Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

O mutoscópio explica a invenção
do pensamento de Santos Dumont:

cinema experimental de reapropriação
de arquivo em forma digital

v. 1

São Paulo
2008

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

O mutoscópio explica a invenção
do pensamento de Santos Dumont:

cinema experimental de reapropriação
de arquivo em forma digital

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Comunicação, Área de Concentração
Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de
Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, como exigência parcial para obtenção do
Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a
orientação do Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

v. 1

São Paulo
2008

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos, científicos e culturais desde que na reprodução figure a seguinte identificação: do autor, do título, do orientador, da instituição e do ano da tese, com os devidos créditos.

É expressamente proibida a reprodução total ou parcial do filme contido no DVD que integra esta tese. A difusão e a exibição deste filme devem ser expressamente autorizadas pelo autor.

© Carlos Adriano 2008

Rosa, Carlos Adriano J. de

O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital / Carlos Adriano Jeronimo de Rosa. – São Paulo: C. A. J. Rosa, 2008

384 f: il. (2 v.) + 1 DVD

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2008.

Orientador: Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier.

Bibliografia.

1. Cinema – séculos 19 e 20. 2. Santos Dumont – França, Inglaterra, Brasil. 3. Arte experimental. 4. Arquivo – *found footage*. 5. Digital. I. Xavier, Ismail. II. Título.

CCD 21.ed. – 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont:
cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo,
para obtenção do Título de Doutor
em Ciências da Comunicação
Área de Concentração: Estudos do Meios e da Produção Mediática

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

É um prazer e um privilégio que minhas investigações em filmes e escritos mereçam a interlocução do Prof. Dr. Ismail Xavier, um dos principais pensadores de cinema do Brasil. Sua atuação como orientador foi fundamental não apenas no âmbito da pura pesquisa aplicada, mas também nas questões operacionais. Nosso contato intelectual começou em 1986, quando ingressei na graduação da ECA, e tem se mantido ao longo destes anos sobre sólidas bases de respeito fraterno. Nele sempre encontrei, além dos sábios e ponderados conselhos, um entusiasmo incondicional aos meus propósitos, garantindo-me confiança e liberdade no processo. Alegro-me e orgulho-me por merecer sua conversa erudita, inteligente e divertida.

Orgulho-me de ter recebido o apoio decisivo da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A bolsa de doutorado concedida (e prorrogada) permitiu que aquela tão sonhada condição ideal para toda pesquisa fosse executada na realidade: a dedicação plena e exclusiva a um projeto, com a devida retaguarda de fomento e incentivo.

A tese não teria sido possível sem a colaboração inestimável do acervo que abriga a peça chave, o Museu Paulista da USP, representado por sua diretora, Profa. Dra. Eni de Mesquita Samara. O fértil contato inicial foi com a Prof. Dra. Solange Ferraz de Lima, animada entusiasta da proposta de leitura artística do artefato histórico, e a Prof. Dra. Vânia Carneiro de Carvalho. O acesso ao Setor de Documentação me foi facultado com simpatia diligente por Shirley Ribeiro Soares. Ali, fui atendido com afável gentileza por Tatiana Vasconcelos dos Santos. No Laboratório de Restauro, Sônia Maria Spiglon ofereceu incansável e simpático suporte. Para reconstituir a peça como filme, contei com a necessária preparação, gentilmente feita: de desmontagem e planificação das imagens, por Carlos Eduardo Cordeiro, e de escaneamento digital, por Hélio Nobre.

Não teria sido possível identificar a peça e compreender a história do dispositivo sem a colaboração generosa e decisiva de uma das maiores autoridades do mundo no produto mutoscópio e em sua companhia produtora: o pesquisador americano Paul Spehr, curador aposentado da Library of Congress (Washington).

Os curadores Jytte Jensen e Charles Silver, do MoMA (The Museum of Modern Art, Nova York), ofereceram preciosos canais de acesso, a Spehr e ao acervo do museu, além de amigável e generoso suporte. O curador Ron Magliozzi simpaticamente fez mais do que uma busca inicial. Na biblioteca, fui atendido por Sheelagh Bevan.

Autor de fundamental e decisiva pesquisa, base para Spehr e para minha conclusão, o

scholar britânico Luke McKernan simpática e generosamente providenciou dados e materiais históricos, contribuindo com outra perspectiva para identificar e contextualizar a peça.

Não seria possível pesquisar a vida e a obra do aeronauta sem a colaboração generosa e inestimável de Marcos Villares, diretor do Instituto Cultural Santos Dumont.

Não seria possível navegar pela história de Santos Dumont sem a condução generosa e inestimável do Prof. Dr. Henrique Lins de Barros, pesquisador no Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas e o especialista definitivo no inventor brasileiro.

O diretor de um pioneiro filme de montagem sobre Santos Dumont não só cedeu-me uma cópia da obra (com a ajuda técnica de Júlio Heilbron). Jurandyr Noronha generosamente compartilhou informações sobre arquivos e dispositivos.

No Centro de Documentação e Histórico da Aeronáutica (Campo dos Afonsos, RJ), consultei valioso acervo sob a gentil e simpática guarda, sob a chefia do Coronel David de Andrade Teixeira, de Major Luiza Cristina Guimarães, Tenente Adriana da Silva Rosa, Tenente Claudia Vianna Lima, Sargento Lenilson Andrade de Oliveira, e, no Museu Aeroespacial, Tenente Márcia da Silva.

Na pesquisa específica sobre o carretel de Santos Dumont, contei com a atenção de Laurent Mannoni (Cinémathèque Française) e André Gaudreault (Université de Montréal). Na pesquisa geral, consultei o Setor de Documentação do Musée de l'Air et de l'Espace Le Bourget (Paris). Para algumas questões sobre filmes de Santos Dumont, consultei a pesquisadora Wanda Ribeiro, do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro).

Um livro raro da escassa bibliografia sobre vanguarda e origens do cinema estava esgotado. Graças à gentil intervenção do editor, livreiro e crítico Marc Glassmann, de Toronto, o autor Bart Testa generosamente enviou-me um exemplar da obra chave.

Buscando conexões de Santos Dumont com os inventores do cinema, fui em busca de dados sobre Marey e recebi do Museu a ele dedicado em Beaune, por meio de sua generosa e dedicada diretora Marion Leuba, uma vasta e inestimável coleção de obras.

Em busca semelhante, mudando o eixo para os irmãos Lumière, pude conhecer, por meio do gentil conservador do Instituto dedicado aos irmãos em Lyon, Jean-Marc Lamotte, os dois únicos filmes produzidos por Lumière sobre Santos Dumont.

Tateando prováveis conexões, fui apresentado à obra de Lartigue pelo fotógrafo e Prof. Dr. João Luiz Musa, que me sugeriu o acertar o foco na busca de mais imagens relacionadas entre o francês e o brasileiro.

Pude conhecer todas as imagens de Santos Dumont feitas pelo fotógrafo existentes no acervo da Donation J. H. Lartigue (Paris), graças à generosidade e simpatia de sua diretora

Martine d'Astier e da arquivista Selma Zarhloul. Gentilmente, a Association des Amis de Jacques Henri Lartigue permitiu a reprodução destas fotografias inéditas na tese.

Tão valioso quanto descobrir a peça foi encontrar depois um indício documental, e foi graças a Valêncio Xavier que uma antiga reportagem caiu-me nas mãos.

A contribuição da Escola de Comunicações e Artes, onde estudo, foi fundamental.

Os pertinentes e férteis comentários oferecidos no exame de qualificação continuam a fundamental interlocução que mantenho, na esfera expandida da pesquisa e da criação, com o Prof. Dr. Eduardo Morettin e o Prof. Dr. Rubens Machado Jr.

Dar nome a objetos, pensamentos e sensações é coisa de poeta. A parte “de montagem” do título de meu filme é um achado sugerido pelo Prof. Dr. Décio Pignatari numa de nossas conversas, sempre brindadas com seus preci(o)sos lances abduativos. É com orgulho e prazer que conto com seu apreço por meu trabalho em escritos e filmes.

Na realização do filme, beneficiei-me da sonora e sensível interlocução do Prof. Dr. Eduardo Santos Mendes, autor artista de *design* e edição de som. Sempre, o trabalho com ele é experiência prazerosa e estimulante de invenção. Ao coro fraterno, juntaram-se duas animadoras vozes: Eidi Franco Abdalla, que gentilmente indicou a trilha da norma, e José Luiz Sasso, que fez a mixagem e generosamente masterizou o som.

Se o filme da tese voa em asas e eixos da imaginação, em feitio de oração, é graças à sempre inventiva, renovadora e livre arte poética da música de Caetano Veloso, que generosa e amavelmente permitiu o uso de duas canções suas. É um prazer e um privilégio poder merecer seu entusiasmo por meu cinema.

O processo de reconstituição do filme original, a partir das fotos do carretel, contou com a generosa consultoria de Ronald Palatnik, artista-técnico especialista em animação, trucas e efeitos mais que especiais, e de seu colaborador Gilberto Santana. Seu estúdio Movedoll fará a conversão de vídeo digital para película 35mm.

Se uma tese de doutorado representa o coroamento de um percurso na educação do indivíduo, reconheço que, se aqui cheguei, e se me foi permitido fazê-lo, tudo me foi possível alcançar graças ao núcleo familiar: minha mãe Nair Foresta Jeronimo, e (*in memoriam*) minha tia Anna Foresta Geronimo e minha avó, Maria Foresta Jeronimo.

O trabalho que desenvolvo com Bernardo Vorobow (uma constelação de ações e documentações a partir da produção e da exibição de filmes) sempre é fator essencial, até em minhas pesquisas individuais. Merecer sua amizade justifica-me a vida.

RESUMO

ROSA, Carlos Adriano J. de. **O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont**: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital. 2008. 384 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

A descoberta de um raro e desconhecido filme mutoscópio (artefato inédito no Brasil) sobre Santos Dumont – explicando para a câmera e um interlocutor ao seu lado o projeto de um invento – impulsiona esta investigação histórica, conceitual e artística. O filme original de 1901 foi reconstituído a partir das fotografias do carretel de mutoscópio, e foi a base para a realização de um filme experimental no gênero estrutural de reapropriação de material de arquivo. A tese compõe-se de: um relato sobre a pesquisa de identificação da peça; um estudo sobre a companhia produtora Mutoscope e o dispositivo; um levantamento sobre a visualidade cultural em Santos Dumont; relatórios sobre os processos de restauração do filme original e de re/criação do filme experimental; e um ensaio sobre o uso de imagens de arquivo no cinema experimental sob a configuração digital. Assim, a tese articula estes escritos, o filme original restaurado e o novo filme realizado sobre o original. A idéia do dispositivo é um núcleo que, no contexto da modernidade técnica do cinema na virada do século 19/20, revela um objeto ignorado e esquecido de nossa cultura, envolvendo a notável personalidade do inventor brasileiro. Sob a ciência do cinema, o itinerário de achados e encontros navega pelos territórios da história e da poética.

Palavras-chave = Santos Dumont – mutoscópio – experimental – arquivo – digital

ABSTRACT

ROSA, Carlos Adriano J. de. **The mutoscope explains the invention of Santos Dumont's thinking:** experimental cinema of found footage in digital form. 2008. 384 p. Dissertation (Doctoral) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The discovery of a rare and unknown mutoscope film (an unprecedented artifact in Brazil) about Santos Dumont – who is explaining to the camera and to an interlocutor at his side his project of an invention – is the core of this artistic, historic and conceptual work of investigation. The 1901 original film was reanimated from the mutoscope reel's photographs, and it was the basis for the making of an experimental film in the genre of found footage. The Doctorate dissertation is made of: an account on the identification research of that piece; a study on the Mutoscope company and apparatus; a survey about the cultural visibility in Santos Dumont; reports about the process of restoration of original film and the process of re/creation of experimental film; and an essay about the use of found footage from archive in the experimental cinema under a digital configuration. Therefore, the doctoral dissertation articulates the various analytical texts, the restored original film, and the new film generated from the original visual material found in the mutoscope. The idea of apparatus is a kernel for the dissertation; it reveals, in the context of the energetic technological modernity around 1900, an ignored and forgotten object of Brazilian culture, related to the fascinating personality of Brazilian inventor Santos Dumont (one of the pioneers of aviation). Under the science of cinema, the itinerary of meetings and findings navigates on the territories of history and poetics.

Keywords = Santos Dumont – mutoscope – experimental – archive – digital

SUMÁRIO

Volume 1

1. INTRODUÇÃO	1
2. O DISPOSITIVO SANTOS DUMONT	11
2.1 A DESCOBERTA DO ARTEFATO	11
2.2 A IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO	23
3.2 UMA BREVE HISTÓRIA DO MUTOSCÓPIO	46
4.2 O FILME-MUTOSCÓPIO	79
3. AS INTERFACES DE SANTOS DUMONT	95
3.1 MEDIAÇÕES	96
3.2 FILMOGRAFIA	165

Volume 2

4. EIXO DE MÉTODOS	174
4.1 A NOVA HISTÓRIA DAS ORIGENS DO CINEMA	177
4.2 CINEMAS: DAS ORIGENS, DA VANGUARDA	192
4.3 A METAHISTÓRIA DE HOLLIS FRAMPTON	222
4.4 DO <i>FOUND FOOTAGE</i> AO <i>DATABASE</i>	239
5. PRÁTICAS DO CINEMA	251
5.1 INVENTÁRIO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO	251
5.2 INVENTÁRIO DE UM PROCESSO DE RESTAURAÇÃO	276
6. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS	293
REFERÊNCIAS	310
APÊNDICE – Tabela 1	326
Tabela 2	356
FILME	3 ^a capa
DVD SANTOSCÓPIO = DUMONTAGEM	3 ^a capa

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa começou tendo por base um desconhecido dispositivo de imagens seqüenciais de Santos Dumont que, quando exibidas em aparelho apropriado, gerariam a ilusão de movimento. Encontrei a peça no acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. O dispositivo é composto de um carretel com 1.322 cartões fotográficos (cartões com imagem alternam-se com cartões em branco). Os 658 cartões com imagem exibem Santos Dumont apresentando para a câmera e para um interlocutor o projeto de um invento.

Não existia qualquer informação sobre esta peça absolutamente desconhecida, além de seu número de tombo na Coleção Santos Dumont do Museu Paulista. O objeto estava catalogado como “cinedoscópio” no banco de dados e a única referência informativa que pude achar no acervo, além de uma episódica menção entre os recortes do *Jornal de Notícias*, foi seu registro no inventário de doação (1935) da família de Santos Dumont, que classifica a peça como “roda cinematográfica”. Ambas as denominações são errôneas.

O carretel pertence a um dispositivo que existiu quase que simultaneamente à consagração do cinema, tal como projetado pelo cinematógrafo Lumière (1895). Após extensa pesquisa ao longo da tese, confirmei que se tratava de um mutoscópio, aparelho que exibia, para um espectador individual, uma série de pequenas fotografias transcritas de um filme e carregadas num carretel. O filme também poderia ser exibido sobre tela, para uma platéia, por meio de um projetor aparelhado para o formato próximo a 70mm.

A indagação inicial da tese era sobre a natureza cinematográfica do processo de produção do dispositivo. A reconstituição do carretel de fotos para o formato original de filme comprovou a natureza cinematográfica das imagens em movimento (as fotografias do carretel são reproduções de fotogramas de um filme), conforme a seção 2 do capítulo 5 atesta. A pesquisa sobre a identificação do objeto confirmou essa hipótese, conforme as

seções 2 e 3 do capítulo 2 atestam. O filme restaurado, objeto singular dos primórdios do cinema, sem equivalência na história brasileira, é um raro registro em movimento de Santos Dumont, sem correspondência na história visual do inventor brasileiro.

Outra indagação, correlata, corolária e expandida a partir da primeira, era sobre a relevância da imagem de Santos Dumont no horizonte perdido de uma cultura visual do século 20. O capítulo 3, sob a forma de levantamento pontual de indícios, forma uma constelação que sugere esboços para um tema tão abrangente que, por enquanto, só foi apontado de forma incipiente.

Uma última indagação, também formada a partir de suas predecessoras (mas também informada por minha prática com filmes experimentais e por minha pesquisa de mestrado), era sobre a provável condição privilegiada do cinema experimental como forma moderna e contemporânea de criação que opera sobre o material de arquivo. A configuração de um conjunto de referências teóricas e a proposição de uma síntese é lançada no capítulo 4. A seção 1 do capítulo 5 e o dvd com o filme realizado a partir do original buscam responder esta questão no plano criativo, de um modo irredutível ao discurso verbal.

Aliás, não é estranha à tese a proposição de uma forma de pensamento crítico com os meios do instrumental audiovisual que seja articulada e condizente à pesquisa acadêmica. Porém, um diferencial deste trabalho é que a pesquisa de criação não está isolada de uma pesquisa histórica e uma pesquisa teórica. Muito pelo contrário, todo o trabalho de criação foi fundamentado sobre a dimensão histórica da peça de origem; e a reflexão sobre os conceitos elaborados por outros autores só pode ser feita em função da prática do pesquisador com os filmes do gênero. A tese não é só apresentação de um filme, ou roteiro, mas a constelação-articulação de um *projeto*. Até que ponto um filme pode ser uma tese?

Redescoberta, identificada e recuperada, a peça volta à visibilidade pública a partir do lastro da pesquisa acadêmica e da criação artística. O texto da tese compreende os itinerários

de identificação e investigação sobre o objeto, os processos de restauração e criação do filme original e do filme experimental, o relato histórico da peça e seu contexto moderno, e a enunciação conceitual de uma teoria sobre a reapropriação que o cinema experimental faz do material de arquivo em sua configuração digital.

A pesquisa permitiu a inserção do artefato no quadro da historiografia do cinema, ao esclarecer sua identificação (natureza, cena, origem, datação). Permitiu ainda a reposição em exibição (o filme-mutoscópio reconstituído e o filme experimental de arquivo). Permitiu também a reflexão fundamentada na realização, sobre o tema da apropriação do potencial poético e prospectivo de um dispositivo das origens do cinema.

As duas únicas referências que localizei sobre a peça são notícias (*Jornal de Notícias e Revista da Semana*) que promovem uma fabulação realmente imaginosa sobre a peça. A pesquisa insere-se num âmbito pioneiro (o tratamento do objeto tomado como matéria de memória e estímulo criativo), ao reconstituir sua materialidade histórica e re-instaurar sua pertinência poética para o presente do cinema e a sensibilidade contemporânea. O capítulo 2 descreve o artefato encontrado, procede à sua identificação e o contextualiza na história da produtora Mutoscope.

Por opção narrativa (sem ignorar o peso do termo ficcional para a pesquisa histórica e acadêmica), de economia de meios e redimensionamento da tese, preferi não me estender num aspecto crucial da personalidade de Santos Dumont, pertinente ao domínio do cinema (sem voarmos nas asas de um Howard Hugues): a figura mediática. Limitei-me no capítulo 3 a apontar exemplos que podem servir de subsídios para um estudo específico sobre o contexto da visualidade. Levantá-los superficialmente permitiu algo mais direto: cotejar o dispositivo à constelação de inventos de Santos Dumont e de suas representações visuais.

Este dispositivo “proto-cinematográfico” (em termos industriais; pois inspirado em princípio então “anacrônico”, forma extemporânea de imagens em movimento quando o

cinema resolvera o problema) dialoga com a figura de Santos Dumont e as máquinas que gravitam ao seu redor (balões, relógio de pulso, aeroplanos) e que processam o tempo. Integra a eufórica moldura moderna das tecnologias do final do século 19 e começo do 20, com a industrialização não só do tempo mas de toda a configuração da vida cotidiana.

No capítulo 4, defino um eixo metodológico, capaz de circunavegar o conjunto da experiência do trabalho feito pela tese. Tomando idéias como um cineasta toma materiais de arquivo (imagens e sons) para a montagem de um filme, usei um conjunto de conceitos que me pareceram aptos a dotar de senso e dar conta do assunto. Embora tenha incutido minhas próprias reflexões, algumas talvez com algum valor original, parece-me que é na operação mesma de montagem que pode residir a contribuição singular deste estudo.

Na remixagem, combinei: os pressupostos da “nova história” inaugurada pelo estudo do *early cinema* (cinema das origens) por André Gaudreault, Charles Musser, Paolo Cherchi Usai, Thomas Elsaesser, Tom Gunning; a revisão do gênero *found footage* (filme experimental com material de arquivo), por Bart Testa, Jeffrey Skoller, Nicole Brenez e Pip Chodorov, William C. Wees; a releitura da “metahistória” (re-construção da história e reinvenção de tradições pelo artista-teórico experimental), idealizada por Hollis Frampton; a nova configuração do arquivo como banco de dados (base do computador) como meio de indexação e criação na era digital, teorizada por Lev Manovich.

Se o eixo metodológico da conceituação recorreu a um elenco de reflexões já estabelecidas (mas não articuladas entre si) para extrair e decantar o sumo de uma súpula original, outras fases do trabalho também se nutriram do diálogo com outras fontes, em outro campo de método. Por exemplo, o estudo sobre a natureza e a história do processo-dispositivo do mutoscópio, incluindo aí a decisiva identificação do carretel de imagens de Santos Dumont, contou com a experiência dos especialistas Paul Spehr e Luke McKernan.

Em outra esfera de ressonância, o mergulho nos contextos dos dispositivos do pré-

cinema, por meio da história sistematizada por Laurent Mannoni e Michel Frizot ou do passeio pela coleção de Werner Nekes, alimentou o roteiro do filme experimental sobre o artefato. Procedimentos estruturais de manipulação do material de base foram suscitados por parâmetros técnicos dos dispositivos, como o *loop* e o *flicker* no caso do mutoscópio, ou a forma circular como formato do objeto no caso dos discos de zoopraxiscópio, ou a abertura de gênese para o obturador no caso das fendas do zootrópio.

O capítulo 5 compreende o relato e o balanço dos percursos (e percalços) envolvidos na restauração do dispositivo e na realização (a partir da base original) de um filme experimental na linhagem do cinema estrutural de raiz *found footage* (o trabalho sobre um material de arquivo). As imagens rearticulam-se numa forma de montagem que privilegia o cinema como ensaio de configurações formais segundo o próprio mecanismo do dispositivo (a exibição em *loop*, o elemento *flicker*). O dvd que contém o filme e integra a tese é a realização, no campo do específico cinematográfico, dessas reflexões.

Sem pretensões totalizantes ou teleológicas, o projeto de tese pareceu sugerir, conforme se desenvolveu, uma alegoria do processo de pesquisa (tomada em três frentes básicas ou denominadores). Delineava-se o esboço para uma idéia de metatese. Da unidade tripartida constam: a pesquisa de campo (coleta de dados em fontes primárias, que são, além da cópia do filme, o material escrito quando de sua exibição), a realização prática (restauração de uma obra de arquivo e produção de uma obra artística) e a reflexão teórica (reunião e discussão de teorias pertinentes ao projeto). São as possíveis modalidades ou vertentes às quais talvez se reduzam uma pesquisa acadêmica e que se encontram encapsuladas neste trabalho.

Tal tríade cognitiva não se refere só à multidisciplinaridade que vigora em campos tão distintos como a biotecnologia e os estudos culturais, mas se refere ao próprio objeto da pesquisa: por seu caráter híbrido e “pré”, o mutoscópio expande e aglomera campos do conhecimento. Formado por pesquisa de campo, reflexão histórico-teórica e realização de

restauração-criação, este balé triádico, que se refrata de uma unidade tripartida, não esconde a natureza crítica da arte de reflexão.

Durante o processo, percebi que os três vértices se configuravam naturalmente: a pesquisa de campo era necessária por se tratar de tema inédito e inexplorado (relações de Santos Dumont com o cinema); a realização prática era necessária para reconstituir o artefato achado (indício concreto da relação de Santos Dumont com o cinema); a recriação experimental era consequência da função do pesquisador como cineasta; a reflexão teórica foi necessária quando se buscava entender a peça no contexto histórico-social de seu tempo e a experiência do filme no contexto da pesquisa de criação.

A pesquisa procura recuperar um desconhecido material de arquivo produzido por uma das personalidades mais fascinantes e enigmáticas da história brasileira. Tal iniciativa reveste-se de moldura teórica (por meio da reflexão sobre a natureza e a datação do objeto, as condições históricas do fenômeno e do processo e o contexto histórico-conceitual do fato) e de abordagem prática (ao literalmente restaurar o dispositivo com a série de fotos e ao realizar um novo filme experimental).

Há uma consciência assumida sobre as diferenças de estilo. Por exemplo: entre o tom da investigação de campo do capítulo 2 e o tom de reflexão cerrada de conceitos do capítulo 4; no capítulo, 5, entre o tom de especulação criativa da seção 1 e o tom descritivo da seção 2. Às vezes, trechos ou capítulos quase que inteiros podem parecer como o produto de uma colagem ou edição de textos alheios – como um montador do cinema de reapropriação de material de arquivo. Em algumas passagens do capítulo 3, quis deixar manifesta uma deliberada sensação de esboço, de *sketch* mesmo, de incompletude, na tentativa de ressaltar o caráter matricial da pesquisa em sua condição geradora de protótipos e estímulos para eventuais outros trabalhos. Em outras vezes, partes internas de um capítulo ou mesmo o encadeamento geral dos capítulos podem parecer o produto de uma sequência não-linear –

como a edição digital não linear. Estas são características coerentes com alguns dos pressupostos básicos da pesquisa, dentro de um escopo crítico-criativo, obra de um artista-pesquisador ou pesquisador-artista.

Após a revisão final, fui entender que a abundância de referências no capítulo 2 e no capítulo 4 viria a ser um reflexo não intencional do reconhecimento da generosidade das fontes, tributo à curiosidade e ao manancial inesgotável de artefatos do mundo que se oferecem ao pensar. Uma ironia ao filme de arquivo, que é impossibilitado de creditar as fontes no momento mesmo que as imagens de origem estão passando na tela.

O aspecto *bricoleur*, presente nos dispositivos do pré-cinema e nos engenhos de Santos Dumont (e que vai repercutir na construção *frame by frame* de meu filme), informa uma poética que se redefine a partir de um artefato fóssil que se quer míssil, objeto propulsor de estímulos para criação e dotado de potência alegórica. Entre a arqueologia (ou paleontologia) e a vanguarda instala-se um interstício incômodo ao contemporâneo, na fissura das ruínas projetadas no retrovisor do anjo melancólico.

O trabalho é pertinente a uma espécie de pesquisa estética que conjuga teoria e criação, e que versa sobre a investigação da genealogia e a re-invenção da essência do cinema a partir da restauração arqueológica dos primórdios originais do audiovisual no Brasil, representados por artefatos incógnitos, esquecidos ou ignorados. A iniciativa do trabalho está balizada em premissas de rigor, curiosidade, pensamento, experiência.

Santos Dumont (1873-1932) foi um cultor fervoroso da modernidade, que teve cravada no próprio corpo uma de suas marcas mais distintivas: a velocidade (e seu rastro: fascínio pela máquina, ânsia pelo futuro, expansão de horizontes). Com a descoberta do filme-mutoscópio, o personagem engenheiro, excêntrico e misterioso teria deixado marcas na expressão que moldou a imagem do século 20 como o século da modernidade. A própria situação filmada já seria mote para um filme conceitual.

Neste filme, ele é cientista, professor, palestrante, prestidigitador, artista. Não foi à toa que, com o advento do cinema estrutural a vanguarda entrou na academia: filmes e artistas passam a fazer parte do currículo das disciplinas e também do corpo docente. Ken Jacobs, Peter Kubelka e Tony Conrad são alguns dos cineastas que desenvolveram carreiras ligadas a universidades (e que, coincidência ou não, cultivaram a figura de *showmen*, como *performers* do dispositivo do cinema).

Santos Dumont continua a ser uma figura inquietante, ainda velada por muitas sombras colaterais. Com algum desconforto, ele ocupa lugar fundamental como herói do ufanismo pátrio e patrono da ciência nacional. Entre as ações ecológicas, estaria uma expropriação contra o “entulho autoritário” que cobriu Santos Dumont com a farda da idealização orgulhosa, da glória patriótico-militar, que sonegou qualquer traço de ambigüidade e contradição, além de nublar os aspectos da figura de visualidade moderna.

Assim como mais de dez anos se passaram até a causa da morte por suicídio ser revelada, outras incontínuas supostamente deletérias permanecem estranhas, como a suspeita de uma doença venérea que poderia ter contribuído para sua degeneração nervosa. Ou sua feição mais delineada de *designer*. Ou mesmo sua iconografia cinematográfica. A dispersão dos poluentes pode limpar os céus de brigadeiro e afastar as nuvens que cobrem outras surpresas e assombros.

Além do filme-mutoscópio que é objeto da tese, descobri, no decorrer da pesquisa, outro filme-mutoscópio desconhecido (e, provavelmente, perdido) com Santos Dumont, em que ele seria visto num vôo ao redor da Torre Eiffel, exibido em Londres duas semanas antes. *Santos Dumont explicando seu balão dirigível ao Hon. C. S. Rolls* (1901) flagra o pensamento em ação, seu pensamento de invenção, a invenção de seu pensamento, e deflagra o próprio processo de invenção do filme (que se descobre enquanto se refaz o percurso – reconstituição original e posterior recriação). Manifesto ou demonstração, é a imagem mental

de uma aula de invenção.

O cinema experimental tem um quê de ciência. Não só pelo método experimental da pesquisa e os procedimentos de investigação, mas também pelo objetivo de produzir interrogações e conhecimentos sobre os processos de produção e sobre o funcionamento de fenômenos. Se a aplicação da ciência gera tecnologia, o produto acabado de um filme dessa natureza pode gerar uma espécie de protótipo de linguagem e de técnica.

Invenção e investigação são questões de método. Assim, a idéia do método perpassa outros capítulos além daquele definido no eixo do capítulo 4. O capítulo 2 tem seu método de colheita e disposição de dados. O capítulo 3 tem seu método na coleção de fragmentos que apontam para outras pesquisas. O capítulo 5 tem seu método de criação e de restauração de filmes. Cada capítulo com sua metodologia própria, mas todos os capítulos se informam e se beneficiam dessa polinização cruzada de métodos.

Assim como os métodos são múltiplos, por conta da especificidade de cada campo de trabalho, de cada ferramenta da força tarefa, os chamados resultados e a chamada discussão também se refletem e se refratam em caminhos plurais. Um resultado pode residir na evidência de um documento descoberto e na realização de um objeto ou processo (seja filme, seja reconstituição). A discussão pode se dar no âmbito da apresentação e análise de teorias ou no âmago da criação de um pensamento fílmico.

Nesta introdução, apresentei de modo breve as bases de trabalho, os parâmetros norteadores e os elementos constituintes. No centro, uma imagem rara de Santos Dumont e um artefato raro no cinema brasileiro: objeto raro e vulnerável como índice de seu presente passado. O objeto sem identificação propõe a um exercício sem tradução. Processo entre códigos. O gesto de recuperar ou re-instaurar implica reconstituir a estrutura do objeto e repor a peça em circulação sob parâmetros atuais.

Subjaz à pesquisa uma abdução metahistórica (para fazer um *mix* entre Peirce e

Frampton) que busca intuir o que o cinema poderia ter sido mas não foi, quais caminhos foram abandonados na trilha seguida pelo filme na marcha de sua domesticação conservadora e de conformismo industrial ao gosto médio. É um gesto que não se exime de um comprometimento com as questões e os dilemas da (pós) modernidade.

Talvez possa definir o método geral do trabalho como *constelação*. Articulam-se convergências, afinidades e conexões, a partir de resíduos da história, superfícies de sensibilidade, que compõem a alegoria do processo de descoberta, flagrante e deflagradora da invenção. Em decupagem: a invenção do cinema, do avião, da pesquisa, do filme. O mutoscópio exhibe o pensamento em movimento de Santos Dumont.

Outro método geral seria o da *poética*. Assim como o filme que integra a tese, o texto é de autoria de um artista, ato que gera configurações e abordagem singulares. Neste sentido, o tom de ensaio é pertinente. O trabalho, em sua forma móvel, assume um caráter de *work-in-progress*, aberto. Não apenas porque não é possível dar conta de todas as questões complexas numa única obra, mas também porque é relevante manifestar a condição demasiado humana de falésia e desafio, como a consciência modesta e generosa de que a pesquisa sempre carregará as pedras de Sísifo.

2. O DISPOSITIVO SANTOS DUMONT

2.1. A DESCOBERTA DO ARTEFATO: memorial de uma peça desconhecida

Encontrei no grupo *Outros* da Coleção Santos Dumont do Museu Paulista da USP, como item único, o “cinedoscópio”, indexado sob o código IC 13888, A2 Pr27cxc. Não havia qualquer outra identificação ou descrição da peça. No Dossiê da Coleção, lia-se a observação: “carretel de kinedoscópio com série de fotos de Santos Dumont em seu gabinete – verificar” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2000, p. 27).

Não foi possível rastrear o processo de atribuição do nome e entender o critério de catalogação. Na lista de doação (28 de janeiro de 1935) dos objetos entregues ao Museu do Ipiranga (como é popularmente conhecido o museu da USP), feita por Arnaldo Dumont Villares (tio), Jorge Dumont Villares (sobrinho) e Ricardo Severo (cunhado), sob pedido prévio de Santos Dumont, o objeto é arrolado: “70. Roda cinematographica de Santos Dumont” (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2000, anexo 3, p. 5).

O nome atribuído aponta a dificuldade de identificação e o viés de construção fabular, bem próprio do mito Santos Dumont. “Cinedoscópio” é uma clara referência ao kinetoscópio de Edison. Deste originou-se o mutoscópio, algo que facilmente explicaria a transliteração e curiosamente intriga sobre o repertório de quem catalogou a peça. Os dois dispositivos têm em comum a visão individual do espectador, mas no de Edison o carretel não contém fotos em cartões e sim um rolo de película 35mm.

“Roda cinematographica” é um nome evidentemente forjado por um olhar “inocente”, mas de significativa ressonância poético-alegórica, de raízes paleolíticas e arqueológicas. Como se verá a seguir, o percurso de identificação da peça não escondeu sendas paralelas que se abriam à trilha da especulação e da imaginação.

um primeiro modelo de mutoscópio, 1897
(ROSSELL, 1998, p. 95)

kinora, Musée du Cinema, foto de F. Duval
(FRIZOT, 1984, p. 168)

Minha hipótese, após começar a pesquisa e examinar a peça, baseava-se no estudo sobre os dispositivos que gravitaram ao redor das origens do cinema. Pelas feições do objeto, sobretudo pelo número gravado no carretel (como se verá na seção seguinte), cotejadas com descrições que compõem a história da projeção de imagens em movimento, achei que a peça seria um mutoscópio ou sua derivação européia.

Criado por Dickson e Casler em 1894, o mutoscópio é uma simplificação do kinetoscópio de Edison (que Dickson ajudou a produzir), derivado, por sua vez, do folioscópio (adaptado por Demenÿ, colaborador de Marey). O carretel contendo fotos seriais é colocado verticalmente dentro de um aparelho, semelhante a uma caixa ou módulo de metal, e, a exemplo do kinetoscópio, proporciona a visão individual de imagens, e não projeção em tela, acionado por moeda e manipulado por uma manivela.

As imagens eram filmadas num formato próximo ao 70mm “posteriormente copiadas em papel, e os fotogramas escolhidos eram colocados sobre a roda do mutoscópio”. Um *nickel* era introduzido no *slot* e bastava girar a manivela para as fotos se animarem. O mutoscópio alcançou popularidade já em 1897, suplantando o kinetoscópio de Edison e banindo-o das feiras e dos parques ambulantes de diversões (MANNONI, 2003, p. 422).

Para jogar mais águas ambíguas nessa roda, ou enrolar mais fita no carretel, havia ainda a chance de ser um kinora, uma versão do mutoscópio inventada pelos irmãos Lumière após o cinematógrafo, tendo em mira o mercado doméstico (BARRY, s.d.). USAI (2003, p. 1) cita, sem maiores detalhes, a existência de um similar: o théoscopio, do francês Théophile Lacroix.

No capítulo sobre a Sala B 9 do Museu Paulista (*Sala Santos Dumont*), Affonso de Taunay não faz qualquer menção à peça (TAUNAY, 1937, p. 95). Nomes atribuídos equivocadamente, lacuna absoluta na catalogação, a raridade em si de uma peça como o mutoscópio no Brasil. Tudo conspirava para um projeto cravado de curiosidade, bem temperado pela vocação de pesquisador e pela invenção de artista que vinha operando no

domínio de artefatos esquecidos ou desconhecidos do cinema nacional.

Mesmo tendo em mãos um objeto não-identificado, cuja presença material já era o signo indiscutível de sua carga histórica (a portar sinais inexpugnáveis de evidência paleontológica mais desconcertante e inspiradora), ainda restaria o mistério do paradeiro do filme original 70mm (ou, mais precisamente, próximo a 68mm), matriz geradora da série de fotografias montadas sobre o carretel de mutoscópio ou kinora.

Num artigo do *Jornal de Notícias* de 21 de dezembro de 1932, que encontrei entre os recortes do acervo do Museu Paulista, um repórter relata sua vinda a São Paulo e a visita a “esse museu da família Santos Dumont, que certamente será recolhido ao Museu do Ipiranga (...)”. O assombro repercute até hoje: “Há filmes de alguns de seus vôos e também uma fotografia movimentada do inventor em seu escritório, realizada pelo processo do rolo de papel cujas lâminas o observador vai passando como quem vira um rebolo, isto é, o pai do cinema.”

A descrição mais “técnica” sugere um mutoscópio, mas o abrupto arroubo final (“pai do cinema”) surpreende pela constatação peremptória e desconcertante, que pode tanto induzir à idéia de que o “processo do rolo de papel” antecipou o cinema como à idéia de que o “inventor em seu escritório” seria o “pai do cinema”. Certamente, foi determinante para tal juízo ambíguo o impacto da comoção com a morte então recente de Santos Dumont, e todo o cortejo envolvido no traslado de seu corpo, de São Paulo para o Rio de Janeiro em meio à Revolução de 32.

Não pude apurar se a Sala Santos Dumont, inaugurada em 23 de outubro de 1936 no Museu Paulista, continha a peça já àquela época ou se foi exibida só em meados dos anos 40 (a *Revista da Semana* é de 1945). O relato da experiência de ver as fotografias se animando tanto pode ser fruto da dedução visual do repórter do jornal como fruto da visão efetiva, manual, pois o repórter da revista se ressentia da falta do aparelho apropriado, assim como se

ressente da falta de maiores informações sobre o objeto.

Foi por meio da *Revista da Semana* que se deu meu primeiro encontro com a peça. O começo do contato com o carretel já foi marcado pela mediação da palavra impressa, assim como sua identificação também o seria (ver próxima seção). Quem me mostrou o exemplar da *Revista* foi o escritor Valêncio Xavier, o Visconde de Rabicó dos pesquisadores (apelido dado não só por suposta semelhança física com um personagem como também por sua sorte em achar objetos históricos improváveis), quando comentei com ele o achado da peça, quando preparava (2000) um filme sobre a lanterna mágica de Militão.

Curiosamente, não há registro da matéria da *Revista* na Coleção Santos Dumont do Museu Paulista nem no acervo de Sophia Helena, atualmente no Centro de Documentação e Histórico da Aeronáutica (CENDOC). O acervo de Sophia é o conjunto de documentos organizados por seu marido (Nélson Freire Lavenère-Wanderley) a partir dos recortes de imprensa coligidos pelos serviços de *clipping* assinados por Santos Dumont – *Le Courrier de la Presse* (Paris), *Argus de la Presse* (Paris), *Press Cuttings* (Londres), *The Manhattan Press Clipping Bureau* (Nova York). A única referência impressa com imagens do dispositivo que pude encontrar é justamente esta reportagem publicada na *Revista da Semana*, número 11, de 17 de março de 1945.

Mutoscópio em revista

Destaco a seguir as quatro passagens eloqüentes da reportagem *Santos Dumont, o homem que previu o drama*, texto de Celestino Silveira publicado na *Revista*. São trechos que ressaltam a sala dedicada ao inventor no Museu do Ipiranga. Pela relevância histórica e a significação para a deflagração de minha pesquisa, disponho as passagens como a montagem que seleciona a extração de pedaços filmados de um copião bruto. Os dois primeiros trechos

são extraídos do texto da reportagem e os dois seguintes funcionam como legendas das fotos ilustrativas.

“Em dado momento nossa curiosidade é atraída para um objeto singular, em forma de cilindro. Aberto o mostruário dentro do qual esse objeto se encontra, nós o examinamos, e uma surpresa maior nos espera: é um ensaio cinematográfico que temos em mãos. Santos Dumont preocupava-se também com o invento de Lumière, por ocasião de suas primeiras viagens à França. E ali está o ‘Caleidoscópio’, ponto de referência para a cinematografia de nossos dias. Centenas, se não milhares, de poses fotográficas foram batidas, com o aviador e um amigo, sentados a uma mesa. Cada pose reproduz uma atitude, e perpassando-se os pequenos quadrados das fotografias.” (SILVEIRA, p. 13) [1].

“Se percorressemos um baralho de cartas, temos a ilusão de se movimentarem as duas figuras. Santos Dumont debruça-se na mesa, abre um volume, aponta para um objeto na parede, volta-se, caminha, empunha uma bengala e a maneja, à guisa de florete. O amigo permanece sentado, apreciando-lhe os movimentos. É como se assistíssemos a uma projeção em câmera lenta, com o simples recurso manual, folheando as fotografias em posições sucessivas.

“Infelizmente, ninguém sabe explicar a origem desse invento, nem consta, do pequeno museu Santos Dumont, qualquer esclarecimento alusivo. Mas compreende-se que a fotografia animada, em suas origens, também interessou ao homem de gênio, curioso e irrequieto, com uma centelha de espírito atilado, voltando-se para todos os atestados humanos de evolução e progresso.” (SILVEIRA, p. 14).

“Onde se vê que até o cinema interessava a Santos Dumont. Em fins do século passado

1. Mesmo conhecendo as normas da ABNT, adotei o critério de manter as citações diretas mais longas no corpo do texto (e não com o destaque de recuo da página, corpo menor e espaço simples entre linhas). Meu critério busca criar uma rima visual com o efeito de colagem, tônica temática e formal da tese, e acentuar a mistura. A norma me parecia *separar* as citações do texto, quando a intenção, aqui coerente, seria de *integrar*, *interagir*, *mixar*: dados de informação como *found footage*.

ele trabalhava no preparo de um aparelho denominado ‘Caleidoscópio’, consistindo na sucessão de flagrantes fotográficos em número superior a mil. Eram tomadas pacientemente feitas, cada qual mostrando os personagens em rápidas mudanças de atitudes. Depois, percorrendo rapidamente as fotografias, elas davam a ilusão de movimento desses personagens. Sem dúvida, foi esse um dos pontos de referência para a descoberta do cinematógrafo.” (SILVEIRA, p. 12).

“Pelas gravuras ao lado pode o leitor apreender melhor os movimentos manuais do ‘Caleidoscópio’ posado por Santos Dumont e talvez inventado por ele mesmo. O pioneiro da aviação, em companhia de um amigo, movimenta-se ligeiramente, ao manejar, em velocidade, esses retratos. E a totalidade dos retratos constituía um cilindro, que se devia adaptar a qualquer outro apetrecho não existente no museu.” (SILVEIRA, p. 13).

A mera apresentação dos blocos de informação assim justapostos já é de fato eloquente. Mas gostaria de deslindar em glosa, numa espécie de digressão crítica, possíveis interpretações para o significado desta re-elaboração fabular e fabulosa, dessa história imaginada. Estaria numa revista brasileira dos anos 40 um exemplo antecipatório e inocente da metahistória de Hollis Frampton?

É relevante que a “curiosidade” faça a montagem de atrações e dirija a atenção do olhar para a peça. O “objeto singular” e circular, “em forma de cilindro”, tanto pode ser o carretel de mutoscópio como o kinora (o dispositivo doméstico semelhante ao mutoscópio), pois ambos cabem na vitrine do mostruário.

É relevante que o exame gere “uma surpresa maior” (outra atração ao espírito de revelação pertinente ao encanto da vanguarda) e que a primeira descrição do objeto seja em termos tão modernos: “é um ensaio cinematográfico que temos em mãos”. *Ensaio* é termo que busca demarcar um estilo de cinema reflexivo e associativo (LIANDRAT-GUIGUES e GAGNEBIN, 2004), tal como praticado, por exemplo, por Godard em *Histoire(s) du cinéma*.

Revista da Semana, 17 de março de 1945, p. 12
foto de Arnaldo Vieira

Revista da Semana, 17 de março de 1945, p. 13
fotos de Arnaldo Vieira

Revista da Semana, 17 de março de 1945, p. 13
fotos de Arnaldo Vieira

Revista da Semana, 17 de março de 1945, p. 13
fotos de Arnaldo Vieira

A vinculação “com o invento de Lumière” denota a preocupação de Santos Dumont com o cinema. A denominação “caleidoscópio” vem se juntar à constelação de nomes atribuídos ao dispositivo. Se o repórter leu “cinedoscópio” como “caleidoscópio” (se é que a peça já estava exposta com aquele primeiro nome), é algo difícil de saber. Se o parentesco com o dispositivo de Edison não é de todo despropositado (a visão individual e a exibição em anel estão na base de ambos; a diferença reside no suporte, banda de película ou carretel de fotos), seria pertinente a licença (ou justiça) poética a referência ao objeto cilíndrico que produz, como uma luneta de ilusões óticas, combinações de movimentos de formas e cores a partir de fragmentos de vidro refletidos e refratários em jogos de espelhos no tubo.

O caráter contemporâneo desvela-se com o espanto que em mim repercutiu o impacto 55 anos após o artigo (“uma surpresa maior nos espera: é um ensaio cinematográfico que temos em mãos”) e com a conclusão “ponto de referência para a cinematografia de nossos dias”, ou “Sem dúvida, foi esse um dos pontos de referência para a descoberta do cinematógrafo”, na tentativa de acertar o ponteiro do dispositivo com a atualidade do presente. O comentário sobre o “baralho de cartas” alude a outro objeto que estava em exposição, mas não está mais na coleção Santos Dumont: trata-se do *flipbook* ou folioscópio. Numa das legendas, o repórter-espectador ressen-te-se da falta de condições ideais para visionar as imagens sob “a ilusão de movimento” (“a totalidade dos retratos constituía um cilindro, que se devia adaptar a qualquer outro apetrecho não existente no museu”).

A descrição dos movimentos das figuras é mais ou menos condizente com o que pude comprovar na reconstituição da série de fotos como sequência de fotogramas em movimento. Há imprecisões como “Santos Dumont debruça-se na mesa, abre um volume” ou “empunha uma bengala e a maneja, à guisa de florete”, equívocos talvez gerados pela visão parcial da série de fotos, sem o recurso que produz a perfeita ilusão de movimento (a descrição do princípio é condizente: “Eram tomadas pacientemente feitas, cada qual mostrando os

personagens em rápidas mudanças de atitudes. Depois, percorrendo rapidamente as fotografias, elas davam a ilusão de movimento desses personagens.”). Santos Dumont não se debruça sobre a mesa nem abre um volume; ele permanece de pé, apenas se inclina para apontar folhas de papel que abre sobre a mesa. Não empunha uma bengala, mas um instrumento parecido com uma régua T.

O equívoco maior, talvez fruto da imaginação do repórter, é quando diz que Santos Dumont “aponta para um objeto na parede, volta-se, caminha”. Em nenhum momento do filme, Santos Dumont aponta para a parede, nem se volta, nem caminha. Confessando “o simples recurso manual, folheando as fotografias em posições sucessivas”, o repórter relaciona a experiência do *flipbook* a uma experiência realmente cinematográfica (o funcionamento mesmo do mutoscópio, sem nomeá-lo), “como se assistíssemos a uma projeção em câmera lenta”.

