagem, foram profundos e de longo alcance: algumas técnicas foram totalmente alteradas, outras modificadas, estimulou o progresso em todas. Libertou o diretor da insipidez dos títulos, imprimiu rumo mais acertado ao médium, enriqueceu a realidade do enredo, aumentou a intimidade da platéia com as personagens e a situação. O som não foi só um ardil inventado pelos homens de negócio para aumentar a frequência aos cinemas. Representou um avanço lógico na expressão cinematográfica (1967, p. 433).

Referências

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema. V. I - II*. Trad.: Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Arcádia, 1961.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad.: Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

CLAIR, René. *Cinema d'hier, cinema d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1970.

ESCARPIT, Robert. “La définition du terme *littérature*”. In: ESCARPIT, Robert et al. *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970.

JACOBS, Lewis. *The Rise of the American Film*. New York: Teachers College Press, 1967.

FIGURELLI, Roberto. *Estética e Crítica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

KNIGHT, Arthur. *Uma História Panorâmica do Cinema..* Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ed. Lidoar, 1970.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Vasco Granja e Lauro Antônio. Lisboa: Prelo, 1971.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. T. I. Paris: Éd. Universitaires, 1963.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. “What is Art? The Problem of Definition Today”, *British Journal of Aesthetics*, V. 11.



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

_____ (Org.) *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal/Embrafilme, 1983.