“Infelizmente, ninguém sabe explicar a origem desse invento, nem consta, do pequeno museu Santos Dumont, qualquer esclarecimento alusivo”. A desolação do repórter vazou por seis décadas, e foi encontrar decepção semelhante no achado do pesquisador-artista, também atraído pela intrigante peça, igualmente fascinado pelo dispositivo, curioso pela articulação do artefato com os outros inventos de Santos Dumont, imaginando conexões, ressonâncias e projeções.

Valendo-se do jargão diacrônico afinado à época que antecedeu o aparecimento do cinema e à conceituação histórica do trajeto das imagens em movimento, o repórter não se furta a incluir a peça no rol de atuação de Santos Dumont, sem abandonar o ufanismo positivista: “Mas compreende-se que a fotografia animada, em suas origens, também interessou ao homem de gênio, curioso e irrequieto, com uma centelha de espírito atilado, voltando-se para todos os atestados humanos de evolução e progresso.”

Mesmo considerando a função enfática na edição da página, a legenda é mais objetiva

na conclusão: “Onde se vê que até o cinema interessava a Santos Dumont. Em fins do século passado ele trabalhava no preparo de um aparelho denominado ‘Caleidoscópio’, consistindo na sucessão de flagrantes fotográficos em número superior a mil.” O tamanho físico não está incorreto (o carretel que chegou a nós tem 1.322 cartões; 658 com fotos impressas e os restantes são cartões brancos ou pretos).

Mas o tamanho do juízo de valor e das implicações é desproporcional - “Sem dúvida, foi esse um dos pontos de referência para a descoberta do cinematógrafo.” Historicamente não foi, pois quando o mutoscópio ou kinora foram lançados o cinematógrafo já fizera sua inauguração. Mas numa revisão da história convencional, tal como empreendia pela nova história surgida com os estudos sobre o *early cinema* (ver capítulo 4), é possível pensar nesta âncora. O mutoscópio surgiu do kinetoscópio, que antecedeu o cinematógrafo e foi uma de suas bases (a película perfurada, por exemplo).

O artigo da *Revista*, além do teor de atualidade e revelação, servia como uma espécie de experiência vicária, pois “pelas gravuras ao lado pode o leitor apreender melhor os movimentos manuais do ‘Caleidoscópio’ (...)”. Uma frase ambígua, por razões de redação ou edição, desloca Santos Dumont da posição de objeto representado na imagem para sujeito da ação de produzir o movimento: “O pioneiro da aviação, em companhia de um amigo, movimentava-se ligeiramente, ao manejar, em velocidade, esses retratos.” Mas, sem ambigüidade, outra frase crucial enquadra a cena sem disfarçar a euforia: “(...) ‘Caleidoscópio’ posado por Santos Dumont e talvez inventado por ele mesmo”.

Como em um tango, gênero de música em dois tempos, a *Revista da Semana* e o *Jornal de Notícias* afirmam um movimento de projeção alegórica, um coro em dobro que define um projeto nacional de auto-estima, oscilando entre o fato e a imaginação. A figuração visual da peça cinematográfica é construída por meio de palavras. Os dois artigos publicados vão além da atualidade, o registro da informação, para construir uma história. A configuração dos

nomes refratários que orbitaram ao redor do objeto atesta o encanto enigmático, do que é desconhecido e instigante. Ainda hoje.

2.2. A IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO: inventário de uma investigação

A peça que encontrei na Coleção Santos Dumont do acervo do Museu Paulista da USP não tinha um nome certo. Mas por ser um produto industrial, portava uma identificação codificada. Gravado sobre o carretel de metal há a seguinte inscrição:

Patented

Nov 5 1895

Jan 25 1898

Subject N° 980

Serial N° 11

U. S. A.

Ainda se vê, escrito à mão em tinta preta, “II” ou “H” “1783”.

O Museu da Imagem em Movimento (MoMI, Astoria, Nova York) tem dois aparelhos mutoscópios em exibição permanente. Em abril de 2007, pude fazê-los funcionar (um deles exibiu justamente *Viagem à lua* de Méliès, filme que certamente seria do agrado de Santos Dumont) e conferir a gravação sobre seus corpos de metal:

American Mutoscope and Biograph Co, NY

Patented Nov 5 1895

Jan 25 1898 - Apr 26 1898 / Nov 22 1898 - Feb 14 1899 / Jan 26 1900 N 6361 ;

American Mutoscope Biograph Co, NY

Patented Nov 5 1895

Jan 25 1898 - Apr 26 1898 / Nov 22 1898 - Feb 14 1899 / Jan 26 1900 N 3215.

A Cinemateca Francesa (Paris) tem um aparelho mutoscópio na exposição permanente de sua coleção *Passion cinéma*. Em dezembro de 2007, visionei um filme levemente erótico numa réplica à disposição do visitante, e pude conferir a indexação da máquina “original”, que ficava exposta numa vitrine:

Patented Nov 5-95 / Jan 25-98 - Apr 26-98 / N° 1554.

É curioso observar que o museu americano deixa seus mutoscópios disponíveis para o público manipular, enquanto que o museu francês coloca o seu em redoma de vidro e mantém disponível uma réplica para fruição. Para além de procedimentos de preservação museológica (talvez o MoMI tenha muitos aparelhos, o que lhe permite expor dois deles), essas diferenças expositivas dizem muito sobre o modo como cada país vê o objeto cultural como artefato histórico (contemplação isolada ou entretenimento ativo).

Talvez o exemplar vermelho do acervo francês seja mais raro que os dois aparelhos escuros do acervo americano. Com dimensões 163 x 47 x 47 cm, o mutoscópio tem, em sua face frontal, o visor no centro, à esquerda e acima, a ranhura para moeda à esquerda (abaixo do visor) e a manivela à direita (na altura da fenda). Na exposição do Museu da Cinemateca vi ainda uma câmera *biograph* 68mm: mutógrafo (Dickson e Casler, Nova York, 1897). A legenda informa que era provavelmente usada para filmes de mutoscópio, com película não perfurada (a perfuração se fazia no momento da filmagem). O filme era então visionado no mutoscópio e exibido em tela com o projetor biógrafo.

Como o carretel de Santos Dumont porta uma inscrição (“Patented Nov 5 1895 Jan 25 1898”) igual à parte inicial do registro nos aparelhos, é bastante provável que ao menos o carretel pertença ao processo mutoscópio. A hesitação hipotética deve-se a um conflito com a especificação do assunto (*subject n°*), como será exposto adiante, e à projeção sempre presente do francês kinora a assombrar sua contraparte americana.

O carretel apresenta 658 cartões fotográficos com a cena de Santos Dumont, num total

de 1.322 cartões. Os 664 cartões restantes dividem-se em 653 cartões brancos e 11 cartões pretos. De modo geral, ao longo do carretel os cartões fotográficos alternam-se com os cartões brancos sucessivamente. Os pretos alternam-se com os brancos no começo e em pontos esparsos. Os cartões pretos indicam papel revelado. Ao contrário dos cartões brancos e pretos, os cartões com imagem (a cena ocupa a metade superior do cartão) têm um furo na metade inferior do papel branco. O miolo do carretel estava partido, com um bloco de cartões soltos. O capítulo 5 fornece detalhes sobre a composição do carretel, ao descrever o processo de reconstituição do filme (a reconversão das fotografias à condição original de fotogramas). O exame das tabelas que confeccionei a propósito da desmontagem do carretel também oferece maiores informações (ver as tabelas 1 e 2 no apêndice).

A maioria dos cartões tem no verso numeração carimbada, mas há 13 cartões com números manuscritos, a lápis. Não foi possível identificar a autoria desta notação complementar – e, por vezes, retificadora – da sequência industrial. Por exemplo, do 5º ao 14º (números 10 a 19), os cartões são manuscritos. O 320º cartão tem número carimbado # 201 e um manuscrito o transforma em # 101; o 531º cartão tem carimbo # 204 e um manuscrito o faz # 203. O carretel começa com uma sequência alternada de cartões brancos e pretos. O primeiro cartão com imagem (carimbo # 5) é o 16º cartão do carretel. O carimbo # 1 só foi aparecer na 47ª posição (tal como disposto no carretel) e, curiosamente, seguem-se um cartão branco, um preto, um branco, para retomar a imagem com o cartão # 82 na 51ª posição. O 66º cartão é branco, ao qual seguem três pares de preto e branco, daí retomando a imagem na posição 73 com carimbo # 294.

O quase equilíbrio quantitativo entre cartões com imagem e cartões em branco (uma diferença de apenas 6 cartões), pode ser coincidência ou expediente calculado (para efeito de movimento, o *flicker* é um elemento ótico necessário) cabível na dimensão do carretel. No domínio das conexões pertinentes a este projeto, é uma curiosa e involuntária prova

antecipatória de uma idéia estrutural do filme experimental. Por dupla definição (mecânica da técnica e fisiologia da percepção), todo filme projetado é feito de duas metades iguais: uma com e outra sem imagens. Há filmes que são um exemplo extremo e explícito. Mas até um filme clássico teria a mesma composição. A teoria de cineastas como Frampton e Kubelka é que o próprio mecanismo de projeção oculta metade da imagem: o obturador deixa projetar, a cada rotação, metade de cada 1/24 de segundo de um filme sonoro [2].

O percurso do processo desta pesquisa teve uma característica significativa. A partir da existência material da peça, desvinculada até então de informações básicas (nome, origem, data, natureza) e esclarecimentos que circunscrevessem seu contexto e sentido histórico (sendo o dado de sua evidência dotado de uma insuficiência de explicação), partiu-se em busca de elementos que identificassem o objeto. O exame da peça e seu confronto com outras informações recolhidas comprovam as maneiras como o carretel carrega sua história, os traços do tempo inscritos na matéria. A forma circular de anel ou laço em circuito completo envolve os ciclos da história e as voltas do processo de pesquisa. Seria infundado aplicar o carbono 14 para se extrair a datação impressa no papel fotográfico?

Nos rastros escassos

Com a escassez de fontes publicadas sobre assunto tão específico (a identificação de um carretel de um antigo dispositivo do cinema), o curador Charles Silver falou com seus colegas no MoMA de Nova York (Steven Higgins, Ron Magliozzi, Peter Williamson) e me aconselhou o mesmo que, quase que simultaneamente, Laurent Mannoni (diretor científico do patrimônio, Cinémathèque française, Paris): consultar Paul C. Spehr, curador aposentado

2. É o caso do filme *Schwechater* (Peter Kubelka, 1957-1958), constituído de 720 fotogramas sem imagem (pretos e vermelhos) e 720 fotogramas com imagem. Ver ADRIANO e VOROBOW (2002), p. 117.

da Library of Congress (Washington), a maior autoridade mundial no tema “mutoscópio”.

No começo da minha correspondência com Spehr, Mannoni participou da troca de informações (“Laurent, isso pode interessá-lo, afinal parece ser um pedaço da história do cinema francês, não?”) [3]. Foi assim, por ter sido “colado” por Spehr no primeiro email de resposta, que o Mannoni acabou descobrindo, com surpresa, a existência dos catálogos com a produção das bandas de mutoscópio. (“Interessante! Existe um catálogo recenseando todas as bandas de mutoscópio?”) [4].

Talvez sob o impacto animado da descoberta, Mannoni enviou um email [5] em que anexava duas bandas de filme 35mm – uma com um fotograma inteiro e dois fotogramas pela metade e outra com dois fotogramas inteiros e dois pela metade. No corpo da mensagem, apenas uma linha: “Santos Dumont?”. Eu já havia descoberto dois filmes produzidos por Lumière sobre Santos Dumont, cuja identificação era desconhecida no Brasil, graças a Jean-Marc Lamotte, do Instituto Lumière, Lyon [6]. Então, eu pude responder a ele, identificando os dois fragmentos de filmes do acervo da Cinemateca Francesa: *Expérience du ballon dirigeable de M. Santos Dumont: I. Sortie du ballon* e *Expérience du ballon dirigeable de M. Santos Dumont: II. Le ballon et son moteur*, filmados em 19 de setembro de 1900, mostram o Dirigível nº 4.

Como pesquisador, mas, sobretudo como um cineasta que tem desenvolvido, de certa forma, uma *metahistória* (sobre a estratégia conceitual de Hollis Frampton; ver capítulo 4) do cinema brasileiro, não posso evitar duas conexões: a do filme da *Saída do balão* de Santos Dumont (a *Experiência I*) com o primeiro filme rodado pelos Lumière, justamente a saída dos operários da fábrica Lumière; a do filme do *Balão e seu motor* (a *Experiência II*) com o filme-mutoscópio que descobri, justamente por mostrar o motor de uma de suas aeronaves.

3. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3 maio 2007.

4. Mannoni [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 4 maio 2007.

5. Mannoni [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 10 maio 2007.

6. Lamotte [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 13 mar. 2006.

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüências 18, 25, 34)
 imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP
 Coleção Santos Dumont, IC 13888, A2 Pr27cxc

A correspondência por e-mail com o *scholar* Paul C. Spehr foi decisiva para a pesquisa. Nosso contato começou quando ele estava em mudança, de Iowa para Pensilvânia, com seus arquivos inacessíveis e tendo que confiar na memória (“nem sempre exata, infelizmente”), o que não o impediu de me atender com presteza e simpatia, como sempre fez [7]. As informações fornecidas por Spehr esclareceram vários aspectos. Até a identificação do filme.

Spehr confirmou que as informações gravadas no carretel ajudariam. Os dados de patente se referem à concepção e construção geral do mutoscópio e não têm relação com o assunto retratado. Assim, poderia assumir que o filme não foi rodado nem em 1895 ou 1898. O “número do assunto” era importante. Segundo ele, a American Mutoscope & Biograph Co. (antes chamada American Mutoscope Co. e depois Biograph Co.) manteve um registro de produção, com números determinando os lançamentos de todas suas produções. O registro começou ao redor de 1896 (embora a primeira produção registrada fosse de 1895) e continuou cronologicamente até 1912 ou 1913. O que indicaria, portanto, que o filme de Santos Dumont foi lançado sob o número 980. Mas Spehr notou neste número um fator que poderia causar confusão e expôs seu palpite [8].

Spehr diz que, de 1898 a 1901 a companhia teve uma divisão francesa, com escritório em Paris e um estúdio em Courbevoir, cujas produções eram registradas com numeração acima de 5000 [9]. Para Spehr, nosso filme teria certamente sido rodado na França. A filial filmara Santos Dumont em 1901: sob nº 5372, está no catálogo de 1902 (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH, 1902, p. 98), como *Prize-winning trip of the Santos Dumont airship nº 6* (*Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont*) o vôo que contornou a Torre Eiffel em 19 de outubro e conquistou o Prêmio Deutsch. O número de

7. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 4 maio 2007: “I’ll be happy to give you what help that I can. Your project is very interesting and I would like to see your conclusions when you finish (though my Portuguese is minimal and very rusty!).”

8. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 4 maio 2007.

9. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 4 maio 2007.

assunto 5372 é consistente com o sistema de numeração adotado pela American Mutoscope Company para as produções francesas. Para Spehr, o conflito estava no número do carretel de nosso mutoscópio (nº 980). Ele suspeitava ser este o mesmo filme (nº 5372), ou talvez um outro filme de uma mesma série, porque a entrada no catálogo como nº 6 indicaria que ao menos seis filmes poderiam ter sido produzidos, sendo então provável se tratar do filme que é tema da tese, distribuído separadamente pela companhia americana para a América Latina.

Eu havia consultado antes o historiador do *early cinema* André Gaudreault, que pensou ter achado o filme procurado, indicando o mesmo título apontado por Spehr [10]. Acontece que nosso filme não mostra Santos Dumont voando; ele está no solo de um gabinete ou estúdio. E nº 6 é o número do balão que ganhou o Prêmio Deutsch, critério seguido pelo inventor brasileiro ao denominar seus dirigíveis, quase como um artista plástico que dá às suas obras o nome de *sem título* justaposto a um número.

Originais dos catálogos de produção da Mutoscope podem ser encontrados no MoMA. Segundo Spehr, um primeiro volume registra número, título e dados sobre metragem de negativo e cópias; o segundo volume traz data de produção, local de filmagem e o operador de câmera; outro volume tem fotos reproduzindo fotogramas de cada filme. Segundo Magliozzi, os registros da AMBCo do MoMA não são completos [11]. O microfilme *Motion picture catalogs*, editado por Charles Musser, reproduz todos os catálogos que sobreviveram (do MoMA e de outras instituições). O microfilme *Production records* reproduz anotações manuscritas sobre a cronologia das produções de 1899 a 1912. Ao pesquisar os microfilmes e encontrar panfletos da Mutoscope, pude constatar o caráter sempre surpreendente e prospectivo do acesso às fontes primárias (MUSSER, 1984a; BIOGRAPH, 1912).

Em abril de 2007, falei com Silver no MoMA, mas não pude consultar os catálogos. De

10. Gaudreault [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 2 maio 2007.

11. Magliozzi [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 19 jun. 2007.

volta ao Brasil, troquei e-mails com Magliozzi e pedi para ele apenas checar qual filme aparece na entrada do número 980. Magliozzi conferiu o assunto indexado sob nº 980 [12]. O estaleiro filmado na Filadélfia em 1899 (*Cramp's shipyard*) até que está de algum modo afinado (também na rima de *ship*) a Santos Dumont, que construiria as primeiras instalações de um hangar no mundo em 1900 (ano seguinte à filmagem do estaleiro), em Saint Cloud, no Parque de Aerostação do Aeroclube francês (em 1903 ele terminaria um novo hangar, próximo à Porte de Bagatelle, em Paris). Diante da desconexão e por serem milhares de entradas para os assuntos filmados, eu mesmo teria que empreender a pesquisa, checando cada entrada, em busca de algum rastro sobre o filme de Santos Dumont.

Em fevereiro de 2008, pude consultar na biblioteca do MoMA toda a documentação do acervo referente aos catálogos de produção da Mutoscope. Na seção 1899-1903 do microfilme *Production records*, confirmei que *Cramp's shipyard* foi filmado em 1 de maio de 1899 (sem referência ao *cameraman*). Mas no catálogo de 1902 reproduzido no microfilme *Motion picture catalogs*, que registra todos os filmes produzidos pela companhia até então, não aparece a descrição do filme em qualquer dos “conteúdos” que subdividem a produção. Curiosamente – com significativas implicações para minha pesquisa, que justamente trabalha com um artefato desconhecido e esquecido, pelo dado lacunar – apenas os fotogramas do filme nº 980 é que aparecem neste catálogo de 1902 que sobreviveu.

Poderia estar em *maquinaria* ou *miscelânea*, mas é em *esportes e passatempos* que está, sob nº 5372, *Prize-winning trip of the Santos Dumont airship nº 6*, o único registro sobre o brasileiro que sobreviveu dos registros da Mutoscope & Biograph que pude achar. Mas o filme que exhibe Santos Dumont explicando seu invento não consta nem da cronologia manuscrita nem do catálogo constantes dos registros sobreviventes da companhia. É curioso notar essa mistura de ciência e esportes. Uma notícia sobre o “banquete da última noite de

12. Magliozzi [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 11 maio 2007.

Santos Dumont em Londres”, publicado em *The Daily Messenger* (25 de novembro de 1902) que, estranhamente ignora o verdadeiramente último jantar, oferecido no Carlton por Joaquim Nabuco, mencionava “todos os notáveis do mundo científico e esportivo estavam presentes”.

A entrada do filme que achei poderia aparecer no sintomático *educativo*, no abrangente *exposições*, no pertinente *maquinaria* ou no genérico *miscelânea*. Ou até (mais poeticamente instigante, menos verossímil factualmente) em *trick*, se assumirmos imaginadas conexões de Santos Dumont com a pedagogia lúdica do *showman* à la Muybridge e com a magia do dispositivo revelador à la Méliès (ver capítulo 3). Apenas como índice dessas conexões curiosas, aponto o filme nº 1728 que casualmente achei, vasculhando o catálogo de 1902, justamente na seção *trick*: trata-se de *The ghost train*, descrito como “Um filme mistério (ou imagem misteriosa, se ampliarmos a tradução de “*mystery picture*”) mostrando um trem em alta velocidade à noite, somente com a iluminação da luz da lua. O efeito é muito misterioso e impressionante.”

No carretel de mutoscópio que encontrei no Museu Paulista pude reparar uma outra identificação numérica. Além do assunto numerado e inscrito a ferro, há uma numeração manuscrita, à tinta: “1783”. Não foi possível entender se seria um “II” ou um “H” que antecede o número, ou a razão desta numeração adicional. Sob número 1783, o catálogo lista *Street scene, Shanghai*, filmado em 28 de janeiro de 1901 na China pelo cinegrafista Ackerman; uma “vista muito interessante em The Bund, a principal rua de comércio na parte inglesa de Shanghai” (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH, 1902, p. 139). O fim da curta descrição deixa um sabor inconcluso que não é estranho aos dissabores nativos do achado frustrado: “A cena [*picture*] é cheia de cor local, e tem alto valor fotográfico”, observando aqui também a pertinência potencial dos sentidos de *picture*, como filme, quadro, fotografia, imagem. Sob os fotogramas, o catálogo grava *Street scene in Shanghai The Bund*.

O mistério dos números de identificação do carretel de Santos Dumont que não batem com os assuntos registrados no catálogo da Mutoscope aponta para suposições. Uma, mais banal, indicaria que o rolo de fotos foi colocado por um exibidor ou distribuidor num carretel já utilizado, de outro filme, reaproveitado como recipiente reciclado – o que não deixa de ter certa graça na conexão com o gênero da reciclagem de materiais de arquivo. Outra, talvez pouco provável, porém mais fascinante, seria que Santos Dumont, em outro de seus ímpetos de bricolagem, teria manipulado o rolo de imagens (numa tentativa de conhecer a mecânica do dispositivo ou de articular outra montagem), colocando seu filme num carretel qualquer que lhe caiu às mãos.

Encontrei eco do aspecto *bricoleur* na Mutoscope, na atuação de Ackerman (mencionado na imponderável conjectura do número de assunto manuscrito no carretel). Ackerman comprova que a linha entre operador de câmera e operador de projeção era tênue na companhia. Antes de se tornar cinegrafista, Billy Bitzer começara como projecionista e assistente de câmera de Dickson. Era comum os *cameramen* terem mais de uma ocupação. A maioria do pessoal da Biograph evitava a especialização estreita, familiarizando-se assim com diferentes fases e serviços da prática cinematográfica (MUSSER, 1994, p. 265). Em abril de 1899, com os registros da Biograph mais completos, foi possível identificar os quatro principais homens da câmera: Frederick S. Armitage, “Billy” Bitzer, Arthur Marvin e C. Fred Ackerman (MUSSER, 1994, p. 264).

A hipótese de bricolagem me ocorre porque há, no carretel do mutoscópio que achei no Museu Paulista, uma sequência de cartões fotográficos fora de ordem (ver capítulo 5). Como se enredado no *loop* de um pesquisador-Sísifo, o encanto da revelação extraordinária volta a se chocar com a constatação decepcionante do banal se supormos que o carretel simplesmente se quebrou, em alguma exibição ou durante sua existência. O desarranjo daquela sequência, com as imagens fora da ordem em bruscos saltos de movimento e em

quebras de descontinuidade, tanto pode sugerir o desajeito de algum reparo displicente ou descuidado como também uma outra forma de articulação, um pensamento primitivo de montagem, de alguém *inocente* de cinema, tateando na aventura de um novo meio.

Encontrando a explicação do filme

Spehr (escrevendo de Iowa, às voltas com a última fase da mudança) conta que, em sua estada anterior na Pensilvânia, checkou seus arquivos, que confirmaram a informação sobre o registro do filme nº 980. Spehr aconselhou-me a ignorar os *subject* e *serial numbers* que estão no carretel: “Não sei por que esse número foi usado, mas ele definitivamente não concorda com qualquer informação dos registros sobreviventes da companhia”. Ele insistia que a única outra pista importante era a listagem do filme do vôo como o nº 6 no catálogo de 1902: “Isso parecia indicar que pelo menos cinco outros filmes poderiam ter sido produzidos enquanto o ‘nº 6’ era feito, provavelmente cobrindo a preparação, a decolagem, a aterrissagem” [13]. Desconfiando desta hipótese e apostando que o número titulava o balão (e não o filme), pude me beneficiar da reiteração de Spehr e saber de um procedimento que deixava rastros de imagem para enquadrar a questão de outra maneira.

Argumentando que o vôo tinha sido um evento notável e que poderia haver menção das filmagens em jornais e revistas, com eventual reprodução de fotos, Spehr explicou que as equipes da Biograph costumavam carregar também câmeras fotográficas e que até 1902-1903 elas vendiam fotos para a imprensa, insistindo no crédito da fonte. Outra explicação de Spehr, no mesmo email, forneceria subsídios para demarcar melhor o contexto da produção de nosso filme: “Era mais provável que o filme tivesse sido produzido no começo dos anos 1900, pois as divisões britânicas e francesas da companhia entraram em declínio muito

13. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 8 jun. 2007.

rapidamente após 1902”. Segundo ele, a filial francesa estava praticamente inoperante em 1902 e a divisão britânica minguou por algum tempo até fechar em 1908; somente as companhias alemã e americana sobreviveram, “mas a matriz mudou de ênfase em 1903, passando de documentários para a produção de entretenimento” [14]. O que viria a corroborar uma conexão de ler o filme-mutoscópio de Santos Dumont como demonstração do *showman*, entre a atração científica e a pedagogia lúdica (ver capítulo 3).

Spehr continuou argumentando que a entrada do nº 6, como aparece no catálogo, “é coerente com a forma seguida pela Mutoscope para listar os filmes que eram rodados em série”: havendo dois ou mais filmes sobre um assunto similar, eles recebiam um número sequencial [15]. Reconheci a pertinência e cautela da observação especialista, mas voltei a mencionar o conteúdo da cena, indagando se não seria coincidência demais o fato de nº 6 ser o mesmo número do balão que venceu o prêmio citado na sinopse do catálogo. Eu insisti na hipótese da co-incidência, de que 6 era o número do balão e não de um filme numa série. A suposição lógica de Spehr ditava que “não seria referência ao número do balão”, pois, se fosse, “teria muito provavelmente aparecido na descrição”. Spehr achava que era “uma coincidência”, sem deixar de ressaltar que, tendo mais dados sobre Santos Dumont do que ele, eu mesmo teria que julgar e decidir [16]. Pude examinar no MoMA uma reprodução em microfilme do catálogo da Biograph de 1902 e, a meu ver, nº 6 se refere ao número do balão.

Já com acesso extenso aos seus arquivos, Spehr [17] forneceu valiosos dados históricos sobre o mutoscópio (ver a seção seguinte). E sinalizou a antecipação, com um condicional “agora...”, o anúncio de uma possibilidade, entre a expectativa e o suspense. E mencionou suas anotações:

“3 de dezembro, 1901

14. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 8 jun. 2007.

15. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 10 jun. 2007.

16. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 10 jun. 2007.

17. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007.

Programação do Palace (Londres):

Santos Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls

4 de dezembro, 1901

Biograph: *The Sketch* (Londres) publicou uma foto: ‘Sr. Santos Dumont junto ao automóvel clube no Quartel de Aldershot. / De uma fotografia feita pelo Biograph Studio, Regent Street, W.’ Mostrava três carros, Santos Dumont em um deles à esquerda. Um artigo dizia que ele veio de Paris, onde fizera tentativas repetidas de navegar ao redor da Torre Eiffel com seu balão dirigível. Ele veio a Londres como convidado do Sr. Paris Singer e foi recebido na segunda-feira da semana passada pelo novo Aeroclube nos Salões Whitehall, presidido pelo Lord Dundonald, o Hon. C. S. Rolls e outros senhores. Santos Dumont fala inglês. (*The Sketch*, p. 248)”.

Reuni fotos do rosto de Rolls e pude comprovar que era o mesmo moço na cena. Spehr explicou que W. K. L. Dickson conhecia Lord Dundonald desde a época em que filmou a Guerra dos Bôeres: “Dundonald era um companheiro escocês e amparou Dickson por lá. Portanto, teria sido razoavelmente fácil para a companhia arranjar a filmagem, que aparentemente aconteceu no final de novembro de 1901” [18]. Imediatamente antes daquela nota sobre o programa no Palace, Spehr citava a exibição de outro filme na mesma sala, em 26 de novembro de 1901: *The first ascent of the aero club, at Stamford bridge grounds (A primeira ascensão do aeroclube nos jardins da Ponte Stamford)*.

Spehr informou que sua nota sobre *The Sketch* veio de sua leitura de uma cópia da revista na Biblioteca do Congresso e que as notas sobre as projeções no teatro de variedades Palace de Londres vieram (sem detalhar a referência da fonte; depois, como explico abaixo, conheci o teor da pesquisa específica) de Luke McKernan, *scholar* britânico do cinema das origens que pesquisou os programas sobreviventes do teatro, ainda hoje em funcionamento.

18. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007.

“Suspeito que o seu mutoscópio possa ser o filme de Santos Dumont explicando-o para C. S. Rolls” [19]. O “*explaining it*” do original de Spehr me fez imaginar se o inventor brasileiro estaria explicando o balão ou o próprio mutoscópio.

Para Spehr, suas notas indicavam que “C. S. Rolls parecia ser um oficial do Aeroclube britânico” e que a foto exibia Santos Dumont em um dos três automóveis em Aldershot: “Aldershot era uma extensa base militar perto do Castelo de Windsor e teria sido um lugar conveniente para uma ascensão de balão. O artigo diz que o aeroclube era novo e o automóvel-club também”. Notando que “automóveis eram algo muito novo, raros e caros brinquedos para gente rica”, Spehr concluía: “o aeroclube e o automóvel-club compartilhariam interesses e possivelmente membros em comum” [20].

Apresentei meu projeto e pedi esclarecimentos a McKernan. Após agradecer a pesquisa (“your most interesting email”) e a leitura de seu texto (*Taking to the air: early film and early flight*; ver capítulo 3), contou que organizara e apresentara com o historiador Stephen Herbert uma mostra sobre a história do começo do cinema e do começo do vôo por três vezes em 2003, e confessou uma certa vergonha de, ao formar tal história abrangente, ter feito vista grossa aos filmes de Santos Dumont produzidos pela Mutoscope & Biograph e pelos irmãos Lumière mencionados por mim. Assim, exemplificou ter se esquecido dos dois filmes de Santos Dumont que aparecem nos programas do Palace Theatre e foram listados em sua extensa pesquisa [21].

McKernan explica que o conjunto de programas do teatro de variedades de Londres, o Palace Theatre, revela um interessante contexto de exibição. Entre agosto de 1897 e

19. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 28 ago. 2007.

20. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 28 ago. 2007.

21. McKernan [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3 fev. 2008. Assim soube da edição especial da *Griffithiana* dedicada às companhias Biograph européias. McKernan produziu uma filmografia dos filmes Biograph exibidos no Palace a partir da consulta aos programas originais. McKERNAN, Luke. The American Biograph at the Palace. In: McKERNAN, Luke; TEMPEL, Mark van den (Org.). *The wonders of the Biograph: Griffithiana*, Gemonia, n. 66-70, p. 248-258, 1999 / 2000. As referências foram extraídas da versão enviada em arquivo digital pelo autor.

dezembro de 1902, dentro da sessão noturna da programação com números de variedade, uma seção (*slot*) de meia-hora era dedicada aos filmes produzidos pela American Mutoscope & Biograph e pelas divisões britânicas e francesas da companhia. “Os filmes eram exibidos em película 70mm por meio do projetor biógrafo, mas muitos eram também editados no formato *peepshow* do aparelho Mutoscope (a companhia distribuía ambas as formas), de modo que os filmes de Santos Dumont foram vistos na tela grande do Palace (e em outras salas) e estavam disponíveis como carretel de mutoscópio (porém não exibidos assim no Palace)” [22].

McKernan confirma [23] a indicação de Spehr sobre o filme de Santos Dumont & C. S. Rolls e... revela outro filme. Os dois filmes exibidos no Palace foram: *Santos Dumont's aerial flight around the Eiffel Tower* (primeira exibição em 11 de novembro de 1901) e *Santos Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls* (primeira exibição em 3 de dezembro de 1901).

Seriam *O vôo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel* e *Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont* o mesmo filme? Ou o filme exibido em 11 de novembro de 1901 no Palace mostraria outro vôo, talvez feito especialmente para a filmagem, e não o vôo que contornou a Torre Eiffel em 19 de outubro de 1901, registrado no catálogo de 1902 da produtora sob nº 5372? A consulta aos únicos registros sobreviventes da produção da Mutoscope & Biograph, como o catálogo editado em 1902, não ofereceu qualquer menção a estes filmes exibidos no Palace.

McKernan, que não listou os conteúdos dos programas (apenas cada novo título que aparecia, com a data), concordou com minha sugestão de que Santos Dumont poderia estar no filme *A primeira ascensão do aeroclube, nos jardins da Ponte Stamford* (primeira

22. McKernan [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3 fev. 2008.

23. McKernan [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3 fev. 2008.

exibição em 26/11/1901) embora, se assim o fosse, “o título o teria mencionado, por causa de sua grande fama naquele tempo” – mas a hipótese era plausível justamente porque Santos Dumont “estava em Londres na época, como convidado do Aeroclube de Londres, fundado por C. S. Rolls, razão pela qual existe o filme exibido em 3 de dezembro de 1901” [24].

McKernan diz que a exibição era anunciada como uma atração da American Mutoscope & Biograph Co., “mas é bem provável que o primeiro filme de Santos Dumont [nº 5372] foi produzido pela divisão francesa, enquanto que os filmes da Ponte Stamford e de Rolls foram feitos pela British Mutoscope & Biograph Co.” Os filmes teriam ficado em exibição “por uma semana pelo menos no Palace”, ou mais, dependendo da popularidade, e teriam sido vistos em programas da Biograph em outras salas de Londres, do Reino Unido e de países europeus que mostravam os filmes da companhia (Holanda, Bélgica, Itália, França). McKernan supõe que, como carretel de mutoscópio, os filmes podem não ter sido apresentados nos Estados Unidos, o que talvez explique por que o número da bobina não bate com o catálogo (ele adverte que Spehr conhece melhor as normas de numeração) [25].

A ficha do filme

A consulta à cronologia permitiu circunscrever um período em que a filmagem possa ter ocorrido, em função da estadia de Santos Dumont em Londres. Esse cruzamento também foi mais um índice para confirmar a hipótese do filme-mutoscópio que encontrei em São Paulo ser o mesmo que foi exibido em Londres cem anos antes. Por causa de certas ligações, algumas datas aparecem como mais tentadoras nessa conjectura imaginária. Eis um quase-diário da presença de Santos Dumont em novembro de 1901 em Londres (LAVENÈRE-

24. McKernan [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3 fev. 2008.

25. McKernan [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3 fev. 2008.

WANDERLEY, 1980, p. 20-22):

13/11: “O Aeroclube do Reino Unido convidou Santos Dumont para ser homenageado com um banquete em Londres.”

22-28 de novembro: “Permanência de Santos Dumont em Londres”.

22/11: “Chegada de Santos Dumont, na Victoria Station, em Londres, às 8 horas da manhã; almoço na residência de Mr. Harnsworth; jantar no Royal Thames Yatch Club; após o jantar Santos Dumont viu no Palace Theatre, pela primeira vez, um filme (“*biograph*”) de algumas das suas ascensões em balão.”

23/11: “Visita de Santos Dumont ao Parque de Aerostação do Exército Inglês em Aldershot”.

24/11: “Jantar oferecido a Santos Dumont, no Carlton Hotel, pelo Mr. Paris Singer; depois do jantar, Santos Dumont compareceu a uma recepção dada por Mr. Alfred de Rothschild.”

25/11: “Banquete oferecido a Santos Dumont, no Hotel Metrópole em Londres, pelo Aeroclube do Reino Unido.”

26/11: “Recepção dada pela Sociedade de Mulheres Jornalistas, e homenagem a Santos Dumont, Essex Hall em Londres. Jantar oferecido a Santos Dumont, no Carlton Restaurante pelo Ministro do Brasil em Londres Dr. Joaquim Nabuco.”

28/11: “Partida de Santos Dumont de Londres para Paris.”

É notável que, logo em sua primeira noite (22/11) em Londres, Santos Dumont tenha ido ao Palace Theatre ver, “pela primeira vez”, um filme justamente “Biograph” sobre “algumas das suas ascensões em balão”. Por compatibilidade cronológica, este filme (entre os dois identificados) só pode ser *O voo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel*, cuja primeira exibição deu-se no mesmo Palace em 11 de novembro de 1901. Mas é improvável que Lavenère-Wanderley ou sua fonte misturassem alguma mera ascensão

qualquer com a famosa ascensão que conquistou o Prêmio Deutsch. Por sua vez, *O voo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel* poderia ser o mesmo *Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont*, registrado no catálogo que a Mutoscope & Biograph publicou em 1902 com sua produção até aquele ano.

Pela referência vaga, Santos Dumont poderia ter assistido naquela noite de 22 de novembro ao filme *A primeira ascensão do Aero Club, nos jardins da Ponte Stamford*, mas nem os programas originais do teatro nem os catálogos de produção mencionam a presença do brasileiro neste filme, que, além do mais, teria sua primeira exibição quatro dias depois, em 26 de novembro. Ou será que há algum outro filme produzido pela Mutoscope & Biograph até aqui não descoberto?

Também é curioso notar – e reiterar – o dado inaugural, de que nessa noite Santos Dumont viu “pela primeira vez” um filme da Mutoscope & Biograph sobre ele.

Na *Cronologia* não há menção ao honorífico Rolls, aviador britânico e co-fundador da Rolls-Royce – outra conexão com o trânsito de Santos Dumont (também apaixonado por automóveis) entre máquinas de transporte. Marcos Villares lembrou que Rolls esteve presente pelo menos no jantar oferecido a Santos Dumont por Joaquim Nabuco no restaurante Carlton [26].

No ofício enviado a Olynto de Magalhães (Ministro das Relações Exteriores do Brasil) no dia 27 de novembro, Nabuco comenta que, após o jantar, estava rodeado por “aeronautas ingleses, dos quais são chefes o Coronel Templer, diretor do serviço aerostático de Aldershot, e o jovem Hon. Charles Rolls”, crenes “de que essa recepção do Sr. Santos Dumont na Inglaterra atuará poderosamente para desenvolver os estudos e experiências semelhantes às dele, em proveito da ciência e da navegação aérea”. Seria instigante cogitar o que teria escrito Nabuco se soubesse (ou sabia?) que o cinema mostraria Santos Dumont justamente

26. Marcos Villares [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 1 mar. 2008.

explicando sua experiência aérea a um inglês.

Noto que a *Cronologia* cita no dia 24 Paris Singer, também mencionado na nota de Spehr sobre *The Sketch*. Portanto, presume-se que a filmagem pode ter ocorrido entre os dias 23 e 27. Mas não seria prudente descartar a hipótese dos dias 22 ou 28, sob o impacto da chegada – a primeira visão de Santos Dumont de um filme sobre ele (de qualquer filme sobre ele ou só desse produzido pela Biograph?) – e da partida (registros de improviso ou imprevisto, atualidade de última hora). A edição de 4 de dezembro de *Sketch* diz que Santos Dumont foi recebido na semana passada no aeroclube.

A seguir, transcrevo um recorte no levantamento que fiz nos recortes de jornal que integram o *clipping* assinado pelo brasileiro, no período de sua estada em Londres, destacando as menções ao Hon. C. S. Rolls. Não há qualquer referência à filmagem, mas o conjunto comprova a estreita relação entre os dois colegas aero-automobilistas. Um recorte sobre a mencionada visita a Aldershot por *The Sketch* contém um evidente laço de proximidade, pois Rolls usou seu carro para levar Santos Dumont.

The New York Herald (13 de novembro de 1901), sob o título *British aero club*, relata a circunstância de fundação do aeroclube (a idéia surgiu numa ascensão de balão, a partir do Crystal Palace). A nota informa um dos atos do programa: quarta-feira (13 de novembro), encontro do aeroclube, no automóvel-club, para fazer de Santos Dumont membro honorário e convidá-lo para um banquete em sua honra (segunda-feira, dia 25).

The New York Herald (23 de novembro de 1901), sob o título *M. Santos Dumont has a busy day in London*, informa que Santos Dumont chegou a Londres na manhã de sexta-feira, na estação Victoria, onde foi recebido por uma delegação do aeroclube composta pelo Sr. M. C. Johnson, o Hon. C. S. Rolls, Sr. Neptune Blood [Wood] e pelo Sr. Rodrigues, dono do *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro). Dali, o brasileiro seguiu de automóvel ao hotel Carlton, onde foi recebido pelo Sr. Paris Singer. No almoço, foi recebido na casa do Sr. Alfred

Harmsworth, onde, além de M. C. Johnson, Frank Butler e Emmanuel Aimé, estava também o Hon. C. S. Rolls. É possível que Rolls estivesse presente no jantar daquela noite, no Royal Thames Yacht Clube.

The Daily Graphic (26 de novembro de 1901), sob o título *M. Santos Dumont and his air-ship*, relata que na noite anterior (dia 25, segunda-feira), houve banquete em homenagem ao brasileiro no Whitewall Rooms (Hotel Metropole), presidido por Lord Dundonald. Entre os presentes, estava o Hon. C. S. Rolls.

The Times (26 de novembro de 1901), sob o título *Dinner to M. Santos Dumont*, informa que houve na véspera um banquete para o brasileiro, chefiado por Lord Dundonald, com, entre os convivas, o Hon. C. S. Rolls. No discurso, Santos Dumont cita Rolls entre os aeronautas de Londres, chamando-o de “o mais jovem e ao mesmo tempo o mais velho de seus pilotos aéreos”. Rolls responde ao brinde de Santos Dumont (que o brasileiro fez a Dundonald, aos membros presentes e ausentes do aeroclube e à nação britânica que, “após ganhar o império dos mares, já aspira, graças à sua iniciativa, ao império dos ares”) com a ressalva: o esporte do balonismo era, para o senso comum, perigoso, mas a exposição de Paris com 600 aeronautas e nenhum acidente provou o contrário.

The Daily Graphic (27 de novembro de 1901), sob o título *M. Santos Dumont in London: the dinner given by the aero club at the Whitewall rooms*, justificando seu nome, estampa um desenho da cena: Santos Dumont ao centro, e, à sua esquerda, à direita na página (como no filme-mutoscópio), o Hon. C. S. Rolls.

The New York Herald (27 de novembro de 1901), sob o título *M. Santos Dumont*, relata que na terça-feira o brasileiro foi homenageado pelo ministro Joaquim Nabuco, com jantar no Carlton. Rolls estava entre os cerca de quarenta convidados.

O [manuscrito ilegível] *Express* (28 novembro de 1901), sob o curioso título *Santos Dumont ballooning*, informa que o aeroclube britânico conseguiu uma permissão especial

para fazer, na véspera, a visita à fábrica de balões do exército em Aldershot. Santos Dumont, “primeiro membro honorário” do clube, foi levado por C. S. Rolls em seu automóvel Panhard, acompanhado por outros aero-automobilistas. Santos Dumont e C. S. Rolls fizeram ascensões em balão, mas, aparentemente, não voaram juntos.

The Candid Friend (30 de novembro de 1901), sob o título *About myself and aeronautics*, publica uma reportagem biográfica com declarações de Santos Dumont (que afirma não escrever por não ter tempo para tanto). A introdução diz que o Hon. C. S. Rolls, excitado com a conquista do Prêmio Deutsch por Santos Dumont, liderou a formação do aeroclube da Grã-Bretanha, que teve, entre seus primeiros atos, a iniciativa de convidar Santos Dumont para um banquete em sua homenagem em Londres.

Um jornal ou revista com nome ilegível na reprodução consultada (30 de novembro de 1901), sob o título *Dumont in London*, termina sua matéria dizendo que Santos Dumont visitou Aldershot como convidado do Hon. C. S. Rolls, e que a fotografia que ilustra a reportagem mostra o brasileiro no carro do colega britânico.

The Sketch (4 de dezembro de 1901), já mencionada por Spehr, relata aspectos da visita de Santos Dumont a Londres, como convidado do Sr. Paris Singer. Diz que o Hon. C. S. Rolls e outros senhores saudaram Santos Dumont na Victoria Station em nome do aeroclube e do automóvel-clube. Comenta ainda a satisfação manifestada pelo brasileiro em ser designado membro fundador do aeroclube britânico, entre eminentes aeronautas como Cel. Temple e o Hon. C. S. Rolls.

The Daily Chronicle (2 de março de 1902), sob o título *Mr. Santos Dumont moves his headquarters to London*, e *The English and American Gazette* (8 de março de 1902), sob o título *M. Santos Dumont in London*, informam o retorno de Santos Dumont a Londres, para tratar da exibição do nº 6 no Crystal Palace, mencionando o jantar do brasileiro no Royal Thames Yacht Club com aeronautas e fundadores do aeroclube, entre eles o Hon. C. S. Rolls.

Haveria alguma ressonância entre a exibição no Palace Theatre do filme-mutoscópio de Santos Dumont explicando talvez o nº 6 e essa exposição do balão?

A concatenação de dados encontrados seguiu uma lógica própria, em processo próximo ao de um montador-autor de filme *found-footage*, que reúne, corta e articula informações (imagens, sons) coletadas (filmadas) por outros (material de arquivo), na operação que mescla reapropriação e contextualização, configurando um novo pólo de artista-pesquisador-autor [27]. Juntando as peças do puzzle, compôs-se a seguinte ficha filmográfica:

- título original: *Santos Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls*

(*Santos Dumont explicando seu balão dirigível ao Hon. C. S. Rolls*)

- ano e local de produção: 1901, Londres (Inglaterra)

- formato de produção: nitrato 68mm / 70mm (negativo e cópia); cópia em papel fotográfico

- janela de projeção [*aspect ratio*]: 3:4

- velocidade: provavelmente ao redor de 24 quadros por segundo

- colorido

- formatos de exibição e distribuição: projetor Biógrafo e aparelho Mutoscópio (e, provavelmente, Kinora)

- duração (do filme reconstituído, a 25 quadros por segundo): 52 segundos e 16 fotogramas

- identificação da peça: carretel de filme produzido pelo processo Mutoscópio

- composição: 658 cartões fotográficos com imagem e 664 cartões brancos ou pretos

- companhia produtora: The British Mutoscope & Biograph Co., Ltd., afiliada de The American Mutoscope & Biograph Co.

- data e local de filmagem: entre 22 e 28 de novembro de 1901, Londres

- fotógrafo e operador de câmera: provavelmente William Kennedy Laurie Dickson

27. Os capítulos 4 e 5 fornecem subsídios para uma idéia de montador-autor no território da escritura, a exemplo do montador de imagens alheias como autor de uma nova obra.

- identidades: Alberto Santos Dumont e Charles Stewart Rolls
- data e local da primeira exibição: 3 de dezembro de 1901, Palace Theatre, Londres
- fontes: Paul Spehr; Luke McKernan

2.3. UMA BREVE HISTÓRIA DO MUTOSCÓPIO: dados em anéis, telas e carretéis

Foi uma das primeiras companhias produtoras de cinema dos Estados Unidos. E foi o empreendimento de cinema americano mais bem sucedido comercialmente durante o final da década de 1890 e no período de 1904 a 1905 (MUSSEY, 1994, p. 8). Chamada originalmente The American Mutoscope Company, em 1899 mudou o nome para The American Mutoscope & Biograph Company, e, depois, com frequência chamada de Biograph, por causa do projetor biógrafo. A companhia exibia, de fato, “uma tecnologia diferente” (MUSSEY, 1994, p. 145). É curioso notar, neste trabalho cujo eixo é um dispositivo, que os nomes adotados correspondem ao aparelho de reprodução de imagens em movimento então predominante em cada fase da companhia.

Afinado à nova história do cinema proposta pelo estudo das origens do cinema, Musser insere o tema num largo panorama (que retrocede ao século 16), do qual a arte e a indústria do filme emergiram e no qual viriam a dominar: as formas de exibição de imagens em movimento (*motion pictures*) que não envolvem apenas projeção (como a lanterna mágica), mas também a visão individual de imagens animadas através de um orifício no aparelho (como o kinetoscópio). A(s) história(s) das *práticas de tela* (curiosamente, Musser grafia o termo-chave que cunhou no singular, “*history of screen practice*”, ignorando a multiplicidade dos eventos que aponta: “o cinema, a tela, as imagens em movimento – envolvem práticas distintas, porém coincidentes”). Segundo ele, a história das imagens em movimento (cinema, *motion pictures*) começa de fato em 1894 no buraco pelo qual se vê o kinetoscópio,

“enquanto que o mutoscópio, um dispositivo com cartões que viram rapidamente e são vistos por um orifício, foi uma presença importante durante o final dos anos 1890 e começo dos 1900” (MUSSER, 1994, p. 1).

A palavra tem origem no latim “*mutos*” e no grego “*skopes*”, significando “vistas que mudam, que trocam, que viram” (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1897, p. 1). Olho em mutação? Mas o folheto oficial, na introdução, não circunscrevia a anunciada novidade ao campo do cinema: “registra um grande avanço na fotografia, quando aplicado a objetos em movimento e sua reprodução” (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1897, p. 1). Talvez houvesse um reconhecimento à evidente base fotográfica do dispositivo e seu modo de exibição distinto da projeção em tela.

O diferencial se impostava na alegada supremacia técnica, aqui matizada, mas que seria arrolada em arroubo de termos em páginas subseqüentes: “Embora a arte de registrar o movimento por meio da câmera – e a reprodução das vistas assim documentadas, apresentando cenas nas quais os objetos aparecem em movimento como na vida – não seja inteiramente nova, é, no entanto, novo o ato de produzir o efeito do movimento da vida em fotografia sem sérios defeitos que fazem o ato penoso para os olhos.” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 4).

Spehr resumiu “a complexa história do mutoscópio da forma mais simples possível” [28]. O mutoscópio foi desenvolvido no começo como variação do kinetoscópio de Edison. Em 1894, após olhar pelo orifício de um kinetoscópio em Nova York, Harry Norton Marvin abordou William Kennedy Laurie Dickson e indagou se uma versão mais simples poderia ser projetada, dispensando a eletricidade. Dickson mostrou a ele uma variação daqueles pequenos livros em que o piparote do polegar dispara as páginas (como no folioscópio): folheados, os cartões passam rapidamente em sucessão e geram a ilusão do movimento das

28. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 ago. 2007.

fotos impressas. Marvin pediu para Herman Casler elaborar o princípio desses cartões que se animam (*flip cards*).

Segundo Musser, em 1893 Casler, Marvin e Dickson inventaram em conjunto a photoret, uma câmera de detetive na forma de um relógio de bolso, distribuído por outro amigo, Elias Bernard Koopman e sua Magic Introduction Company de Nova York (MUSSEY, 1994, p. 145). Não resisto a acertar os ponteiros com o primeiro relógio de pulso projetado por Cartier para o amigo Santos Dumont em 1909, para livrá-lo de ter que tirar as mãos da direção para checar o tempo durante o voo. No compasso do tempo, outra conexão de Santos Dumont com o dispositivo de registro de imagem.

A aliança entre Marvin, Dickson, Casler, Loopman é retomada com a idéia de desenvolver e explorar um dispositivo que mostrasse imagens em movimento através de um orifício e fosse superior ao então lucrativo e popular kinetoscópio de Edison: o mutoscópio foi projetado para rodar à mão, com a mesma função do kinetoscópio, mas funcionando de modo mais barato e eficiente (MUSSEY, 1994, p. 145). A idéia original era oferecer o aparelho ao próprio Edison, como um produto alternativo, mas Edison não se interessou e eles decidiram continuar mesmo assim [29].

Embora ainda trabalhando para Edison, mas já colaborando com os Latham em outro dispositivo (o eidoloscópio), Dickson providenciou ao grupo a idéia básica para a invenção (MUSSEY, 1994, p. 145). Financiada por Marvin e Koopman, Casler projetou e construiu um protótipo de mutoscópio na oficina mecânica onde então era empregado, em Syracuse (Nova York), tendo completado o modelo e requerido uma patente em novembro de 1894, quando o comércio do kinetoscópio ainda estava em alta (MUSSEY, 1994, p. 145). A maior parte do projeto coube a Casler, mas a contribuição de Dickson (que ainda trabalhava para Edison) é inegável – uma de suas recomendações foi adotar um formato de filme maior do

29. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 ago. 2007.

que o de Edison, o 35mm de hoje (usando o mesmo filme Eastman Kodak das câmeras instantâneas) [30].

O folheto da American Mutoscope Company informava que a equipe de eletricitistas e fotógrafos engajados na provisão de extenso e variado sortimento de vistas estava sob a direção de Dickson, “o conhecido engenheiro elétrico e pioneiro na ciência da fotografia em movimento” (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1897, p. 12). O panfleto do International Mutoscope Syndicate informava que os “laboratórios para o trabalho experimental” (noto o significativo subtítulo) estavam sob a supervisão de Casler, “inventor do mutoscópio, do mutógrafo, e do biógrafo”, e Dickson, “um dos pioneiros da fotografia animada” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 13).

No final de dezembro de 1894, o grupo K. M. C. D. (as iniciais dos sobrenomes de seus integrantes) formalizou a fundação da American Mutoscope Company como uma corporação em Nova Jersey. No final de janeiro de 1895 (com apoio de investidores), Dickson e Koopman instalavam máquinas, ferramentas e outros apetrechos em Nova York (841 Broadway), e, alguns meses depois, uma fábrica em Hoboken (Nova Jersey). A produção de diversões comerciais não começou de fato até a câmera mutógrafo ser levada para a cidade de Nova York, onde, na primavera de 1896 Dickson assumiu a câmera e fotografou duas vistas de Union Square a partir do alto do telhado do prédio localizado no número 841 da Broadway (MUSSER, 1994, p. 148).

Após Koopman aprovar a invenção, Casler começou a trabalhar na câmera mutógrafo que produziria a necessária série de fotografias. Novamente, o conselho crucial veio de Dickson. A câmera ficou pronta para testes preliminares no final de fevereiro de 1895, quando um pedaço de papel atravessou suas engrenagens (MUSSER, 1994, p. 145). É curioso notar que o suporte que testou o funcionamento era papel, como a base das imagens

30. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 ago. 2007.

do carretel mutoscópio e as páginas do folioscópio. Como o kinetógrafo de Edison, a câmera mutógrafo dependia de eletricidade para acionar seu mecanismo, mas os princípios envolvidos eram bastante diferentes daqueles de Edison. No lugar dos dentes de engrenagem para guiar o filme no interior da câmera, o mutógrafo baseava-se num condutor de fricção. Além disso, a provisão do material sensível em filme 70 mm (2 ¾ polegadas) proporcionava mais do que quatro vezes a superfície de imagem de um fotograma do padrão 35mm. A câmera (filmagem) era tão complicada quanto o mutoscópio (exibição) era simples (MUSSER, 1994, p. 146).

Em junho, um teste bem sucedido com fitas de filme reais mostrava Marvin e Casler lutando boxe. Em 5 de agosto, o primeiro filme oficial da Mutoscope mostrava dois pugilistas profissionais, o professor Al Leonard e seu aluno Bert Hosley (*Sparring contest at Canastota*). Segundo Musser, melhorias inegáveis foram feitas entre o teste de junho e a produção de agosto, mas a câmera provavelmente incorporou todas as características detalhadas na patente de Casler pouco antes de ser preenchida em 26 de fevereiro de 1896. O mecanismo usava um dispositivo condutor de atrito em contínuo movimento, trazia o filme para frente da abertura, uma placa de pressão mantinha-o no lugar enquanto um perfurador duplo fazia perfurações no filme, o obturador abria e fazia a exposição do filme. Como os fotogramas resultantes não ficavam situados uniformemente ao longo do negativo, as perfurações providenciavam o registro necessário para as imagens durante o processo de copiagem (MUSSER, 1994, p. 146).

G. W. (Billy) Bitzer, futuro fotógrafo de D. W. Griffith e então empregado de Koopman na Magic Introduction, recordaria uma tentativa de projeção a partir das fotos do carretel de mutoscópio: “Fizemos vários experimentos, em que jogávamos duas lâmpadas de arco voltaico sobre as opacas imagens em papel-brometo enquanto elas revolviam no carretel. Projetamos com este método panóptico, de luz refletida” (MUSSER, 1994, p. 146).

Biograph's Model E "New Style" mutoscope, nicknamed "The Eagle."

(MUSSEY, 1994, p. 416)

mutoscópio "nickel-in-the-slot"

(AMERICAN MUTOSCOPE, 1897, p. 5)

Como tal investida não obteve sucesso notável, em novembro de 1895 o grupo K. M. C. D adaptava a câmera mutógrafo para operar como projetor.

Na seção sobre formatos não-*standard* de seu livro heterodoxo e fora do padrão e da norma sobre cinema silencioso, USAI (2003, p. 5 e *plates* 9 e 10) informa que as primeiras câmeras da American Mutoscope & Biograph empregavam filmes 68mm e 70mm em nitrato sem perfurações laterais e com a proporção de quadro [*aspect ratio*] de cerca de 3:4, ratificando que “a intenção original era produzir imagens individuais em cartões para uso no aparelho mutoscópio; mas quando um projetor foi desenvolvido para complementar os filmes, a imagem resultante projetada na tela tinha definição substancialmente melhor do que a norma do padrão 35mm, o que contribuiu para o sucesso da companhia”. O autor nota ainda que Louis Lumière sugeriu um formato 75mm como experimento em 1898, para a Exposição Universal de Paris em 1900.

Apropriadamente, vou me valer de fontes primárias (panfletos de divulgação) para descrever exatamente o mecanismo de funcionamento dos aparelhos da Mutoscope & Biograph, nos quatro parágrafos seguintes.

Supostamente inaugurando uma nova idade das imagens em movimento, a produtora situa que “a perfeição atingida pelo mutoscópio é devida não em pequeno grau aos mecanismos especiais empregados na filmagem, revelação, copiagem e no registro apropriados dos assuntos para reprodução”; que cada vista, “no tamanho de uma fotografia de gabinete”, “roda tão uniforme e firmemente, que cada imagem afigura-se como parte de uma cena fotográfica em movimento contínuo, com cada gesto e ritmo fielmente reproduzidos como na vida” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 5).

A partir das imagens filmadas, “as cópias fotográficas são montadas em ordem consecutiva ao redor de um cilindro, projetando-se como as folhas de um livro”; “para propósitos comerciais, o cilindro ou carretel de imagens é montado numa caixa que porta em

seu exterior uma manivela”; quando se gira o cilindro lentamente, “os cartões de imagem estalam diante do olho” (observar o caráter singular da visão monocular) como se um livro fosse folheado, “uma imagem aparentemente em movimento é o resultado”, e, suprema constatação, “é difícil imaginar que a imagem não seja dotada de vida” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 6).

As imagens em rotação eram liberadas por uma moeda e acionadas por uma manivela: “um mecanismo muito simples conecta a manivela ao cilindro quando uma moeda é depositada na ranhura, assim permitindo a uma pessoa fazer uma rotação completa do cilindro, quando a manivela é liberada, e uma outra moeda é necessária para uma outra vista” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 7). Curiosamente, parece que houve uma rotação nas condições de acesso, pois alguns anos antes um níquel permitia fazer duas rotações completas do cilindro (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1897, p. 7).

Mutógrafo é a câmera que filma as fotos sucessivas do mutoscópio e do biógrafo “à razão de 40 a 60 por segundo” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 6), prometendo chegar “à razão de 100 por segundo” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 10). Como “o mutoscópio tem a mesma capacidade do mutógrafo”, “o registro é preservado por completo” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 8). A câmera funciona com motor elétrico ou acumulador, o que garante velocidade regular, e captura as imagens em banda sensível “que pode medir centenas de pés, de acordo com a duração da cena”, e “um indicador exibe a cada momento o número de imagens filmadas por segundo” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 11).

Não por curiosa coincidência, a American Mutoscope organizou-se quase que ao mesmo tempo em que o Cinématographe Lumière era exibido em Paris. O sucesso das projeções no Grand Café convenceu a companhia americana a desenvolver um equipamento

similar, diz Spehr [31]. Entre o final de 1896 o começo de 1897, a companhia avançava na marcha para suplantar o cinematógrafo Lumière como o serviço de exibição preferido dos teatros de primeira classe (MUSSER, 1994, p. 157). Em 1897, a American Mutoscope substituiu o empreendimento Lumière no papel de principal companhia de cinema nos Estados Unidos, retendo esse domínio pelos próximos quatro anos (MUSSER, 1994, p. 145).

O projetor biógrafo estreou no outono de 1896 e causou imediata sensação. Exibia um formato de imagem próximo a 70mm que ocupava o prosccênio de um teatro e “claramente excedia a qualidade de qualquer sistema concorrente” [32]. O projetor foi saudado pela ausência de *flickers* e saltos, perceptíveis na concorrência (MUSSER, 1994, p. 152). Esta corporação extensa e bem-financiada desafiou as reivindicações de patente de Edison, e foi talvez a única entidade nos Estados Unidos que poderia ter feito isso. Essa “rivalidade multifacetada” entre as duas iniciativas deu um colorido especial à indústria inteira do cinema (MUSSER, 1994, p. 8).

Circuitos de reprodução

Os sistemas de re / produção de movimento encapsulados no mutoscópio, na câmera mutógrafo e no projetor biógrafo evitavam deliberadamente duplicar os métodos e as patentes de Edison. Em 1897 Edison lançou um processo contra a Mutoscope por violar suas patentes de câmera. A ação judicial arrastou-se até 1907, exemplo das chamadas Guerras de Patente do cinema americano. No meio do litígio, em 1903, os dispositivos de Edison foram julgados não originais, e apesar das apelações de Edison que protelavam o caso, a Mutoscope começou a produzir e distribuir filmes também em 35mm. Naquele ano, com o 35mm

31. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 ago. 2007.

32. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 ago. 2007.

amplamente aceito e os sistemas de projeção aperfeiçoados, o largo formato não era mais tão competitivo como em 1896-1897 [33].

A American Mutoscope expandiu suas operações no exterior durante o primeiro trimestre de 1897. A estréia da projeção do biógrafo em Londres foi em 18 de março no Palace Theatre (a mesma sala onde foi a estréia do filme de Santos Dumont explicando seu balão). Com a recepção favorável, em 12 de maio Dickson e Koopman saíram de Nova York e foram para a Inglaterra, levando com eles pelo menos uma câmera, que, curiosamente, era chamada cada vez mais de biógrafo em vez de mutógrafo (MUSSEY, 1994, p. 172). Em Londres, construíram um estúdio rotativo semelhante àquele da Broadway. Após armar a companhia britânica, a Mutoscope & Biograph abriu caminho para se tornar uma rede internacional de companhias afiliadas (MUSSEY, 1994, p. 176).

A Biograph logo tomou conta do mercado de aparelhos em que imagens em movimento eram visionadas por um orifício. “As primeiras imagens que fizemos eram de materiais relacionados à tecelagem e ao tear, que os vendedores viajantes poderiam usar para mostrar aos comerciantes as coisas que eles estavam comprando”, lembrava o *cameraman* Bitzer citado por Musser: “Nós também fotografávamos máquinas muito grandes, cujo trabalho das partes em funcionamento poderia ser demonstrado por este método melhor do que por um diagrama gráfico. Tudo o que o vendedor precisava era carregar uma leve caixa com um fio para ligar na tomada elétrica. Dentro da caixa havia uma série de imagens do tamanho de um postal que passavam rapidamente, e que podiam ser paradas em qualquer ponto para uma discussão ou inspeção, com um grande proveito para as vendas.” (MUSSEY, 1994, p. 176).

Um uso tão limitado ainda era necessário, já que produzir carretéis de mutoscópio em grandes quantidades era uma tarefa difícil no começo. Segundo Bitzer, citado por MUSSEY (1994, p. 176), os carretéis “eram montados à mão, e era um quebra-cabeça chinês apertar e

33. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 ago. 2007.

999 – firmes.” A solução para o problema foi perfurar os cartões, transpassar uma banda de borracha através dos furos e amarrar as pontas, permitindo que os cartões pudessem então ser estendidos sobre as grandes bobinas de madeira e cilhados por flanges. Um panfleto publicitário da Mutoscope precisava que “de 900 a 1.000 imagens são montadas sobre cada cilindro” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 7). Sob esta precisão, reitero que, no carretel de Santos Dumont produzido no mesmo ano deste panfleto, há 1.322 cartões no total, sendo que são 658 os cartões com imagem.

A Biograph só começou a explorar os mutoscópios extensivamente após lançá-los com propósitos de entretenimento em 1897. Em fevereiro a companhia engajava-se na manufatura adiantada de mutoscópios operados com moedas. Uma extensa campanha publicitária detalhava as vantagens sobre o kinetoscópio. O *New York Herald* explicava que o mutoscópio era um invento atraente para investidores (MUSSER, 1994, p. 176).

No decorrer de 1897 e 1898, a companhia assistiu sua rápida expansão e a solidificação de sua posição comercial. A taxa anual (tomando por referência o dia 31 de maio) de produção cresceu constantemente, de cerca de 200 filmes em 1897 para cerca de 350 títulos em 1898 e para quase 500 novos filmes em 1899. Com a partida de Dickson e Koopman para a Inglaterra na primavera de 1897, Wallace McCutcheon assumiu a produção. Em junho desse ano, a companhia estabeleceu uma segunda unidade de produção. Normalmente, uma câmera permanecia na área de Nova York, a serviço do estúdio localizado no telhado do prédio. Outra câmera filmava em várias locações e, na maior parte do tempo nas cercanias de Boston (MUSSER, 1994, p. 226).

Com o aumento da produção, a companhia anuncia o pagamento de 5 dólares “por qualquer sugestão de uma boa cena adotada e usada pela Companhia Mutoscope para seus aparelhos Biógrafo e Mutoscópio” (MUSSER, 1994, p. 231). A estratégia gerou mais de 1.500 sugestões na semana, quase todas impraticáveis. Roy L. McCardell, jornalista de Nova

York, especializou-se em propostas regulares e foi contratado para escrever cenas e cuidar da propaganda da companhia. Com as facilidades de produção instaladas em Londres, Dickson viaja periodicamente para filmar em outras cidades da Europa, o que proporcionou valiosa diversidade de assuntos ao serviço de exibição da Biograph. Com o sucesso das sessões no estrangeiro em 1897, onde a companhia fez estréias em agosto (Alemanha) e setembro (França), e as conseqüentes longas temporadas em cartaz, a Biograph forma uma rede internacional de produção e exibição que remetia ao desempenho de Lumière no ano anterior (MUSSEY, 1994, p. 231).

O negócio da Biograph no ramo do mutoscópio foi próspero, conta Musser, apoiado em números. Os aparelhos foram inicialmente dispostos em salões, bares, estâncias de entretenimento, estações ferroviárias e estações de navios a vapor (MUSSEY, 1994, p. 263), além de bilhares, agências de correio, saguões de hotéis e de teatros (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1897, p. 8), onde cada máquina faturava entre 75 centavos e 1,80 dólares por dia (MUSSEY, 1994, p. 263). Em apresentações de esportistas, corridas de bicicletas e exibições de cães, grupos de 3 a 14 mutoscópios chegavam a lucrar 5 dólares por dia, por máquina. Já em 1898, a Biograph começou a construir uma rede de salões de mutoscópios. O primeiro salão abriu na cidade de Nova York, localizado na Broadway 1193, onde 17 máquinas arrecadaram em sete dias 236,05 dólares, média de 2,32 por dia por aparelho. A companhia estimava que a renda bruta seria de um dólar por dia, ou 300 dólares por ano. Excetuando as despesas (manutenção, comissões, aluguel de vistas) e a percentagem de 15% (direitos de patente), os investidores poderiam esperar um lucro de 135 dólares por ano, por máquina (MUSSEY, 1994, p. 263).

Posteriormente, Spehr esclareceu dúvidas sobre o aparelho [34]. Os mutoscópios com uma sucessão de fotografias montadas em carretel, para serem vistas em cabines individuais,

34. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007

foram os primeiros produtos da Mutoscope. A exibição por projeção veio em segundo plano, mas, quando apresentada com o formato maior de filme, provou ser imensa sensação. Mesmo assim, a companhia manteve firme o compromisso com o aparelho mutoscópio como produto alternativo, e continuou a produzir carretéis e as respectivas máquinas até 1905 pelo menos.

Argumentando que eram aparelhos duráveis, Spehr testemunha [35] ter visto mutoscópios em funcionamento em parques e salões de diversão nos anos 60 e que ainda havia demanda em 1975 (uma companhia produzia carretéis com filmes mudos). No começo, o aparelho era tido como dispositivo de publicidade, para ilustrar atividades comerciais e anunciar o que não podia ser explicado facilmente. Mas, depois, percebeu-se que havia também um mercado para esses aparelhos em parques de diversões.

Segundo MUSSER (1994, p. 264), em meados de 1899, quando o nome já mudara oficialmente para American Mutoscope & Biograph Company, a corporação ganhara feição internacional e comportava oito companhias afiliadas, cuja viabilidade e contribuição à matriz variavam: Estados Unidos e Canadá – American Mutoscope & Biograph Co. (Nova York); Grã-Bretanha – The British Mutoscope & Biograph Co., Ltd. (Londres) – para a qual Dickson permanecia como produtor chefe e o principal operador de câmera; França – The Biograph & Mutoscope Co. for France, Ltd. (Paris); Alemanha – Deutsche Mutoskop & Biograph Gesellschaft, M.B.H. (Berlim); Holanda – Nederlandsche Biograaf en Mutoscope Maatschappij (Amsterdã); Bélgica – Societé Belge des Biographes et Mutoscopes Americains (Bruxelas); África do Sul – The South Africa Biograph & Mutoscope Co., Ltd. (Londres); Itália – The Mutoscope & Biograph Co. for Italy (Milão); Índia – Biograph & Mutoscope Co. for India (Londres); “Outros Países” – The International Mutoscope & Biograph Syndicate (Londres) [36].

35. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007

36. Para especificação exata dos nomes e locais das afiliadas, ver AMERICAN MUTOSCOPE

(INTERNATIONAL MUTOSCOPE, 1901, p. 38)

(INTERNATIONAL MUTOSCOPE, 1901, p. 8)

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 37)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

on. With this mechanism, successive
 ns of **objects in motion** are taken upon a
 film at the rate of *10 to 60 per second*.
 hic prints, from the series of pictures
 ined, are mounted in consecutive order
 yinder, standing out like the leaves of a
 own in illustration (Fig. 4). When the

Fig. No. 1. The Mutoscope Reel

s slowly revolved, the picture cards being

Fig. No. 2. Automatic Mutoscope
 with turn-handle, 440-1000

Operat Control

In the operation of
 spectator has the performa
 by the turning of the cr
 operation as rapid or as

(INTERNATIONAL MUTOSCOPE, 1901, p. 6-7)

THE MUTOSCOPE REEL RENTAL SERVICE

The above cut shows a reel consisting of about 500
 pictures, as used in the Mutoscope. To withstand the wear
 these reels are subjected to, and give best results, it is
 necessary for them to be returned occasionally to our
 factory for repair and re-shooting. We do not sell reels, but
 put them out on a rental system at the nominal fee of three
 cents a day per reel from date of shipment by us to date of
 return, and transportation charges. To make their careful
 handling and return, we have arranged, with the National
 Surety Co. to furnish a special bond at a cost to the cus-
 tomer of \$5.00 a year for 25 reels or less, \$7.00 for 30 and from
 for the inclusive.

In ordering reels it is well to select a larger number
 than required, enabling us to provide for absent reels, as
 occasionally all reels of the subject desired may be out in
 service. Since the establishment of our reel rental bureau,
 the arcade business has grown to enormous proportions,
 and the Mutoscopes, with their frequent change of new and
 catchy pictures, are the backbone of the business. We
 have the largest and most completely appointed studio in
 the world. The production of pictures is continuous and
 strictly up-to-date. All sensational news events are covered
 by our photographers in this country and abroad, and to
 these are added a vast store of comedy and quaint sub-
 jects, making the Mutoscope famous the world over.

TYPE E. MUTOSCOPE

AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH CO
 11 EAST 14TH ST NEW YORK

Directions for operating and list of parts
 American Mutoscope & Biograph Co., 1905, capa

Vale notar que uma base britânica parecia ter importância estratégica para a matriz americana, não só por ter enviado Dickson para Londres logo no começo, como pela responsabilidade concentrada naquela cidade, ao sediar os escritórios para África do Sul, Índia e outros países. No panfleto publicitário editado em Londres, 1901, a própria Biograph afirmava que a divisão inglesa da companhia retinha uma importante conta de interesse e participação em cada instância (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 18). Portanto, o fato da locação do filme de Santos Dumont e Rolls ter sido justamente em Londres, 1901, pode vir a transcender a mera coincidência de sua passagem pela cidade (afinal, existia uma filial em Paris, onde o brasileiro residia e poderia ter sido filmado para os equipamentos biógrafo e mutoscópio).

As informações de MUSSER (1994, p. 264) sobre o papel chave de Dickson como produtor e cinegrafista e seu envio, pela Biograph inglesa, para filmar na África do Sul a Guerra dos Bôeres ratificam o comentário de Spehr e a suposição de que Dickson possa, ele mesmo, ter filmado Santos Dumont explicando seu invento.

Para Spher [37], o projetor biógrafo alcançou na verdade uma audiência limitada, programado nos grandes teatros de variedades, como os de Keith-Albee nos Estados Unidos, o Palace Theatre em Londres, o Wintergarten em Berlim, o Folies Bergère em Paris. Também circulava por teatros, feiras e arcadas em outras cidades, atraindo um público familiar, de classe média, com filmes adequados a tais ambientes. No fim dos anos 1890, predominavam assuntos públicos, como uma espécie de serviço noticioso.

Spehr explica ainda que, quando as classes operárias adotaram os mutoscópios como entretenimento, a companhia começou a produzir material “condizente”: moças se despindo,

& BIOGRAPH COMPANY, 1902. No microfilme do MoMA, há um boletim de 1898 com os “traços comerciais” da Mutoscope, sob a rubrica “confidencial”: no rodapé da página anunciavam-se negociações para filiais na Rússia, Espanha, Portugal, América do Sul, México, Colônias do Cabo, colônias francesas, Austrália e Japão, que, a julgar pelo catálogo de 1902 e fontes com Musser e Spehr, não se constituíram.

37. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007.

moças rodopiando. Mas a companhia acalentava a esperança de que o mutoscópio seria adotado pelas classes médias e altas, então continuou a lançar produtos para tal audiência, “artigos de notícia como Santos Dumont”. Segundo Spehr, a filial de Londres tinha até um estúdio onde as pessoas eram filmadas e vistas em mutoscópios caseiros (uma versão miniatura chegou a ser lançada no mercado). [38]

Musser explica que a sina das filiais estrangeiras afetava a situação comercial da matriz americana. A British Mutoscope & Biograph Company pouco se esforçava para adotar o formato 35mm e continuava a fornecer à sede filmes em 70mm ainda em 1903. Quando a Biograph americana concluiu a troca completa do 70mm para a bitola padrão de 35mm, a divisão britânica enfraqueceu rapidamente. Em 1904, a Gaumont assumiu o controle dos direitos de seus filmes, e (escreve o autor sem maiores explicações) “Dickson voltou a inventar” (MUSSEY, 1994, p. 345).

Aproximando mais o recorte de quadro neste breve panorama, delimitarei agora o campo ao circunscrever alguns aspectos da British Mutoscope & Biograph Co. Ltd., a afiliada inglesa da American Mutoscope & Biograph. Afinado aos pressupostos de uma nova abordagem histórica anunciada pelo estudo das origens do cinema e do cinema das origens (ver capítulo 4), BROWN (1999 / 2000) enxerga o exame em detalhe da organização internacional do período como a estratégia crítica (de talho metonímico) que catalisa contestações e revisões sobre o chamado desenvolvimento histórico da produção e da exibição de cinema entre o fim do século 19 e o começo do século 20 [39].

Segundo BROWN (1999 / 2000, p. 1), o plano da Biograph era estabelecer uma companhia de exibição em bases multinacionais (inicialmente, a partir de Nova York e,

38. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007.

39. As referências foram extraídas da versão enviada em arquivo digital por McKernan. Outro exemplo de exploração desta área é: POPPLE, Simon. *Technological film historiography before 1913*. In FULLERTON, John (Org.). *Celebrating 1895: the centenary of cinema*. London: John Libbey, 1998, p. 19-26.

depois, a partir de Londres), economicamente substanciosas. Cada filial nacional era unida pela técnica patenteada, mas dotada de autonomia, capaz de produzir, revelar e exibir os próprios filmes e os outros assuntos adquiridos das companhias afiliadas. A instalação dessa economia globalizada não passou despercebida no termômetro ideológico da cultura de massa, como nota o autor ao citar encontrou reflexos populares e xenófobos em títulos de livros: *The American invaders: their plan, tactics and progress* (1901), *The American invasion; or, England's commercial danger* (1902) e *The Americanisation of the world; or, the trend of the twentieth century* (1902).

O ímpeto expansionista da Biograph não era inspirado em confiança progressista, mas na mesma descrença do augúrio de Lumière sobre o futuro do filme. Ainda nos anos 1890, era algo efêmero. Em janeiro de 1898, Dickson estava tão desiludido que confidenciou ao amigo Lauste que iria “desistir da fotografia animada o mais rápido possível” [40]. A atuação formadora da Biograph estava relacionada a esse ambiente de suspeita e descrença quanto ao potencial do negócio do cinema: a diligência impetuosa com que a companhia lançou suas transações comerciais deveria ser interpretada não como uma heróica confiança no futuro, mas, muito ao contrário, como um desejo de faturar rapidamente antes do fracasso do cinema (BROWN, 1999 / 2000, p. 2).

Em março de 1897 a matriz americana enviara a Londres dois de seus diretores fundadores (Koopman e Dickson) e, a partir de então, Londres, em vez de Nova York, se tornara a sede do empreendimento. Tal deslocamento traria outra significação para a origem de produção do singular filme-mutoscópio de Santos Dumont explicando seu projeto para Rolls, para além da mera conveniência ou coincidência do inventor estar em Londres (o vôo deslocando as fronteiras de uma geopolítica globalizada?). A estrutura descentralizada da

40. Carta de Dickson para Lauste, 26 jan. 1898, Merritt Crawford Collection, Film Department, MoMA, New York, citado por BROWN (1999/2000, p. 2).

companhia transnacional gerou problemas de administração e as próprias condições do circuito exibidor local não garantiram à Inglaterra o mesmo sucesso angariado nos Estados Unidos (BROWN, 1999 / 2000, p. 3).

BROWN (1999 / 2000, p. 3) conclui que tal situação fez com que a Biograph britânica assumisse uma dependência considerável sobre o formato *peepshow* do mutoscópio como meio de assegurar perspectivas prósperas à companhia, o que trouxe resultados desastrosos. A decisão conduziu a companhia a um relacionamento desafortunado com vários donos de jornais britânicos que se interessavam pelo mutoscópio como forma de ampliar sua rede de comunicações. Nesse contexto, é curioso apontar (mesmo sem poder aprofundar a extensão deste nexos) o estreito vínculo mediático mantido por Santos Dumont com a imprensa, sempre na ordem documental do dia, como veículo de seus feitos e o emblema de contrato (a assinatura dos provedores de *clippings*).

Segundo BROWN (1999 / 2000, p. 5), a filial britânica capitalizou seus problemas ao se engajar na produção de assuntos maliciosos, filmados fora do estúdio de Londres a partir do final de 1898, talvez como reação e aposta contra as decepções do mutoscópio. A exibição desses filmes afastou a classe média interessada em notícias e atualidades (público-alvo em que a companhia de filmes e as empresas jornalísticas depositavam expectativas de prosperidade). Em julho de 1900 o gerente Koopman duvidava se o negócio do cinema era um gênero de consumo de primeira necessidade e apelo ou se fora uma investida precipitada e prematura. Mas em 1902, com a diversificação estabelecida, o desânimo foi substituído pelo alívio, e a companhia britânica sobreviveu até 1915 (“embora em escala menor e metamorfoseada”), o interesse cinematográfico que restara ficou concentrado no entretenimento doméstico representado pelo *kinora*.

É curioso notar que um folheto oficial da American Mutoscope, com um título que associava o aparelho ao lucro do negócio, estampava: “A empresa pode ser comparada a um

grande jornal de imagens, em contato constante com todas as atividades que mais interessam no mundo, fazendo uma reprodução clara e fresca, como a última edição de notícias na imprensa diária. A crônica dos eventos do dia por meio das imagens em movimento tornou-se a função mais importante do mutógrafo, a câmera que captura essas imagens, e o teatro atualizado mostra à noite a ação que ocorreu somente na manhã ou na tarde daquele mesmo dia. Do mesmo modo, os carretéis de mutoscópio são feitos com a máxima presteza. Uma nova dança vem do exterior a este país, chega um personagem célebre, e quase tão rapidamente como a imprensa diária entrega as notícias aos seus leitores, a American Mutoscope Company tem seus filmes Biograph e carretéis Mutoscope prontos para seus espectadores.” (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1898, p. 1).

Outro folheto colocaria a relação entre a imagem do mutoscópio, a veiculação pela imprensa e a matéria do lucro num esquema de trocas mais claro, sob o câmbio de seu valor de uso: ressaltar que a ampliação e a reprodução de fotogramas de alta definição têm valor comercial e “também valor para propósitos de imprensa, pois freqüentemente se requer muito estudo para garantir a imagem mais apropriada para ilustrar um artigo” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 11). E sua durabilidade também rolaria na mesma extensão das rotativas da imprensa, pois a lógica adotada pela companhia não hesita na pauta: “o negócio será permanente pela mesma razão que o jornalismo por imagens é permanente, com uma decidida vantagem sobre o periódico ilustrado” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 15).

Seria interessante trazer aqui um ponto de vista europeu, para uma história que tem sido contada sob o viés anglo-americano (em sua matriz e em sua filial britânica).

No documento sobre a cronofotografia de Marey (e, num certo sentido, de Muybridge), mas que na verdade oferece um extenso inventário sobre todas as formas de imagem em movimento que vieram antes do cinematógrafo, FRIZOT (1984, p. 167) descreve a origem:

“O princípio da animação de imagens com um pequeno caderno em que se folheiam rapidamente as páginas, ao tê-las entre o dedo polegar e o dedo indicador, adapta desde o começo os desenhos que reproduzem movimentos divertidos. Este é o princípio do folioscópio, atribuído sob o nome de kineógrafo de Linnett (1868)”.

Segundo FRIZOT (1984, p. 168), os irmãos Lumière animaram-se com a voga do mutoscópio, posto à venda em fins de 1895, quase que simultaneamente ao lançamento de seu próprio cinematógrafo, e já pensavam no lucro com suas próprias bandas cinematográficas. Depositaram em 10 de setembro de 1896 um *brevet* para o kinora, de mesmo princípio que o mutoscópio, para ser observado com a ajuda de poderosa lente de aumento, mas de formato menor. Sem maiores explicações, FRIZOT (1984, p. 168) informa: “Em 1898, Short produziu uma versão chamada filoscópio. O kinora foi distribuído pela Gaumont”.

Recuperando o sabor das fontes primárias do cinema das origens e das origens do cinema, FRIZOT (1984, p. 167) traz um testemunho de época. Um anuário de fotografia de 1901-1902 [41] comenta o invento cronofotográfico de Marey e avalia o mutoscópio: “É o prazer à porta e à mão de todos, mas o aparelho tem um sistema pouco interessante para o amador instruído, e além do mais, a voga entrou em baixa rapidamente diante da monotonia doentia das vistas apresentadas, na maior parte feitas para um público grosseiro”. O crítico relator, porém, é capaz de um espantoso achado de perfeita síntese: “É a cinematoscopia individual sem projeção”.

No mesmo compasso de precisão parece seguir FRIZOT (1984, p. 168), ao apontar que o mutoscópio “constitui, por meio do cinematógrafo para a tomada de vistas, um retorno às técnicas de animação primitiva e da cronofotografia”.

41. A. Buguet. Chronophotographie. *Annuaire general et international de la photographie*, Paris, p. 17-23, 1901-1902, citado por FRIZOT (1984, p. 167).

Mutoscópios no Brasil?

São escassas e incipientes as referências exatas à exibição de dispositivos com imagens em movimento no Brasil. Não tenho condições de esboçar aqui um resumo do estudo desta história. Mas levantei alguns índices sobre a exibição com aparelho mutoscópio e projetor biograph no país, a partir de um *scan* superficial em duas obras de um dos principais estudiosos do tema (ARAÚJO, 1976, 1981).

Não posso deixar de citar, em breve *pan*, a partir dos dois estudos de Araújo: uma curiosa coleção de dispositivos aparecidos em São Paulo – o vitascópio no Salão da Paulicéia (1897); a lanterna mágica no largo da Matriz da Vila de Santo Amaro, na festa do Divino Espírito Santo (1897); o cinematógrafo Lumière da Companhia de Novidades Excêntricas de Cunha Salles (1898); os Salões New York em São Paulo (1899) e Paris em São Paulo (1900) de Vitor de Maio; a inauguração da Casa Edison (1901); o Salão Progredior com “cinematógrafo, estereoscópio, kinetoscópio, zoofone, etc.” (1901); o cynephone (Cinematografo Falante) de Vitor de Maio (1902); o cynematographo no Jardim da Luz (1903); o cinefatimatógrafo (1905) da transformista Fátima Miris, dublê de Annabelle ou Loïe Fuller; o auto-tours (nosso Hale’s Tours) no Salão Progredior (1907); e no Rio de Janeiro – os cosmoramas da rua do Ouvidor (desde os primeiros anos do século 19); os panoramas de Vitor Meireles (1889-1900); omniographo Lumière (1896); o inana (1897), nome popular do sylphorama exibido por Frederico Figner; o animatographo de Vittorio di Maio (1897); o Salão de Novidades Paris no Rio, inaugurado em 1897 por Pascoal Segreto e Cunha Salles.

É a mesma limitação que me faz apenas apontar, por mera menção, também a partir de Araújo, outros pontos e pousos de possíveis conexões de Santos Dumont: com os vãos de Edu Chaves (entre abril e junho) e Roland Garros (fevereiro) em 1912 em São Paulo, ou com

a Exposição do Aeroplano São Paulo, “monoplano inventado e construído por Demétrio Sensaud de Lavaud e anunciado como o primeiro aeroplano brasileiro” em 1910 diante do Polytheama (ARAÚJO, 1981, p. 304).

É justamente no livro que porta no título a significativa associação entre salões, circos e cinemas que encontrei o maior número de menções à presença dos dispositivos da companhia Mutoscope & Biograph no Brasil (seriam em 70mm?). Também na impossibilidade de me deter no aprofundamento da questão, abstenho-me de maiores ilações e ateno-me a apresentar a informação como *found data*.

Na extensa e exaustiva cronologia de salões, cinemas e circos que forma a terceira parte do livro, já aparece em 1897: “Fotografia animada – rua da Quitanda nº 6. Brinquedo ótico importado da Alemanha por Paupério & Cia. Também conhecido como folioscópio por ser do formato de um pequeno livro ou agenda, em que se vê várias fotografias ou estampas que, giradas com os dedos, dá uma impressão rudimentar de movimento. Também em exposição na rua de São Bento nº 91, apresentada pelo Prof. Kij.” (ARAÚJO, 1981, p. 254). No primeiro capítulo, o autor data de dezembro de 1897 a “fotografia animada” da intrigante “Paupério & Comp” (ARAÚJO, 1981, p. 24).

Do *flipbook* passamos ao aparelho. “Na rua de São Bento nº 14, quase em frente ao jornal *O Comércio de São Paulo*, apareceu um cinematógrafo que dava sessões”, e o jornal anuncia (21 de fevereiro de 1899): “Um de seus programas: motoscópio” [sic], “a mais maravilhosa de todas as invenções modernas”, em cartaz até 5 de março (ARAÚJO, 1981, p. 33-34, *facsimile* p. 36). Na terceira parte do livro (cronologia), há uma dose de precisão combinada com outra de imprecisão: “motoscópio – rua de São Bento nº 14, salão de cinematógrafo. Tratava-se do aparelho mutoscópio escrito de modo errôneo. Inaugurado em 20 de janeiro, funcionou até 26 de fevereiro.” (ARAÚJO, 1981, p. 260).

O ano de 1901 traz dois similares dessemelhantes: “Biógrafo americano – aparelho

apresentado em janeiro no Eldorado Paulista por Vitor de Maio. O mesmo que biógrafo de Maio (ARAÚJO, 1981, p. 266) e “Grande biógrafo Lumière – Aparelho apresentado no Teatro Sant’Ana.” (ARAÚJO, 1981, p. 268). A notícia do *Comércio de São Paulo* em 24 de abril especifica: “Modelo 1901. Único aparato (aparelho) que viaja na América do Sul, por conta da Société Générale des Cinematographes et Biographes de Paris” (ARAÚJO, 1981, p. 62). Cabe notar que, no dia seguinte, era anunciado no mesmo teatro, “pela primeira vez em São Paulo” o cinematógrafo (“único premiado por sua perfeição [...] na Exposição de Paris de 1900”) (ARAÚJO, 1981, p. 63).

Segundo Araújo, em 27 de março de 1902, “vendo o sucesso do seu concorrente [Paulicéa Phantastica], o Polytheama (...) pôs a funcionar o velho e esporádico aparelho biógrafo americano” (ARAÚJO, 1981, p. 78). A cronologia detalha a apresentação “no Cassino Paulista e no Polytheama-Concerto” (ARAÚJO, 1981, p. 269).

Em 1903, o Teatro Sant’Ana exhibe “um projetor elétrico L’Aster, de 8000 velas apresentando 10 fotografias em cores naturais pelo processo do Prof. Gabriel Lipmann”. O autor detalha a sessão, que parece seguir o teor daquele mesmo programa do Palace que exibiu *O vôo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel* junto com vistas de personagens notáveis: “as fotografias focalizavam Santos Dumont, D. Carlos, rei de Portugal, Imperador Guilherme II da Alemanha, Dr. Rodrigues Alves, Cel. Plácido de Castro e outros” (ARAÚJO, 1981, p. 94-96). É curioso notar que os primeiros assuntos filmados pela Mutoscope na Inglaterra foram as celebrações do jubileu de diamantes da Rainha Victoria em 22 de junho de 1897 (MUSSER, 1994, p. 172).

A cronologia arrola em 1903, como “Outras diversões”, o biógrafo americano, talvez indicando uma continuidade das atividades (ARAÚJO, 1981, p. 278).

Em 1905, o mesmo aparelho é exibido em duas cidades: em São Paulo, em maio, o “bioscópio norte-americano” (“aparelho cinematográfico”) foi apresentado no Teatro

Sant'Ana, “com pouco êxito” (ARAÚJO, 1981, p. 282); em 2 de dezembro de 1905, a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro publicava: “No Parque Fluminense (ex-Politeama), anunciava-se a volta do American bioscope” (ARAÚJO, 1976, p. 178). A companhia Biograph continuou a produzir e distribuir, até setembro de 1903, junto com o formato que se tornou padrão (35mm) seu antigo formato 70mm, que ficou conhecido como biographet e depois bioscópio (MUSSEY, p. 308).

Em janeiro de 1906, o Rio de Janeiro assiste a exibições do biógrafo americano na Maison Moderne e no Teatro São José, empresas de Pascoal Segreto (ARAÚJO, 1976, p. 181). E em 11 de janeiro de 1907 *O Comércio de São Paulo* anunciava no Édén-Theatre (Antigo Eldorado; café-concerto e cinematógrafo da empresa J. Cateysson), “o novo e nítido biógrafo” “em que serão exibidas vistas modernas pelo hábil biografista Sr. J. Arnaud expressamente contratado para tomar vistas locais de São Paulo, que serão exibidas brevemente” (ARAÚJO, 1981, p. 138 e 292).

A cronologia da terceira parte do livro aponta em 1907: “Moulin Rouge – largo do Paissandu, café-concerto com exibição do *The American biograph* da empresa Pascoal Segreto”, especificando “The American biograph – aparelho cinematográfico” (ARAÚJO, 1981, p. 292-293). A citação exata do nome induz a pensar se essa sessão poderia ser no mesmo formato da programação Biograph do Palace de Londres, apesar dos cinco anos de intervalo. Ainda no campo da especulação, em 1914 a cronologia lista um local em São Paulo cujo nome remete a um dos pontos do circuito da Biograph pelo mundo: “Folies Bergères – ladeira de Santa Efigênia nº 7. Café-concerto e cinema da Empresa Alberto Andrade.” (ARAÚJO, 1981, p. 326).

Para encerrar a leva de referências nativas à Mutoscope, encerro, apropriadamente, com o dado localizador (verdadeiro *site specific*?) do filme da tese. A cronologia de Araújo indica em 1913: “Palace Theatre – avenida Brigadeiro Luís Antonio nº 69-A. Cinema e teatro da

Empresa Alberto Andrade.” (ARAÚJO, 1981, p. 321).

Voltas da manivela

Ainda tendo por base a mesma pesquisa, cito algumas referências específicas a Santos Dumont. Em 31 de dezembro de 1901 “inaugurava-se o cinema de nome mais expressivo da cidade”, e o anúncio do *O Comércio de São Paulo* dizia: “Na Paulicéa Phantastica verão os visitantes o Palácio da Eletricidade, da última Exposição de Paris, destacando-se ao fundo a Torre Eiffel e o balão dirigível de Santos Dumont, igualmente é exibido o melhor animatógrafo que tem vindo a São Paulo (...)” (ARAÚJO, 1981, p. 71). Em janeiro de 1902, um anúncio poético: “Inauguração de novos aparelhos automáticos para aqueles que querem conhecer o futuro.” (ARAÚJO, 1981, p. 273). Mutoscópios estariam entre tais aparelhos?

Seria este filme exibido no Paulicéa Phantastica o mesmo *Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont* (registrado no catálogo de 1902 sob nº 5372), que, por sua vez, seria o mesmo *O vôo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel* (exibido em 11 de novembro de 1901 no Palace Theatre de Londres)?

Surge a mesma indagação sobre outra exibição em 5 de janeiro de 1902, no Paulicéa Phantastica. *O Comércio de São Paulo* anunciou “Novo Salão de Novidades”, “pela primeira vez na América”, “O balão Santos Dumont na sua viagem triunfal”: “um poderoso animatógrafo reproduzirá vistas animadas da maravilhosa viagem aérea de Santos Dumont realizada ultimamente em Paris.” (ARAÚJO, 1981, p. 74).

No começo do capítulo *A Europa curva-se ante o Brasil: 1902* (de uma saudosa *bela época do cinema brasileiro*), há uma relação talvez não involuntária entre dois fatos ocorridos no Rio de Janeiro. Em 12 fevereiro de 1902, o Cassino, da empresa Seguin & Cia, sob direção de Joseph Cateysson, anunciava a “reaparição do maravilhoso biógrafo

americano”, “com vistas novas e de grande efeito” (ARAÚJO, 1976, p. 137-138). A seguir, Araújo cola a nota da *Gazeta de Notícias* (19 de fevereiro) anunciando a atração de Pascoal Segreto em seu cinematógrafo do Parque Fluminense (parque de diversões com “pista de patinação, tiro ao alvo, balões, montanha-russa, balanços, fio aéreo”, além do cinematógrafo, referido como lanterna mágica): “A conquista do ar pelo grande brasileiro Santos Dumont. Reprodução no Cinematographo das experiências realizadas em Paris com o balão nº 8, no qual o intrépido brasileiro acaba de naufragar, tentando atravessar o Mediterrâneo. A vista mede 180 metros.”. Há a advertência: “As vistas do balão de Santos Dumont serão, a pedido, exibidas no Salão Paris no Rio, rua do Ouvidor, 141, até o fim do corrente mês, devendo seguir depois para os Estados, onde têm de ser exibidas.” (ARAÚJO, 1976, p. 137-138).

Seria mais um título na filmografia de Santos Dumont? Pela data e o tema, poderia ser *Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont*, que dura 56 pés (catálogo Biograph 1902). A duração de um filme depende do formato, se 35mm (cinematógrafo) ou 70mm (mutoscópio). No começo, o cinema não era ciência exata: a velocidade (quadros por segundo) era variável e não é possível fazer comparações precisas de duração entre bitolas.

O programa do Parque Fluminense em 12 de junho de 1902, numa curiosa aproximação entre projeção de imagens em movimento e performance musical, era: “Exibição da lanterna mágica e Eduardo das Neves cantando as canções *Augusto Severo* e *Santos Dumont* com o seu mágico violão.” (ARAÚJO, 1976, p. 142).

ARAÚJO (1981, p. 278) indica em 1904: “O Carrossel Santos Dumont – Inaugurado na praça Dr. João Mendes em 13 de fevereiro e depois na festa da Penha. Em maio foi interditado pela polícia devido a um acidente.” *O Comércio de São Paulo* (21 de fevereiro) anunciava o “novo divertimento” no antigo largo Municipal, “o carrossel Santos Dumont”, “o primeiro no Brasil, o mais aperfeiçoado”, com a significativa montagem de atrações: “Luz elétrica! Música” (ARAÚJO, 1981, p. 103). O carrossel viria a ser instalado no largo do

Arouche em 1905 (ARAÚJO, 1981, p. 282).

A manivela é um elemento chave do dispositivo dos primeiros tempos do cinema (POLET, 2004). É tentador acionar a manivela das conexões imponderáveis e relacionar a feição *showman* de Santos Dumont – que se exhibe em seus balões nos céus de Paris; que se exhibe para a câmera no filme-mutoscópio; que participa de projeções ilustradas de lanterna mágica – ao dispositivo de feira que porta seu nome, assim como os acidentes no carrossel de São Paulo rimariam com os acidentes de seus balões em Paris.

É pertinente a moldura que propõe Musser. A perspectiva alternativa põe o cinema em contexto mais amplo, que ele chama de “história da *prática de tela*”: “o cinema aparece como uma continuação e uma transformação das tradições de lanterna mágica, onde *showmen* exibiam imagens sobre uma tela, acompanhadas de voz, música e efeitos sonoros” (MUSSEER, 1994, p. 15). É curioso notar que a parte de 1897-1900 de seu livro menciona justamente o papel criativo do exibidor (MUSSEER, 1994, p. 191).

ARAÚJO (1976, p. 193) cita uma exibição tardia: “Em janeiro [de 1907], a Maison Moderne, da empresa Segreto, situada à praça Tiradentes nº 15, exibiu: *Os vagabundos de Paris, Assalto e roubo num trem, Santos Dumont e seu dirigível*, e anunciava para breve grandes novidades e vistas nova no Biógrafo Edison.” No mesmo ano, cita, entre as “vistas exibidas no aparelho de Serrador no Teatro Sant’Ana”, um filme intitulado *Santos Dumont e o seu 14 bis*, numa das primeiras incursões do empresário espanhol no negócio que o faria famoso (ARAÚJO, 1981, p. 141).

No primeiro semestre de 1914, Araújo menciona, entre “outras fitas importantes (estrangeiras) exibidas”, “*Homenagem ao precursor da aviação*, fita natural francesa mostrando o nosso patricio Santos Dumont tendo o seu nome gravado em bronze, no monumento de Saint Cloud” (ARAÚJO, 1981, p. 237).

Termino esta seção lançando um anel em circuito fechado, esboçando uma “laçada”

(termo que se refere ao carregar a fita no projetor) entre uma outra ponta de história da filial britânica da Mutoscope & Biograph e a ponta final da seção anterior, que versava sobre exibição do filme de Santos Dumont em Londres.

McKERNAN (1999/2000, p. 1) informa que, de março de 1897 ao fim de 1902, o Palace Theatre of Varieties de Londres foi o principal lugar a por em cartaz o programa *The American Biograph*. Exibia inicialmente os produtos da matriz americana Mutoscope, mas logo passou a mostrar primordialmente os lançamentos da afiliada britânica Mutoscope and Biograph Syndicate – cujo nome foi trocado, a partir de janeiro de 1899, para British Mutoscope & Biograph Co. –, assim como filmes ocasionalmente feitos por membros europeus da cadeia Biograph.

Graças à pesquisa fundamental do estudioso britânico, sabe-se que o Palace produzia programas regulares que detalhavam a programação de variedades da noite, incluindo a seção de trinta minutos de duração reservada à American Biograph, com uma lista completa dos cerca de quinze filmes a serem exibidos. A programação mudava regularmente, com alguns títulos populares permanecendo mais tempo em cartaz ou voltando a ser exibidos posteriormente (McKERNAN, 1999/2000, p. 1).

À falta de quaisquer catálogos remanescentes das divisões britânica, francesa, holandesa, italiana e alemã da Biograph, os programas do Palace Theatre que sobreviveram funcionam como registro de sua produção, preservando e oferecendo ricos subsídios as estratégias de programação da companhia. O conjunto completo dos programas do Palace não sobreviveu, mas a partir da coleção reunida por Graeme Cruikshank (arquivista do Palace), McKernan conseguiu construir uma lista cronológica de aproximadamente 500 filmes da Biograph exibidos no Palace entre agosto de 1897 e dezembro de 1902 (McKERNAN, 1999/2000, p. 1).

Segundo McKERNAN (1999/2000, p. 1), somente os títulos exibidos em 16 de agosto

de 1897 indicam um programa completo. Exibições repetidas foram listadas apenas quando um determinado filme teve alguma mudança substancial no título (possivelmente indicando um filme diferente), ou quando a sessão foi alterada de algum modo, usualmente com os filmes sendo exibidos na ordem contrária.

A lista preparada por McKERNAN (1999/ 2000, p. 1) relaciona dois dados: os títulos de filme tais como impressos em cada programa; a data na qual o filme é registrado pela primeira vez em um dos programas que sobreviveram (sob a ressalva de que esta data não indica necessariamente a estréia do filme) – os filmes da Biograph “têm notoriamente muitos títulos diferentes extraídos de diversas fontes, proporcionando muita dor de cabeça para quem se aventurar a estabelecer uma filmografia”.

Antes de terminar esta seção com os dois programas que exibiram os filmes de interesse direto para a tese, menciono outros filmes (com as respectivas datas de exibição) que, de algum modo, se relacionam ao trabalho em pauta, dentro daquele campo das conexões induzidas e sugestivas, a partir da lista de McKernan:

Balloon ascent - Aldershot (25/4/1898), por citar ação típica de Santos Dumont na mesma locação da foto de *Sketch*, indicada na identificação do filme da tese;

Panoramic bird's-eye view of the Paris Exposition and city of Paris, as seen from a captive balloon (6/10/1900), por cogitar a visão imaginária de Santos Dumont tirando fotografias de suas ascensões (pela cronologia, em setembro e outubro o aeronauta faz várias experiências com o Dirigível nº 6);

Li Hung Chang seeing himself in the Mutoscope (22/4/1901), por flagrar um curioso metaregistro, bem ao gosto do cinema das origens, que se refletiria nos trechos de *Santos Dumont explaining...* em que o brasileiro olha diretamente para câmera;

The first ascent of the Aero Club, at Stamford Bridge grounds (26/11/1901), pela possibilidade, já cogitada, de Santos Dumont poder estar registrado neste filme.

Adotando a classificação por conteúdo estabelecida no catálogo de 1902 da companhia americana, é curioso notar, entre os filmes sobre *notáveis personagens*, a presença solitária (e em primeiro lugar na sessão), um assunto tipo *esportes e passatempos*. Sob esta rubrica, foi classificado o filme *Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont* no catálogo de 1902, que pode ser o mesmo filme apresentado neste programa, se observarmos a advertência de McKernan, de que um mesmo filme podia ser exibido com títulos diferentes, e se observarmos a cronologia de exibição e edição do catálogo, ambos em novembro, 1901 e 1902. Eis os filmes do programa de 11 de novembro de 1901 listados por McKERNAN (1999/2000, p. 9):

Santos Dumont's aerial flight around the Eiffel Tower

The duke and duchess of York's return, november 2nd, 1901

H.M. the king's yacht sailing out to meet the 'Ophir'

The 'Ophir' steaming up the Solent, with view of Portsmouth harbour

The reception of the royal party on the Jetty

The King and the queen, T.R.H. the duke and duchess with suites

The royal procession leaving Victoria Station.

No programa que contém o filme-eixo de minha pesquisa estão listados apenas dois filmes, exibidos em 3 de dezembro de 1901 (McKERNAN, 1999/2000, p. 9):

Santos Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls

Demolition of the great chimney, Cheshire salt works, Middlewick.

As rimas entre o objeto da demolição e o lugar das salinas, e entre as ações (e reações, como a suspensão de nuvens de pó) produzidas pelas respectivas atividades, são *tropos* e *topoi* que configuram uma alegoria elemental, que desafia a imaginação sobre um gesto de / flagrado para explicar a invenção do pensamento em movimento.

SANTOS-DUMONT AU CAMP D'ALDERSHOT

Quelques jours après le banquet de la Vie au Grand Air, M. Santos Dumont était convié à une manifestation analogue à Londres par l'Aéro-Club de Grande Bretagne qui fêtait à la fois sa fondation et la première expérience concluante de dirigeabilité des ballons. Un accueil enthousiaste fut fait au jeune Santos Dumont, et celui-ci en excursion automobile au camp d'Aldershot où est installé l'établissement d'aérostation militaire anglais.

2.4. O FILME-MUTOSCÓPIO: sub-contexto e hiper-texto

Como exposto na seção anterior, por McKernan e Brown, a companhia Mutoscope tinha uma vocação internacionalista. Spehr chegou a comentar: “Como você provavelmente sabe, até recentemente a cultura erudita dos estudos de cinema era dominada por nacionalistas que às vezes nunca olharam para além de suas fronteiras. A American Mutoscope Company foi a primeira produtora de cinema verdadeiramente internacional, abrindo divisões semi-autônomas em Londres, Paris e Berlim” [42].

Por sua contínua circulação intercontinental, abolindo as fronteiras pelas vias aéreas e abrindo pontes de comunicação entre países, Santos Dumont é um dos mais notáveis brasileiros *globe-trotters*. Sua extensa exposição na imprensa mundial, registrada em imagens e objetos, é outra demonstração de seu ideal universalista (não estranho ao esperanto). Para ficar num campo técnico afinado à aviação, cito outro marco da feição *globe-trotter* nacional, justamente no cinema: Alberto Cavalcanti circulou pela vanguarda francesa, pelo documentarismo britânico, pela tentativa de industrialização nativa e pela televisão francesa.

A capacidade móvel de deslocamento e traslado, num grau de facilidade portátil que seria do agrado de Santos Dumont (sempre afeito às soluções mais simples e despojadas), era elogiada num panfleto justamente editado pela divisão inglesa da companhia que filmaria Santos Dumont quando de sua passagem por Londres: “O mutoscópio é livre de todas estas objeções e dificuldades. Seu tamanho, assemelhando-se a uma caixa ou tampa de máquina de costura normal, o faz acessível para uso no espaço mais exíguo, e permite que seja facilmente carregado de um lugar a outro. Seu mecanismo é simples e não vai quebrar com o uso de costume. Uma criança pode operá-lo.” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE,

42. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 11 jun. 2007.

1901, p. 4). Mais adiante, a alegada maleabilidade de manuseio converteria a equação em dividendos de lucro: “a manufatura e o tamanho de fácil manejo do mutoscópio combinam-se para render sua circulação por diferentes lugares como material cômodo, e permitir que seja colocado em qualquer lugar, enquanto que a simplicidade de funcionamento e operação o torna de longe superior, como negócio rentável, a qualquer outro aparato conhecido inventado para o entretenimento público” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 30). A mobilidade, em compasso mecânico, seria tema de filmes da produtora.

Dois dos primeiros filmes produzidos pela American Mutoscope Company demonstram o funcionamento da maquinaria: *Debulhadora* (*Threshing machine*, filme nº 5) e *Motor e bomba* (*Engine and pump*, nº 6) (MUSSER, 1994, p. 148). Já um dos filmes mais populares da companhia foi *O túnel Haverstraw* (*The Haverstraw tunnel*, nº 301), também em sincronia com o ritmo das máquinas. Câmeras de cinema já eram colocadas em trens em movimento há mais de um ano, mas a novidade deste filme rodado ao longo do rio Hudson era montar a câmera no limpa-trilhos e despachá-lo através de um túnel (MUSSER, 1994, p. 228). Segundo MUSSER (1994, p. 228), quando esta “atração” (usando o termo de Tom Gunning; ver capítulo 4) foi exibida, ficou demonstrado que o cinema ainda arrancava uma intensa resposta visceral da platéia. Parece que o destino de Santos Dumont no cinema já estava traçado desde o começo do mutoscópio, e seria natural que esta fosse a produtora do filme em que ele está explicando a mecânica de um de seus inventos, cujo mote é o motor.

Mas a identificação entre o assunto focalizado e o expediente técnico da exposição não era sem ambigüidade. No mais antigo informe publicitário da Mutoscope que sobreviveu, a companhia relaciona a novidade do invento aos assuntos, não ao dispositivo. No folheto de 1897, há um curioso corte irracional entre o dispositivo e as imagens que veicula – que arrisco a comparar com a técnica da montagem no cinema, que corta para juntar – e já

relaciona a novidade do dispositivo à renovação das imagens: “como as vistas nos aparelhos são prontamente trocadas, o interesse nas máquinas não é de modo algum dependente da novidade do invento, pois novas cenas sempre criarão novo interesse” (AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1897, p. 12). Num folheto de 1901, a companhia traça um tripé equilátero quanto à representação: “o mutoscópio reproduz em movimento qualquer coisa que possa ser fotografada, sejam os movimentos dos corpos humanos, em mecanismos ou na natureza” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 8).

Logo na primeira página do panfleto do International Mutoscope Syndicate, na mesma cidade de Londres e no mesmo ano de 1901 em que foi rodado o filme de Santos Dumont explicando seu invento, há uma espécie de pedagogia do entretenimento educativo. Em tom de boa consciência que amenizaria o objetivo comercial propalado nas páginas seguintes, o começo do texto forma um diapasão de *ouverture* pertinente ao ambicioso título da publicação – *A idade do movimento* – e à alegórica capa: “Este panfleto é publicado para o benefício daqueles que desejam entender algo do mutoscópio, que já alcançou tamanha proeminência como um meio de entretenimento geral e instrução pública. (...) Aqueles que o lerem atentamente, compreenderão o que é o mutoscópio, e poderão apreciar não apenas seu alto valor como uma fonte de diversão, mas também perceber que este instrumento assombroso está destinado a ser quase que indispensável nas artes úteis e a ter um papel muito importante na economia social.” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 1).

O panfleto da Mutoscope editado na mesma cidade de Londres e no mesmo ano em que foi rodado o filme de Santos Dumont explicando seu dispositivo traz trechos curiosos, dotados de uma ressonância poética que pode interessar à idéia moderna e experimental do cinema. Como se estivesse montando fragmentos de filmes extraídos de um arquivo

silencioso, proponho uma colagem de blocos garimpados naquelas entrelinhas de palavras, introduzidos por intertítulos. A partir da constelação de conexões, uma prospecção que se projeta em perspectiva.

A escolha de fotogramas realiza o impossível

“Ao selecionar uma cena desejada a partir de uma série de imagens mutográficas, o artista está habilitado a realizar resultados até agora bastante impossíveis” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 11).

A pedagogia de massas difunde o conhecimento

“Um estudo cuidadoso do assunto traz a convicção de que o mutoscópio e o biógrafo se tornarão coordenados com a imprensa para a disseminação do conhecimento prático” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 15).

Re-criação e educação navegam em extensa rede mundial

“O mutoscópio hoje, ajudado por organizações estabelecidas ao redor de todo o mundo para tirar fotografias, é um meio de recreação e instrução com uma presença brilhante e um futuro irrestrito, enquanto que, como negócio rentável, sua capacidade é ilimitada” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 30).

O negócio depende da ambição sem fronteiras da curiosidade

“O mutoscópio, que agora ocupa o primeiro lugar entre todas as máquinas automáticas conhecidas, continuará nessa orgulhosa preeminência enquanto as pessoas do mundo tiverem prazer em admirar as cenas interessantes e curiosas que o universo proporciona, e será uma fonte de constante e variado deleite para os habitantes de todas as nações” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 29).

A curiosidade é capital e o dispositivo se renova pela imagem

“A vida do negócio do mutoscópio, pode se dizer, é como que renovada a cada novo filme; e, enquanto houver atividade e curiosidade no mundo, esta arte, que produz a vida viva

em imagem, terá demanda ativa. ‘É uma novidade!’ Sim! Mas uma novidade permanente.” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 17).

O mesmo panfleto publica as razões que atestam a excelência incomparável do mutoscópio “operado por moedas” como gerador de dinheiro, superior aos outros dispositivos automáticos. A lista é extensa, mas a citação completa (o poder da fonte primária) vale pela síntese do negócio e pelos traços curiosos do tempo (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 30-32):

“ Ele atrai e interessa a todos, da criança de dois anos ao idoso de noventa.

Ele atende ao gosto das massas, porém agrada a todas as classes.

Ele pode ser colocado em pontos isolados, e não requer instrutor ou atendente para manter-se em funcionamento.

Enquanto dá satisfação a cada cliente, ele não entrega nada que custe qualquer coisa ao seu proprietário – assim a renda é lucro.

Não distribuindo nada que poderia se dispor por valor, ele não oferece incentivo para as pessoas desonestas roubá-lo.

Ele não precisa ser recarregado ou reabastecido diariamente como uma máquina vendedora automática.

Ele poupa de perda dois itens importantes de lucro em todas as máquinas vendedoras, a saber, o custo de recarga, e a perda sustentada pelas pessoas desonestas que inserem pedaços de metal em vez de moedas.

Ele funciona em todas as horas e em qualquer momento, dia e noite.

Sua simplicidade de construção previne que se quebre.

Ele nunca envelhece ou fica batido: a inserção de uma nova vista faz dele essencialmente um dispositivo diferente.

Atinge a melhor média de renda quando vários mutoscópios são dispostos juntos.

Seus fregueses nunca ficam contentes até que tenham visto todas as diferentes cenas. Aqui reside uma grande vantagem sobre as máquinas vendedoras automáticas, que sempre descarregam a mesma coisa (...), os mutoscópios, mesmo se uma dúzia estiver reunida, conseguiriam trazer proveito até que todas as vistas tivessem sido examinadas.

Ele apela para aquele velho, porém sempre existente elemento, a curiosidade.

Sua velocidade está sob o controle do espectador, na medida em que ele contém uma visão completa do assunto para cada moeda inserida.

Ele acompanha as pessoas em suas horas de lazer, servindo-as na praia, à beira do rio, no jogo de futebol, no críquete, ou no hipódromo; ele espera as pessoas nas estações de trem, ou a postos enquanto se toma um copo de ‘*scotch*’.

Ele descobre seu caminho em navios de excursão, move-se furtivamente nos saguões de hotéis e teatros, freqüenta as lojas populares, comparece a bazares de igreja, feiras, e outros lugares de reunião pública, sempre um apelo silencioso, mas eloqüente, de moedas, por sua paciente presença e o serviço excelente que presta.”

Minha leitura da cena é que Santos Dumont – ao compartilhar os segredos de seu engenho, explicando o invento para um colega, que, por extensão, é o duplo do espectador (e Santos Dumont olha para a câmera por duas vezes) – está na verdade compartilhando o segredo do próprio cinema como recurso de revelação. Ele está (de)mostrando (para) o cinema.

Rolls & reels

Eis um breve perfil biográfico da personalidade [43] que divide a cena com Santos

43. Lins de Barros [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 16 out. 2007. Ali, indica: <<http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/rolls.html>>; <<http://www.rafmuseum.org.uk/milestones-of-flight/world/1910.html>>. Acesso em: 20 out.2007.

Dumont. Charles Stewart Rolls nasceu em 1877, filho de uma rica família de proprietários de terras em Londres. Em 1896 foi a Paris e comprou com o auxílio do pai um Peugeot Phaeton, o primeiro carro de Cambridge, onde Rolls estudava. Na famosa universidade, bacharelou-se em 1898 com um exame especial em mecânica e ciência aplicada e em 1902 obteve o título de mestre em engenharia. Sua primeira ascensão em balão foi em 1898 e sua paixão pela velocidade o levou às corridas, primeiro em ciclismo e depois em automóveis. Em 1901, após uma fracassada corrida de carro, Rolls, Frank Butler e Vera Butler decidiram fazer um vôo em balão para se distraírem. Na ascensão, decidiram fundar um aeroclube. Em 1903 Rolls embarcou no comércio de automóveis, vendendo caros carros franceses. Em 1904 foi apresentado por um amigo mútuo e membro fundador do automóvel clube a Frederick Henry Royce (1863-1933), que começara a construir carros de qualidade, e acertaram a fundação de uma fábrica para projetar automóveis de ponta, nascendo daí a Rolls-Royce.

É curioso notar que a *Demoiselle* – da qual foram produzidos modelos em 1907, 1908 e 1909 (sob os números 19, 20 e 21) – teve exemplares copiados e feitos por particulares em vários países do mundo; outra confirmação do aspecto “*consumer*” ou “*prosumer*” (para usar a terminologia que a indústria digital aplica à linha de produtos para o mercado doméstico ou para um consumidor não tão profissional) dos dispositivos de Santos Dumont. Mas é notável uma coincidência com o trânsito de Rolls entre carros e aviões: vários exemplares da *Demoiselle* – um idealizado aeroplano doméstico como o dispositivo kinora – foram construídos, na França, na fábrica de automóveis Clément-Bayard (LAVENÈRE-WANDERLEY, 1980, p. 34).

Rolls continuava a dirigir balões quando não estava divulgando seus produtos que seriam famosos. Em 1906 Rolls foi a Nova York expor numa feira automotiva os carros de sua marca e acabou comparecendo a uma exibição organizada pelo aeroclube americano e sendo apresentado aos irmãos Wright. O encontro o levou a mudar o rumo de seus interesses

aéreos, de balões a aviões. Após aliviar a Rolls-Royce Limited de impostos em 1910, Rolls dedicou-se a interesses aeronáuticos. Naquele ano, comprou uma aeronave construída na França com um motor Wright. Não podia ainda ser um motor de sua marca porque o sócio tivera um colapso durante o trabalho em 1902, e ainda não projetara um motor aéreo Rolls-Royce. Ainda em 1910 tornou-se o primeiro a sobrevoar o canal que ligava a Inglaterra à França nos dois sentidos e sem escala. Pouco tempo depois, Rolls morreu quando seu biplano Wright quebrou no ar: embora a queda fora de pouca altura, rachou seu crânio.

Voltemos ao filme-mutoscópio em que Rolls observa Santos Dumont. Sem pretender fazer uma análise exaustiva segundo os critérios da crítica acadêmica, gostaria de mencionar alguns aspectos metafóricos em termos estruturais de linguagem, extraídos da interpretação de imagens e recortes que apontam para uma alegoria da construção da gramática cinematográfica. A visualização destas metáforas requer o cotejo (em termos ideais, para sua ótima resolução) com a visão do filme original e do filme experimental que realizei.

À direita do quadro, a moldura da janela falsa (no domínio do *trompe de l'oeil* e não no estúdio do inventor) mostra folhas de árvore que sugerem manchas. Movidas ao vento, as folhas poderiam sugerir o pensamento da imagem em ação, numa alusão à primeira exclamação de Méliès ao ver o cinematógrafo Lumière. As folhas de papel que Santos Dumont tira da gaveta e desdobra no ar ecoam as folhas imóveis da parede e formam volumes bidimensionais que se espalham no plano. Se fixadas no ar (fotograma congelado), sugerem as dobras de um parangolé ou um metaesquema de Hélio Oiticica.

Ao passar a folha pelo quadro da cena, lançando-a no ar e estendendo-a na mesa, Santos Dumont parece induzir à natureza da imagem seqüencial: o fluxo intermitente na janela do projetor; a folha que esvoaça e remete à tela projetada; o jogo de sombras acionado pelo movimento da folha aberta, que sugere foto(grama)s girando na grifa e cria um circuito de ressonâncias mais amplas: janela (do gabinete) / janela (do projetor), diegese da

encenação didática / registro do improviso documentário. O processo gera a percepção consciente do espectador. O fator *flicker* é instância de mediação.

A régua e o compasso que ele manipula como armação do dirigível dá a medida de ritmo para gestos e circunscreve texturas: o contraste entre o punho branco da camisa e a manga preta do paletó, marcado pelo movimento da mão que entra no bolso, sugere a parte inferior branca do cartão de mutoscópio e a barra divisória dos fotogramas na fita 35mm. Ampliadas do quadro, podem revelar configurações plásticas de uma tela de Malévitch. Como as folhas para Méliès, são os instrumentos reguladores que atraem o inventor, fascinado com os dispositivos de mediação que registram sua exposição.

O título do filme-mutoscópio não esclarece qual dirigível Santos Dumont está explicando para Rolls. Provavelmente é o nº 6, que conquistou o Prêmio Deutsch no mês anterior à visita do brasileiro a Londres. No terreno flutuante das conexões (im)prováveis que este texto tem navegado, seria possível traçar dois dados paralelos entre este carretel de mutoscópio e o Dirigível nº 6: sobre o caráter de exposição (tema e forma do filme) e o acaso de acidente (o devir histórico da peça). A nota de curioso título *Santos Dumont in flight, but not on air ship* (*New York Journal*, 1 de maio de 1902) informa que o inventor achava excelente a idéia de exibir o nº 6 publicamente, “como uma espécie de curiosidade”, pois mostraria os defeitos a serem corrigidos e elevaria o interesse popular pela navegação aérea.

Ele chegara a Londres em 4 de março para tratar da exposição do nº 6 no Crystal Palace, voltara em 24 de março trazendo o balão e voltaria ainda em 18 e 26 de maio (LAVENÈRE-WANDERLEY, 1980, p. 23 e 25). Com o suspeito estrago ao nº 6, que teve o invólucro rasgado durante a exibição no Crystal Palace (27 de maio de 1902), Santos Dumont ressentia-se com a Inglaterra (*Pas contente!*, *La République*, 11 junho 1902), abandona os planos de ascensões na Inglaterra e volta a Paris (LAVENÈRE-WANDERLEY, 1980, p. 25). Num jogo de acasos e reflexos - franqueado pelos espelhos entre os Palácios, de

cristal e de teatro, do mote comum do nº 6 ao filme e à exposição - como no xadrez de racho do grande vidro duchampiano, talvez não fosse despropósito ver ali os desvios refratários sobre as causas do carretel partido.

Ainda com o plano de vôo traçado pelo esboço de conexões e correlações, é curioso justapor dois episódios envolvendo a mesma *The Sketch*, de Londres. Em 4 de dezembro de 1901, a revista publicou uma fotografia produzida pela Biograph [44], que produziu na semana anterior o filme com Santos Dumont e Rolls, em que o brasileiro posava no automóvel-club de Aldershot, informando ainda sobre as circunavegações de seu balão dirigível pela Torre Eiffel e seu encontro com Rolls no Aeroclube de Londres. Em 28 de janeiro de 1903, a revista publicou a página “*The Sketch*” *photographic interviews XXIX. M. Santos Dumont*. Uma das oito fotos legendadas (a primeira foto à esquerda, na última linha) com frases do brasileiro mostra-o frente a um espelho, manipulando uma peça mecânica com duas rodas (bobinas ou carretéis), e a frase: “E eu sempre adorei a maquinaria de toda espécie” (“And I have always loved machinery of every description”). A ressonância desta frase e da própria diagramação da página ilustrada com imagens – uma espécie de rébus documentário, *making of* de algum produto da Mutoscope – ganha outra configuração ao ser imaginada no contexto da nota que corrobora a exibição do filme-mutoscópio e no contexto da arte contemporânea (como mote fecundo para a criação experimental).

A natureza *paper print collection* de minha pesquisa (para usar a expressão que preservou a história do começo do cinema nos Estados Unidos, por conta da exigência de registro *copyright* dos filmes produzidos) se mostra em várias fases: na atração de interesse inicial pelo objeto (*Revista da Semana*), no rastro de Santos Dumont (o serviço de notícias por ele assinado), no cotejo de dados sobre a produção (catálogos da Mutoscope), na identificação final da peça (programa de exibição do Palace Theatre). O ato de identificar um

44. Spehr [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 27 ago. 2007.

JAN. 28, 1903

THE SKETCH.

59

"AH, GOOD-MORNING. THIS IS MY HIGH CHAIR; I ALWAYS LIKE TO BE UP IN THE AIR, YOU KNOW."

"HOWEVER, I WILL CLIMB DOWN AND SHOW YOU SOME OF MY PLANS AND THINGS. I DO ALL MY OWN DESIGNING."

"AND WORK THEM OUT VERY CAREFULLY WITH MY MODEL."

"HERE, FOR EXAMPLE, IS A MODEL OF A SHIP FOR MY NEW AIR-SHIP."

"I'M VERY FOND, TOO, OF THE PRACTICAL SIDE OF THE WORK."

"AND HAVE ALWAYS LOVED MACHINERY OF EVERY DESCRIPTION."

"MY NEXT VENTURE IS TO BE AN AIR-BUS. THIS IS THE AIRBUS'S BASE."

"LASTLY, A FEW OF MY MEDALS. I HOPE TO ADD TO THEM BEFORE LONG."

filme através do registro de exibição reforça o dado *device's display* do ato de mostrar do *showman*. O primeiro veredicto da comissão julgadora do Prêmio Deutsch foi de que Santos Dumont perdera por 40 segundos, ao ultrapassar o pouso no ponto de partida. Essa defasagem é quase o tempo de duração do filme reconstituído (em que ele explica justamente o mecanismo do dirigível nº 6). Em desvio ou lacuna, um *display's delay*.

Como comentado na seção anterior, o “*explaining it*” da construção da frase de Spehr (“Suspeito que seu mutoscópio possa ser o filme de Santos Dumont explicando-o para C. S. Rolls”) me faz imaginar se o inventor brasileiro estaria explicando para Rolls (que, na verdade, é um dublê do próprio espectador do filme) o balão dirigível ou o próprio mutoscópio. O dispositivo composto do carretel de fotografias foi o primeiro produto da Mutoscope Company, concebido como um expediente publicitário para ilustrar o que não podia ser explicado facilmente. O filme de Santos Dumont explicando seu dispositivo aéreo para Rolls seria assim uma irônica peça auto-referente.

Como pesquisador, mas, sobretudo como cineasta que tem desenvolvido uma *metahistória* (no sentido da estratégia conceitual de Frampton; ver capítulo 4) do cinema brasileiro, não posso evitar duas conexões: a do filme da *Saída do balão* de Santos Dumont (a *Experiência I*) com o primeiro filme rodado pelos Lumière, sobre a saída dos operários da fábrica Lumière; a do filme do *Balão e seu motor* (a *Experiência II*) com o filme-mutoscópio que achei, por mostrar o motor de um de seus dirigíveis.

Flanando nas asas de uma provável especulação sobre o espectador de cinema na esfera de um determinado espaço público, a partir da informação de Spehr (o projetor biógrafo em grandes teatros de variedades), seria curioso imaginar a exibição de *Santos Dumont explicando seu balão dirigível ao Hon. C. S. Rolls* no Folies Bergère, ou mesmo conceber a cena de Santos Dumont se vendo projetado na tela ou se observando pelo buraco do mutoscópio num típico e específico ambiente parisiense.

O olhar de Santos Dumont, duas vezes endereçado à câmera, controla a cena. Mais que vigilância, é a diligência que encena. O domínio do olhar tem elos com uma das idéias vendidas com ênfase pela Mutoscope. No panfleto do Mutoscope Syndicate, na mesma cidade de Londres e no mesmo ano de 1901 em que foi rodado o filme de Santos Dumont explicando seu invento para o mutoscópio, lê-se: “na operação do mutoscópio, o espectador tem a performance inteiramente sob controle ao girar da manivela”; pode fazer “a operação tão rápida quanto lenta segundo a imaginação ditar, ou pode manter a velocidade normal na qual a representação original teve lugar; e, se assim ele eleger, o entretenimento pode ser interrompido em qualquer ponto da série, e cada imagem separada pode ser inspecionada ao bel-prazer”. Assim, conclui, “cada fase, movimento, ato ou expressão pode ser analisado, apresentando efeitos instrutivos, interessantes, atraentes e divertidos” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 7).

Outro trecho vende o mutoscópio como fonte de lucro garantido, objeto de livre arbítrio do consumidor, com a exortação final não estranha à euforia da vanguarda: “O mutoscópio, preparado para operar automaticamente pela inserção de uma moeda, é ao mesmo tempo um dos mais atraentes e incansáveis geradores de lucro que é possível conceber. No momento que o dinheiro é posto na fenda, o espectador é como que repentinamente transportado por mágica aos limites extremos da terra: ele controla inteiramente, por meio da manivela, o movimento da imagem animada diante de seus olhos, fazendo-a passar sob sua visão justamente de modo tão lento ou tão rápido quanto lhe agradar, e estudando-a como convém à sua fantasia. É impossível imaginar o realismo e o fascínio da imagem quando aparece para ele: é preciso ver, e então é o espanto, o pasmo.” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 29).

A capa do panfleto publicado pela afiliada de Londres no mesmo ano da produção do filme-mutoscópio de Santos Dumont traz a imagem alegórica que anuncia “a idade do

movimento”, gerada por raios da natureza vindos dos céus e emoldurada por fios da rede elétrica urbana. A última capa traz um pórtico prosaico não menos alegórico, enunciando: “O que é o mutoscópio?” (indagação situada sobre a advertência da “marca registrada”), e a eloquente resposta: “Um espelho da vida, reproduzindo os eventos do ano, os feitos de ontem & hoje, a história viva e em movimento, para o presente e o futuro” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, contracapa).

Não resisto a ver esta fecunda imagem da operação controlada pelo espectador, encapsulada na sinédoque da manivela que gira (um *si gira* do operador pirandelliano?), em ritmo correlato à síncope da imagem do dedo de Santos Dumont que não completa o círculo da laçada, deixando o giro da manivela que finda inacabado (no filme original).

Há um monumental abismo entre as dimensões do filme 70mm projetado na ampla tela de um Palace (não à toa um termo majestoso) e do cartão fotográfico observado por um orifício que caberia na palma da mão. Mas o que restou, como prístino frangalho de um monumento em ruínas, e chegou até nós, foi justamente o carretel para visão individual. Talvez o achado nesta configuração seja próprio para nossa época, em que o digital isolou o espectador da comunhão pública e instalou a visão no monitor doméstico. Numa nova concepção histórica dos aparelhos de exibição de imagens em movimento, não seria despropósito ver no computador uma atualização de dispositivos domésticos como o mutoscópio em miniatura ou o kinora.

Sempre hesitei entre mutoscópio e kinora na hipótese inicial sobre a identificação da peça que encontrei no acervo do Museu Paulista. Fui descobrir tempos depois que, logo numa das primeiras páginas (sem numeração) de seu *Picture catalogue* de 1902, a Mutoscope & Biograph informa que as imagens em movimento (“*moving pictures*”) listadas neste “catálogo de assuntos” eram “adaptadas para uso” em diversos dispositivos (citados em letras maiúsculas): “The Biograph, e em todas as máquinas de projeção usando filmes com

perfuração padrão; The Mutoscope; The Biogen; The Canvassing Mutoscope, The Kinora”.

É curioso apontar o intercâmbio entre os dispositivos mutoscópio e kinora [45] no caso de Santos Dumont. A maioria das soluções aeronáuticas do inventor brasileiro se pautava por um minimalismo de meios: simplicidade e leveza de materiais, combustíveis econômicos, mecanismos e equipamentos menores, transporte individual (ou de pequenos grupos). O dispositivo Lumière já foi estudado sob seu valor “amador”, por seu manuseio, portabilidade e conversão entre câmera, revelador e projetor, orientado para certo nicho de mercado caseiro (GUNNING, 2001). A passagem do mutoscópio (aparelho individual em espaço público) para o kinora (versão miniatura no espaço doméstico), com os conseqüentes trânsitos em termos de produção (o aparato de Casler & Dickson e o dos irmãos Lumière), sugere um curto-circuito paralelo ao trajeto dos dispositivos de Santos Dumont, menores em escalas, maiores em propósitos.

45. Registros de mutoscópios e kinoras em funcionamento aparecem no dvd 6 (*The magic drum*) da série de filmes em que NEKES (2004) exhibe sua coleção de dispositivos do pré-cinema.

(INTERNATIONAL MUTOSCOPE, 1901, capa)

(INTERNATIONAL MUTOSCOPE, 1901, 4a capa)

3. AS INTERFACES DE SANTOS DUMONT

Este capítulo faz um levantamento que não se pretende completo nem exaustivo sobre um aspecto ainda não explorado de modo específico e sistemático: as relações de Santos Dumont com a visualidade moderna [1].

É uma plataforma exigida pelo tema principal do cinema, e que aponta indícios de um viés que transcende os limites, de resto notáveis, dos feitos de Santos Dumont no campo restrito da aviação, para projetá-lo num panorama em sintonia com as atualidades modernas de seu tempo. Permeando diversas escalas como um múltiplo denominador comum da visualidade, o cinema é a instância mediadora que me permitiu enquadrar um outro ângulo da história de Santos Dumont e suas conexões com a modernidade instaurada na passagem do século 19 para o século 20. Santos Dumont e a *belle-époque* estavam em sintonia.

Na primeira seção, numa expansão superficial, indico exemplos pontuais que tocam em alguns tópicos da ampla e variada gama da visualidade: os contatos com as celebridades da época; a ressonância na imprensa e o apego mediático; a imagem espalhada no cotidiano (anúncios, caricaturas, objetos); o registro fotográfico (como autor e tema; laços com Nadar e Lartigue); o domínio do cinema (conexões com Marey, Lumière, Méliès); a exibição performática; as intersecções das trajetórias de cinema e avião; o acaso de metáforas poéticas; a fisiologia do corpo-máquina; o ato da bricolagem; a condição de inventor. Deliberadamente, as notas aqui são esparsas. Na segunda seção, faço um esboço de uma filmografia selecionada, parcial, com filmes produzidos entre 1900 e 2005.

É graças à mediação de Santos Dumont que posso comentar, mesmo de passagem e sem a devida profundidade (pois o tema da visualidade cultural, por si só, exigiria outra tese),

1. Para conhecer a vida e a obra de Santos Dumont, as principais referências são: LINS DE BARROS (1986, 2003); MUSA, MOURÃO e TILKIAN (2001); VILLARES (1953, 1956); FONSECA (1956); JORGE (1973); HOFFMAN (2004).

as obras de figuras que forjaram a imagem do século 20 e tiveram relações bem próximas com a cultura da aeronáutica: Nadar, Lartigue e Marey.

A mediação de Santos Dumont também permitiria alguns achados improváveis, tanto em termos de documentos como em termos de acontecimentos. A pesquisa de recuperação da memória trabalhada pela tese caberia numa formulação concreta: “do ácaro ao ícaro”.

3.1. MEDIAÇÕES

Comunicação de massa

Personalidade pública por excelência, que fazia questão de se apresentar em público, Santos Dumont, navegando pelos ares, é um *flâneur*. É sabida a popularidade de seus passeios de balão pelos céus de Paris, saindo de sua casa na esquina da rua Washington com a avenida Champs Elisées, indo ao Bois de Boulogne, circulando pelo Arco do Triunfo, com seus pousos (ou paradas) para um café, estacionando o Dirigível nº 5 ou o nº 9 (a *Baladeuse*) na calçada (LINS DE BARROS, 1986, p. 48 e 66). Uma caricatura de *Le Rire* (29 de novembro de 1901) sugere que “hoje em dia todos os brasileiros são aeronautas”. Seu propalado gosto pelo vôo por vezes casual, ao sabor do vento, deixando-se levar até onde quer que fosse pousar, é outro fator que o arremessa no rol de uma feérica *flânerie*. O povo que se maravilhava com esses deslocamentos aéreos pela cidade projetava talvez um desejo que só mesmo os Hale’s Tours poderiam satisfazer. No universo das conexões imponderáveis, poderíamos imaginar Santos Dumont nas pegadas de Charles Baudelaire, sob o compasso de Walter Benjamin?

Benjamin remonta o nascimento da arte moderna a Baudelaire. Para ele, a vanguarda é uma resposta que os artistas tentaram dar à aparição das massas na cena da história, uma

tentativa de adaptação às perturbações que a vida cotidiana na sociedade industrial trouxe à experiência do indivíduo – o que é vivido sob o signo do choque, da descontinuidade, da multiplicidade, da perda da aura.

Não tenho condições aqui de ir além da mera indicação de uma rota possível para um caminho fértil e instigante de reflexão, que relaciona Santos Dumont à experiência de uma modernidade além dos limites geopolíticos, mas que guarda suas fronteiras ideológicas. A chave, ou o crivo, seria seguir e transplantar (com as devidas cautelas e aculturações, com os devidos distanciamentos e posicionamentos) para este contexto as idéias complexas ao redor de uma “cultura pós-nacionalista” (PIGNATARI, 1998).

A primeira década do século 20 assistiu a proezas de simultaneidade nas artes (cubismo de Braque, colagem de Schwitters) e na poesia (Blaise Cendrars, Apollinaire). A velocidade era um dos temas motrizes do futurismo de Marinetti. E deu nome a um dos capítulos das memórias do ar de Santos Dumont, que sentenciava: “o problema da velocidade é, sem dúvida, para a aeronave, o primeiro de todos os problemas” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 261). A imprensa dava conta do espanto com que a população se desviava do trânsito e se espantava com os acidentes (SINGER, 2004, p. 95-123), algo que permite uma possível conexão com os desastres de Santos Dumont documentados na imprensa. Era uma época de “excitação selvagem”, para usar a expressão do intertítulo de uma matéria publicada no *Daily Mail* (Londres, 15 de fevereiro de 1902) que justamente noticiava o naufrágio de um balão dirigível de Santos Dumont (*Airship wrecked*).

Na sequência de obituários, o *Jornal do Comércio* (1 de setembro de 1932) faz um curioso registro, assinado por “Z” – “Clément Vautel dedica um de seus brilhantes ‘Films’, de *Le Journal*, a Santos Dumont”: “o cronista evoca o tipo que seus sucessos aeronáuticos rapidamente popularizaram em Paris, por volta de 1900 (...) e Vautel alude às gravuras que os jornais quase que diariamente estampavam da efígie ou dos aparelhos do inventor

brasileiro, cujas quatro sílabas do nome facilitavam aos autores de canções os versos que o *boulevard* logo decorava”. Dois dias depois, o mesmo jornal informava, sob a rubrica *o Brasil no exterior*, que no dia 2, em Los Angeles, Raul Roulien mandou celebrar uma missa solene no 30º dia da morte de Santos Dumont.

Entre o célebre e o célere

Transitando na sociedade, Santos Dumont travou relações com personalidades, em encontros supostamente travados com H. G. Wells, Julio Verne, Loïe Fuller, Marcel Proust e Nadar (FONSECA, 1956, p. 73 e 75; POLILLO, 1950, p.34.), em documentos imaginados, como sua caricatura junto a Sarah Bernhardt, a presença contígua no sumário de revistas (*Je Sais Tout*, cuja política editorial prezava “idéias originais e novas” e “documentos fotográficos interessantes”, estampava em 15 de fevereiro de 1905, entre outros artigos: *Mes mémoires* por Sarah Bernhardt, *La fin du monde*, por Camille Flammarion, *Ce que je ferai, ce que l'on fera*, por Santos Dumont), ou em objetos indiciais, como o busto de Victor Hugo esculpido por Rodin com dedicatória a Santos Dumont (1903) (item “Esculturas”, Coleção Santos Dumont, Museu Paulista).

Santos Dumont foi amigo próximo de Louis Cartier e de Gustave Eiffel, cujos objetos de nome próprio eram a mais perfeita tradução européia do *updated* moderno em Paris: o tempo (relógio) e o espaço (arquitetura). Cartier mandou produzir um relógio de pulso especialmente para ele (o modelo Santos) não precisar tirar as mãos do volante para cronometrar seu desempenho durante o voo. Eiffel construiu a torre que se tornou referência incontornável para os trajetos de circunvolução de provas e prêmios do aeroclube francês, inclusive o Deutsch vencido pelo brasileiro. Se a padronização do tempo foi obra da necessidade de uniformizar os horários dos trens que circulavam pelas cidades européias,

seria possível associar os translados de Santos Dumont (que às vezes passavam das fronteiras da França) a uma visão *plongée* (para usar o jargão da decupagem do cinema), em sincronia com um ideal de temporalidade simultânea.

Santos Dumont também atraiu a atenção da modernidade nacional (JORGE, 1973, p. 248, 251, 381). Monteiro Lobato, que inventou o Jeca Tatu e o “porviroscópio” [2], assinou um artigo como Lobatowsky em *O Onze de Agosto* (16 de setembro de 1903) e um posfácio a *Máquinas da democracia* (Roger Burlingame). João do Rio publicou artigos em 1914 e 1916, em seu jornal *A Pátria*. Numa analogia por minha conta, custa e risco, faço ligação com o último e louco Sousândrade a perambular pelas ruas do Maranhão, ao ler um testemunho sobre como Santos Dumont caminhava nas ruas de Petrópolis, “olhos perdidos em horizontes longínquos... era assim como um duende exilado que tivesse feito travessuras nas nuvens” (JORGE, 1973, p. 396).

Outro indício da sintonia da modernidade nacional com Santos Dumont se dá por uma coincidência que salta no tempo, se espalhando por raízes e galhos de Oiticica: da referência direta à presença do filólogo e anarquista José Oiticica num episódio histórico à projeção de conexões conceituais com o entomologista e fotógrafo José Oiticica Filho e o artista plástico (1937-1980) cujos parangolés e metaesquemas se vislumbram nas folhas que Santos Dumont desdobra no mutoscópio (se observadas com olhos livres). José Oiticica (1882-1957) foi o autor do discurso, em nome dos estudantes, feito para saudar Santos Dumont quando de sua visita ao Rio de Janeiro em setembro de 1903. A exposição *José Oiticica Filho: fotografia e invenção* (Centro de Artes Hélio Oiticica, 2007) demonstrou a aplicação de seus três conceitos para o ato fotográfico (que articula ciência e arte): derivação, abstração e recriação,

2. No romance futurista *O choque* (1926), escrito para o mercado americano, Monteiro Lobato criou um aparelho de registro do tempo e de projeção visual, em antevisão da comunicação por ondas eletromagnéticas (chamada de “rádio transporte” por Lobato), no que anunciaria as redes de computador, fibras óticas e infovias do ano 2000. AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*, São Paulo, Editora Senac, 1998.

que podem ser aplicados também para o caso do filme experimental de reapropriação de material de arquivo.

Traços visuais em cordões

Figura popular-mediática cuja efígie virou mania e produto nas primeiras décadas do século 20 em Paris, Santos Dumont teve a imagem disseminada em série de suportes (em duas e três dimensões), a partir da divulgação noticiosa, em jornais e revistas, de seus feitos nos domínios da navegação aérea. Matéria sobre o que fez e fará Santos Dumont proporciona um testemunho da hora. *Je Sais Tout* (15 de fevereiro de 1905) sentencia: “Paris, centro onde afluem todas as novidades do mundo (...) sua renomada fama de cidade-luz, cidade de prazeres, de espetáculos inéditos e de sensações novas”.

Se tomarmos em consideração a aporia da civilização da imagem, também não pode ser desprezado o caráter *fashion* de Santos Dumont. A época da virada do século 19 para o 20, plena de possibilidades, parecia já grávida do conceito do moderno. Ali se esboçava algo (evidentemente sem os maneirismos e cinismos futuros) da cultura hiper-mediática em que seríamos soterrados no começo do século 21.

O brasileiro em Paris lançou moda com seus ternos em riscas verticais de giz e com seu corte de cabelo repartido ao meio, mas outros desígnios seus não vingaram, como os móveis de pés altos que o faziam sentar-se e sentir-se nas alturas (HOFFMAN, 2003, p. 10). No grupo de documentos diversos da coleção do Museu Paulista, há um cardápio variado dos menus de refeições oferecidas por Santos Dumont. Os costumes lançados por ele também pretendiam afetar o hábito cotidiano: quando ele estacionava sua *Balladeuse* para tomar um café em casa ou para almoçar no La Cascade, sob aplausos da multidão, queria demonstrar o lado prosaico de seu meio de transporte.

A l'aéro-club / -- Qu'est-ce que c'est?
 -- Mais, monsieur, deux petits ballons dirigeables qui voudraient bien gagner le prix de 100.000 francs
 desenho de G. Meunier, 1901

caricatura de Albert René, 1901 (acervo Sophia Helena; atualmente no CENDOC)

A adoção de novas tecnologias por Santos Dumont encontra precedentes em solos abaixo do ar. Aos sete anos, conduzia locomotivas usadas na fazenda do pai (SANTOS DUMONT, 1904, p. 19). Aos treze anos, dirigia os trens Baldwin que transportavam o café nas plantações (SANTOS DUMONT, 1904, p. 23). Ele foi o primeiro no Brasil a dirigir um automóvel (1898). *O Estado de S. Paulo* (10 de julho de 1952) diz que foi produzida marca de automóvel Santos Dumont nos Estados Unidos, mas, segundo a notícia, não foram encontradas fotografias nem exemplares do carro.

A figura de Santos Dumont foi estampada em inúmeros artefatos: caricaturas, fotografias, cartões postais, músicas, versos, acrósticos, pães, doces, jóias, bibelôs, brinquedos, desenhos sobre modelos de gravata, ternos e corte de cabelo, capas de revistas, cédulas de dinheiro e anúncios publicitários, como *O licor do pioneiro* (1902), em que a caricatura de Sem o retrata a bordo do 14-bis, brindando com um copo e assinando o juízo: “Se fosse preciso subir às nuvens para beber Benedictine há muito tempo que o problema da locomoção aérea estaria resolvido”.

O repertório de caricaturas sobre Santos Dumont é variado. Sem (George Goursat) foi um de seus amigos mais próximos, e, naturalmente, seu privilegiado caricaturista. Álvaro Cotrim fez um censo importante de referências iconográficas: a primeira caricatura de Santos Dumont, em *Le Rire* (27 de junho de 1901); o desenho erótico de G. Meunier na capa de *Le Rire* (9 de novembro de 1901); as capas da *Revista da Semana* (1903); a capa do número especial de *O Malho* (1903); a “paródia” de Kalixto Cordeiro (sobre A. Guillaume) em número especial de *O Malho* (1903); o *portrait-charge* de J. Carlos (*Careta*, 3 de janeiro de 1914); a charge de J. Carlos (“o martirólogo dos discursos”, 1914); os anúncios de Quinquina Michaud (Santos Dumont ao lado de Sarah Bernhardt), da Casa Americana, das águas minerais Lambari e Cambuquira; o fragmento da história em quadrinhos *As aventuras do Chiquinho: A glória do Brasil na navegação aérea*, de Loureiro, na revista *O Tico-Tico*

(COTRIM, 1973, p. 100-112). Além de caricatura de Santos Dumont com Sarah Bernhardt, Lins de Barros traz a trocadilhesca caricatura *O Homem do Dia*, com o diálogo: “– Por que não veio ele fazer proezas aéreas na sua terra? – Porque Santos em casa não faz milagres” (LINS DE BARROS, 1986, p. 69). A coleção do Museu Paulista, além dos desenhos de Sem, tem uma interessante caricatura publicada na *Vanity Fair* (14 de novembro de 1901).

Uma das mais fascinantes representações gráficas de Santos Dumont, com evidente ressonância para a pesquisa dos artefatos que formariam o cinema como ficou afinal conhecido (a história dos dispositivos para exibição de imagens em movimento), foi publicada em *L'Illustration* (5 de outubro de 1907). É a ilustração de quatro bandas de desenhos contínuos, “vendo-se Santos Dumont entre as pessoas de destaque de Paris” (NAPOLEÃO, 1988, p. 316), que sugere o movimento sequencial das imagens de Muybridge e de outras imagens do pré-cinema, como as bandas do praxinoscópio ou do zootrópio. Dois desenhos, publicados no mesmo mês em que o filme *O vôo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel* era exibido no Palace de Londres, fazem um curioso par: em *Dry Goods Economist* (novembro de 1901), “a máquina voadora de Santos Dumont” em miniatura, como um brinquedo óptico-mecânico, e em *La Republique* (10 de novembro de 1901) Albert René retrata Santos Dumont acendendo seu balão na Torre Eiffel, em cena de talvez involuntário chiste.

A informação sobre a “gravura alegórica” *O beijo da glória* (1903), autografada por Eliseu Visconti, abre alas para um bloco de teor carnavalesco. Uma ilustração de *The Sketch* (19 de fevereiro de 1902) mostra a efígie de Santos Dumont e seu balão dirigível no carnaval de Nice. Encontrei ecos desse espírito fantasioso nos cortejos pátrios: o carnaval de 1902 em São Paulo exibiu uma “alegoria a Santos Dumont contornando a Torre Eiffel” (ARAÚJO, 1981, p. 75) e “uma fantasia do balão de Santos Dumont” (ARAÚJO, 1981, p. 92).

Como o cinema não é só imagem, mas também é som (mesmo quando se pensava que

era mudo ou silencioso, e mesmo em seus formatos de exibição antecipadores, como lanterna mágica e teatro óptico), aproveitou a deixa das imagens de caricatura e carnaval para citar uma breve pauta musical. Entre outras: *A conquista do ar* (Eduardo das Neves, 1902), *Condor brasileiro* (letra de Sabino de Campos e música de Caninha/José Luis de Moraes, 1928), *Santos Dumont* (Ataulfo Alves e Aldo Cabral, 1956), *Sonho aéreo* (letra de Ana Valderis e música de Anísio Borges, s.d.). Na coluna *Cantinho das canções* (*O Dia*, 20 de junho de 1973), Almirante lista “incontáveis outras melodias”, como “a valsa de J. M. Azevedo Santos; a marcha de L. Henri, a polca de Augusto J da Rocha; o *scotis* de João Evangelista de Araújo” e o “*scotis* de Artur N. da Silva”. O disco duplo (33rpm) *Centenário Alberto Santos=Dumont 1873 - 1973* (RGE) traz *A Santos=Dumont* (Ataulfo Alves) e *A conquista do ar* (script de Lourival Marques, Rádio Teatro da Rádio Nacional, RJ) A serenata dedicada a Santos Dumont, na rua Conde do Baependi (Rio de Janeiro, 1903), em que Eduardo das Neves cantou sua modinha, teve, entre os músicos, Villa-Lobos tocando ocarina e Sinhô (então com 15 anos) de porta bandeira (FONSECA, 1956, p. 180-181).

Num curto-circuito entre som (a música) e imagem (a empresa exibidora de filmes), é curioso notar que em 1902, na Maison Moderne, no largo do Rocio, a empresa Segreto “apresentava no palco o popular cançonetista Eduardo das Neves com sua modinha patriótica sobre Santos Dumont” (ARAÚJO, 1976, p. 141). Fui encontrar no *Correio da Manhã* (26 de junho de 1932), em reportagem sobre a morte de Santos Dumont, referência de que o Rio conheceu, justamente na velha Maison Moderne, da empresa de Segreto, balões cativos semelhantes aos que o jovem brasileiro via em Paris, disponíveis para aluguel de ascensões.

Da fotografia, autor e em torno

A afinidade contemporânea de Santos Dumont à imagem de seu tempo não poderia ser

completa sem a imagem que registrou a origem do apelo tecnológico. Santos Dumont pode ter sido fotógrafo. Um exame na Coleção do Museu Paulista permite cogitar a hipótese (que só outro estudo mais profundo confirmaria) de que algumas fotos possam ser de autoria de Santos Dumont. Desconheço a existência de uma pesquisa específica sobre a questão da fotografia na obra do inventor, levando em conta a cogitação autoral. MUSA, MOURÃO e TILKIAN (2001, p. 162) revelam aspectos interessantes de manipulação e construção a partir da fotomontagem de fontes diversas. Cito três exemplos extraídos de um exame da Coleção, que podem apontar a autoria:

Seis fotos autografadas por Santos Dumont, indexadas como “foto / cartão postal”, “provavelmente tiradas por Santos Dumont em Petrópolis” (segundo Marcos Villares em observação na ficha de identificação), mostram sua casa e comportam um olhar estético afinado ao gosto moderno (pelo ângulo do quadro etc.);

Vinte placas (provavelmente em seqüência) de negativos de vidro estereoscópicos em Bénerville, França (Villa Santos Dumont, 1913), mostram casa, mar e escada em plano geral; uma análise detalhada (enquadramento, personagens, cenários, objetos) comporta interesse estético em termos plásticos e experimentais;

Uma foto aérea, em que se vê a Torre Eiffel, tirada numa de suas ascensões de balão, que porta a legenda: “vista mostrando em uma ascensão as dificuldades (...)”.

Seguindo as próprias pistas escritas por Santos Dumont, ele levava câmeras e filmes fotográficos em suas ascensões, mas não detalha se era ele mesmo ou os convidados quem tirava as fotos. Sobre sua primeira ascensão, fala da tomada de algumas fotografias instantâneas, sem maiores explicações (SANTOS DUMONT, 1904, p. 46). Sobre uma ascensão no balão Brasil, com quatro convidados, partindo de Vaugirard, perto da Gare de Lyon e próximo ao bosque de Vincennes, conta no capítulo *Perigos reais e perigos imaginários da aerostação* que teve de lançar (para evitar a queda) “objetos de toda

natureza”, entre eles, “duas kodaks, uma caixa de placas fotográficas” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 58). Já em seu primeiro balão, o Brasil (1898), levava “máquinas fotográficas” (POLILLO, 1950, p. 34).

Santos Dumont ficou fascinado pela história da expedição polar (1897) de August Salomon Andrée. Ao comprar no Rio de Janeiro, quando voltava à Europa (1894), o livro de Lachambre sobre a construção que este fez do aeróstato para André, foi levado a procurar o construtor em Paris, que passou a colaborar em seus balões. Entre os restos da expedição malograda de Andrée, foi encontrada “uma kodak, cujos filmes, após serem revelados, forneceram fotografias de impressionante nitidez” (JORGE, 1973, p. 44). Teriam tal impacto as possíveis (e invisíveis) fotos tiradas de dentro dos balões pelo próprio Santos Dumont? Ainda no território movediço das improváveis conexões, lembro de um anúncio do Parque Fluminense (o mesmo lugar que exibiu filmes de Santos Dumont, como exposto no capítulo anterior), publicado na *Gazeta de Notícias* (23 de julho de 1903): “Panorama – 24 vistas da célebre expedição ao pólo norte, pelo malogrado capitão André” (ARAÚJO, 1976, p. 154).

Nos objetos da Coleção Santos Dumont, há vestígios de que ele se exercitava na prática. A lista inclui câmaras e artigos fotográficos; câmara kodak, sistema caixa, objetiva anastigmática, f 4.5; chassis com filmes velados; chassis para filmes; aparelhos panorâmicos; panorama kodak n. 4, modelo D; aparelho para examinar diapositivos. Poucas fotografias da Coleção têm identificação de autoria. O “referente / agente” mais citado é P. Raffaele (Paris), seguido de Chas Beseler (Nova York).

Um conjunto de fotos, não necessariamente de autoria de Santos Dumont, mas que pertence à Coleção do Museu, também mostra interesse para a pesquisa, pela razão que denomino de interesse moderno, para análise estética ou criação experimental. A composição das fotos, pelo enquadramento dos elementos em cena e pelas figuras de abstração que aparecem (reflexos de luz, zonas desfocadas, acidentes técnicos na imagem), concentram os

dados estranhos e imprevistos captados no ato fotográfico, afigurando-se a um gosto do olhar atento aos momentos enigmáticos no instantâneo.

Por tal gosto, tento articular um conjunto de procedimentos que, como produto intencional do artista ou obra fortuita do acaso por ele reconhecida, evidencia o traço de sua fabricação, a materialidade de sua consciência (a consciência da matéria e não só a consciência de alguém sobre a matéria). Mais facilmente identificáveis e verbalmente apontáveis, são aquelas incidências que lançam um véu opaco sobre a transparência da representação do mundo: a mancha de uma hidrólise deformando a imagem é talvez um dos índices mais explícitos, pois carrega a marca do tempo, seu processo de existência na história – e, nesse sentido, o título do livro de ROSEN (2001) é emblemático: *a mudança mumificada* – até chegarmos a um gesto de estruturação como o da moldura da grade para a pintura modernista, como esquadrinha KRAUSS (1986, p. 22).

Os diapositivos estereoscópicos – como a mencionada série de 20 placas e as quatro peças estereoscópicas de *Santos Dumont em uma experiência* (Dirigível nº 9, 1903), série Elgé de “Le comptoir général de photographie L. Gaumont & cie” (para lanterna mágica?), ou as tomadas atribuídas ao próprio Santos Dumont – estão revestidos dessa “estética do espanto”, para contrabandear o termo de GUNNING (1995, p. 54), e já sugerem um certo movimento de cinema. As fotos mostram Santos Dumont na oficina, sozinho ou com seus operários, com máquinas em cena, e incluem alguém fotografando (ou mesmo filmando?) o quadro que é objeto do registro. Uma foto histórica, registrada em 23 de outubro de 1906 e publicada em diversos jornais (como em *L'Illustration* de 27 de outubro de 1906), estampa sobre o título *Um minuto memorável na história da navegação aérea* a imagem do 14-bis e de um fotógrafo (em primeiro plano, no canto do quadro) dando um passo, como se acompanhando o feito a ser fotografado e fotografando em movimento.

Há ainda as fotomontagens que fabricam quadros com uma série de fotos, sucessivas ou

não, como as que registram os acidentes no Hotel Trocadero e na Baía de Mônaco. Acidentes fotoquímicos ou de exposição ao tempo (imagens corroídas por hidrólises ou fungos, vidros quebrados ou riscados) são sugestivas para um olhar experimental. Portanto, há um vasto continente a ser explorado nas coleções do Museu Paulista da Universidade de São Paulo e do Centro de Documentação e Histórico da Aeronáutica (Rio de Janeiro), para quem se aventurar à imaginação de pesquisador-artista. Nesse sentido, o Museu do Ar e do Espaço Le Bourget (Paris) dispõe na exposição de sua coleção permanente uma instalação-dispositivo com visores binoculares e pares de imagens em vidro estereoscópico: aperta-se o botão e as vistas vão sendo trocadas diante dos olhos (tomadas internas do avião incluindo o ponto de vista do espectador). O duplo da estereoscopia, um dispositivo gêmeo do mutoscópio?

Descoberta de fotogramas remanescentes

Ao consultar a reprodução dos fotogramas do filme *Santos Dumont experiências do 14-bis* (outubro / novembro 1906), na Base de Dados (Iconografia - Fotos) do Museu Paulista, achei que a sequência da reprodução dos quatro fotogramas catalogados não apresentava coerência de movimento seqüencial pela movimentação de figuras no quadro. Após examinar o material original (positivo 35mm), detendo-me na serialização das fases do movimento, descobri que além da banda de quatro fotogramas indexados haveria outra banda com outros quatro fotogramas, que pareciam ocultos. Nesta, destaca-se em primeiro, significativamente, o plano uma mulher que olha para a câmera, como se flagrada ao flagrar o ato do registro fotográfico. Santos Dumont está ao fundo, montado no aeroplano, como nos outros quatro fotogramas.

Procedi a uma decupagem minuciosa da movimentação potencial entre os fotogramas das duas bandas do filme 35mm (com quatro perfurações de cada lado), levando em conta

não só o deslocamento e a posição de figuras e elementos no quadro, mas também a posição de manchas, defeitos, acidentes, hidrólises e riscos que atacavam a própria película (sinais que denotam uma potência de sentido para a elaboração de interesse artístico-experimental). No contexto desta série de quatro fotogramas ocultos que se revelaram, e justamente aparecem com a composição de um quadro em que o olhar da observadora da cena principal está direcionado para a câmera, quero trazer um fato significativo e ainda inexplorado, ou, melhor dizendo, ainda não esclarecido.

Segundo Lins de Barros [3], é um mistério não haver fotos registrando a passagem de Santos Dumont por Petrópolis. Na hipótese de “queima de arquivo”, válida para os documentos da temporada européia (como os que rodeariam seu mutoscópio), há o incidente de Benerville, em que o estrangeiro Santos Dumont, suspeito de espionagem por apontar seu telescópio para os céus de uma Europa em guerra (1914), foi denunciado por vizinhos e sofreu inspeção da polícia: “Alberto havia concentrado em *la boîte* todos os seus papéis: cartas, anotações, projetos, arquivos, elementos científicos e experimentais, todos os tipos de registros pessoais, e até um diário, como se acredita. Tomado de furor, ele queimou tudo.” (WYKEHAM, 1966, p. 266).

Mas o ponto de corte que quero propor ao fim desta seção, para saltar às subseqüentes (que exploram os antecedentes do cinema na fotografia e os antecedentes do cinema no cinema) é: Santos Dumont construiu em Petrópolis, no porão de sua Encantada (“a casa mais original que um cérebro de inventor poderia imaginar”), “uma câmara escura, para revelar fotografias” (JORGE, 1973, p. 391-392). O fato não atestaria apenas o índice evidente de seu interesse pela prática da fotografia, mas também os lapsos ocultos e subterrâneos de uma história da visualidade, feita de lacunas e invisível, e situaria ainda uma posição mítica, na toca do subsolo, “*underground*”.

3. Informação fornecida no Rio de Janeiro, 23 out. 2007.

EFFIGY OF M. SANTOS-DUMONT AND HIS AIR-SHIP AT THE NICE CARNIVAL

The Sketch, 19 de fevereiro de 1902, p. 181
(acervo Sophia Helena; atualmente no CENDOC)

NADAR. élevant la Photographie à la hauteur de l'Art
Gravura de Honoré Daumier, 1862
(FRAMPTON, 1983, p. 25)

Santos Dumont e Nadar

Na capa de *L'histoire de Santos=Dumont 1898-1901*, publicada por *La Vie au Grand Air* no mesmo ano de 1901 da produção do filme-mutoscópio da tese, a foto que retrata o brasileiro é de autoria de Nadar. Há reprodução retocada em *Le Petit Journal* (21 de julho de 1906), creditando “Cliché Nadar”. Nadar (1820-1910), cujo nome verdadeiro é Gaspard-Félix Tournachon, foi, além de fotógrafo, caricaturista, pintor e entusiasta da aeronáutica.

Curiosamente, Nadar não citou Santos Dumont na carta que escreveu ao diretor do *Le Matin* (Marselha, 20 de julho de 1901), em resposta à *enquête* sobre a dirigibilidade dos balões. A introdução redigida pelo editor mencionava, entre “as tentativas curiosas”, aquelas empreendidas pelo brasileiro. Mas não há referência a Santos Dumont nas próprias palavras de Nadar. A única justaposição estaria na superfície da imagem fotográfica. Mas, a partir dela, de lá, é possível levantar alguns dados sobre Nadar que, no paradigma das conexões imaginadas, decola com os vôos de Santos Dumont.

Nadar era um entusiasta do balonismo que tirava fotografias em vôo desde 1857. “A partir de seu ponto de vista privilegiado, Nadar estava convencido da necessidade emocional e da possibilidade técnica do vôo humano provido de energia autônoma (elétrica ou mecânica), e formou a Société d’Encouragement pour la Locomotion Aérienne au Moyen d’Appareils plus Lourds que l’Air, uma sociedade para estimular a locomoção aérea por meio de aparelhos mais pesados que o ar” (McKERNAN, 2004, p. 3) [4]. A conexão se desenha no fato de que um co-fundador da sociedade foi o escritor que aguçou a imaginação do menino Alberto a voar, na fazenda da família em Ribeirão Preto (interior de São Paulo), e que viria a lhe enviar um telegrama de congratulações pelo feito de 19 de outubro de 1901 e a estar em

4. As referências foram extraídas da versão em inglês (*Taking to the air: early film and early flight*) enviada pelo autor por correio eletrônico. McKernan [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 3. fev. 2008.

seu círculo de conhecidos: Jules Verne (1828-1905). Santos Dumont chegou a declarar que o visionário Verne foi seu primeiro professor de aeronáutica. O mesmo Verne que, comentaria: “você não viram o balão de Santos Dumont manobrando sobre Paris?” (*Inquirer*, Filadélfia, 8 de abril de 1900).

Verne seria cerne dos “primeiros cineastas de ficção científica” como Georges Méliès e Segundo de Chomon, e “a visão imaginativa de Verne estimulou muitos aviadores futuros, e ilustrações de suas obras tiveram uma influência significativa sobre o projeto da aviação” (McKERNAN, 2004, p. 3). Mas uma informação crucial para as conexões mais próximas do cinema (e tendo em vista as relações que farei mais adiante entre Santos Dumont e os inventores do cinematógrafo): Nadar ensinou fotografia a Antoine Lumière, pai de Auguste e Louis (McKERNAN, 2004, p. 3).

Há três objetos em Le Bourget que formam conexões significativas. O primeiro clichê de fotografia aerostática foi publicado no *Journal l'Aéronaute* e obtido à altitude de 520 metros por Nadar, em 1858 (na foto aérea vemos Montmartre, o Arco do Triunfo, o Bois de Boulogne). O documento sobre *Le manifeste de l'autolocomotion aérienne* foi publicado em 1861 por Nadar. O anúncio publicitário do “révélateur concentré Nadar” – “Développement em tubes séparés pour 12 plaques ou clichés pelliculaires instantanés Eastman” (na legenda sob o original impresso está omitido o nome Eastman) exhibe: ao fundo, sobre a ilustração do produto, aparecem o balão Géant, de 6.000 metros cúbicos (primeira ascensão em 9 de outubro de 1863; pintado por Nadar no quadro *Le trainage du Géant au Hanovre*, 19 de outubro de 1863) e o nome de Nadar numa faixa (desenho de G. Fraipont). O revelador concentrado de Nadar navegaria pelas conexões até a capa do livro de Edgard Morin, promovendo a revelação entre fotografia e avião.

Coerente e pertinente ao meu percurso reflexivo entre pré-cinema e vanguarda, é o achado de uma imagem na coletânea de textos de um dos artistas conceituais (em textos e

filmes) do cinema experimental, o americano Hollis Frampton (1936-1984). A gravura inaugural do livro, cujo título brinca com as circunvoluções dos jogos mentais de relações imponderáveis, aponta, a meu ver, para as voltas dos balões de Santos Dumont e conecta a idéia exposta nos parágrafos anteriores com a precisão do índice fotográfico.

A imagem que abre a seção de pranchas ilustrativas dos irônicos e intelectuais círculos de confusão traçados por Frampton é daquelas que desconcertam pelo inesperado da coincidência flagrada no campo da pesquisa (até parece que foi para definir esse estado da graça que, em inglês, a palavra quebra-cabeça também seja usada como condição adverbial e adjetiva de espanto: *puzzle*).

Uma das imagens que melhor sintetizam o pensamento de analogias e conexões que busco desenvolver neste capítulo está justamente condensada na gravura (1862) de Honoré Daumier, em que o fotógrafo sobrevoa os telhados de Paris num balão apontando uma câmera, intitulada: *Nadar, élevant la Photographie à la hauteur de l'Art* (FRAMPTON, 1983, p. 25).

Santos Dumont e Lartigue

A partir de uma sugestão de João Luiz Musa, fui em busca de relações entre Santos Dumont e Jacques Henri Lartigue (1894-1986), um dos renovadores da linguagem moderna da fotografia (D'ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003; MOORE, 2004). Fascinado por Lartigue e conhecedor da imagem fotográfica de Santos Dumont, Musa havia visto um auto-retrato do artista quando menino, com a miniatura de um suposto aeroplano do brasileiro flutuando na banheira.

No entanto, Martine d'Astier, diretora da Donation J. H. Lartigue, não tem certeza se a miniatura é mesmo de uma aeronave de Santos Dumont. D'Astier generosamente me enviou

oito pranchas do álbum autobiográfico de Lartigue, expediente pelo qual ele organizava toda sua obra [5], além de três fotos soltas. No total, ganhei 14 fotografias inéditas de Lartigue retratando Santos Dumont. São registros que cobrem os anos de 1906 a 1914 e, segundo d’Astier, é tudo o que o acervo tem sobre o brasileiro. Eis a lista das imagens de Lartigue sobre Santos Dumont:

- 1) Auto-retrato de Lartigue na banheira, com uma miniatura na espuma (“Meu aeroplano flutuante movido por hélice”) (1904, Paris);
- 2) Uma foto do balão *Deux Ameriques* (1906);
- 3) Uma foto do “Le Santos” (fevereiro de 1910, Paris);
- 4) Duas fotos da *Demoiselle* (março-abril de 1910, Paris);
- 5) Uma foto de Santos Dumont em seu automóvel Torpedo Bayard-Clement na avenue du Bois (+) uma foto de Santos Dumont em seu aeroplano *Demoiselle*, em vôo (outubro de 1910, Paris);
- 6) Foto da *Demoiselle* (janeiro de 1911, Issy-les-Moulineaux);
- 7) Foto de Santos Dumont a cavalo, galopando (12 de fevereiro de 1911, Paris);
- 8) Uma foto do aeroplano em vôo (pilotado por Audemars?), “La *Demoiselle* de Santos Dumont (Audemars)” (13 de maio de 1911, Paris);
- 9) Duas fotos de Santos Dumont remando num barco (+) uma foto de Lartigue e Santos Dumont remando (tirada por Nathalie), com a observação “Santos Dumont contente com minha idéia de assumir o remo” (30 de novembro de 1914, Arcachon);
- 10) Duas fotos de Santos Dumont remando num barco, uma com Zissou e outra com Nathalie (30 de novembro de 1914, Arcachon);
- 11) “Enfim! Enfim, pude fotografar Santos Dumont em sua famosa *Mercedes*” (s.d.).

5. Sobre o projeto autobiográfico do artista, ver o ensaio de D’Astier, in: D’ASTIER, BIAC e SAYAG (2003), p. 30-40. Outra fonte sobre o fotógrafo é MOORE (2004).

imagem 1 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1904
© Ministère de la Culture - France /
Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 9 - fotografia de Jacques Henri Lartigue 1914 Álbum, p. 67 recto

© Ministère de la Culture - France /

Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 10 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1914 Álbum, p. 67 verso

© Ministère de la Culture - France /

Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 3 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1910 Álbum, p. 6 verso
 © Ministère de la Culture - France /
 Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 4 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1910 Álbum, p. 12 recto
 © Ministère de la Culture - France /
 Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 6 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1911 Álbum, p. 9 verso
 © Ministère de la Culture - France /
 Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 8 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1911 Álbum, p. 49 recto
 © Ministère de la Culture - France /
 Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 7 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1911 Álbum, p. 4 verso

© Ministère de la Culture - France /

Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 2 - fotografia de Jacques Henri Lartigue 1906

© Ministère de la Culture - France /

Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 5 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, 1910 Álbum, p. 73 verso
 © Ministère de la Culture - France /
 Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

imagem 11 - fotografia de Jacques Henri Lartigue, s.d.
 © Ministère de la Culture - France /
 Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (AAJHL)

A foto de Santos Dumont e Zissou, da prancha 7, foi publicada em livro e uma nota esclarece que a reprodução foi feita a partir de um negativo de vidro estereoscópico 6x13cm (D'ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003, foto à p. 109 e nota à p. 378). Isso pode nos levar a supor que as cinco fotos das placas 6 e 7, tiradas no mesmo dia, possam ser originalmente fotografias estereoscópicas.

Santos Dumont fotografado por Lartigue em estereoscopia é um acontecimento por si só, mas que também gera conexões com as estereoscopias da Coleção do Museu Paulista e com a idéia de antecipação do cinema (a natureza dupla que articula espaço e tempo).

São escassas as referências a Santos Dumont nos dois livros sobre Lartigue consultados.

Além da foto publicada, em D'ASTIER, BIAC e SAYAG (2003, p. 377) há só uma menção, nas epígrafes da biografia: em janeiro de 1913, Lartigue “fotografa Alberto Santos Dumont, Graham White e Max Linder em Saint Moritz”. Esta foto não foi localizada. Noto que nos cabeçalhos biográficos de outras datas, há duas menções em que se estranha a ausência do brasileiro nos moldes de citação feitos a outros aviadores: em julho de 1908, Lartigue “lê sobre os primeiros vôos dos americanos Orville e Wilbur Wright nos jornais”; como membro da liga aérea dos pilotos, ele “fotografa os grandes aviadores do dia: Roland Garros, Hubert Latham, Louis Paulhan, Eugène Lefèvre, Henri Farman, e Louis Blériot” (D'ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003, p. 375); em abril de 1909, encontrou e fotografou Wilbur Wright (D'ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003, p. 375). Santos Dumont não é citado entre os aeronautas do momento nem com uma entrada específica como o concorrente americano. Mas as fotos inéditas, *off record* dos anais oficiais, comprovam uma certa intimidade e o entusiasmo (como se lê no comentário assinado na prancha 9) que Lartigue nutria por Santos Dumont.

Em MOORE (2004, p. 106-107) há duas menções: “os escalões mais altos da sociedade

francesa, que incluíam figuras tais como Anna de Noailles, Liane de Pougy, Santos Dumont, e Boni de Castellane, conduziam vidas muito agitadas, muito públicas”; “embora Lartigue não tenha encontrado Sem até 1915, o fotógrafo tinha o costume de copiar os desenhos desse satirista, particularmente suas caricaturas de personagens excêntricas da alta sociedade como Polaire e Santos Dumont”. É interessante notar o relevo social de Santos Dumont dado no panorama de Paris pela mediação do traço de Sem, que fez uma caricatura de Lartigue em 1917, com a dedicatória “to my ordinary photographer” (MOORE, 2004, p. 132). Aliás, o mesmo livro publica um diorama de Sem e Auguste Roubille sobre o chamado “todo mundo de toda Paris” (mundo das letras, artes, esportes, ciências, sociedade e teatro), exibido na galeria Brunner (Paris) com grande apelo popular, conforme a coluna *Curiosidade de Je Sais Tout* (15 de fevereiro de 1910). O diorama foi reproduzido em *L’Illustration* (11 de dezembro de 1909) (MOORE, 2004, p. 106).

Apaixonado por aviões e carros, Lartigue criou um novo parâmetro para a fotografia dos momentos pregnante e imanente, num *loop* de transformação de fases. É a revolução do instantâneo e do imaginário fotográfico sob a medida do registro do objeto veloz. Lartigue fotografou seu irmão mais velho Zissou “empinando” um aeroplano numa imagem semelhante à de Santos Dumont também “empinando” um aeromodelo (como se vê na seção sobre Marey). O primeiro carro de Lartigue foi um Panhard, o mesmo com que Rolls conduziu Santos Dumont a Aldershot.

Lartigue fotografou Garros voando num Blériot (Garros aprendeu a voar num Santos Dumont), fotografou *le looping* (setembro de 1911) e o aviador Simón num vôo em espiral, na capa de *La Vie au Grand Air* (10 de fevereiro de 1912) (MOORE, 2004, p. 21). Sua adesão ao efêmero também se vê na série das mulheres elegantes andando no Bois de Boulogne e nas fotos de moda (outro ponto de contato com Santos Dumont, em seu aspecto *fashion* e *flâneur*). Lartigue é um dos grandes nomes da fotografia artística moderna,

inovador por suas composições arrojadas e seu flagrante do movimento congelado ao ar livre. Permeou e deixou-se permear por vários estilos.

Cito aqui apenas uma dezena das imagens notáveis de Lartigue, publicadas em D’ASTIER, BIAC e SAYAG (2003) [6]: o monoplane ZYX 22 de Zissou (1909); o monoplane ZYX 24 de Zissou (1910); balões *montgolfier* da família (1911); a famosa foto *Gd prix de l’A.C.F.* (o segundo dia da corrida do automóvel clube francês, 26 de junho de 1912), que influenciaria a foto de Man Ray *To Francis Picabia at great speed* (1924), publicada em *A revolução socialista* (15 de janeiro de 1925); Edmond Audemars no Blériot XI (15 de setembro de 1912), a partir de um negativo de vidro estereoscópico (como Audemars estaria na *Demoiselle?*), com os figurantes em primeiro plano remetendo a outras fotos com Santos Dumont, inclusive aquela de *Santos Dumont experiências do 14-bis* (1906); visão de cortes laterais da Torre Eiffel (1912); à la Marey, a queda do gato (1912); o rosto de Lilian Gish (no filme *Orphans of the storm*, Griffith, 1922) boiando no espaço escuro, talvez fotografado da tela; fotos de moda, como os desfiles de Cardin (1968) e de Courrège (1969); a projeção de sombras da série *Enquanto eu ainda tenho uma sombra* (1980).

“Um Buster Keaton da fotografia” (D’ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003, p. 131), Lartigue chamava as personalidades que passavam o período da guerra na Riviera de “*tout-cinéma*”. Com suas câmeras de cinema Lumière e Pathé, filmou assuntos noticiosos e curtas de ficção (teria filmado Santos Dumont?). Ele listava todos os filmes a que assistia em seus diários, e a primeira experiência do cinema que Lartigue recorda é, em 1902, *A viagem à lua*, filme de Méliès presente em mutoscópios e sonhos de Santos Dumont. Seu interesse no cinematógrafo afetou o modo de dispor suas fotos nas pranchas, explorando narrativas e seqüências (MOORE, 2004, p. 150).

6. Por ordem de menção, as respectivas fotos estão em D’ASTIER, BIAC e SAYAG (2003), às páginas 68-69; 75; 80-81; 89; 90; 91; 92-93; 119; 340-343; 360-361.

Outro contato com Santos Dumont: Lartigue produziu extensa série de negativos estereoscópicos em vidro, com câmeras Gaumont Stéréo-Spido 6x13 e Klapp-Nettel, adaptando-a aos formatos de 9x12, 6x9, panorama e até ao fotograma do cinematógrafo. Curiosamente para o estudo sobre dispositivos sob o crivo estrutural, Moore discute o uso da estereoscopia de Lartigue numa seção justamente intitulada *Cinema structures*, do capítulo *Cinema* (MOORE, 2004, p. 142-146). Em 1977, Lartigue produziu *screen prints* de certas fotos que tirou no começo do século, como *Hommage à Proust* (Santos Dumont pode ter se encontrado com o romancista do tempo mnemônico).

Um livro de Lartigue chama-se *Mémoires sans mémoire* (1975). Na biografia *L'oeil de la mémoire, 1932-1985* (1986), ele escreve: “Antes, eu era um pintor, e me deleitava em tirar fotos. Agora eu sou talvez ‘um fotógrafo’, e também tenho o direito de pintar do mesmo modo como jogava bola contra a parede quando criança (citado por D’ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003, p. 132). A condição de amador, tão cara a artistas de vanguarda de diversas épocas, é outro índice curioso do quase-fotógrafo. Lartigue não se considerou “um fotógrafo” até o fim da vida quando, com mais de 70 anos, foi consagrado pela descoberta do MoMA, e passou a aceitar o rótulo, ainda relutante e sem convicção (D’ASTIER, BIAC e SAYAG, 2003, p. 132). Na lendária exposição de 1963, o MoMA qualificou-o de “um verdadeiro primitivo” (MOORE, 2004, p. 254).

Não posso me estender mais neste fascinante veio ainda a se explorar nas conexões de Santos Dumont com personalidades fundadoras de uma visualidade cultural moderna. Escolho terminar esta seção com uma notável atração, que repercute tanto no modo operacional de Santos Dumont (como discutirei mais adiante) como nas operações do filme experimental realizado a partir do filme-mutoscópio que descobri.

No capítulo sobre cinema (MOORE, 2003, p.129-159), Moore começa justamente chamando o cinema de “meio sintético” (porque encerra imagem, movimento, narrativa,

som), um “fenômeno específico com particular relevância para Lartigue e suas fotos”, para daí afirmar que o cinema é bricolagem e explicar em nota a razão de seu juízo: é bricolagem porque o cinema é “a junção de bocados e pedaços de técnicas já conhecida para produzir uma nova capacidade” [7].

Santos Dumont e Marey

Étienne-Jules Marey (1830-1904) foi um dos precursores da aviação e do cinema. A conexão com Santos Dumont é outra das mais fascinantes ainda a se explorar. Como fisiologista rigoroso, Marey desenvolveu métodos para registrar o movimento (primeiro, internamente, da circulação do sangue; depois, externamente, dos corpos no mundo), inventando desde técnicas gráficas que traçavam o risco do movimento (representação abstrata) num papel e num cilindro, até as técnicas fotográficas que gravavam as imagens do movimento (representação do real) em placas de vidro e em filmes de celulóide – diagramas, fotografias e filmes pré-cinematográficos [8].

Ao contrário de outros pioneiros, e de seu discípulo Demenÿ (com quem rompeu justamente por discordarem disso), Marey interessava-se pela análise do movimento e não por sua síntese (representada pela ilusão do movimento reconstituído na projeção). Uma de suas divisas aponta que a contribuição do método da ciência consiste em revelar algo que não é visível ao olho humano, revelação possível pelo método. Por conta das conexões de Marey com a arte (BRAUN, 1992; LEUBA, 2000; FRIZOT, 2001; DIDI-HUBERMAN e MANNONI, 2004; FONT-RÉAULX, LEFEBVRE e MANNONI, 2006), não seria descabido

7. Citado por MOORE (2004), p. 240, nota 1: WILLIAMS, Alain. *Republic of images: a history of French filmmaking*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

8. Para conhecer a vida e a obra de Marey, as principais referências são: BRAUN (1992); LEFEBVRE, MALTHÊTE e MANNONI (2000, 2004); LEUBA (2000); FRIZOT (2001); FONT-RÉAULX, LEFEBVRE e MANNONI (2006).

lembrar a já repisada formulação de Paul Klee.

Não encontrei outros dados para comprovar uma relação mais conseqüente entre Marey e Santos Dumont, além da constelação de conexões que exponho a seguir.

Consultei Marion Leuba, em busca de dados sobre o possível contato entre o fisiologista francês e o aeronauta brasileiro, e sobre a inquietante ausência de referência deste nas obras daquele. Leuba informou que, no acervo do Museu Marey que dirige, e mesmo durante a preparação da exposição *Aerodynes*, nunca encontrou qualquer referência à relação entre Marey e Santos Dumont. Leuba contatou então Marta Braun, outra especialista em Marey, que também nunca viu indícios de relação entre eles [9].

Pelo que pesquisei na bibliografia de e sobre Marey, encontrei apenas uma menção a Santos Dumont, e mesmo assim indireta, e ainda assim numa nota de rodapé (ele nem aparece no índice onomástico): Victor Tatin (1843-1913) tornou-se assistente de Marey em 1874, e desde então desenvolveu protótipos de máquinas voadoras (pássaros mecânicos, modelos de aeroplanos), para Marey, entre 1879 e 1890, e “no começo do século trabalhou na construção dos biplanos em escala plena do pioneiro da aviação Alberto Santos Dumont” (BRAUN, 1992, p. 394, nota 17).

Em notícia publicada no jornal *Cosmos* (21 de setembro de 1901) já se falava de uma hélice construída por Tatin para Santos Dumont e de um sistema de suspensão feito por Tatin e adaptado por Santos Dumont. Hélices de propulsão e sistemas de suspensão impulsionam o suspense dois meses antes da rodagem do filme-mutoscópio de Santos Dumont explicando seu invento para Rolls.

O nome de Marey próximo ao de Santos Dumont pode ser apenas intuído e deduzido se soubermos de uma participação contígua. O brasileiro “apresentou-se aos membros do Congresso Internacional de Aeronáutica”, com o Dirigível nº 4, “impressionando os grandes

9. Leuba [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 14 maio 2007.

doutores e técnicos da aeronáutica, em 19 de novembro de 1900” (LINS DE BARROS, 1986, p. 46). Pode ter sido o primeiro contato de Santos Dumont com Marey, um dos fundadores do próprio Congresso.

Mas, entre os recortes do *clipping* que Santos Dumont assinava, achei nos jornais *Le Figaro*, *Le Matin* e *The New York Herald* (5 de novembro de 1901) o nome de Marey citado entre os cientistas da comissão julgadora que legitimou o Prêmio Deutsch a Santos Dumont. Matérias de jornal são passíveis de dúvidas, mas no caso valem pela fonte primária da época.

A queda do gato, uma das mais famosas experiências filmadas de Marey, é citada em livro sobre Santos Dumont sem nomear o cientista francês (FONTES, 1935, p. 67) pela mesma autora que cita que “Jansen, Marey e Langley participavam da comissão julgadora” do concurso de balões do Ministério do Comércio e da Indústria e do Congresso Internacional de Aeronáutica, em novembro de 1900 (FONTES, 1935, p. 95). Uma biografia de Santos Dumont cita na bibliografia o livro *Le vol des oiseaux* (1890), sem mencionar a obra ou seu autor no correr do texto (JORGE, 1973, p. 436).

O voo e o cinema compartilham uma busca que pode ter raízes traçadas até Leonardo Da Vinci, mas “o expoente crucial do século 19 foi o fisiologista francês Étienne-Jules Marey” (McKERNAN, 2004, p. 1).

Marey tinha particular interesse na análise do voo das aves e adotou o pássaro como modelo de estudo; seu livro *Le vol des oiseaux* esteve na cabeceira de todos que se interessavam pelo voo humano e mecânico. Para McKERNAN (2004, p. 2), “os experimentos de Marey e Tatin demonstraram que uma aeronave dotada de uma asa fixa e um motor impulsionando uma ou mais hélices era a solução para o homem conquistar o ar”. Mas Tatin não levou adiante essas idéias de 1879 a 1890, só retomando-as no começo do século 20 ao colaborar com Santos Dumont, Blériot e Paulhan.

É interessante citar por extenso um trecho do ensaio em que o pesquisador britânico

agencia outros vãos e a representação por meio do cinema. “Em 1872 Alphonse Pénauud (1850-1880) trabalhou com Marey na construção de uma ave mecânica. Pénauud seguiu no projeto de um monoplano de dupla hélice, uma idéia surpreendentemente avançada em 1876, antes de, por lástima, cometer suicídio com apenas 29 anos. Para o cinema, a contribuição mais significativa de Pénauud foi argumentar com Marey que a fotografia era um método superior de registro do movimento em relação aos métodos gráficos que Marey usara até então. Foi por meio da influência de Pénauud que Marey assumiu a idéia adotada pelo astrônomo Jules Janssen (1824-1907). Janssen criara um ‘revólver fotográfico’ para capturar a passagem do planeta Vênus em 1874, e propunha que o dispositivo poderia ser usado para o estudo do vôo da ave. Marey construiu seu próprio ‘fuzil fotográfico’ em 1882, capaz de captar doze exposições por segundo. A partir daí, Marey moveu-se rapidamente para a câmara cronofotográfica de placa fixa, com um obturador cronometrado, apto a capturar várias imagens sucessivas de uma ação em uma única chapa ou lâmina de vidro O registro do movimento de tal maneira iria logicamente ser seguido pela recriação desse movimento, quando o filme em rolo de celulóide tornou-se disponível.” (McKERNAN, 2004, p. 2).

Uma das possíveis coincidências curiosas a se apontar, nas ligações im / prováveis entre o brasileiro e o francês, é sobre o ano de 1898: foi o ano da ascensão do primeiro balão dirigível de Santos Dumont, o nº1 e foi quando “Marey havia renunciado totalmente a trabalhar segundo a hipótese de uma máquina voadora sobre o princípio do batimento de asas” (MANNONI, 2004, p. 42). Já no período de 1904 / 1905, é possível vislumbrar a sombra de Marey como que fotografada por Lartigue: “Passando em frente do seu campo de vôo em Neully, seus amigos surpreendiam-se ao vê-lo [Santos Dumont] manejando uma grande pandorga, um papagaio em forma de caixa com múltiplas divisões. (...) estudava agora o vôo das aves (...)” (WYKEHAM, 1966, p. 206).

Os amplos e profundos estudos de Marey sobre os problemas técnicos da aviação e os

mistérios do movimento no ar são os pontos mais evidentes do contato entre o fisiologista francês e o aeronauta brasileiro. A pesquisa sobre a resistência do ar, uma das aplicações práticas do último trabalho de Marey (as “abstratas” fotografias dos fluidos), foi objeto de estudos pioneiros de Santos Dumont.

Uma referência a Bazin, o pensador fundamental da ontologia da imagem cinematográfica, permite imaginar uma aspiração radical comum entre os projetos demasiado humanos de voar e reproduzir a vida em movimento. “(...) A idéia de cinema – de reprodução perfeita e semelhante à vida – de longe precedia sua materialização”, e Bazin “a compara à idéia de vôo, que habitava a alma do homem comum desde seu primeiro pensamento sobre pássaros” (ROSEN, 2001, p. 37).

Visitei a exposição *Passion cinéma*, em Paris, mostra permanente sobre a história do cinema a partir das coleções de Will Day (da Cinémathèque française) e dos Archives Françaises du Film do Centre National de la Cinématographie. Ali, tive a experiência de manipular aparelhos (discos estroboscópicos) e visionar artefatos (lanternas mágicas, mutoscópios), peças do pré-cinema cruciais tanto para a pesquisa histórica como para a pesquisa criativa envolvidas na tese.

Entre os aparelhos e objetos observados, cito alguns dos mais relevantes, de autoria de Marey: zootrópio (1887, com a escultura de pombos no lugar das imagens do dispositivo); fotografia da vitrine da Exposição 1900 (mostra sobre a cronofotografia, o primeiro ensaio museográfico de cinema); câmera cronofotográfica (1890); filme celulóide 60mm; uma câmera com todos os princípios da técnica do cinema que se mantêm até hoje, com filme celulóide, objetiva, obturador; fuzil cronofotográfico elétrico (1899, aperfeiçoamento do primeiro fuzil de 1882, com filme flexível 35mm não perfurado, e portátil, para tomadas de vistas no exterior); filmes cronofotográficos de Marey (1899-1904), em diferentes formatos e extensões de tela; o cartaz da exposição *Hommage à J. E. Marey* [sic], em cartaz de junho a

setembro de 1963 no Musée du Cinéma, Palais de Chaillot, com litografia de Victor Vasarely.

A modernidade da imagem inventada por Marey e sua influência sobre a arte moderna são temas correntes após a redescoberta da obra do cientista francês (como já mencionei no segundo parágrafo desta seção). O cartaz de Vasarely compõe uma rima interessante com as fotografias do último trabalho de Marey, que justamente tratava de registrar as trajetórias de fluidos, ou mais, precisamente (por mais inefável que seja), do ar que navega pelo espaço (outro laço com o circuito de Santos Dumont).

Foi na *Demoiselle* de Santos Dumont que Roland Garros aprendeu a voar (NAPOLEÃO, 1988, p. 150). No território livre das conexões imponderáveis que proponho nesta tese, justaponho este dado ao fato de que o grande e antigo prédio do Instituto Marey foi derrubado em janeiro de 1980 para dar justamente lugar à expansão do estádio de tênis Roland Garros (BRAUN, 1992, p. xiii e p. 7).

Nesta aproximação por ausências, queria notar a não-presença de Santos Dumont em dois cinejornais filmados no Rio de Janeiro em 1912 pelo operador Alberto Botelho, que mostravam “os vôos de fantasia pelo arrojado aviador Garros”, num monoplane Blériot, ganhando um prêmio pelo percurso do Rio a Teresópolis (*Cinejornal Brasil nº 1*) e “os vôos dos aviadores Garros, Barrier e Audemars no Jockey Club durante as comemorações da semana da aviação” (*Pathé jornal* ou *Vôos de Roland Garros*). Reparo a presença aqui de Audemars, que pilotava a *Demoiselle* de Santos Dumont numa fotografia de Lartigue.

Marion Leuba e Marta Braun concordaram com uma hipótese para a ausência surpreendente de Santos Dumont nos livros de e sobre Marey. Suponho que a razão resida no fato de que o fisiologista francês, antes da ascensão do brasileiro na conquista dos balões, já se interessava pelo voo mecânico (do mais leve ou do mais pesado que o ar). Santos Dumont só iria se dedicar a aeroplanos em 1906, sistematizando o interesse dos últimos dois anos: seu

primeiro vôo em aeroplano, em 13 de julho de 1906, foi feito na presença de membros do aeroclube francês e registrado em ata em 3 de novembro de 1906 (*The Illustrated London News* anuncia “o primeiro vôo de uma máquina mais pesada que o ar: Santos Dumont vence o Prêmio Archdeacon”). A morte de Marey em 1904 encerra os canais aéreos de conexão.

Termino esta ponte aérea entre Alberto Santos-Dumont e Étienne-Jules Marey (literalmente entre os hífen em espelho; quebro aqui a norma que adotei, de não grafar o hífen no nome do brasileiro, em nome da alegoria do símile) e nas asas de uma outra coincidência de conexões. Muybridge e Marey travaram uma relação profícua de influência recíproca, na espécie de gerenciamento científico dos estudos do movimento que praticaram. Há muitas conexões além da coincidência das letras iniciais de seus nomes compostos e de seus anos de nascimento e morte – Eadweard James Muybridge (1830-1904) e Étienne Jules Marey (1830-1904) (LEUBA, 2000). À primeira e aérea vista, ambos registraram o vôo de pássaros em suas fotografias seqüenciais, como observou Morettin [10].

Haveria ainda a explorar as conexões de falácia entre as montagens falsas da série de *Animal locomotion*, em que Muybridge alterava a composição das fotos com propósitos nada científicos (BRAUN, 1992) e as fotomontagens falsas reveladas por MUSA, MOURÃO e TILKIAN (2001), ou mesmo as montagens de fotos que construíram as imagens do acidente no hotel Trocadero ou na baía de Mônaco.

Santos Dumont e Edison

Um encontro documentado extensamente pelo noticiário da época e pela indiscutível prova da imagem fotográfica (embora não documente o índice da presença conjunta) foi

10. Informação fornecida por Eduardo Morettin na palestra *Montagem de atrações: O arquivo e/ou a vanguarda - por uma poética do espanto e do encanto* que eu proferi nos Seminários de Pesquisa “Análise de filmes, análise de sociedades”, do Grupo de Pesquisa CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação, por ele coordenado, em 5 de novembro de 2007.

aquele entre Thomas Edison e Santos Dumont, quando este passou por Nova York em abril de 1902. Houve até uma sugestão de que pode ter havido um registro sonoro (pelo fonógrafo?) (HOFFMAN, 2004, p. 171). A fotografia de Edison traz o autógrafo “A Santos Dumont, pioneiro da navegação aérea”, embora o destinatário tenha traduzido em outros termos: “(...) veio assim endereçada, numa fotografia do maior inventor dos tempos modernos: A Santos Dumont / O Bandeirante dos Ares / Homenagem de Edison” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 31).

O inescrupuloso inventor americano (envolvido na produção de telégrafo, telefone e fonógrafo) produziu o kinetoscópio, um tipo de cinema para ser espiado pelo orifício de um aparelho movido a moeda, semelhante ao mutoscópio, já em evidente voga à época do encontro entre Edison e Santos Dumont (e o filme-mutoscópio com Rolls já fora produzido cinco meses antes). Mas parece que nada falaram de cinema ou de imagem no encontro de 13 de abril de 1902, em West Orange, New Jersey.

WYKEHAM (1966, p. 173) relata: “Antes de partir [de New York] ele [Santos Dumont] entrevistou-se com Thomas Alva Edison. Este havia lido uma entrevista de Alberto a um jornal, na qual narrara seus planos para instalar um sistema Marconi de telegrafia sem fio em sua aeronave, e o grande inventor norte-americano convidou o famoso brasileiro a visitar a Instalação Edison de Pesquisas. A conversa foi longa e, a seguir, Edison conduziu seu hóspede através de uma minuciosa visita aos laboratórios de West Orange. A palestra foi amável, mas sem conseqüências. A um jornalista que esperava, provavelmente, pela revelação de algum fantástico projeto, Edison comentou simplesmente: ‘O senhor Dumont veio satisfazer o desejo de conhecer-me, que, aliás, era mútuo’. Acrescentou ainda que eles tivessem discutido o emprego de energia elétrica nas aeronaves, porém haviam concordado em que o aparelhamento seria sempre muito pesado.” WYKEHAM (1966, p. 146) emite um sinal de sintonia de Edison e Marconi em relação a Santos Dumont: “(...) e chegaram ainda

uma carta e uma fotografia do Signor Marconi”. As ondas de Marconi repercutiram ainda numa seção posterior deste capítulo.

Com o título do jornal manuscrito e ilegível no *clipping*, *Santos Dumont encontra um defensor em Edison* (Nova York, 14 de abril) é uma reportagem grande que traz o único registro com uma imagem do encontro entre os dois, mas é um desenho; não achei fotografias que documentassem a visita.

Tom Edison's airship talk with Santos Dumont (sem identificação de publicação, maio de 1902) traz duas fotografias: mas de cada um dos inventores, separados, o brasileiro em seu estúdio e o americano em seu laboratório. A matéria diz que Edison aconselha Santos Dumont a continuar o que já vinha fazendo: fazer balões cada vez menores, “até que a parte do balão não seja visível nem com microscópio”, sem deixar de insinuar que a solução estaria numa máquina voadora e não num balão dirigível.

O *Argus* (Albany, Nova York, 14 de abril) publicou a nota *Encontro de inventores*, informando que Santos Dumont foi ao laboratório em West Orange, conversou por cerca de uma hora com Edison e depois visitou as instalações.

O *New York Sun* (4 de maio) publicou, vagamente, que Edison teria dito a Santos Dumont: “Você é o único homem que tem feito uma tal coisa”.

O *Telegraph* (Nova York, 15 de abril) publicou a reportagem “*Chame-me Santos*”, *pede o aviador*, informando que discutiram balões e eletricidade, e trazendo uma intrigante frase: “A delicadeza de algumas das máquinas mostradas a ele foi um assunto de interesse, e as engenhocas dos dispositivos que, até agora, são pouco mais que brinquedos científicos, divertiram-no”.

O *Journal* (Minneapolis, 17 de abril) publicou *Santos a circundar a Liberdade*, informando que Edison prepararia a primeira e pequena bateria para o seu Dirigível nº 7. E que após visitar as oficinas (pronunciando o duplo sentido do título da matéria), Edison teria

levado Santos Dumont “ao seu gabinete mais secreto”.

O *Evening Post* (Louisville, 19 de abril) diagrama o segredo ao dividir o título *Santos=Dumont a pairar nos ares daqui* e inserir, entre o nome e frase verbal, uma caixa com o termo “o jovem mago do ar”, numa clara alusão ao mago de Menlo Park.

Santos Dumont e um cientista brasileiro em Paris

Mesmo sob o risco de naufragar na rala seara das suposições imponderáveis, gostaria de deixar indicado, sem me aprofundar nesta conjectura, a possibilidade de Santos Dumont ter travado contato com um jovem cientista brasileiro radicado em Paris, Osvaldo de Faria. Por causa da coincidência da época em que viviam ali (1903, 1907) e da esfera comum (ciência). Essa referência me caiu casualmente, enquanto pesquisava a incidência de exibições de mutoscópio ou de filmes sobre Santos Dumont no Brasil [11].

Em 1903 Osvaldo de Faria ganhava renome de cientista na França. A *Gazeta de Notícias* (21 de agosto de 1903) repassou o telegrama que o *Jornal do Comércio* recebera de Paris comunicando que o jovem recebera medalha de ouro da municipalidade por descoberta relativa ao regulador e transformador da força elétrica. O mesmo jornal indicou que *Le Figaro* e *Le Journal* estampavam “manchetes elogiosas ao inventor precoce” e notícias sobre sua experiência num laboratório improvisado no quarto da mãe, “feita sobre uma corrente alternativa do setor dos Campos Elísios, observando-se os seguintes fenômenos: graduação de luz à vontade do operador marcha regular de uma bobina de 55 centímetros de centelha (aplicação do raio x); funcionamento de um motor de força de 4 cavalos, carga rápida de acumuladores e fixidez da luz para aplicações cinematográficas” (ARAÚJO, 1976, p. 154-155).

11. Minha única fonte sobre Faria é ARAÚJO (1976).

Aparentando ser o jornal oficial da divulgação do moço no país, a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (4 de março de 1907) comentava, entre seus feitos na França, uma curiosidade espetacular: “hoje o jovem brasileiro está trabalhando na criação de um *cinematógrafo-falante* superior a todos os existentes” (ARAÚJO, 1976, p. 194).

Santos Dumont e Lumière

Fiz uma pesquisa em monografias sobre Lumière [12], em busca de menções a Santos Dumont. Afinal, Louis e Auguste são os célebres inventores do cinematógrafo, cuja inauguração em 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café no Boulevard des Capucines em Paris, é certidão mítica do cinema, por ter exibido para um público pagante imagens em movimentos projetadas sobre tela e registradas em celulóide. E Santos Dumont é um “fã do cinematógrafo” (FONSECA, 1956, p. 76).

Como neste caso encontrei apenas o que era mais previsível na pesquisa sobre as relações de Santos Dumont com personalidades do cinema – ou seja: nada –, fui indagar no lugar mais apropriado e confiável para este tipo de esclarecimento sobre Lumière (mas nada impede que pesquisas alheias e alhures possam surpreender até detentores do acervo). Segundo o conservador da seção de aparelhos do Instituto Lumière, Jean-Marc Lamotte, “não há relação especial entre os Lumière e Santos Dumont” [13].

Mas o contato com o Instituto de Lyon permitiu-me conhecer uma única relação de Lumière e Santos Dumont. Descobri a existência dos dois únicos filmes produzidos pela companhia apresentando Santos Dumont. Foram filmados em 19 de setembro de 1900, por ocasião do Congresso Aeronáutico durante a Exposição Universal, e mostram o Dirigível nº

12. Por exemplo, AUBERT e SEGUIN (1996) e DUJARDIN e col. (1999).

13. Lamotte [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 13 mar. 2006.

4 em Saint Cloud, perto de Paris. Desconhecidos no Brasil, os raros filmes de 45 segundos são: *Expérience du ballon dirigeable de M. Santos Dumont: I. Sortie du ballon* (*Experiência do balão dirigível do Sr. Santos Dumont: I. Saída do balão*) e *Expérience du ballon dirigeable de M. Santos Dumont: II. Le ballon et son moteur* (*Experiência do balão dirigível do Sr. Santos Dumont: II. O balão e seu motor*), respectivamente, filme nº 1121 e filme nº 1122 no catálogo Lumière de 1905.

Há duas outras cogitações de conjecturas sobre as conexões entre Santos Dumont e os Lumière, já mencionadas no capítulo 2. Uma é a especulação de que o filme em que o inventor brasileiro explica seu dirigível tenha sido veiculado no dispositivo kinora, uma espécie de versão dos irmãos Lumière para o mutoscópio. Outra é a do aspecto doméstico da *Demoiselle* como emblema geral de uma utópica máquina quase que artesanal, para consumo do amador especialista. Algo típico não só dos dirigíveis (como modificar o pequeno motor de um triciclo para o balão nº 1, 1898), mas de outros dispositivos de Santos Dumont, como o chamado transformador marciano (para subir montanhas com esqui) e as soluções de chuveiro, aposentos e outras instalações da casa que projetou em Petrópolis no morro do Encanto. O dispositivo Lumière – câmera-reveladora-copiadora-projetor de formato pequeno e portátil – continha um desígnio projetado para o mercado doméstico, amador.

Uma reportagem de *Le Petit Journal* (*Os aeroplanos no Bois de Boulogne - Sr. Santos Dumont faz um vôo planado de 220 metros e ganha dois prêmios*, 13 de novembro de 1906) dizia que o aeronauta brasileiro procedia com um método, inspirado no provérbio “Qui peut le plus peut le moins”. A mesma matéria traz outro trecho que vai ressoar no giro da manivela do mutoscópio, sem esconder a euforia e a poesia: “uma volta de manivela e o motor respira, canta triunfalmente.”

caricatura de Sem, 1909 (acervo Sophia Helena; atualmente no CENDOC)

caricatura de Émile Cohl, 1901 (acervo Sophia Helena; atualmente no CENDOC)

Ainda nos primórdios da intersecção de Santos Dumont com o cinema (antes de Sua consagração com a conquista do Prêmio Deutsch em outubro de 1901, mas já na esteira de sua celebrada popularidade em voga garantida pelas ascensões mediáticas antes desse prêmio), fui encontrar um registro curioso. Remete justamente a uma modalidade artesanal do cinema, quase doméstica (por causa da própria operação do artesanato de desenhar as imagens sucessivas quadro a quadro).

Émile Cohl (1857-1938) foi pioneiro do cinema de animação (filmes de desenho animado e filmes que usavam a colagem), com filmes como *Fantasmagorie* (1908) e *Drame chez les fantoches* (1909). Colaborou com ilustrações para jornais e revistas. Dirigiu filmes de atualidades, publicitários e científicos.

La Vie au Grand Air (28 de julho de 1901) publicou uma caricatura de Cohl sobre o “moderno ícaro”. *The New York Herald* (4 de agosto de 1901) também.

Santos Dumont e Méliès

Cinema de animação não é só desenho animado, mas, sobretudo, já na origem, efeito, truque, trucagem. O primeiro do gênero foi George Méliès (1861-1938) [14].

No Museu do Cinema da Cinemateca Francesa (Paris) há uma Sala Méliès, construída ao redor de um de seus filmes, justamente o de poético título *Viagem através do impossível* (*Voyage à travers l'impossible*, 1904). Uma legenda informa que o quadro 3 (*A usina metalúrgica*) do filme foi inspirado diretamente na Galeria das Máquinas da Exposição Universal de 1900. É provável que Santos Dumont tenha visitado esta exposição. Méliès tinha um gosto especial por aglomerações de máquinas num mesmo compósito – outra conexão com o *bricoleur* Santos Dumont –, chegando a idealizar um *aerobus* para A

14. Sobre Méliès, ver MALTHÊTE-MÉLIÈS (1984).

conquista do polo (La conquête du pôle, 1912).

Num corredor contíguo a essa sala, é projetado numa tela suspensa um fragmento do filme *A conquista do ar (À la conquête de l'air)*, dirigido por Ferdinand Zecca (1864- 1947) e produzido no mesmo ano de 1901 em que Santos Dumont legitimou sua conquista do ar através do Prêmio Deutsch e foi filmado pelo mutógrafo e exibido no mutoscópio. Em 17 de novembro de 1906, *L'Illustration* publicava uma reportagem intitulada *A conquista do ar*, sobre a ascensão em aeroplano de Santos Dumont, tendo em vista um prêmio do aeroclube francês, quando “alguns instantes antes, se viu entrar em cena, pela primeira vez, o aeroplano de Blériot e Voisin”.

Quando de minha visita ao Museu da Imagem em Movimento (MoMI, The Museum of the Moving Image, Astoria, Nova York, 2007), um dos mutoscópios em funcionamento, disponível para manipulação do público, exibia justamente um filme de Méliès, *Viagem à lua (Le voyage dans la lune, 1902)*. Este filme tem conexões imediatas em múltiplos graus com Santos Dumont, ainda mais se escutarmos a ressonância das reminiscências de Jules Verne na formação de seu imaginário.

O cinema de Méliès, ao colocar em cena o *performer* face ao espectador, lembra a cena de Santos Dumont exibindo-se no filme-mutoscópio. O limite entre a contingência do motivo (o registro da aparição de Santos Dumont) e o arquivo transfigurado (a recriação do original pelo filme experimental) é tema da tensão entre o prosaico e o enigma: “embora os filmes mágicos fossem bastante populares, muitos destes primeiros filmes eram de fato filmes ‘ocasionais’, lidando num modo documentário com um incidente, um lugar, uma atividade – a matéria da vida cotidiana” (DOANNE, 2002, p. 141). O jogo polar dessa tensão aponta para o caráter cíclico da reciclagem: “O filme mágico é estruturado pela repetição, baseado na alternância entre presença e ausência, em vez de uma trajetória linear progressiva” (DOANNE, 2002, p. 134).

Mágico amador, que comprou o famoso teatro de Robert-Houdini, Méliès encenou em suma a magia do dispositivo, com filmes como *L’homme à la tête au caoutchouc* (1902) e *Le merveilleux éventail vivant* (1904). O entrecho episódico era um entreto do espetáculo de ilusão consciente, que ele não gostava de revelar. Méliès foi um dos primeiros espectadores do cinema, presente à sessão inaugural de Lumière, que recusou vender o cinematógrafo a ele, e o fez adaptar um bioscópio (uma conexão em abismo com o mutoscópio e seu coroloário de projeção?). Méliès encantou-se muito mais com as folhas de árvore que se mexiam no fundo da cena do que com a ação em primeiro plano (ação descrita no título *Repas de bébé*, 1895). É nesse interstício entre encanto e técnica que o cinema opera, ilusão e consciência, “entre a magia e a epistemologia” (ou entre “o didático e o maiêutico”) – para evocar a formulação de MICHELSON (1979) sobre Dziga Vertov. As apresentações lustradas com imagens ratificam o fascínio do espectador incrédulo quanto mais revelam seu expediente ilusório.

Performance e fascínio

Na tela da especulação, uma imagem fascina e intriga, ainda à espera de novos dados que configurem a descoberta: seria Santos Dumont um cinéfilo? Gondin da Fonseca assim o diz, situando o contexto de seus passatempos em Paris ao redor de 1899-1900, mas sem fornecer maiores detalhes ou a fonte desta afirmação.

“Alheio a toda esta balbúrdia [o caso Dreyfuss; a conquista de Paul Voulet na África], Santos Dumont voa com a bandeira do Brasil no seu nº 4, frequenta habitualmente a Exposição, é um fã do cinematógrafo (então na sua fase lactante) e arroja-se no subsolo parisiense nos trens de André Berthelot que os sábios auguram um fim trágico (...) Percorre a Paris de outrora, reconstruída por esse visionário Robida, que no seu livro *XX siècle* prevê tudo, até a televisão. Diverte-se no Palais de la Chanson, de Eugénie Buffet. (...) Visita o

mundo todas as tardes em poucas horas, correndo de pavilhão em pavilhão (...)”. (FONSECA, 1956, p. 76).

Noto que o Dirigível nº 4, justaposto ao espaço da exposição e ao cinematógrafo, é o mesmo balão filmado por Lumière. A presença contígua à condição de espectador de eventos da imagem (Exposição Universal, cinematógrafo), como se não bastasse ser ele mesmo agente ativo do evento-imagem, demarca uma alegoria indexada comum às três manifestações. Sabe-se que, em 1897, vindo de uma visita ao Brasil, Santos Dumont regressou a Paris, onde tinha fixado residência (LAVENÈRE-WANDERLEY, 1980, p. 7), o que faz supor que ele tenha se estabelecido em Paris ainda nos primeiros anos de difusão e sucesso do cinematógrafo, lançado em dezembro de 1895.

Mais concreto é o indício de evidência do envolvimento (não menos fascinante, nem menos intrigante) de Santos Dumont com “projeções elétricas”. Encontrei notícias sobre uma participação sua (diretamente como objeto ou sujeito) na prática de projeções ilustradas.

O *Comércio do Porto* (7 de novembro de 1901, um mês antes daquela exibição no Palace) informa sobre a abertura anual da Conferência Ampère (31 de outubro), em nota assinada por Guy de Presles: “o programa compreende (...) diversas projeções elétricas por Simons e uma alocação por Santos Dumont, terminada com uma sessão musical”.

L’Auto-Vélo (29 de outubro de 1901) noticia uma conferência de Emmanuel Aimé (secretário do aeroclube francês e uma das pessoas mais próximas do brasileiro) a ser feita nos próximos dias na sala da Sociétés Savantes, “sob a presidência do Sr. Santos Dumont”: “uma conferência com projeções, sobre a navegação aérea no século 20”.

A *Revue Ampère* (sem identificação da data, na reprodução consultada) fala provavelmente da mesma conferência de Aimé em 31 de outubro de 1901, “sob a presidência de Santos Dumont”, sobre *A navegação aérea no século 20*. A revista anuncia que na próxima edição fará um relato da sessão e da locução de Santos Dumont.

Mas não consegui achar tal relato, o que só aumenta o potencial de cogitações e conjecturas a juntar o nome de Santos Dumont à faísca que ilumina uma atividade antecipadora do espetáculo cinematográfico. Nesse contexto obscuro, é curioso ler que “[Aimé] permanece até hoje como o obscuro Dr. Watson de um Sherlock Holmes brasileiro” (WYKEHAM, 1966, p. 113).

Há registro de carta (24 de outubro de 1901) de Camille Flammarion convidando Santos Dumont para fazer uma conferência na Sociedade de Astronomia da França [15]. Flammarion aplaudiu a convenção do tempo mundial *standard* (KERN, 2003, p. 14).

É curioso notar que essas projeções elétricas (digo no plural, na hipótese de que os jornais não estejam noticiando o mesmo evento) antecedem em um mês a rodagem do filme-mutoscópio em que Santos Dumont explica seu balão. Uma atração de simultaneidades em defasagem de quase sincronismo?

Como contexto e cotejo a tais projeções, penso em dois exemplos ligando o pré-cinema e o cinema experimental: em 1879 Muybridge criou seu zoopraxiscópio, uma espécie de lanterna mágica adaptada por ele para projeção, fazendo palestras ilustradas com suas fotografias que decompunham o movimento em fases estáticas e sucessivas (PRODGER, 2003, p. 154). Já no âmbito da vanguarda contemporânea, Ken Jacobs (um dos principais nomes do cinema estrutural) é um ardoroso praticante das performances em que opera projetores de cinema, por meio da série batizada de *Nervous system*.

Baseado na tradição que mescla difusão da ciência e diversão ilusionista, posso imaginar – a partir do filme-mutoscópio explicando seu dispositivo, provavelmente o nº 6 – Santos Dumont como um *showman*, entre o *lecturer* de lanterna mágica que dirige o espectador e o cientista que mostra a anatomia de seu invento. A existência de uma série de

15. Termo de doação de documentos para o Museu Santos Dumont em Cabangú. In LAVENÉRE-WANDERLEY (1972), livro 4, p. 324.

diapositivos estereoscópicos (que não retratam aeronaves de Santos Dumont) na Coleção do Museu Paulista pode ser explicada por esta prática de palestras ilustradas.

A indução é fascinante, mesmo que desautorizada pelo próprio. *New York Journal* (1 de maio de 1902), em artigo de curioso título *Santos Dumont in flight, but not on air ship*, anuncia em intertítulo que sua máquina nº 6 será exibida perto de Coney Island nesta temporada. Perguntado se planejava fazer exposições perto do célebre e popular parque de diversões e atrações baratas (cujo percurso até sua chegada já era um passeio de recreações e sensações), ele foi enfático: não apareceria diante do público em seu dirigível, a menos que fosse para competir por um prêmio – “não sou um *showman*”.

Rarefação poética

Apesar de suas inclinações quase restritas ao assunto prático das máquinas, Santos Dumont era capaz de lances poéticos. São evidências que atestam seu interesse para um olhar moderno. Por exemplo, usar gás de iluminação em vez do gás de hidrogênio no Dirigível nº 3. Ou chamar seu segundo balão de *Música* (o primeiro chamou *Brasil*). Ou escrever em seus manuais de memórias frases imprevistas como: “enfim, quase a inquietude” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 58).

Em 10 de fevereiro de 1902, na Baía de Mônaco, na terceira experiência com o Dirigível nº 6 – justamente o mesmo que estaria sendo explicado no filme-mutoscópio – desfraldou uma bandeirola com as iniciais que adotaria por lema: “P.M.N.D.N.” (LINS DE BARROS, 1986, p. 58). Abreviadas, “as seis letras maiúsculas misteriosas” (como chamou *Le Auto-Vélo*, de 25 de janeiro de 1902) foram extraídas do verso dos *Lusíadas* de Camões, “por mares nunca dantes navegados”. Santos Dumont cita a frase completa (SANTOS DUMONT, 1904, p. 103). Na última estrofe da introdução de seu livro de poemas *Dumont e*

o espaço: sonhos aéreos, F. Silvério cita a frase extirpando o *m* de mares. Curiosamente, num eco poético de um lance já poético, dois biógrafos tiraram uma letra do verso de Camões, transfigurando-o, e informavam que a frase era “por ares nunca dantes navegados” (FONSECA, 1956, p. 107; JORGE, 1973, p. 86). Num estudo atento a lacunas e vazios, como os cacos incompletos da história, não seria despropósito ler o lapso: as duas asas do “m” caíram por terra, iconicamente – ares.

No grupo de “documentos diversos” da Coleção do Museu Paulista, é possível encontrar mais de 60 folhas com pensamentos e máximas recolhidos por Santos Dumont, em francês, com citações de autores variados: Stendhal (“a energia é provavelmente a coisa mais bela do mundo, porque, sem ela, nada alça ao sublime”; “querer e ter a coragem de se expor a um inconveniente”); Sêneca (“não se é infeliz a não ser por comparação”); Platão (“o movimento é um bem para a alma e para o corpo”); Pascal (“a virtude de um homem não deve ser medida sobre seus esforços, mas sobre aquilo que ele faz de comum”); Santo Agostinho (“para discernir com conhecimento de causa o falso do verdadeiro, é necessário abandonar o pensamento que se tem da verdade”); Tolstoi (“é necessário renunciar a todo perfeccionismo que golpeia a vida humana”); Nietzsche (“é insensato querer sempre conhecer as razões”; “o erro não se faz cegamente, o erro é a covardia”); Swift (“os meios imaginários se tornam logo reais quando se deixa ir pelo pensar”); Anatole France (“são de atos e não de idéias que vivem os povos”; “é com o passado que se faz o amanhã”); Diderot (“o gosto do extraordinário é a característica da mediocridade”).

Aclamado pelo *Figaro* (conforme notícia do *New York Herald*, 20 de outubro de 1901) como o “Dom Quixote dos céus”, tinha na biblioteca vários *ex-libris* Santos Dumont, cuja mera justaposição na prateleira já figura uma imagem mental de seus interesses verbais e visuais: *De la statue et de la peinture* (1869), de Leon-Battista Alberti; *The marvels of photography: describing its discovey & many of its achievements* (1919) de Charles R.

Gibson; *Les rêveries d'un promeneur* (1925) de Jean-Jacques Rousseau; *Relativity: the special & the general theory a popular exposition by Albert Einstein* (1921); *Easy lessons in Einstein* (1921) de Edwin E. Slosson (a primeira página em branco tem manuscritas as iniciais “SD” a lápis marcando forte o verso e a próxima página; e há um capítulo chamado *Metaphysics of the movies*).

O *Journal* (Nova York, abril de 1902; dia ilegível na reprodução consultada) traz a nota *Santos Dumont não ainda a navegar nas ondas de Marconi*, com o intertítulo: “Aeronauta diz que a energia sem fio para dirigíveis é gerada somente pelos dínamos mentais nas cabeças dos sonhadores”. Santos Dumont chamava de insensatez a idéia de voar na corrente de rádio, talvez em resposta às críticas do eminente Lord Kelvin, que não via valor prático nos balões dirigíveis de Santos Dumont (“delusão e armadilha”) e elogiava o sistema do telégrafo sem fio de Marconi como modelo de perfeição prática (*Aeronave é inútil, diz Lord Kelvin, New York Journal*, 20 de abril de 1902, quando Kelvin veio visitar a Kodak em Rochester para conhecer as recentes descobertas sobre um “dispositivo fotográfico de grande valor sob o ponto de vista científico”). Santos Dumont comentou explicitamente Kelvin e disse não se importar, já que Edison o reconhecia (*The Mall and Express, Santos Dumont diz adeus*, 1 de maio de 1902).

Entre os livros curiosos na Coleção do Museu Paulista, encontrei um de poemas (*Dumont e o espaço: sonhos aéreos*, F. Silvério, Ceará, 1902) e um em esperanto (*Santos Dumont, la aerpioniro*, A. Brigole, 1945). Na exposição de Le Bourget, vi na vitrine o livro *Dezenove dias em balão* (1844) de Edgard Allan Poe.

Dos índices de criptogramas de Poe, viajo ao Morro do Encanto, onde Santos Dumont escreveu *O que eu vi o que nós veremos* (1918), que traz um trecho que remete a apetrechos do pré-cinema, jogos ópticos e até ao mutoscópio: “Outra dificuldade, que se apresenta à navegação aérea, é a de localizar-se o aeroplano. (...) Creio que um horizonte artificial,

produzido por meio de um espelho, mantido em posição horizontal por um giroscópio, resolverá este problema. Com a aplicação do giroscópio os cientistas têm conseguido resultados maravilhosos.” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 80). Seria possível virar o eixo e imaginar alguma conexão das “proezas maravilhosas do giroscópio, que assegura o equilíbrio de um aeroplano ou grande vapor” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 80) com o já mencionado porviroscópio de Monteiro Lobato?

No contexto de invenções de gabinete (Encantada) e no espectro de improváveis conexões, seria curioso ver, graças a uma cinemateca imaginária, os filmes (talvez hoje perdidos) *A casa de Santos Dumont* (1927) e *Santos Dumont e seus inventos* (1929).

O *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1932) publica uma descrição do transformador marciano feita pelo próprio Santos Dumont, que até poderia servir para o mutoscópio e para a ideologia mais vasta da curiosidade: “A base de todo o invento assenta nos dois movimentos contrários – o de impulsão e o de retração – que, em ação combinada com a marcha do homem, dá os resultados precisos... É aí que está a curiosidade maior do invento: a alternância do movimento rotativo.”

Ce que je ferai ce que l'on fera é o intertítulo de uma reportagem publicada na revista que porta justamente o nome *Je Sais Tout* (15 de fevereiro de 1905). Comentando o dispositivo de um dos inventos de Santos Dumont, apropriadamente matava a charada heurística do cientista-*bricoleur*: “uma descoberta muito simples e muito engenhosa, mas... era necessário encontrá-la”.

Solto os cinturões das conexões para gravitar em outros territórios poéticos (sob o pressuposto de Méliès) e noto curiosamente que Santos Dumont liga-se à lua em duas circunstâncias. Seu nome foi dado a uma cratera, por meio do comitê de nomenclatura da União Astronômica Internacional, sob recomendação do Museu Nacional do Ar e do Espaço do Instituto Smithsonian (Washington). E, em 1969, no dia 20 de julho, dia do aniversário de

Santos Dumont, o homem pôs pela primeira vez os pés na lua.

De asas e telas: cinema e avião em dupla hélice

Logo no começo da pesquisa, Ismail Xavier apontou a curiosa conexão: a capa da primeira edição do livro de MORIN (1958) justamente intitulado *O cinema ou o homem imaginário* trazia a imagem de um senhor pedalando um dirigível, extraída do filme de Zecca (*À la conquête de l'air*). As conquistas do avião e do cinema: mesma imagem e imaginação.

Num ensaio sobre o paradigma da animação, McMAHAN (2004, p. 373) escreve: “A história do cinema pode ser lida como parte do impulso industrial da mecanização, o impulso de medir, quantificar e automatizar. Visto deste modo, o cinema, as máquinas voadoras, os estudos do movimento e da animação estão inextricavelmente ligados, assim como todos seus produtos.”

Um ponto comum é o da não exclusividade criativa: ambas as invenções provêm do acúmulo de descobertas de diversos inventores em diferentes épocas e não podem ser creditadas só a um único pesquisador. Uma divergência refrata os pioneiros no terreno minado de patentes e autorias. Santos Dumont se recusava a patentear seus inventos e disponibilizava os planos de instrução a quem se interessasse (recusava até o final, quando patenteou os aparelhos para esqui, para cães e para salva-vidas). Ao contrário dos irmãos Wright e dos irmãos Lebaudy que escondiam seus experimentos até garantirem o registro de autoria, Santos Dumont fazia suas demonstrações de dirigíveis a olhos vistos do público. Marey se recusava a comercializar seus inventos (daí a ruptura com Demenÿ). Edison vivia da contenda de registros de patentes.

Um passeio pelas vitrines da exposição em Le Bourget transporta a imaginação para as vitrines da exposição do Museu do Cinema (ambas em Paris): por exemplo, o modelo do

distribuidor do balão cativo Renard é um objeto semelhante a um dispositivo de Marey; o motor Renard à explosão de 100 cavalos (1886- 1893) é semelhante a um mecanismo de obturador.

O mesmo pesquisador que produziu um histórico dos filmes da Mutoscope exibidos no Palace de Londres, em que há a referência ao filme-mutoscópio de Santos Dumont que descobri, é autor de um ensaio sobre as origens do cinema e as origens do vôo (McKERNAN, 2004). Transcrevo a seguir seis trechos deste estudo esclarecedor.

“O vôo movido por energia própria e o cinema que automatizou as imagens em movimento foram, no século 19, um produto de uma paixão pelas extensões da experiência humana que as novas tecnologias prometiam. Em vários casos, as mesmas pessoas estavam envolvidas no desenvolvimento de ambos, e o tema que os unia era a captura do movimento. (...) Num século que viemos exigir que tudo fosse apresentado diante de nós como imagens em movimento de um filme, como a evidência mais incontestável, é um fato curioso que o primeiro vôo memorável tenha sido registrado somente por uma única fotografia, e diante dos olhos daqueles poucos que estavam ali a testemunhá-lo. (...) Em 17 de dezembro de 1903, em Kitty Hawk, Carolina do Norte, às 10.30 da manhã, Orville Wright pilotou a aeronave Flyer planejada por ele mesmo e seu irmão Wilbur. O vôo durou doze segundos. Ninguém filmou esse primeiro vôo (...). Só em 1907, quando o Flyer foi exibido na Europa (e filmado em ocasiões freqüentes), que o mundo veio a acreditar que o sonho de séculos, o vôo humano, era agora uma realidade. (...) O vôo por meios próprios e o cinema têm uma história rica e complexa que vai bem além da ausência de um registro em movimento desse primeiro vôo. Para o observador casual, há a intrigante coincidência que dois pares de irmãos, Orville e Wilbur Wright e Auguste e Louis Lumière sejam responsáveis pela invenção do vôo e do cinema respectivamente.” (McKERNAN, 2004, p. 1).

“Entretanto, os filmes dos irmãos Wright não foram os primeiros do vôo humano.

Provavelmente o tal primeiro filme seja uma breve seqüência do aeronauta britânico Percy Pilcher (1867-1899), tomada por William J. S. Lockyer em junho de 1897, da qual alguns poucos fotogramas sobreviveram, reproduzidos numa revista contemporânea (...) Existe filme do primeiro vôo bem sucedido na Europa, executado por Alberto Santos Dumont (1873-1932) fora de Paris em 22 de outubro de 1906. Mas este filme da máquina raquítica de Santos Dumont e seu breve vôo de curta duração no ar contrastava com os filmes de majestade arrebatadora do Flyer de Wright em Le Mans no verão de 1908 (..)". (McKERNAN, 2004, p. 4).

"A partir de 1908, registros cinematográficos do vôo formavam uma legião. Particularmente influentes foram os registros de cinejornal do encontro aéreo de Reims, em agosto de 1909. Este foi o primeiro *show* de aviação do mundo, e atraiu a maioria dos aviadores do mundo naquela época – Paulhan, Blériot, Lefebvre, Latham, Farman e Curtiss. Os Wrights não participaram, mas o Flyer sim. A exibição aérea de Reims atraiu cenas de milhares de visitantes ao longo de sete dias, mas milhões mais assistiram ao evento numa tela de cinema, e sem dúvida para a maioria do mundo ocidental naquele tempo, a primeira visão que se teve de um aeroplano não foi no céu, mas projetado sobre uma tela. A aviação tornou-se parte da experiência vicária de realidade que o cinema poderia oferecer." (McKERNAN, 2004, p. 5).

"O homem que particularmente defendeu os Wrights e animou seu trabalho de 1900 em diante foi Octave Chanute (1832-1910) que, por sua vez, foi um ardoroso defensor do trabalho de Marey, estimulando os irmãos a tomarem conhecimento do livro *Le vol des oiseaux* (...). Chanute também apresentou a obra de Marey a Samuel Pierpoint Langley (1834-1906), o comandante do Instituto Smithsonian e um dedicado defensor do vôo do mais pesado que o ar, que vinha construindo modelos de aeroplano desde 1895." (McKERNAN, 2004, p. 4).

“Os irmãos Wright e os irmãos Lumière compartilhavam uma característica distintiva acima da fraternidade, e essa era a de base na indústria comercial. Em remoção crucial às preocupações científicas idealizadas de Marey e seus associados, eles trouxeram sua experiência do processo industrial – com as expectativas de um retorno financeiro apropriado ao esforço dispensado no desenvolvimento de sua invenção. (...) No ano em que os filmes de cinema primeiro se espalharam ao redor do mundo, 1896, o aeronauta alemão Otto Lilienthal (1848-1896) morreu testando um de seus planadores. O trabalho de Lilienthal representava os maiores avanços feitos na aeronáutica até aquela data, e teve uma influência fundamental sobre os Wrights. Os vôos de Lilienthal foram maravilhosamente registrados numa série de fotografias do fotógrafo prussiano Ottomar Anschütz (1846-1907), cujas fotos de cegonhas voando, tomadas em 1884, tinham por sua vez inspirado Lilienthal. E o próprio Anschütz antecipou a projeção de cinema com seu tachiscópio de 1887, que exibia breves mas vívidas imagens em movimento a partir de vinte e quatro placas de vidro dispostas num disco. É impossível considerar ou o desenvolvimento do vôo autônomo ou o da tecnologia do cinema sem entender um e outro; certamente era assim que aqueles que operavam nesses campos gêmeos viam a questão. Simplesmente, eles compartilhavam os mesmos ideais.” (McKERNAN, 2004, p. 3).

“Em 24 de abril de 1909, perto de Roma, um cinegrafista da companhia Pineschi elevou-se ao ar com Wilbur Wright e filmou a experiência. O resultado dos trancos e da carreira deu ao público de cinema uma variação emocionante da forma popular forma de realidade virtual do começo do século vinte, a ‘viagem fantasma’. (...) As *phantom rides* levavam os espectadores em viagens de trem ao colocar a câmera na frente de uma locomotiva; aqui eles eram levados para onde nenhum deles poderia esperar ser conduzido, a realidade da aviação como ficção científica.” (McKERNAN, 2004, p. 5).

Nova configuração do corpo-máquina

As viagens fantasmas, tais os célebres Hale's Tours, foram um dos mecanismos (ou, num sentido mais amplo e pertinente ao contexto da tese, um dos dispositivos) que simularam o reposicionamento do olhar móvel do espectador nos espetáculos técnicos da vida moderna inaugurada entre o final do século 19 e o começo do século 20.

Por sua mobilidade no espaço aéreo, o corpo físico de Santos Dumont é um dos emblemas alegóricos (ainda não devidamente recenseado) de tal configuração. Sua figura, vestida de roupas, adereços e gestual, também permite uma análise dentro dos chamados estudos culturais que voltam a atenção à visualidade.

CRARY (1992, 2001) é um dos autores que mais se dedicou a esquadrihar a fisiologia do olhar no centro da moldura dos dispositivos ópticos e a mudança histórica da visão no eixo de dispositivos como a estereoscopia, em uma nova configuração que produziu um novo observador em fase com as demandas da vida moderna.

As relações entre homem e tecnologia (ou ciência aplicada) são representadas por gestos, gostos e inventos, fazendo de Santos Dumont uma personalidade-paradigma para estudar estas ligações na virada do século 19 para o 20. Um exemplo extraído de uma reportagem de uma revista – de curioso e apropriado nome “esboço” – ganha ares de alegoria e, por sua evidência material, é um curioso documento.

Em 28 de janeiro de 1903, *The Sketch* publicou, na série *Entrevistas fotográficas*, sob o nº XXIX, uma matéria com o brasileiro. Entre as oito fotos legendadas com frases de Santos Dumont que ocupam a página, uma delas mostra o inventor frente a um espelho manipulando uma peça mecânica com duas rodas (ou carretéis), com a frase. “E eu sempre adorei a maquinaria de toda espécie”.

Outra imagem também indica a máquina de afeição de Santos Dumont, ao inserir sua

figura no contexto urbano ao mesmo tempo em que já indica o caráter de imagem técnica (como a leitura da foto de *The Sketch* aponta). Refiro-me à ilustração (citada na seção sobre traços visuais em cordões) publicada em *L'Illustration* (1907), de quatro bandas de desenhos contínuos, em que Santos Dumont aparece na sugestão da ação sequencial de bandas do zootrópio e do praxinoscópio.

Pertinente ao contexto desta seção, foi interessante achar um dispositivo aéreo curiosamente relacionado a um sistema de comunicação, ainda mais por sua natureza de código em sinais. Exposto na coleção do Museu de Le Bourget, o cygnet (1907) de Grahame Bell, era um aparelho multicelular, de estrutura em grades e módulos, que fez um vôo de 7 minutos a 50 metros de altura em 6 de dezembro de 1907. Desde 1901, o ano do milagre do filme-mutoscópio desta tese, Bell experimentava fórmulas aerodinâmicas. Com nome de quase signo, está exposto na seção de “aviões bizarros”.

Seria possível, ainda hoje, entre a eufórica suspensão da descrença digital e a crítica da decepção pura feita pelo ludismo esclarecido, um entusiasmo redentor e programático pela poesia das máquinas, como celebrado por construtivistas e futuristas? Propagando-se pelas ondas do ar, como o telefone que encurta distâncias na comunicação e aproxima a fonte e a recepção da informação (colapso do espaço no tempo), o meio de transporte levado a cabo por Santos Dumont (ao voar de lá para cá) fez dele um signo intermediático e intermediativo.

Santos Dumont e a cultura do tempo e do espaço

O título desta seção alude ao fundamental livro de KERN (2003). Pelas mesmas razões apontadas na próxima seção, um estudo específico sobre Santos Dumont, que tomasse por base as premissas e as reflexões dessa referência já clássica para os estudos da cultura, demandaria um tempo e um espaço de que não disponho aqui.

Santos Dumont não é mencionado no livro. Mas o coadjuvante do filme-mutoscópio sim – embora apareça no corpo do texto, não está no índice onomástico. “Em 1903, o *Daily Telegraph* fazia campanha por um novo limite de velocidade, sobre o qual C. S. Rolls protestava: ‘Nossos instintos hereditários ficam chocados ao ver qualquer coisa na estrada mais rápida que um cavalo, mas conforme nossos sentidos vão sendo educados, nós reconhecemos o fato de que não é a velocidade que é perigosa, mas sim a inabilidade de parar.’” (KERN, 2003, p. 113).

O influente estudo é referência na reflexão de interfaces com diversas disciplinas não apenas pelo tema, mas também pelo método de estruturar os tópicos da pesquisa, cruzando temas, tempos e disciplinas. Um dos aspectos mais evidentes em relação a Santos Dumont reside no objeto do relógio de pulso, que não deixa de acertar os ponteiros com a convenção do *World Standard Time*, definida por uma uniformização da hora, até então diferente em cada cidade, em função dos horários de circulação dos trens (KERN, 2003, p. 12-14, 33, 288). O relógio de pulso foi fabricado para Santos Dumont também em função de seu deslocamento no espaço.

Passo, a seguir, a apontar de modo sucinto alguns tópicos que podem ser transpostos a um contexto da cultura do tempo e do espaço em Santos Dumont:

sua taxonomia da “natureza do tempo” (passado, presente, futuro, velocidade) e da “natureza do espaço” (forma, distância, direção) (KERN, 2003, índice);

“o dramático aumento nas fontes de energia disponíveis e uma conseqüente transformação da experiência de tempo e espaço” no *fin de siècle* (KERN, 2003, p. xii);

“a idéia de interpretar a cultura” na conjunção de “desenvolvimentos tecnológicos que revolucionaram a experiência real de tempo e espaço” e de “mudanças culturais que revolucionaram as formas de perceber e conceituar tempo e espaço através do mundo cultural na física (a teoria da relatividade de Einstein), filosofia (a duração de Bergson), psiquiatria

(os processos mentais inconscientes de Freud), sociologia (a relatividade social de Durkheim), arte (o cubismo de Picasso), e literatura (a busca do tempo perdido de Proust e a técnica da corrente de consciência de Joyce)” (KERN, 2003, p. xii);

“o conceito de simultaneidade aparecido em quase todos os campos – psicologia, arte, teatro, poesia, romance, cinema” e “o diagnóstico dos jornalistas da época de que as novas tecnologias de transporte e comunicação tinham ‘anulado tempo e espaço’”, criando uma “idade da simultaneidade” (KERN, 2003, p. xiii);

o método que o autor chama tematização, para “analisar (separar), nomear e classificar elementos da experiência humana”, cujo modelo de tipologia é a tabela periódica dos elementos químicos de Dmitri Mendeleev (KERN, 2003, p. xv-xvi);

sua “abordagem fenomenológica” que “oferece uma forma de integrar interpretações da significação histórica desses objetos materiais com os conceitos abstratos de tempo e espaço na literatura e nas artes de modo a documentar generalizações amplas sobre o modo como uma época experimenta os fundamentos conceituais da vida e do pensamento” (KERN, 2003, p. xxiv);

o cuidado de evitar o “determinismo tecnológico monocausal” e “as tentações de sobrecarregar a tecnologia” como expediente de explicação de mudanças históricas, apesar do impacto e da especificidade do papel histórico da tecnologia (KERN, 2003, p. xxiv);

o uso de analogias para relacionar materiais de fontes distintas e distantes, expandindo “a interpretação para além das limitações das disciplinas acadêmicas estritas e suas exigências exatas de evidência e argumentação” (KERN, 2003, p. xxvii);

“as novas formas de pensar e experimentar o tempo e o espaço” reorientadas por “inovações tecnológicas como o telefone, o telégrafo sem fio, o raio x, o cinema, a bicicleta, o automóvel e o aeroplano” (KERN, 2003, p. 1);

o princípio operacional da “*distância conceitual*”, que supõe que “qualquer

generalização sobre o pensamento de uma época é mais persuasiva quanto maior for a distância entre as fontes nas quais está baseada” (“há uma distância conceitual maior entre o pensamento de um arquiteto e o de um filósofo sobre um dado assunto do que entre os pensamentos de dois filósofos”) (KERN, 2003, p. 7);

as incidências sobre a Torre Eiffel como transmissora do horário francês a partir de 1910 (KERN, 2003, p. 14) e de “sinais de tempo percebidos pela maioria das pessoas como possibilidade de viajar instantaneamente calcular eventos simultâneos” (KERN, 2003, p. 80), como tema do poema *Ondas* (1913) de Apollinaire (KERN, 2003, p. 75), da pintura (1910-1911) de Delaunay (KERN, 2003, p. 143) e símbolo da simultaneidade cultuada por futuristas (KERN, 2003, p. 80); e citando Pierre Francastel (*Du cubisme a l'art abstrait*, 1957): “Em 1913 Delaunay escreveu que sua geração tinha sido inspirada pela ‘poesia da torre [Eiffel] que se comunica misteriosamente com o mundo inteiro [e] as fábricas, as pontes, as construções de ferro, os dirigíveis, os incontáveis movimentos dos aeroplanos, as janelas simultaneamente vistas pelas multidões’.” (KERN, 2003, p. 330, nota 30);

a percepção de que Proust foi “o primeiro a descobrir ‘que nosso corpo sabe como medir o tempo’” (KERN, 2003, p. 33);

o anúncio de Bergson em 1896 – “chegou o momento de reinstalar a memória na percepção” (KERN, 2003, p. 430) – o que, para mim, tem conexões com o começo da difusão do cinema e com a antecipação do arquivo;

o “culto da velocidade”, criado pelo ciclismo e descrito pelo escritor popular francês Paul Adam, para uma geração ansiosa pela conquista do tempo e do espaço (KERN, 2003, p. 111);

o fato de que “em 1901 Henri Poincaré identificou os espaços motores, táteis e visuais, definidos por diferentes partes do aparato sensório”, assim como (constituindo a fundação fisiológica do espaço) “Mach definiu os espaços táteis, auditivos e visuais que variavam de

acordo com a sensibilidade e os tempos de reação de diferentes partes do sistema sensorial”, estabelecendo a diferenciação entre o “espaço geométrico tridimensional, homogêneo e infinito” e o “espaço visual bidimensional, heterogêneo e limitado ao campo visual” (KERN, 2003, p. 193);

o aparecimento, na literatura psiquiátrica dos anos 1890, do termo “sinestesia”, adotado por pintores e músicos, poetas e dramaturgos, para romper as velhas formas que confinavam os gêneros e as sensações, associando estímulos a um sistema sensorial improvável; a construção de um “piano cromático” pelos futuristas, e sua correlação de sinfonias de cores e cinematografia (como manifesto por Bruno Corra, em *Cinema abstrato – música cromática*, 1912) (KERN, 2003, p. 202);

a constatação de que “no mundo do aeroplano, da radiotelegrafia e do cinema nada é tão distante ou diverso para estar além da conexão analógica como algo mais” (“enquanto que Proust usou analogias tecnológicas para ilustrar seu método de metáfora, os futuristas usaram metáforas tecnológicas para ilustrar um método de analogia”) (KERN, 2003, p. 219);

as *Antecipações* de H. G. Wells, no *annus mirabilis* de 1901 (filme-mutoscópio), em que observava um mundo móvel e abreviado pelo telefone e a radiotelegrafia com possibilidades mais abertas para a imaginação e a derrubada das fronteiras nacionais (KERN, 2003, p. 229), e em que Wells fazia a péssima previsão (e surpreendente, vindo de quem vem): “Não acho absolutamente provável que a aeronáutica vá jamais adquirir um papel de séria modificação no transporte e na comunicação” (KERN, 2003, p. 242);

as ousadas analogias aéreas de Marinetti (KERN, 2003, p. 245);

a especulação curiosa de Gertrude Stein de que a ruptura dos cubistas com o velho olhar (a redução da profundidade e a composição por superfícies unificadas) viria de uma visão aérea (embora nem Picasso nem seus colegas pintores jamais voaram até então num avião, como Stein, que viu a terra de cima, a bordo de um aeroplano, e embora não haja

evidência de que Picasso ou Braque foram influenciados pela fotografia aérea) (KERN, 2003, p. 245); a descrição de Gertrude Stein de seu vôo sobre a América como revelação de uma “estrutura de realidade no século vinte” e a alusão à “conexão subjacente entre o cubismo, a nova visão do vôo aéreo e a composição da primeira guerra mundial” (KERN, 2003, p. 311).

Santos Dumont e a invenção da vida moderna

Além de aludir ao fundamental livro de LINS DE BARROS (2003), o título desta seção busca indicar uma conexão direta com a fundamental antologia organizada por CHARNEY e SCHWARTZ (2004). Se este capítulo que trata das interfaces de Santos Dumont com a visualidade cultural em largo espectro não cabe na extensão deste estudo, o mesmo raciocínio vale para esta seção específica sobre a expansão da “invenção do cotidiano” (Michel de Certeau) e da vida moderna. Santos Dumont não é citado na antologia.

Por limitações de espaço e tempo, tive de concentrar a pesquisa da tese em torno da histórica peça que encontrei e das reflexões diretamente correlatas (como consta dos capítulos 2, 4 e 6). Não me é possível aqui explorar em detalhe as filigranas da relação de Santos Dumont com o conceito encapsulado em “invenção da vida moderna”. Portanto, vou aqui apenas apontar índices de conexão sem desenvolvê-los, ficando como uma sugestão de pesquisa futura, mas indicando que esta é uma conexão importante, que não poderia passar ao menos sem uma breve menção.

Como explica XAVIER (2004, p. 11) sobre a antologia, “a diversidade de objetos e o enfoque transdisciplinar com ênfase para o sócio-histórico” “sugere um perfil de *cultural studies*” que “entretanto, não é aqui a tônica exclusiva, pois há uma questão de natureza estética que permeia os vários textos (daí tudo girar em torno do cinema)”.

O livro não deixa de ser um involuntário comentário à alegoria visual expressa na capa

do livro de Morin, ao dispor, em constelação, cinema, homem imaginário e avião como dispositivos inventados pela vida moderna, embora o avião não seja citado entre os signos que moldaram a modernidade na introdução dos organizadores: “A ‘modernidade’, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema.” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 17).

Um dos pontos recorrentes, que perpassam vários ensaios da antologia, é o da condição do *flâneur*: “Como exemplificado pela *flânerie*, a atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera. A atenção moderna era visão em movimento. As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão: imagens em movimento.” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 22). Eis uma das faces do emblema aeronáutico, que pode ser imaginada em diferentes inflexões ao longo da antologia.

Passo a apontar os capítulos que podem ser lidos como “intradução” (introduzir e traduzir) ao mundo de Santos Dumont, aplicado à idéia de “cinema e a modernidade como pontos de reflexão e convergência” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 17).

Jonathan Crary estuda a dissipação “entre uma *biosfera* e uma *mecanosfera*” no ambiente da experiência visual, do olhar fixo e do olhar móvel (capítulo 2);

Ben Singer estuda o hiperestímulo como matriz e motriz do sensacionalismo popular a partir da atualidade do impacto do tráfego louco estampada na imprensa num dos ensaios em que o termo “Santos Dumont” mais pode ser inferido (capítulo 3);

Alexandra Keller estuda a “disseminação da modernidade” e a “representação do desejo

do consumidor” nos primeiros catálogos de venda por correspondência, em que deslocamento, fuso horário e circulação da imagem são determinantes (capítulo 6);

Richard Abel estuda a invasão da francesa Pathé no mercado americano do cinema, onde a marca técnica da indústria nacional (a torre de Eiffel, a galeria das máquinas na Exposição de 1889, a fotografia de Lumière) dava o tom (capítulo 7);

Margaret Cohen estuda a literatura panorâmica como geradora de “gêneros cotidianos” em que a circulação do espetáculo diário descontínuo informa a experiência da modernidade (capítulo 8);

Jeannene M. Przyblyski estuda a construção da imagem da Comuna de Paris de 1871, por meio de manipulações da fotomontagem, o que contata diretamente as fotografias que comoviam o público com os feitos do aeronauta brasileiro (capítulo 9);

Leo Charney estuda o momento do instante (*flash* do *flâneur* aéreo?) que demarca o cinema (fotografia animada) como paradigma da filosofia da modernidade, outro ensaio em que o termo “Santos Dumont” mais pode ser inferido (capítulo 10);

Vanessa Schwartz estuda “o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século” em diversões como necrotério, museu de figuras e panorama, que formaram a experiência visual da época, outro ensaio que projeta Santos Dumont (capítulo 11);

Miriam Hansen estuda as genealogias do cinema e da modernidade por meio das reflexões de Kracauer e Benjamin, permitindo uma visão mais ampla do universo da visualidade em movimento (capítulo 13).

Bricolagem

A idéia selvagem de bricolagem, de LÉVI-STRAUSS (1997), pode ser apropriada como mote de procedimentos de vanguarda. Evidente é o caráter de desconstrução do mito

(e, no caso das vanguardas e de Santos Dumont, a máquina é um mito), do prazer lúdico de descobrir as interconexões das materialidades como índices de uma mentalidade. Nas seções da descrição dos processos de reconstituição do filme original e da realização do filme experimental, tal ato *bricoleur* manifesta-se com mais clareza.

Algumas imagens podem ser justapostas na constelação ao redor do signo Santos Dumont *bricoleur*, que reúne dispositivos anteriores e manufatura outros para fabricar suas invenções – o primeiro filme-teste de Marey: filmagem de sua mão (1889); o primeiro filme-teste de Dickson: ele e William Heise apertando as mãos (1892); a primeira chapa de raio x: mão da mulher do inventor Wilhelm Conrad Röntgen (1895); a manivela no começo do cinema: manipulação do cinegrafista-projecionista (variando velocidades de filmagem e projeção); a livre manipulação do espectador no mutoscópio.

Um fato biográfico pode ser lido quase como uma alegoria de um processo pós-operatório de todos seus protocolos de invenção. Apesar do juízo paradoxal: “Ele era um projetista errático, mas um maravilhoso artesão.” (WYKEHAM, 1966, p. 284) Após ter se dedicado com tanto esforço, físico e mental, à manipulação mecânica de peças e engrenagens, sob o intuito de função terapêutica Santos Dumont passou a se dedicar à encadernação em 1927, na Suíça. O livro *Botticelli*, de Adolfo Venturi, foi um de seus primeiros trabalhos nessa área. Dois fechos de metal dourado promovem um curto-circuito nas curvas fechadas das letras “S” e “D”.

Objetos da Coleção Santos Dumont (Museu Paulista) denotam a taticidade: chassis com filmes velados; chassis para filmes; “alfabeto Braille” (“signal de numero”, Instituto Benjamin Constant, Praia da Saudade, Rio de Janeiro, 1903); os desenhos (projetos de balões e aeronaves com estilo gráfico minimal) revelam o traço de sua mão; o documento em papel tipo *craft*, com desenho a lápis, de uma circunferência dividida em 12 partes, junto a manchas de cola e de dobras, riscos e garatuja, aproximando Dumont de Duchamp (a tela de

celibatários e garatujas do acaso *O grande vidro*). Na roda das articulações, lembro que um dos *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp (1935) porta justamente o título *Montgolfier*, em homenagem aos criadores de balões (que tanto encantaram Lartigue e Santos Dumont); seguindo o nome inaugural, a obra de Duchamp apresenta em espirais rotatórias o esquema gráfico de um balão.

Os esboços que Santos Dumont traçou de seus dirigíveis têm uma qualidade gráfica que prima pela economia e elegância de linhas, de talhe moderno, com uma espécie de *design* digno da austera Bauhaus (em que pese o exagero de propósitos na conexão). A operação com materiais era inerente à transformação de mentalidades: “a princípio tinha-se que lutar não só contra os elementos, mas também contra os preconceitos” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 9). Os esboços de Da Vinci (em que pese o exagero de propósitos na conexão) sobre dispositivos para o voo humano, com seu *design* de asas e estruturas, permitem, por sua vez, conexões diretas com um método de pensamento “heurístico-semiótico”, “quase-método”, tal como elaborado por Paul Valéry e revelado por PIGNATARI (1979, p. 13-20).

O *New York Mail Express* (19 de abril de 1902) publicou um artigo de certa afetação, que prometia mostrar um lado pouco conhecido de Santos Dumont, ao descrever a suíte de três quartos que dava vista para os Champs Elysées e devassar até o quarto de dormir todo em azul e branco. A reportagem *Santos Dumont tricota e costura* informa que “ele devota seu tempo livre ao bordado, ao tricô, e mesmo à difícil façanha da tapeçaria”, “mas é no trabalho de tricô que Santos Dumont é mais viciado”. A decoração transborda para a oficina: “inúmeras mesas são feitas de pretexto para uma variedade infinita de bricabraque, que é disposta sobre elas com estudada confusão”. Antes de concluir a nota falando de uma tórrida paixão de Santos Dumont por Edna Powers, uma americana em Paris, o leitor fica sabendo que “tudo no quarto é do melhor bom gosto, e nada nele indicaria por um momento um toque masculino”.

Uma de suas idéias aéreas acalentava a insistência numa profissão de fé: “Há um ditado que ensina ‘o gênio é uma grande paciência’ (...). As invenções são, sobretudo, o resultado de um trabalho teimoso, em que não deve haver lugar para o esmorecimento.” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 43).

Não sei seria forçar demais as amarras e os nós de outra conexão, mas arrisco: é pertinente trançar outro aspecto da bricolagem nos fios de tecido literais da tessitura, percebendo uma analogia que remeteria ao princípio de tecelagem vislumbrado por Benjamin na origem da trama narrativa?

Passageiro profissão inventor

A dimensão da experiência talvez seja a instância mais irredutível de uma fenomenologia da percepção. A experimentação no cinema tem vínculos inegáveis tanto com a idéia de ciência como de magia, mas a relação com as operações de laboratório que geram conhecimento é a de laço mais fecundo. Em outro lugar pude escavar uma arqueologia dos termos (ADRIANO, 2003).

O primeiro registro etimológico do termo experimental consta do livro *Chirurgie* (1503) de Guy de Chauliac. Do latim *experimentalis*, propõe a idéia de pesquisa. Mas *experimentum* significa também “sortilégio”, sugerindo uma pesquisa mágica ou diabólica, como se pode ler num trecho de *Roman du roi Perceforest* (1531), em que Cassandra é dita boa astrônoma, e exerce a arte das “maravilhas de conjurações, e de experimentos, e de encantamentos”.

A *Introduction à la médecine experimental* (1865), de Claude Bernard, foi a maior contribuição para fazer evoluir a palavra até o sentido potencial e aparentemente encapsulado na estética do cinema. Trinta anos antes do lançamento oficial de Lumière.

Demarcando território irredutível, o *Dictionnaire de la langue française* de 1863 decreta: “experimental – o que se funda sobre a experiência”. Trinta anos antes de Marey comentar em *Le mouvement* (1894) a proposição do Dr. Mach: fotografar um homem do nascimento até a morte, para reconstituir em minutos o passar do tempo.

Curiosamente, a palavra “experiência” pode ser rastreada em duas dimensões. Em filmes – como os dois filmes de Lumière (*Experiência do balão dirigível do Sr Santos Dumont*, 1900), o fragmento de fotogramas de *Santos Dumont experiências do 14-bis* (1906), *Últimas experiências de Santos Dumont no seu aeroplano* (1909), *Uma experiência do Demoiselle Santos Dumont* (1909) – e notícias de imprensa, que freqüentemente se referiam às aparições de Santos Dumont como “uma interessante experiência”, “curiosa experiência” ou “a nova experiência” – como o sintomático título *As experiências de Santos Dumont* da publicação de título não menos sintomático *La Libre Parole* (13 de fevereiro de 1902), ou o não menos sintomático *Experiência do novo aparelho de Santos Dumont, em Saint Cyr, 27 de março* (*L'Illustration*, 6 de abril de 1907) ou no texto de *L'Illustré Parisien* (1 de fevereiro de 1902): “o incontestável mérito e a tranqüila coragem [do Sr. Santos Dumont] de trabalhar *por experiência* [em itálico no original] no progresso do grande problema da aviação”.

Na citada matéria de *Je Sais Tout* (1905), em que Santos Dumont falava do que fez e do que se fará, ele considera a hipótese de estar à frente de “uma grande estação experimental de vasos aéreos, com materiais ilimitados e operários à disposição”, e poder fabricar uma “dúzia de tipos aéreos diferentes”, pois “sempre estive e estou ainda mais convencido de que somente a experiência prática será nossa verdadeira guia na conquista do ar”. Ao *Le Matin* (18 de setembro de 1909), Santos Dumont chegou a declarar: “eu me contentarei com um simples vôo de experiência”.

O exame de objetos da Coleção no Museu Paulista permite configurar índices de

enigmas, como, por exemplo, no grupo de “documentos diversos”: cartões com alfabeto Braille e registro com autógrafo e impressões digitais de Santos Dumont. Na coleção do Museu do Ar e do Espaço Le Bourget, o enigma decompõe-se em peças de armar: a “decupagem em papel La *Demoiselle* Santos Dumont”, com imagem de Epinal, Pellerin et Cie., em que peças de figuras equivalentes a peças de máquinas devem ser recortadas e montadas, segundo instruções de construção (seguindo a ordem das letras e em correspondência aos números indicados nas peças e no mapa de montagem).

Como curto-circuito entre a rarefação poética, a configuração do corpo-máquina e a bricolagem, instaura-se a voltagem curiosa sobre um livro de Santos Dumont não publicado, sintomática e justamente intitulado *O homem mecânico* (1929). É como se aquelas três instâncias (rarefação, o corpo, a bricolagem) se condensassem, em cápsulas do autômato auto-referente da meta-consciência de Santos Dumont sobre a experiência da invenção. Talvez sem as ambições e manifestos das hostes vanguardistas, esta consciência viria captar uma sintonia que estava “no ar” naquela época.

Embriagado como no barco bêbado de Rimbaud, num capítulo sobre “sensações da navegação aérea”, Santos Dumont relata a experiência (“en dépit de mon malheur, se n’éprouvai, cette nuit-là, q de l’ivresse”) e dá peso à figura de linguagem que translada mar em ar, declarando: “eu naveguei no ar” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 97).

Como se estivesse a bordo da viagem ao desconhecido proposta por Maiakovski, Santos Dumont reconhece o horizonte aberto da revelação imprevista: “minha primeira impressão de navegador aéreo foi a surpresa” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 98).

É possível perceber algo de encenação consciente da imaginação, quando ele escreve “teatro de minhas experiências aéreas” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 93), plataforma para uma “livre existência vertical” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 102).

É a mesma consciência de um *designer* inteligente, na prospecção da teoria aplicada:

“(...) não fui apenas aviador, mas que me foi necessário estudar, pensar, inventar, construir e só depois voar!” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 96).

O sentido da investigação projeta o ofício específico na rota fora de parâmetro definido, na aplicada busca do conhecimento: “o aeronauta torna-se explorador”, “um aventureiro da ciência” (SANTOS DUMONT, 1904, p. 64).

Santos Dumont construiu uma formulação verbal (ousaria dizer) digna de um Peirce, ao concentrar um pensamento heurístico na conjunção de síntese da poesia, que deixo na grafia original da época tentando preservar o sabor inaugural: “Idéa Aerea” (SANTOS DUMONT, 1918, p. 27).

Encerro esta seção e este capítulo com a evidência auto-suficiente de dois dados. Em 1919, indo do Brasil aos Estados Unidos, Santos Dumont declarou no documento de visto sua profissão: “inventor”.

Na edição do autor de *O que eu vi o que nós veremos*, livro dividido em duas partes seguindo a secção dos tempos verbais do testemunho e do prognóstico, escrito em sua casa A Encantada, no Morro do Encanto, em Petrópolis, 1918, ele fez imprimir na capa:

“ Santos=Dumont
inventor ”.

3.2. FILMOGRAFIA

Não pretendi elaborar uma filmografia completa e definitiva sobre Santos Dumont. Um critério restritivo privilegiou os registros contemporâneos a ele e os documentários com uso de material de arquivo cujas fontes foram filmes originais.

Expérience du ballon dirigeable de M. Santos Dumont: I. Sortie du ballon
(*Experiência do balão dirigível do Sr. Santos Dumont: I. Saída do balão*)
França, 1900
35mm, 45 segundos (17 metros), silencioso
Companhia produtora: Lumière

Filmado em 19 de setembro de 1900, por ocasião do Congresso Aeronáutico durante a Exposição Universal, mostra o Dirigível nº 4 em Saint Cloud, perto de Paris
Exibido em 30/9/1900, Lyon, como *Expériences de M. Santos Dumont: sortie du ballon*
Fonte: cópia do filme, acervo Instituto Lumière (Lyon)

Expérience du ballon dirigeable de M. Santos Dumont: II. Le ballon et son motor
(*Experiência do balão dirigível do Sr. Santos Dumont: II. O balão e seu motor*)
França, 1900

35mm, 45 segundos (17 metros), silencioso

Companhia produtora: Lumière

Filmado em 19 de setembro de 1900, por ocasião do Congresso Aeronáutico durante a Exposição Universal, mostra o Dirigível nº 4 em Saint Cloud, perto de Paris
Exibido em 30/9/1900, Lyon, como *Expériences de M. Santos Dumont: le ballon et son moteur*

Fonte: cópia do filme, acervo Instituto Lumière (Lyon)

Prize-winning trip of the Santos Dumont airship nº6
(*Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont*)
França (Paris), 1901

70mm, 56 pés de comprimento, silencioso

Companhia produtora: The Biograph & Mutoscope Company for France Ltd.

Distribuição: The American Mutoscope & Biograph Co.

“Este filme é excepcional, e é o único que foi feito sobre a célebre viagem de 19 de outubro de 1901, quando Santos Dumont navegou com seu balão, saindo do parque do aeroclube e voltando após contornar a Torre Eiffel, vencendo o Prêmio Deutsche. O balão é visto vindo para fora de seu galpão e elevando-se majestaticamente no ar. A hélice propulsora gira e o balão decola em sua longa jornada.”

Fonte: AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, 1902, assunto nº 5372

Santos Dumont's aerial flight around the Eiffel Tower
(*O vôo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel*)
França (Paris), 1901

70mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: The Biograph & Mutoscope Company for France Ltd.

Lançamento: 11/11/1901, Londres, Palace Theatre

Além do formato 70mm para exibição no projetor biógrafo, provavelmente também sob formato de carretel de fotografias para aparelho mutoscópio

Fonte: McKERNAN (2000, p. 9)

Santos Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls
(*Santos Dumont explicando seu balão dirigível ao Hon. C. S. Rolls*)
Inglaterra (Londres), 1901

70mm, 54 segundos (duração da versão reconstruída), silencioso

Companhia produtora: The British Mutoscope & Biograph Co.

Lançamento: 3/12/1901, Londres, Palace Theatre

Além do formato 70mm para projetor biógrafo, talvez também carretel para mutoscópio

Fonte: McKERNAN (2000, p. 9)

Viagem aérea do balão Santos Dumont

Outros títulos: *Balão Santos Dumont* ; *O balão Santos Dumont na sua viagem triunfal*

França, 1901

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Paulicéia Fantástica

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Pode ser um dos filmes do mesmo ano, *O vôo aéreo de Santos Dumont ao redor da Torre Eiffel* ou *Viagem da vitória do balão dirigível nº 6 de Santos Dumont*

A ascensão do dirigível Santos Dumont n. 9

Outro título: *Ascensão do dirigível nº 9 de Santos Dumont*

França, 1905

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Empresa E. Hervet

Lançamento: 3/12/1905, Rio de Janeiro, Teatro Lírico

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Balão Santos Dumont

França, 1906

35mm, curta-metragem, silencioso

Concurso internacional de balões, em Paris, 30 de setembro de 1906 para a travessia da

Mancha. (...). “Nesta vista se vê perfeitamente o ilustre brasileiro Santos Dumont, com o seu novo aeroplano, fazendo os últimos preparativos e assistimos a sua saída.”

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont e seu balão dirigível

Outros títulos: *Santos Dumont e o seu balão 14 bis*; *As experiências de Santos Dumont no seu balão dirigível*; *Aeróstatos Santos Dumont e seu balão dirigível*

França, 1906

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Empresa Paschoal Segreto

Lançamento: 11/1/1907, Rio de Janeiro, Maison Moderne

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont em Paris

França, 1906

35mm, curta-metragem, silencioso

“Exibição de balões numa praça, assistida por populares. Santos Dumont entre homens e guardas que preparam a demonstração. Santos Dumont a bordo do balão, já no ar.”

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont experiências do 14-bis

França, 1906

35mm, curta-metragem, silencioso

Fonte: duas bandas de oito fotogramas, acervo Museu Paulista

Concurso de balões, vitória de Santos Dumont

Outro título: *Vitória de Santos Dumont no concurso de balões*

França, 1907

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Empresa Richebourg

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Hidroplano Santos Dumont

França, 1907

35mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: Pathé Frères

Distribuição: Empresa Arnaldo e Cia.

Lançamento: 25/12/1907, Rio de Janeiro, Cinematógrafo Pathé

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

A conquista do ar pelo grande brasileiro Santos Dumont

França, 1909

35mm, cerca de 6 minutos (180 metros), silencioso

“Reprodução no cinematógrafo das experiências realizadas em Paris com o balão nº 8, no qual o intrépido brasileiro acaba de naufragar, tentando atravessar o Mediterrâneo.”

Distribuição: Empresa Paschoal Segreto

Lançamento: 19/2/1909, Rio de Janeiro, Parque Fluminense

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont bat le record du lancement Saint Cyr 15 septembre 1909

(*Santos Dumont bate o recorde de lançamento em Saint Cyr 15 de setembro de 1909*)

França, 1909

35mm, 2 minutos (cerca de 55 metros), silencioso

Companhia produtora: Gaumont

Fonte: cópia do filme, acervo Museu Paulista

Santos Dumont e seu aeroplano

Outro título: *Santos Dumont campeão do mundo*

França, 1909

35mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: Gaumont

Lançamento: 12/12/1909, Rio de Janeiro, Ideal

“(…) as evoluções do ilustre aviador em Saint Cyr, no dia 15 do mês passado e sua descida no mesmo ponto de partida.”

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont e seu aeroplano Demoiselle

Outro título: *Uma experiência do Demoiselle Santos Dumont*

França, 1909

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Empresa F. Serrador

Lançamento: 2/11/1909, São Paulo, Bijou-Theatre

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Últimas experiências de Santos Dumont no seu aeroplano

França, 1909

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Empresa José Balsells

Lançamento: 20/10/1909, São Paulo, Radium Cinema

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Homenagem ao precursor da aviação

Outro título: *Santos Dumont assiste em Saint Cloud à inauguração do monumento à sua glória*

França, 1913

35mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: Gaumont

Distribuição: Cia. Cinematográfica Brasileira

Lançamento: 9/1/1914, São Paulo, Radium Cinema

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Chegada do Doutor Santos Dumont

Outro título: *Chegada de Santos Dumont ao Brasil*

Brasil, 1914

35mm, curta-metragem, silencioso

Operador de câmera: Alberto Botelho

Distribuição: Agência Geral Cinematográfica (Blum e Sestini)

Lançamento: 5/1/1914, São Paulo, Íris e Radium

“Chegada de Santos Dumont ao Rio de Janeiro e entusiástica recepção feita ao mesmo”; Santos Dumont a bordo do vapor Blucher; “Santos Dumont saudando efusivamente os seus compatriotas”; o povo na praça Mauá; “o Dr. Santos Dumont pisa o solo brasileiro”; “o grande e imponente préstito etc.”

A fonte supõe que talvez seja o mesmo *Imponentes festejos ...*

Fonte: GUIA DE FILMES (1985, p. 40)

Imponentes festejos em honra do precursor da aviação Santos Dumont

Brasil (Rio de Janeiro), 1914

35mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: Companhia Cinematográfica Brasileira

Operador de câmera: Alberto Botelho

A fonte supõe que talvez seja o mesmo filme anterior

Fonte: GUIA DE FILMES (1985, p. 42)

Os três dias do carnaval paulista

Brasil (São Paulo), 1915

35mm, 48 minutos, silencioso

Operador de câmera: Antonio Campos

Na terceira parte do filme, aparece a família Santos Dumont.

Fonte: GUIA DE FILMES (1985, p. 47-48)

A casa de Santos Dumont

Brasil (Rio de Janeiro), 1927

35mm, curta-metragem, silencioso

Operador de câmera: Luiz de Barros

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (1991, p. 46)

*Chegada de Santos Dumont ao Rio: apoteose e luto*Outro título: *A chegada de Santos Dumont: o desastre do avião*

Brasil (Rio de Janeiro), 1928

35mm, curta-metragem, silencioso

Distribuição: Programa Serrador

Lançamento: 1/12/1928, São Paulo, Odeon, Brás-Politeama, Capitólio, Mafalda

“Principais aspectos da grande manifestação do povo carioca para receber o pai da aviação. A cidade em festa. A multidão no cais pela chegada do Cap. Ancona. Santos Dumont e sua família. O desembarque. Desfile pela avenida Rio Branco E alguns aspectos do grande desastre ocorrido com o avião da Condor ‘Santos Dumont’.”

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (1991, p. 79)

Santos Dumont e seus inventos

Brasil, 1929

35mm, curta-metragem, silencioso

Exibição: 29/1/1929, São Paulo, Santa Helena

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (1991, p. 125)

Bandeirantes do azul

Brasil (São Paulo), 1930

35mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: Independência-Omnia

Lançamento: 17/3/1930, São Paulo, São Bento

Entre as “preciosas reminiscências”, “Santos Dumont assombra Paris e o mundo com o primeiro vôo da *Demoiselle*”, “Edu Chaves e Santos Dumont”.

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (1991, p. 134)

Homenagem a Santos Dumont na inauguração de seu busto

Brasil (Curitiba), 1935

35mm, curta-metragem, sonoro

Direção: João Baptista Groff

Companhia produtora: Interventoria do Estado do Paraná
 Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Funerais de Santos Dumont

Brasil (Rio de Janeiro), 1932

35mm, curta-metragem, silencioso

Companhia produtora: Laboratório Veritas

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Inauguração do monumento a Santos Dumont em Curitiba

Brasil, 1936

35mm, curta-metragem

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

A fonte não especifica, mas pode ser o mesmo filme *Homenagem a Santos Dumont na inauguração de seu busto*

Cine jornal brasileiro v. 1, n. 180

Outros títulos: *Santos Dumont, o dominador dos ares* ; *Santos Dumont*

Brasil (Rio de Janeiro), 1940

35mm, 12 minutos, sonoro

Companhia produtora: DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda)

Distribuição: D.F.B.

“Santos Dumont, conquistador do espaço.”

Lançamento: 15/01/1941, São Paulo, Metro

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Homenagem a Santos Dumont

Brasil (Rio de Janeiro), 1956

35mm, 10 minutos, sonoro

Companhias produtoras: Jean Manzon e Atlântida

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Na tradição de Santos Dumont

Brasil (Rio de Janeiro), 1961

35mm, 10 minutos, sonoro

Companhias produtoras: Jean Manzon e Atlântida

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Uma alegria selvagem

Brasil (Rio de Janeiro), 1966

35mm, 14 minutos, sonoro

Direção: Jurandyr Passos Noronha

Companhias produtoras: Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e Embrafilme

Fonte: cópia do filme, acervo Jurandyr Noronha

A "belle-époque" da aviação brasileira

Brasil (Rio de Janeiro), 1969

35mm, 9 minutos, sonoro

Direção: Jurandyr Passos Noronha

Companhia produtora: Julio Mendes Produções Cinematográficas

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

70 anos de Brasil (da belle-époque aos nossos dias)

Brasil (Rio de Janeiro), 1972

35mm, 70 minutos, sonoro

Direção: Jurandyr Passos Noronha

Companhia produtora: Cinesul

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Os brasileiros e a conquista do ar

Brasil (Rio de Janeiro), 1973

35mm, 11 minutos, sonoro

Direção: Jurandyr Passos Noronha

Companhia produtora: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional de Cinema

Departamento do Filme Educativo

Fonte: cópia do filme, acervo Jurandyr Noronha

O que eu vi, o que nós veremos

Brasil (Rio de Janeiro), 1973

35mm, 18 minutos, sonoro

Direção: Eduardo Escorel

Companhia produtora: TVE

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont

Brasil (Rio de Janeiro), 1973

Slide

Direção: Salviano Cavalcanti de Paiva

Fonte: *Jornal do Brasil*, 17 de julho de 1973*O vôo do silêncio*

Brasil (São Paulo), 1973

35mm, 10 minutos, sonoro

Direção: Vicente Carbonari Neto

Companhia produtora: Amplavisão

Fonte: FILMOGRAFIA BRASILEIRA (banco de dados)

Santos Dumont

Brasil (São Paulo), 1995

Betacam, 13 minutos, sonoro
 Direção: Roberto Moreira
 Companhia produtora: Instituto Cultural Itaú
 Fonte: cópia do vídeo, acervo Itaú Cultural

Santos Dumont: A história de uma vida não se conta em uma hora
 Brasil (Rio de Janeiro), 1999
 vídeo, 59 minutos, sonoro
 Direção, roteiro e produção: Henrique Lins de Barros
 Companhia produtora: Museu de Astronomia (apoio: FAPERJ)
 Fonte: cópia do vídeo, acervo Henrique Lins de Barros

Santos Dumont: o homem pode voar
 Brasil (Rio de Janeiro), 2005
 35mm, 72 minutos, sonoro
 Direção: Nelson Hoineff
 Roteiro e pesquisa histórica: Henrique Lins de Barros
 Companhia produtora: Comunicação Alternativa
 Fonte: cópia do filme, acervo Nelson Hoineff

Filmes sem data

Inauguração monumento St Cloud
 França
 um fotograma
 Fonte: cópia, acervo Museu Paulista

[*“película de propaganda”*]
 Brasil
 Companhia produtora: Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)
 Fonte: FONSECA (1956, p. 8)
 Pode ser *Cine jornal brasileiro v. 1, n. 180*

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

O mutoscópio explica a invenção
do pensamento de Santos Dumont:

cinema experimental de reapropriação
de arquivo em forma digital

v. 2

São Paulo
2008

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

O mutoscópio explica a invenção
do pensamento de Santos Dumont:

cinema experimental de reapropriação
de arquivo em forma digital

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Comunicação, Área de Concentração
Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de
Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, como exigência parcial para obtenção do
Título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a
orientação do Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

v. 2

São Paulo
2008

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos, científicos e culturais desde que na reprodução figure a seguinte identificação: do autor, do título, do orientador, da instituição e do ano da tese, com os devidos créditos.

É expressamente proibida a reprodução total ou parcial do filme contido no DVD que integra esta tese. A difusão e a exibição deste filme devem ser expressamente autorizadas pelo autor.

© Carlos Adriano 2008

Rosa, Carlos Adriano J. de

O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital / Carlos Adriano J. de Rosa ; orientador Ismail Norberto Xavier – São Paulo, 2008

384 f: il. (2 v.) + 1 DVD

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Mediática – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

1. Cinema 2. Santos Dumont 3. Arte experimental 4. Arquivo 5. Digital I. Título

CCD 21.ed. – 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Carlos Adriano Jeronimo de Rosa

O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont:
cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo,
para obtenção do Título de Doutor
em Ciências da Comunicação
Área de Concentração: Estudos do Meios e da Produção Mediática

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

SUMÁRIO

Volume 2

4. EIXO DE MÉTODOS	174
4.1 A NOVA HISTÓRIA DAS ORIGENS DO CINEMA	177
4.2 CINEMAS: DAS ORIGENS, DA VANGUARDA	192
4.3 A METAHISTÓRIA DE HOLLIS FRAMPTON	222
4.4 DO <i>FOUND FOOTAGE</i> AO <i>DATABASE</i>	239
5. PRÁTICAS DO CINEMA	251
5.1 INVENTÁRIO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO	251
5.2 INVENTÁRIO DE UM PROCESSO DE RESTAURAÇÃO	276
6. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS	293
REFERÊNCIAS	310
APÊNDICE – Tabela 1	326
Tabela 2	356
FILME	3ª capa
DVD SANTOSCÓPIO = DUMONTAGEM	3ª capa

4. EIXO DE MÉTODOS

Esta pesquisa está construída sobre um tripé, para evocar o elemento de sustentação da câmera, um dos signos alegóricos mais evidentes da produção mediática de imagens mecânicas [1]. Em sua unidade tripartida [2], são eixos de atuação, vertentes de investigação ou vetores de exploração: a pesquisa de campo, que busca elucidar a identificação de um artefato histórico desconhecido e seu contexto; a análise teórica, que traça reflexões sobre processos artísticos que se valem do uso de material de arquivo na criação; a realização prática, que exerce as funções de restauração do dispositivo original e de criação de uma obra experimental sobre este objeto.

Em sistema de equivalências e recorrências, também pensei no tripé metodológico que poderia: dar conta tanto do objeto em si (um carretel de mutoscópio) como do tema centrado (a personalidade de Santos Dumont); iluminar a articulação entre cada um dos vértices deste tripé (fornecendo subsídios de indagação para as vertentes histórica, teórica e prática); levar em conta a especificidade de uma pesquisa que alia história, teoria e criação. A base seria composta (numa síntese dialética) pelos métodos da “nova história” do cinema das origens, dos procedimentos do gênero “*found footage*” e do conceito de “metahistória” de Hollis Frampton. O fértil e complexo conceito de metahistória será devidamente desenvolvido na terceira seção deste capítulo.

Mas às linhas de fuga deste tripé viria corresponder a projeção de um quarto elemento, quase como uma dupla hélice de dígitos retorcidos, uma quarta dimensão (de temporal teor

1. O digital vem instaurar a produção de imagens independentes da cena profílmica, dispensando a presença de um fato material diante do meio técnico de registro. No ambiente digital, é possível gerar imagens sem recorrer à mediação de uma câmera que capta um fragmento do real. Uso o conceito de profílmico como sendo tudo que está na frente da câmera no ato da filmagem e é registrado pelo filme (SOURIAU, Etienne. *L'univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953.).

2. Citando a escultura de Max Bill que tanto encantou poetas e artistas concretos, não me furto a travar um certo senso irônico de euforia utópica.

relativístico). O quarto método seria baseado nas reflexões de Lev Manovich sobre a nova condição do “arquivo na era digital”. Talvez esta acepção do quarto elemento intruso seja uma espécie de interpretante (no sentido peirciano do termo semiótico), um provável expediente-dispositivo que fizesse a sùmula (ou a tábula rasa) de todo o processo de pesquisa: o dispositivo digital – interface presente na redação da tese, na reconstituição do filme-mutoscópio original, na montagem-realização do filme experimental.

Não sem ironias e não sem coincidências, este capítulo da tese é aquele que busca mimetizar de modo mais explícito as próprias operações de montagem envolvidas no gênero de filme que se baseia em materiais de arquivo. A constituição de uma coleção de teorias, vazada por suas diferenças refratárias, não esconde por vezes as emendas, sob o pressuposto de que o corte irracional – no sentido matemático do termo, pois há a razão sensível das associações e o arrazoado lógico de uma argumentação – demarca seus campos e define o espaço do confronto. Montagem de atrações intelectuais. Aqui seria ainda o território daquele embate entre as formas aptas de escritura para dar conta de uma *démarche* original, que combine a tensão acadêmica e artística numa prosa porosa, para glosar o poeta Augusto de Campos ventilando Buckminster Fuller (CAMPOS, 1986, p. 9). Sem pânico, mas com panos para a polêmica, o surto da sutura.

História, teoria e criação são instâncias articuladas neste trabalho, intercambiáveis e em constante conversa, tanto no texto da tese como no texto do filme (a dissertação de mestrado também operou em confluências, ao unir em coro o serial de Burch, o paramétrico de Bordwell e o estrutural de Sitney). Se as duas seções iniciais estão mais ligadas à história e à teoria, as duas seções finais deste capítulo mantêm o foco na teoria e na história; mas já projetam com mais nitidez os elementos de prática e criação (velados nas seções iniciais) e que vão ser claro objeto nos exercícios da restauração do filme-mutoscópio de Santos Dumont e da criação do filme experimental nele baseado.

fotograma do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 17)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

4.1. A NOVA HISTÓRIA DAS ORIGENS DO CINEMA: filmes das origens e origens dos filmes em projeção contextual

Esta nova história surgiu nos final dos anos 70 e firmou-se nos 80, sobre os refluxos (ou escombros, diriam os críticos mais ácidos) de uma certa exaustão da Teoria (o maiúsculo aqui procura sublinhar não apenas o peso ideológico exercido pelas teorias até então como abarcar as versões pós-estruturalista, psicanalítica, etc.). Certamente os estudos sobre a história do cinema estavam a exigir uma abordagem menos tautológica e teleológica, que recusasse os mitos idealistas de evolução e progresso aplicados ao processo histórico de aparecimento do cinema no contexto de outros dispositivos de imagens. Por ser uma abordagem “materialista”, tal como proposta pelos novos historiadores (método que leva em conta vários dados do contexto que cerca o objeto filme), não seria despropositado indagar se a forma com que a nova história veio a se impor nos estudos de cinema não faria também parte do próprio embate institucional das forças em atuação no sistema acadêmico anglo-saxão.

O papel da impressão de origem

Para não escapar do mito idealista do nascedouro, a matriz institucional galvanizadora desta nova história foi o Congresso da FIAF (Federação Internacional dos Arquivos de Filmes) de 1978 em Brighton, dedicado ao tal *early cinema*. Uma primeira conexão com minha pesquisa já poderia ser feita logo de saída, ainda que num plano de aproximação remota (poética, alegórica), mas na base mesma da visibilidade deste primeiro cinema. Neste congresso, talvez pela primeira vez, uma incrível massa de filmes das primeiras décadas do cinema pode ser vista e apreciada. Curada pelo MoMA (The Museum of Modern Art) de

Nova York, a mostra de filmes americanos só pode ser reconstituída graças à *Paper Print Collection* da Biblioteca do Congresso (Washington). Por questão de lutas e entraves envolvendo patentes e *copyrights*, toda produtora que quisesse ter seu filme protegido, deveria depositar uma cópia do filme sob a forma de reprodução em papel de cada fotograma. A *Paper Print Collection* é a base fundamental de vários filmes *found footage* de matiz estrutural, como é reconhecido por Ken Jacobs nos letreiros de seus filmes e nos folhetos de programação de seus filmes (como *The Georgetown loop* e *Disorient express*, ambos de 1995).

Fiz a reconstituição do filme-mutoscópio de Santos Dumont a partir de fotografias impressas em papel (os cartões fotográficos originais do carretel de mutoscópio). As cópias exibidas em Brighton foram produzidas por um sistema análogo (sem trocadilho, pois, em meu caso, o expediente foi digital). Cada fotografia (fotograma de filme) era refotografada em mesa de trucagem (ou *optical printer*, mesa com câmera quadro a quadro que produz a seqüência de imagens reconstituída). O primeiro cinema que chegou até nós deve muito a essa coleção de cópias em papel, assim como a reconstituição do filme-mutoscópio de Santos Dumont foi possível graças ao carretel de fotos do mutoscópio que sobreviveu. Pelo processo original, os filmes para mutoscópio eram filmados em 68mm / 70mm e depois os fotogramas eram impressos em pequenas fotografias e carregadas no carretel, sendo este dispositivo (fotos num carretel) o exibido. Não há notícia da existência ou do paradeiro do negativo original do filme de Santos Dumont, que deve ter conservado a cópia (o carretel) como objeto pessoal.

O método de estudar a história do cinema a partir do cinema das origens (*early cinema*), tal como sugerido por André Gaudreault, Charles Musser, Miriam Hansen, Thomas Elsaesser e Tom Gunning, trouxe novos parâmetros de pesquisa [3]. O estudo instaurou um

3. A antologia-referência é aquela organizada por ELSAESSER (1990).

paradigma de reflexão sobre formas e condições de produção, distribuição, exibição e consumo, usando registros de patentes, processos legais de infração a *copyright*, documentos de salas, enfim todo um arsenal material que imantasse a significação do cinema das origens. Às vezes, por algum exagero, até se pretendia banir o próprio texto fílmico [4]. Musser cita como “modelo histórico pertinente” aquele baseado num “materialismo dialético”, focando “a interação entre os modos de produção e de representação” (MUSSEY, 1990, p. 256).

Segundo RUSSEL (1999, p. 254), se “o materialismo de Benjamin desafiou as teorias modernistas da utopia que estavam baseadas numa oposição à realidade” (utopia tomada como transcendência), na “pós-modernidade, a ‘realidade’ é posta em questão, e a utopia se torna uma busca pelo real, não uma transcendência dele”. Ela vê aqui uma possível razão para o fato de que tantos teóricos contemporâneos se voltam para Benjamin, como fonte inesgotável de abordagens e proposições. Assim, continua Russell, “o papel da vanguarda muda de um desejo de sublimar a arte em vida para um desejo de uma temporalidade que seja alcançada por meio da arte criativa da memória”. Se ela parte de uma constatação discutível – “o aspecto mais progressivo da vanguarda no fim do século é assim a busca do real dentro do ficcional, um reimaginar da memória como uma forma de representação” e “mais ainda, o desejo pela temporalidade é também um desejo por uma espécie de ancoradouro dentro de uma esfera social fragmentada” –, sua conclusão é inspiradora: “Segundo esta teoria, o ‘real’ pode ser entendido como o traço do índice do passado que subsiste na memória histórica”.

O conceito mais “popular” desta re-visão do cinema das origens enfiado pela nova história, numa abordagem contra a hegemonia da égide do cinema narrativo, foi o de “cinema

4. “Para certas investigações, a visão do filme é realmente um método de pesquisa inapropriado”: GOMERY, Douglas; ALLEN, Robert C. Reading as questioning. In _____; _____ (Org.). *Film history: theory and practice*. New York: Alfred A Knopf, 1987, p. 38. Mais ponderado, mas não menos surpreendente, TSIVIAN (1990, p. 249) escreve: “Quanto mais se investiga a história do cinema, menos participação o filme em si parece ter no modo de sua recepção, e maior é o papel de estereótipos culturais inconscientes, que ditam ao espectador todo um sistema de percepção”.

de atrações”, desenvolvido por Tom Gunning e André Gaudreault [5]. O conceito foi fundado sobre dois aspectos: a visão dos próprios filmes em confronto com suas condições de exibição e recepção e o conceito construído pela vanguarda – a montagem de choques e atrações de Eisenstein. O cineasta russo se inspirou nas artes populares (como o circo) e na experiência moderna (como a da vida nervosa na cidade), para injetar um novo vigor em seu teatro de vanguarda (espírito compartilhado também por Marinetti, mais por afinidade de objetos do que por ideologia programática), “organizando a energia popular para um propósito radical” (GUNNING, 1990a, p. 60). E cabe lembrar que, para Benjamin, o cinema instaurou descargas de choque de modernidade entre as passagens que faziam a circulação no presente urbano, por meio dos momentos descontínuos.

O “cinema de atrações” é um cinema de relação direta com o espectador, e seu tr(i)unfo técnico está na potência que envolve seu ato básico: mostrar, e não narrar, incitando a curiosidade visual (GUNNING, 1990a, p. 57-58). Gunning abre seu ensaio com a excitação de Fernand Léger pela visão de *A roda* (*La roue*, Abel Gance, 1921), definindo o cinema como “uma questão de fazer as imagens serem vistas” (GUNNING, 1990a, p. 56). Algo que ecoa o bisado dito de Klee sobre a arte não reproduzir o visível, mas torná-lo visível. Ao contrário do *voyeurismo* do cinema narrativo (tal como diagnosticado por Metz), o cinema de atrações é um “cinema exibicionista” (GUNNING, 1990a, p. 57). Alguns exemplos: os cômicos que piscam para a câmera ou os mágicos que gesticulam seus passes para a lente, aspectos de um cinema que manifesta sua visibilidade, convidando o espectador para um confronto que rompe a clausura do mundo diegético. É o que GAUDREULT (1989) denominou como “mostração”, para se contrapor ao modo “narração” [6].

5. Um livro celebratório sem ser encomiástico faz um balanço compreensivo: STRAUVEN (2006). Inclui os artigos inaugurais, posiciona a genealogia das idéias, situa a perspectiva histórica do conceito e traz extenso conjunto de textos que enfeixam re-visões, críticas e novas considerações.

6. A tradução literal “mostração” não soa bem em português, e é adotada aqui por mera conveniência. Apelando para a transcrição poética, como praticada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a fórmula “(de)mo(n)stração” talvez traduza melhor a idéia original de Gaudreault.

Outro elemento detectado no cinema das origens, e que permite o estudo histórico transversal, refere-se ao papel do *showman*, que pode se confundir com o *lecturer*. Estes tributários das apresentações de lanterna mágica e outros espetáculos ópticos eram responsáveis por mediar a relação do espectador com o filme, suprindo-o de suplementos informativos: podiam explicar uma narrativa obscura (seja pela falta de elos narrativos numa sintaxe ainda desconexa, seja pela confiança do produtor no aspecto “conhecimento prévio” do público, quando adaptava uma canção ou conto de suposto domínio popular), podiam chamar a atenção para algum ponto despercebido no quadro (quando a tela estava saturada de elementos visuais que dispersavam o olhar), podiam fornecer comentários que expandiam o sentido da cena. Gunning recorre a Musser para argumentar como os primeiros exibidores-*showmen* exerciam grande controle sobre as exhibições que apresentavam, remontando os filmes que haviam comprado e fornecendo uma série de suplementos fora da tela, como efeitos sonoros e comentário falado (GUNNING, 1990a, p. 58). A presença desse animador, que oferece a atração diretamente ao espectador, define uma abordagem que está na formação do próprio filme (GUNNING, 1990a, p. 59).

Para Gunning, o cinema de atrações não desapareceu com o advento da dominação e domesticação do cinema narrativo; vigorou *underground* em práticas de agressão da vanguarda e na engrenagem da indústria comercial dos efeitos especiais. Bruce Conner chegou a creditar o papel formador das sessões de filmes em programa duplo ou do formato do anúncio das próximas atrações nas técnicas de seu cinema-colagem (WEES, 1993, p. 78). A permanência na vanguarda, incubadora de manifestos, é percebida nos filmes dadá dos anos 20, nas provocações desabusadas de Jack Smith, nas “estruturas de agressão” formalistas (Snow) ou politizadas (Straub-Huillet), e até no confronto engendrado pelo cinema marginal no Brasil. No filme convencional, o gênero musical foi um dos depositários das atrações, em seus momentos de suspensão da descrença pela dança; outro depósito foi o

cinema de espetáculo à la Spielberg-Lucas, que, sintomaticamente, viria, por obra e desgraça da diluição, degradar o “efeito” e fazê-lo uma “atração” domesticada.

Santos Dumont e o cinema de atrações

Neste contexto metodológico, é legítimo ler o filme-mutoscópio de Santos Dumont como cinema de atrações (além de ter sido produzido no referido período). Como outros filmes do primeiro cinema, em menos de um minuto há um único plano e uma ação: como resume o próprio título do filme, Santos Dumont está explicando seu dirigível ao colega britânico C. S. Rolls. Mas o título não especifica que tal explicação é compartilhada pelo espectador nem detalha qual dirigível é objeto da apresentação do inventor brasileiro, que desdobra folhas de papel sobre a mesa e simula o movimento de vôo com uma régua e o funcionamento do motor com compasso e mãos.

Cruzei alguns dados: a data de exibição do filme-mutoscópio (3 de dezembro de 1901); a data de permanência de Santos Dumont em Londres (22 a 28 de novembro, quando foi alvo de homenagens) afinada a datas precisas, como a da visita a Aldershot (23 de novembro) ou da sessão no Palace Theatre em que viu um filme da Biograph sobre suas ascensões (22 de novembro); a foto que acompanha a notícia da exibição publicada em *The Sketch* mostrando Santos Dumont em um dos três automóveis em Aldershot (parque de aerostação do exército inglês); a data de conquista do Prêmio Deutsch (19 de outubro de 1901); o fato de que o filme-mutoscópio foi exibido no mesmo Palace Theatre. A articulação faz supor que o filme-mutoscópio foi rodado entre 22 e 23 de novembro e que o dirigível deve ser o nº 6, com o qual Santos Dumont conquistou o prêmio em outubro ao circunavegar a Torre Eiffel.

As principais características do cinema de atrações podem ser vistas neste filme-mutoscópio. Santos Dumont mostra seu processo de produção, seu pensamento em ação

(quando o pensar vira linguagem do gesto), exibindo folhas de papel (com prováveis diagramas, cálculos, esquemas), manipulando instrumentos (a régua que simula o vôo, o compasso que simula uma rotação de um motor). Santos Dumont olha para a câmera (um dos principais *tropos* do primeiro cinema) em dois momentos, como a sinalizar uma cumplicidade com o espectador, ou a supervisionar a câmera. Santos Dumont exhibe-se, consciente de que é objeto de um registro, mas está preocupado em dirigir a performance.

Uma figura alçada a alvo de estudo é a do Hale's Tour. A maior cadeia de salas dedicada exclusivamente para a exibição de filmes antes de 1906 exibia cenas tomadas de veículos em movimentos (normalmente trens) num ambiente formatado como um vagão, com condutor, cobrador, e os efeitos de som e balanço gerados pelo trajeto nos trilhos. As viagens de Santos Dumont por meio de balões, dirigíveis e aeroplanos (os *tours* ao redor da Tour Eiffel ou as paradas nas calçadas do Champs Elisées) criavam um fato mediático, coberto por fotografias, reportagens e filmes, numa espécie de Dumont's Tour.

Se, como quer Gunning (1990a, p. 58), as “relações entre filmes e a emergência de grandes parques de diversão, como Coney Island, na virada do século, proporcionam um rico terreno para se repensar as raízes do cinema das origens”, podemos deduzir algo semelhante pelo envolvimento de Santos Dumont como atração pública dotada de mobilidade através de expedientes técnicos numa cidade efervescente como Paris. Assistir a um espetáculo no teatro de variedades era mais uma experiência em oferta para o cidadão da metrópole na virada do século 19 para o 20, na linha de um passageiro de bonde ou de um *flâneur* pela cidade nervosa. A imagem do aeronauta brasileiro circulando pelos espaços de exibição do mutoscópio, em feiras e *penny arcades* (arcadas e galerias urbanas que ofereciam dispositivos visuais para consumo ao custo de centavos) não é um espaço estranho à circulação da figura de Santos Dumont pelos ares da cidade e pelas classes da sociedade.

SKOLLER (2005, p.11-12) vê na filmagem original da Market Street, que Ernie Gehr

distende em *Eureka*, “elementos da *flânerie* dos séculos 19 e 20” que se cristalizavam em mercadoria. Com a câmera montada na frente do bonde e assim filmando seu movimento no trajeto urbano, “o filme seria vendido posteriormente como uma demonstração dos novos dispositivos mecânicos do bonde elétrico e da câmera cinematográfica” (SKOLLER, 2005, p. 12). Constituía um exemplo do que Anne Friedberg chamou de “contemplação virtual mobilizada que reposiciona o espectador de modo singular no século 20” (SKOLLER, 2005, p. 12). Tal leitura pode ser aplicada ao filme-mutoscópio de Santos Dumont. Abstraindo-se a contemplação virtual de suas ascensões em balões e dirigíveis, temos a contemplação ao ato do inventor que vende o processo de concepção e fabricação de sua “mercadoria” para o olhar mobilizado da câmera ao mesmo tempo em que este ato vende a própria capacidade do dispositivo mutoscópio de registrar tal feito.

Eureka é “uma imagem-tempo que incorpora a noção de Benjamin da história como destroços ao mostrar o presente na imagem deteriorada da promessa arruinada que o passado fez para o futuro”, que, “ao mesmo tempo, em termos deleuzianos, libera como sua imagem virtual a ainda não realizada promessa utópica de modernidade que o passado sustentava para o presente” (SKOLLER, 2005, p. 16). Tal leitura pode ser transposta para a cena de Santos Dumont expondo os mecanismos de um invento cujo plano de vôo mudaria de rota, já que ele viria a acompanhar a deterioração da promessa de seus sonhos pacíficos do uso do avião em pesadelos instrumentais da guerra, naufragando sua utopia da navegação aérea como meio cotidiano de transporte e prazer.

Como mencionado antes, uma das figuras acionadas pelo cinema das origens, e incorporada pela idéia de atração é a do *lecturer*, voz de mediação entre o acontecimento na tela e a leitura do público. Encontrei referências à ligação de Santos Dumont com “projeções elétricas” (curto-circuito entre representações populares de ciência e apresentações de ilusão visual), na tradição do *showman* ou *lecturer* de lanterna mágica e dos primeiros filmes.

O Comércio (1901) fala da abertura da Conferência Ampère, com “diversas projeções elétricas (...) e uma alocução por Santos Dumont, terminando com uma sessão musical”. A *Revue Ampère* informa a conferência de Aimé em outubro de 1901, “sob a presidência e a locução de Santos-Dumont”. *L’Auto-Vélo* (1901), notícia, na sala da Sociétés Savantes, “sob a presidência do Sr. Santos Dumont”, “uma conferência com projeções, sobre a navegação aérea no século 20”.

Com o relato de MUSSER (2006) sobre o papel criativo do exibidor (no sentido de editor das informações audiovisuais da projeção) e as máquinas que combinavam projeção de lanterna mágica e de filmes ainda em uso no começo do cinema, a relevância destas conexões com Santos Dumont ganha outros sentidos. E a própria Coleção Santos Dumont do Museu Paulista beneficia-se das conexões: estas notícias podem explicar a enigmática existência de uma quantidade incrível de placas estereoscópicas com imagens de aviões não relacionadas à produção do próprio Santos Dumont, confirmando, com o lastro de índices materiais, o registro da informação de que o inventor daria palestras ilustradas.

O plano único (de único quadro) era interpretado por historiadores convencionais como um modo primitivo ou passivo de se filmar. Mas novos estudos revelam que tal recurso era produzido por alguns cineastas das origens justamente como uma ilusão intencional e que a manutenção deste ponto de vista deveria ser compreendida como um modo particular de se dirigir ao público (GUNNING, 1990c, p. 97). A unidade de enquadramento e de ponto de vista instaura a primazia do filmar como o ato de apresentar, de mostrar, próprio dos *showmen*. Gunning recorre a Pierre Jenn, para exemplificar com o caso de Méliès: os historiadores tomavam a composição do quadro de Méliès como teatralidade primitiva sem perceber que tal artifício se revela como uma ilusão construída e consciente planejada para “distrair a atenção do real processo do cinema em funcionamento” (GUNNING, 1990c, p. 100).

A nova história derrubou o mito idealista do espectador ingênuo que confundia, na projeção do cinema, a ilusão de imagens em movimento com o real das coisas do mundo, pondo em seu lugar um espectador ciente da ilusão que se divertia com o engano. Para GUNNING (1990c, p. 96), “a fascinação e mesmo o realismo dos primeiros filmes relacionam-se mais fortemente às tradições do teatro mágico (com sua apresentação de ciência popular como espetáculo) do que às concepções posteriores de realismo documentário”.

O “dispositivo do encanto” [7] no filme-mutoscópio de Santos Dumont me parece análogo ao feitiço das ilusões consentidas, já que o autor de aéreos feitos deslinda para o público a construção de seus engenhos no estatuto de uma atualidade (registro de fatos da realidade). O gênero de “atualidades” era ainda uma atração para a demonstração do próprio dispositivo do cinema. Diz GUNNING (1990c, p. 96): “Situar as primeiras projeções de imagens de filme em movimento dentro do contexto de tradição das ilusões visuais permite-nos superar a visão que distorce a recepção dos primeiros filmes de atualidade como simplesmente conquistas do realismo cinemático.”

Entender a primeira recepção das projeções de filmes como parte de um esquema mais amplo de ilusões visuais, integrando o que Charles Musser chama de “tradição de entretenimentos em tela” (*screen entertainments* como a lanterna mágica) é outra das lições da nova história (GUNNING, 1990c, p. 96). O que o mesmo autor chamou em outro contexto de “práticas de tela” (MUSSER, 1984b) também serve para projetar as implicações do filme-mutoscópio de Santos Dumont. O aspecto lúdico com a manipulação dos dispositivos não é uma experiência diversa da intenção de pedagogia e do desejo de publicidade.

Por seu foco nos elementos materiais, o cinema das origens promove uma retomada do

7. Tomo emprestado, adaptando a maravilha e o milagre do título (entre o espanto, o assombro e o prodígio) do livro de STAFFORD e TERPAK (2001).

dispositivo, numa clave diversa dos estudos da teoria dos anos 60 e 70. O balanço crítico e definitivo das aventuras do dispositivo foi feito por XAVIER (2005, p. 175-207) [8]. Como nota ELSAESSER (1990, p. 13-14), o próprio dispositivo cinematográfico era uma das atrações do cinema das origens (independentemente do que era mostrado no aparelho), fonte e experiência de prazer para cineastas e espectadores, que dispensava os compromissos da narrativa. A evidência estava ancorada na prática do hábito: assim como o público visitava feiras e exposições para ver a demonstração de novas máquinas (fonógrafo, raio x), o público ia ver o cinematógrafo, mutoscópio ou o vitascópio, e não um filme em específico. O próprio dispositivo era a *atração* anunciada nos programas.

Volta entre presente e passado

A “relação que se desenvolve entre o presente e o passado torna-se uma forma de conhecimento em vez de um espetáculo re-criado” (SKOLLER, 2005, p. xxxv), mesmo tal espetáculo possa ser uma atração. SKOLLER (2005, p. 18) invoca a sugestão de Deleuze (em *Imagem-tempo*) de que “o cinema não apenas apresenta imagens, mas as rodeia com um mundo”, pois “as imagens não são autônomas em relação ao momento histórico na qual são vistas”. Mas “elas são magnéticas, puxando o mundo do presente ao redor delas como uma parte integral do modo como elas são compreendidas” (SKOLLER, 2005, p. 18). Ele então lembra a noção de Benjamin sobre a “imagem dialética” como “uma forma produtiva de se pensar o que acontece a imagens arcaicas no contexto do presente” (SKOLLER, 2005, p. 30). E, acrescentaria eu, manipuladas segundo o contexto do arquivo como fonte de criação. Skoller recorre ao Godard das *Histoire(s) du cinéma* para indicar, como referência para a

8. Este livro oferece ainda ao leitor brasileiro uma excelente apresentação crítica de todas as principais estéticas e técnicas do cinema, entre elas as das vanguardas.

representação da história, um modelo que é geológico e não cronológico: a complexa montagem em série de camadas e sobreposições na qual é convertida a história, “geológica no sentido de que momentos do tempo são sedimentados e se tornam extratos” (SKOLLER, 2005, p. 78).

Para ELSAESSER (1990, p. 1), o estudo sistemático do *early cinema* serve como “pré-condição para uma arqueologia cultural do novo meio”. Para TSIVIAN (1990, p. 254) o cinema alavanca a transposição de esferas e perspectivas, contribuindo “para destruir fronteiras culturais existentes”. Segundo ele, estudos adicionais sobre a recepção do cinema revelariam “a inércia, e mesmo resistência, com que espectadores saudavam experimentos durante os vinte anos seguintes à descoberta do cinema”, antes de concluir: “A pesquisa também revela, com decidida regularidade, que quanto mais alto é o nível cultural geral dos espectadores, mais indispostos eles são em aceitar as inovações oferecidas a eles.” (TSIVIAN, 1990, p. 251).

SKOLLER (2005, p. xvii) relaciona as práticas cinematográficas aos discursos críticos e teóricos que, fora dos estudos mediáticos, assumem em amplo espectro as questões da historiografia na cultura (como estudadas, à parte, e em parte, pelas disciplinas de história, filosofia, literatura e visualidade). Para ele, isto “estabelece uma relação entre a prática do filme de vanguarda (normalmente entendida dentro dos estudos de cinema como bastante formalista ou poética) e os discursos sociais e intelectuais mais amplos dentro do estudo da cultura” (SKOLLER, 2005, p. xvii). Faz com que “as práticas historiográficas dentro do cinema de vanguarda sejam essencialmente interdisciplinares”, provando que as “linhas entre o que é visto como disciplina tradicional da erudição histórica e as abordagens estéticas ou poéticas de representações de eventos passados não são antitéticas, mas estão de fato profundamente inter-relacionadas e completamente dependentes uma da outra” (SKOLLER, 2005, p. xvii).

Na seção *A história do cinema perseguida por outros meios*, USAI (2003, p. 156) examina o problema: “Por um lado, há o que chamamos de ‘história interna’ da cópia, isto é, as alterações pelas quais a cópia passou ao longo dos anos. Por outro, há a distância histórica, psicológica e cultural entre nós mesmos e, digamos, uma audiência do ano de 1910. Nenhum interrogatório histórico será capaz de transpor essa distância completamente. Isto não é desculpa para abandonar a tentativa. Deveríamos tentar imaginarmo-nos como pessoas na época em que o filme foi feito, contudo estando conscientes de que nós não somos definitivamente aquelas pessoas, sem ocultar nossa experiência com um dispositivo conceitual que distorce o objeto, em vez de trazê-lo para mais perto de nossa compreensão.”

Adiante, USAI (2003, p. 160) aconselha: “Ao ver um filme silencioso projetado numa sala, ou analisado em moviola, sempre se lembre de que é um filme de fato diferente que foi visto à época de sua distribuição comercial. Podemos chegar perto desta condição somente se tivermos a rara oportunidade de vermos a cópia em nitrato; mas o equipamento e o auditório, a tela, as expectativas psicológicas da platéia, as condições culturais e econômicas do tempo não podem ser reproduzidas nem chamadas de volta, mesmo que aproximadamente.”

Com o mesmo tom, USAI (2003, p. 166) busca entender o desafio e o fascínio de se estudar o silencioso: “Um filme pode revelar a um espectador contemporâneo muito mais do que seus criadores queriam indicar: cada imagem é o espelho de uma sociedade e uma cultura, e por conta de nossa posição na história nós podemos conhecer as conseqüências destas momentâneas, e talvez compreender melhor as circunstâncias que as formaram. Mas não devemos explorar esta vantagem. Há uma lacuna entre o produtor dos filmes silenciosos, os espectadores contemporâneos destas imagens, e as platéias de hoje. Bem que podemos tentar preencher este lapso, mas as fraturas e ausências são muito profundas no caso do cinema silencioso: muitas variáveis históricas e materiais nos separam dele, e nossos modelos de percepção das imagens em movimento têm mudado neste entretempo.”

O cinema das origens, como senha para a arqueologia de formas de projeção de imagens em movimento, remete a investigação ao domínio das vanguardas: sob um ponto de vista ativo – a criação de uma tradição de invenção, como preconizada por Hollis Frampton com seu conceito-estratégia de metahistória; sob a perspectiva da análise sobre práticas ou técnicas que a vanguarda pode compartilhar com o cinema das origens, como a “confrontação exibicionista” face à “absorção diegética” (GUNNING, 1990a, p. 59). Segundo GUNNING (1990a, p. 59), “a qualidade exibicionista” manifesta nas diversões populares foi uma das razões para explicar a atração que a arte popular exerceu sobre as vanguardas no começo do século passado (dentro do quadro de desenvolvimento da indústria do entretenimento desde os anos de 1910 e prosseguindo com sua aceitação e acomodação pela cultura da classe média). O desprezo pelas exigências da diegese e das convenções lógicas das expressões burguesas (teatro, literatura) funcionava como um apelo de liberdade de criação baseada em estímulos diretos (GUNNING, 1990a, p. 59).

Em diferentes ocasiões, Gunning reconheceu o mérito do cinema experimental como revelador das potências do cinema das origens e responsável por despertar sua atenção para novos campos de estudo nesta matéria, produzindo conexões de afinidade [9]. No final de *O cinema de atrações*, detecta que após um “curso glorioso” da “tradição da subjetividade contemplativa” da vanguarda americana, “é possível que o primeiro carnaval do cinema e os métodos de entretenimento popular ainda forneçam uma fonte inesgotável — um Coney Island da vanguarda”, esticando a tradição de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) até Jack Smith (GUNNING, 1990a, p. 61). No final de *Non-continuity, continuity, discontinuity*, após constatar que os primeiros filmes eram formulados de modos diferentes de estilos posteriores, denotando caráter próprio e não estágio primitivo de uma evolução narrativa, ele

9. GUNNING (1983) demarca a comparação entre os primeiros filmes e os recentes filmes experimentais americanos no território da alforria da condição primitiva (para os primeiros) e do signo da diferença em relação ao filme comercial (para os recentes).

cita *Tom Tom the piper's son* (Ken Jacobs, 1969-1971), *Eureka* (Ernie Gehr, 1974) e *Gloria!* (Hollis Frampton, 1979) para concluir: “o fato de que esta diferença tem sido uma inspiração para vários filmes de vanguarda recentes é uma parte da história desta diferença” (GUNNING, 1990b, p. 93).

RUSSELL (1999, p. 246) recorre a Doane para atestar a inalienável associação do cinema com os domínios da contingência e da materialidade e a Walter Benjamin para reconhecer o cinema como a instauração de um choque de modernidade. Instância da passagem do presente como série de instantes descontínuos, o cinema porta uma “ameaça de ‘superpresença, de excessiva cobertura’” que desafia “os limites da memória e seus elos com a consciência como meio de recuperação [ou restauração, reparação]”, ameaça de excesso que provocava a resistência de Freud e Marey, por exemplo, contra o cinema. Para RUSSELL (1999, p. 246), “o cinema de *found footage* é precisamente uma realização ou percepção da ameaçadora ‘tempestade de imagens’ [a oferta demasiada na disseminação da informação] que faz da memória um meio inadequado para organizar o tempo, reinventando a experiência de choque como uma forma de representação cultural”.

No crédito que Gunning dá ao cinema experimental como revelador do cinema das origens, ou na dívida que Gunning tem com o *avant-garde film* por este lhe apontar vertentes de exploração e abordagem no estudo do *early film*, TESTA (1992, p. 18) interpreta de modo prospectivo, e entende que Gunning “torna o cinema experimental um cinema pedagógico”. Seria um mote de inspiração para o trabalho do historiador-crítico em geral e para a tese de Gunning em particular: a tangência entre o cinema das origens e o cinema de vanguarda como propulsores de atos de redescobertas.

Testa interpreta a adesão de Gunning como uma promessa (*wishful thinking?*) imponderável para se superar o que seria uma divisão irremediavelmente sem reconciliação: a convergência entre os compartimentos e molduras de produção da pesquisa estética e da

pesquisa acadêmica (TESTA, 1992, p. 18). A própria escassez e, por vezes, a própria timidez do alcance das poucas propostas que transcendem o plano da reflexão analítica, já indica os entraves para que vigore e viceje tal trânsito de experiências de investigação. Que este trabalho, em sua ambição e audácia de congregar pesquisa histórica, reflexão teórica e criação estética, possa contribuir de algum modo para a transposição de limites.

4.2. CINEMAS: DAS ORIGENS, DA VANGUARDA: compilações, apropriações, reencontros – *found footage*

No começo, falemos do verbo. E da forma difícil de nomear as coisas. Como traduzir *found footage* em português? Uma extensão de material filmado por alguém achado por outro? Extensão como medida de metragem de filme, mas também como expansão de sua duração como fonte, matéria de base.

Como resolver a enunciação substantiva? A delimitação do objeto implica nomear. Como dotar algo de nome? *Footage* é uma duração de filme, finalizado ou copião. Como criar uma fórmula (poética) em português para o gesto de escolha e coleta de um pedaço de filme?

O sentido do objeto achado – que pode perder a delícia do achado do objeto – tem raízes na arte moderna que, curiosamente, parecem não encontrar leito confortável na arte por essência moderna. Quando se diz *found*, se dá a real dimensão do que foi achado por circunstância, do que foi achado com algum gesto de intencionalidade, do que foi descoberto?

Qual o lapso entre *trouver* e *chercher*? Como expressar a dialética de acaso e pesquisa? Se Picasso afirmava “não busco, encontro”, os poetas épicos tomavam as Musas (deusas que inspiram os poetas) como filhas da Memória (CICERO, 2007), o que carrega a reflexão sobre

criação e arquivo de outras cargas de energia.

Como escapar dos inconvenientes de termos (além do vale-tudo pejorativo em que se converteu o bastião vanguardista de *collage*) como “material filmado encontrado”, “material de arquivo”, “imagens recicladas”, cada um com ranços políticos, estéticos, ideológicos, sem falar na fluidez da palavra na eloqüente língua portuguesa?

Geração de referências

Há poucos estudos de fôlego sobre o uso que o cinema experimental faz do material de arquivo. A bibliografia específica é escassa e esparsa, com diferentes gradações de envergadura e escopo. O conjunto da bibliografia ideal, como numa Babel de Borges, poderia formar uma síntese, como numa montagem *found footage* forjada. Das referências pertinentes que pude apurar, o único livro que se dedica inteiramente ao tema é o de WEES (1993). As outras relevantes são: o denso livro de SKOLLER (2005), cuja maioria dos filmes analisados pertence ao gênero; o ótimo e pioneiro livro de TESTA (1992), na ponte entre vanguarda e origem como princípio de abordagem; e o capítulo sobre filmes *found-footage* no minucioso livro de RUSSELL (1999). Do que pude apurar, um dos únicos artigos exclusivos sobre o tema, publicados em periódicos, é: BRENEZ e CHODOROV (2002).

Dedicado ao documentário que recorre aos arquivos de cinema e de televisão, sem se voltar ao cinema experimental, a obra inaugural de Jay Leyda deve ser citado não só pelo caráter pioneiro no tratamento do arquivo de imagens como fonte para a produção de filmes. Mas por lançar balizas de abordagem e, sobretudo, por portar no título toda uma idéia que vale por um programa, um manifesto – medida do verdadeiro exemplo regenerador? –, e que clama por um metahistoriador para desenvolvê-la poeticamente: “filmes geram [originam] filmes” (LEYDA, 1971).

LEYDA (1971, p. 13) e WEES (1993, p. 35) apontam possíveis usos rudimentares aplicados à projeção, como as intervenções do distribuidor Francis Doublier ao exibir um filme Lumière sobre Dreyfus e incluir planos filmados anteriormente para contextualizar a ação, 1899, ou à produção de filmes, como *A vida de um bombeiro americano* (*The life of an American fireman*, Edwin S. Porter, 1902) (LEYDA, 1971, p. 14). Mas institui o nome de Esfir (Esther) Schub, montadora ligada a Vertov, como a matriz fundadora da montagem com material de arquivo, no âmbito da compilação histórica, graças a filmes como *A queda da dinastia Romanov* (*Padenije dynastii Romanovych*, 1926), *A grande estrada* (*Velikiy put*, 1927) e *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoi* (*Rossiia Nikolaya II i Lev Tolstoy*, 1928) (LEYDA, 1971, p. 23-28). Militante da *avant-garde* e do documentário institucional britânico, Alberto Cavalcanti contribuiu para o gênero com a sátira *Yellow Caesar* (1941). Curiosamente, um dos raros filmes de *found footage* na linhagem estrutural feitos no Brasil foi justamente dedicado aos 50 anos de *En rade* de Alberto Cavalcanti: *Tesouro da juventude* (Arthur Omar, 1977). Embora seja um caso pontual em sua obra, vale citar pela qualidade antológica das atrações e pela curiosa coincidência de seu último filme ser justamente uma compilação sobre a própria obra, *Um homem e o cinema* (1976).

A retomada do arquivo como base para a criação filmica viria com a vanguarda americana. O gênero *found footage* define um filme experimental de tom associativo ou viés estrutural [10], que reprocessa (por associação ou intervenção) trechos de outros filmes provenientes de arquivo(s). A montagem associativa de fragmentos de Bruce Conner – *A movie* (1958), *Cosmic ray* (1961), *Mongoloid* (1978) – foi antecipada por Joseph Cornell, artista plástico da colagem que projetou de suas caixas de luz a cinefilia de *Rose Hobart* (1936-1939). O gênero *found footage* se cristalizaria nas estratégias minimais do cinema

10. Para um estudo do cinema estrutural e suas implicações para uma teoria do cinema experimental, ver ADRIANO (2000).

estrutural, com Ken Jacobs (*Tom Tom the piper's son*, 1969-1971; *Urban peasants*, 1975; *Perfect film*, 1986; *New York ghetto fishmarket*, 1903, 1992; *The Georgetown loop* e *Disorient express*, 1996), Ernie Gehr (*Eureka*, 1974); Hollis Frampton (*Works and days*, 1969; *Remote control*, 1972; *Public domain*, 1972; *Gloria!*, 1979). Talvez não seja à toa que a colagem associativa e disparatada de Conner tenha um apelo *pop*, enquanto que as investigações materiais e meditativas de Jacobs, Gehr e Frampton filiem-se à depuração *minimal*.

De uma vasta e variada constelação, podem ser citados, entre outros exemplos de *found footage*: *Trade tattoo* (Len Lye, 1937); *Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles, etc.* (George Landow, 1966); *Pellicule* (Maurice Lemaitre, 1968); *Hart of London* (Jack Chambers, 1970); *Berlin horse* (Malcolm LeGrice, 1970); *The dance* (David Rimmer, 1970); *La société du spectacle* (Guy Debord, 1973); *L'operatore perforato* (Paolo Gioli, 1979); *Murder psalm* (Stan Brakhage, 1981); *Standard gauge* (Morgan Fisher, 1984); *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998); *Videogrammes of a revolution* (Harun Faroki, 1992); *The Maelstrom: a family chronicle* (Péter Forgács, 1997); *Decasia* (Bill Morrison, 2002); os filmes de: Craig Baldwin (*RocketKitKongoKit*, 1985; *Tribulation 99: Alien anomalies under America*, 1991); de Al Razutis (*Sequels in transfigured time*, 1976; *Ghost: image*, 1979); de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (*Dal polo all' Equatore*, 1986; *Oh! Uomo*, 2004); e de uma nova geração austríaca, como Martin Arnold (*Passage à la acte*, 1993; *Alone. Life wastes Andy Hardy*, 1998) e Peter Tscherkassky (*Outer Space*, 1999; *Instructions for a light and sound machine*, 2004).

E entre alguns dos exemplos pontuais e episódicos no cinema brasileiro: *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974); *Tesouro da juventude* (Arthur Omar, 1977); *Complemento nacional* (Arlindo Machado, 1978); *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1994); *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, 1995); *Tudo é Brasil* (Rogério

Sganzerla, 1997); além de dois ensaios em vídeo de Julio Bressane (*O cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico*, 1993; *Antonioni / Hitchcock: a imagem em fuga*, 1993). [11].

A cultura digital do *remix* amplia a ressonância do uso artístico do material de arquivo para a extensão expandida de domínios sonoros. Um dos trabalhos mais insistentes e consistentes é o de John Oswald, com seu método *plunderphonics*, espécie de p(h)o(n)ética da pilhagem, sampleagem selvagem que *eletricità* e deixa o *pop* eletricitado (minha tentativa de traduzir o “*electroquoted*” do manifesto original, *mix* de *eletrocuted* e *quoted*) trechos de música *pop* (*Plexure*, 1993; *Plunderphonics 69 96*, 1996). Outros trabalhos de interesse são os de John Zorn (*Godard/ Spillane*, 1999) e do DJ Spooky (*Rhythm science*, 2003).

A fonte das imagens é variada: cinema das origens; filmes de Hollywood e de outros sistemas *mainstream*; documentários; cinejornais; registros de atualidade e do cotidiano; filmes educativos, institucionais e de propaganda; programas, anúncios e senados de televisão; desenhos animados; filmes pornográficos; relatos de viagem; filmes de família. Fragmentos de todo um estoque de ações, valores e provisões de imagem em movimento (*stock shots*) e de uma extensão de material filmado (*footage*) que se presta a complexas construções de montagem e empresta às imagens uma profusão de camadas de múltiplos sentidos previamente não-reconhecidos ou alheios ao contexto original. Engendram irônicos contextos e ressaltam as discrepâncias entre as implicações de origem e as funções do presente (WEES, 1993, p. 12).

11. Outros filmes brasileiros, na linhagem estrutural do *found footage*, em trajeto de constância (e, espero, de consistência), com a reapropriação de raros (desconhecidos ou esquecidos) pedaços cinematográficos da memória brasileira, são os meus filmes: *Remanescências* (1994-1997), a partir de 11 fotogramas da suposta primeira filmagem feita no Brasil, registrada em 1897 por Cunha Salles; *Militância* (2001-2002), a partir de uma série narrativa em seis lâminas de vidro para lanterna mágica fotografada por Militão, provavelmente feita entre 1874 e 1887; *Porviroscópio* (2004- 2006), a partir do único filme de Monteiro Lobato, provavelmente feito entre 1932 e 1939; *Das ruínas a reexistência* (2004-2007), a partir dos filmes inacabados de Décio Pignatari, rodados entre 1961 e 1962. Cabe mencionar neste rol de *reels* o filme que é parte desta tese.

Wees resume duas espécies de relação entre os planos (unidades) de imagem: associações de ações que geram continuidade narrativa e associações conceituais, de metáforas e temas (WEES, 1993, p. 15) que, por sua vez, expandem-se em narrações excêntricas, poemas visuais, experimentos formais de matizes gráficas, rítmicas e temporais, e de modo geral produzem críticas aos códigos e mitos dos meios de comunicação e às ideologias que os sustentam (WEES, 1993, p. 12). Os métodos de transformação do material filmado encontrado são complexos: à parte a montagem descontínua, as imagens sofrem mudanças radicais em sua aparência, sendo riscadas, raspadas, perfuradas, pintadas, tingidas, descoradas, quimicamente alteradas, ou sujeitas às variadas técnicas de manipulação óptica WEES (1993, p. 26). Com a carga alterada de transformações, “a atenção do espectador progressivamente muda do conteúdo fotográfico da imagem original para as texturas, cores e ritmos criados pelos métodos de rasura, destruição e apagamento aplicados pelo cineasta”, fazendo da própria tira de filme “o principal objeto de interesse” (WEES, 1993, p. 29).

Para RUSSELL (1999, p. 240), “as imagens de arquivo sempre podem carregar o signo da história, mas alguns filmes de *found footage* vão mais longe”: ao interrogar “a alegoria da historiografia que as práticas arquivistas mobilizam”, ao destacar para primeiro plano “o papel da intertextualidade na história”, e empurrar “a questão da representação cultural para um campo pós-humanista em que a discursividade explode a narratividade”. Segundo ela, “*found footage* é uma técnica que produz ‘o etnográfico’ como um discurso de representação”, que “nega a transparência da cultura”, pois “a imagem achada sempre aponta, por mais obliquamente que seja, para um contexto de produção original, um nicho culturalmente inscrito na sociedade do espetáculo, seja Hollywood, os filmes domésticos, a propaganda ou o cinema educativo” (RUSSELL, 1999, p. 238).

Russell coloca a questão em ampla perspectiva (histórica, estética, social), em termos mesmo de uma nova história: “O trabalho dos cineastas que experimentam com o estatuto

documentário da imagem de arquivo evoca formas alternativas, invasivas e dialéticas de temporalidade e história. Reciclar imagens descobertas implica um profundo sentido do já-visto, do já-acontecido, criando uma posição de espectador que é necessariamente histórica. Para muitos cineastas, o gênero *found footage* constitui um meio de reciclar o excesso e o desperdício da cultura de consumo. Não é somente uma forma barata de se fazer filmes, mas é um modo que frequentemente viola a lei do *copyright* e se torna uma forma de pirataria e um desafio ao cinema comercial. Como montagem que congrega detritos culturais, o cinema *found footage* é uma investigação das margens dos meios, em que sobras ou fragmentos de filmes descartados, trailers, filmes 8 e comerciais de TV são re-vistos como ‘documentos’ não diferentes daqueles recuperados pelos surrealistas nos anos 1930.” (RUSSELL, 1999, p. 241).

WEES (1993, p. 3-4) faz uma distinção importante, ao notar que “há muitos filmes com *found footage* que não são, em termos estritos, filmes *found footage*, ou porque não são baseados como um todo num material de arquivo ou não são ‘sobre’ material de arquivo”. Daí ele demarca como área privilegiada do experimental “exemplos que não são apenas compostos de *found footage*, mas realçam esse fato e fazem dele um dos pontos de interesse de princípios do filme”, “filmes construídos segundo princípios de montagem ou colagem”, assinalando que este é um termo de igual relevância, e crucial em sua análise (WEES, 1993, p. 4).

Intocável, o achado mais que perfeito

Num incrível eco do estatuto de demonstração (entre o mostrar e o demonstrar) do cinema de atrações, a reciclagem de uma filmagem original pelo filme *found footage* por vezes não requer nada além do ato de achar e mostrar (na expectativa de encontrar um

espectador capaz de apreciar o gesto e o fragmento). Um dos exemplos mais perfeitos é um filme justamente intitulado *Perfect film* (1986), de Ken Jacobs – um rolo achado dentro de um carretel (o carretel de metal estava à venda, o rolo de filme 16mm vinha como “bônus”, copião de uma reportagem de TV sobre a morte de Malcolm X) numa lata de quinquilharias de uma loja em Canal Street, foi apropriado pelo cineasta sem intervenções, apenas tirando uma nova cópia e imprimindo seu nome como autoria. Em depoimento a WEES (1993, p. 5), Jacobs afirma: “Muito do cinema é perfeito se deixado intacto, perfeitamente revelador em sua forma inconsciente ou semiconsciente”. A explicação de Wees não é convincente nem polidamente correta se pensarmos na visão que Gunning, Hansen e Musser têm dos agentes do cinema das origens. Escreve (WEES, 1993, p. 7-8): “se estas ‘sobras’ são também ‘perfeitas se deixadas intocadas’ não é porque elas sejam gemas não reconhecidas da arte cinematográfica, mas porque sua própria e verdadeira condição de não-arte expõe esse material a leituras mais críticas – e mais divertidas – do que seus autores originais jamais imaginaram ou seus espectadores originais provavelmente produziram”.

SKOLLER (2005, p. 5) recorre ao *Projeto das arcadas* de Benjamin para propor uma alegoria da arqueologia da imagem histórica como restos ou descartes aos quais o anjo exterminador volta as costas e uma metodologia alegórica para recontextualizar a existência deste material esquecido ou banido. Nesse sentido de um presente, para Skoller é irresistível a conexão da figura do *brooder* lançada por Benjamin e a do artista que trabalha com material encontrado (SKOLLER, 2005, p. 5).

Neste ponto, aproprio-me de Skoller sobre a iminência deste artista: “Ken Jacobs, uma figura central do cinema de vanguarda americano, demonstra uma extraordinária sensibilidade para a importância de se revivificar histórias perdidas ou ignoras em pontas e pedaços de filme, aquilo que Benjamin chamaria de ruínas ou escombros do cinema. Bem à maneira do catador de farrapos de Benjamin, vasculhando as latas de lixo da cidade de Nova

York, os arquivos do primeiro cinema e os sótãos ou porões dos familiares, Jacobs acha imagens e sons descartados e perdidos, que viriam a durar mais que seu valor de uso original, e que nunca viram algum valor quando feitas em primeiro lugar. (...) Para reviver tal material, trazê-los à luz do projetor, Jacobs às vezes simplesmente mostra-o exatamente como o encontrou, à moda de um *ready-made* duchampiano. (...) Em outras obras ainda, Jacobs inventa métodos de projeção alternada para explorar novos caminhos de percepção para estes artefatos de filmes achados [*found-film artifacts*]. Estes novos métodos incluem a experimentação com técnicas de visão em 3-d e performances de projeção usando múltiplos projetores e, por vezes, projetores construídos sob encomenda (à medida de seus propósitos), acrescentando obturadores adicionais para criar espantosos novos filmes a partir de velhos filmes. (...) Jacobs nasceu e cresceu em guetos de imigrantes judeus do Brooklyn, sob o desvanecimento da influência do dizimado mundo iídiche da Europa oriental, mas também sob a vitalidade da cultura modernista européia e as sensibilidades do cosmopolitismo híbrido da cidade de Nova York em meados do século 20.” (SKOLLER, 2005, p. 53).

É curiosa a digressão de MOORE (2006, p. 32) sobre o caráter intelectual do filme (*nostalgia*) de Frampton (e de sua obra toda): “Quanto mais especializado o órgão, menos regenerativas suas células. O sistema nervoso é, de todos, o mais especial; seu tecido é insubstituível. Como a estrutura do filme, o sistema nervoso é tanto um sistema como um nervo (...). O sistema nervoso, o centro do corpo para controle e caos, é um tema favorito, ou melhor, um alvo para o filme de vanguarda. Ken Jacobs, um cineasta contemporâneo de Frampton, vem fazendo uma série contínua de filmes desde 1996, que incansavelmente mira alcançar seu verdadeiro âmago através de projeções duais ao vivo que desestabilizam nosso controle sensorio, e que ele chama de *Nervous system*.”

Tal sistema é baseado na performance com projetores de cinema modificados para exibir cópias de um mesmo filme sobrepostas com um ou dois fotogramas de diferença, em

variações de fase segundo os parâmetros de velocidade de projeção, avanço e retrocesso de movimento e flicagem. O que faltou a Moore e Skoller explicitarem, eu deixaria patente aqui: o dispositivo do “sistema nervoso” de Jacobs é igualmente baseado (além dos projetores transformados) no recurso do *found footage*: *Opening the nineteenth century: 1896* (1989) usa as vistas de Lumière com a câmera em movimento e *New York ghetto fishmarket, 1903* (1992) usa o flagrante homônimo de Edison.

Se a fórmula do “filme perfeito” (achado e intocado) de Jacobs é válida ainda para o filme *Works and days* (1969) de Frampton, eu gostaria de inverter o circuito do *loop* e remeter a Jacobs uma curiosa formulação sobre uma operação de Frampton em (*nostalgia*): “um jogo nervoso de mnemônica” (MOORE, 2006, p. 55). E, para promover um curto-circuito de ressonância poética, trazendo um engajamento irredutível e incondicional ao elemento nostálgico do achado de um material de arquivo, eu invocaria CARROLL (1986-1987, p. 201): “Frampton privilegia o *footage* como a condição *sine qua non* do cinema”.

Cacos e espectros

Skoller construiu seu livro em blocos-capítulos assentados sobre as figuras das sombras, dos espectros e dos cacos, que, segundo ele, construirão a história no filme experimental e “se referem à condição efêmera das imagens em movimento e, paradoxalmente, às formas com que a verdadeira condição de índice das imagens do cinema possa se abrir para o que é não-visual” (SKOLLER, 2005, p. xvi), mas que nem sempre se acomodam facilmente ao gênero do *found footage*. Suas “armaduras teóricas”, que fazem dialogar entre si o passado e o presente (e acionam as correspondências com o filme experimental contemporâneo), são “duas idéias maiores de extremos opostos do século 20”: os conceitos de alegoria (a abordagem materialista da história segundo Benjamin) e de

imagem-tempo (a abordagem filosófica do cinema segundo Deleuze) (SKOLLER, 2005, p. xvii).

Por um giro da dobra, “o alegorista tenta fazer um sentido de compreensão a partir de vestígios fragmentados, fraturados e descontextualizados do passado ao criar formas através das quais estes restos possam vir a ter significação” (SKOLLER, 2005, p. xviii). Por outro, “as imagens-tempo são imagens diretas do tempo, contendo o intercâmbio do atual, que está representado, e do virtual, que excede a imagem, e só podem ser pensadas ou sentidas tanto pela experiência da mente e do corpo como pela sensação do ser no tempo” (SKOLLER, 2005, p. xx). O que pode resultar numa síntese: a “alegorização visual revela a coexistência do passado no presente” e a “percepção da coexistência do atual e do virtual dentro da mesma imagem define a ‘imagem-tempo’” (SKOLLER, 2005, p. 15).

A figura dos “cacos” – “alegoria como procedimento histórico” (SKOLLER, 2005, p. 1) – é baseada no método do *Projeto das arcadas* de Benjamin (com ecos no cinema: a “mostração” e a montagem). Benjamin é citado por SKOLLER (2005, p. 1): “Método deste projeto: montagem [literária]. Não preciso dizer nada. Meramente mostrar. Não vou roubar objetos de valor, não vou me apropriar de engenhosas formulações. Mas os farrapos, o refugo, estes não vou inventariar, mas permitir, na única forma possível, que se associem por conta própria, ao fazer uso deles.”.

Diz SKOLLER (2005, p. xvi): “A figura do caco reconhece a natureza construída das histórias e dos objetos cinematográficos que formam os filmes. A história cria narrativa a partir dos fragmentos estilhaçados do que restou de um evento após ter ocorrido. De modo similar, os filmes refazem o tempo a partir de uma série de planos discretos, cada tomada é um fragmento incompleto cortado do tempo contínuo. Tanto a história como o cinema são estruturados pelo que está faltando e pelas lacunas resultantes e as elisões que só podem ser imaginadas ou inferidas”. Para ele, os filmes de vanguarda operam na ênfase do fragmento e

da lacuna como elemento essencial de seu pensamento histórico e cinematográfico. Os cacos “assumem a representação da história através do uso de artefatos do próprio passado do cinema” e os filmes “tomam o material filmado num momento do tempo para ser reexaminado ou retrabalhado sob o ponto de vista do presente”: são duas instâncias que expõem a descontinuidade e o deslocamento de um cinema que “pode ser caracterizado como benjaminiano, autoconscientemente alegórico na forma com que se apropria das imagens do passado e as relê como uma reflexão sobre o presente” (SKOLLER, 2005, p. xv xviii).

A figura das “sombras” – como “temporalidades históricas” (SKOLLER, 2005, p. 39) – é baseada na idéia da “ação de sombras laterais” [*sideshadowing*], formulada por Michael André Bernstein e outros teóricos literários como estratégia contra as narrativas lineares de fins inevitáveis. No âmbito da narração histórica, significaria “iluminar outros aspectos que existiam simultaneamente como parte da trajetória principal de um evento, mostrando a densidade na dinâmica daquela história” (SKOLLER, 2005, p. 41). A “ação de lançar sombras laterais” “leva em conta a realidade das contra-narrativas que existem dentro dos eventos históricos e podem abrir tais narrativas para múltiplas contingências que rodeiam um evento” e “sugere que, embora as coisas revelem-se de um jeito, elas poderiam também ter acontecido de algum outro modo, o que expande a complexidade e nuance dos eventos”, e faz desta iluminadora ação de sombras um ato “gerador de alternativas para o entendimento dos eventos como um resultado dos múltiplos fatores que os circundam” (SKOLLER, 2005, p. 42).

A figura dos “espectros” – como “limites de representar a história” (SKOLLER, 2005, p. 109) – toma “duas questões centrais e contrárias que desafiam tanto a historiografia pós-moderna como as práticas da arte”: “os eventos que, por sua natureza, resistem à representabilidade” e “os eventos passados que continuam a ser inerentes na representação do presente”; investigações que “reconhecem o modo pelo qual o passado permanece uma

presença espectral – que se revela tanto na linguagem como nos objetos – para se tornar uma força dentro da dinâmica do presente” (SKOLLER, 2005, p. vii).

Esta dupla exposição do espectro, que não deixa de se projetar à sombra das “imagens dialéticas”, encontrou uma revelação no método operatório do filme que se apropria de signos do arquivo. Escreve RUSSELL (1999, p. 252): “A apropriação, como uma prática estética, é um discurso da ordem do misterioso, que produz uma figura da falta duplicada por um mascarar dessa falta. A imagem achada dobra o real histórico como verdade e ficção, ao mesmo tempo como documento da história e evidência inafiançável da história”.

Esta idéia terá (como veremos a seguir) implicações para a metahistória de Frampton em sua fabulação crítica e ficcional. Articulando as noções de cacos e sombras sem usar estes termos, a autora enuncia o gesto de recuperação na raiz do índice: uma “(...) reivindicação do real [feita pela referência do índice] pertence a uma ordem contingente do tempo que resiste à narrativa da história inferida pelo paradigma do salvamento, e é esta contra-narrativa do traço da memória que é produzida no cinema *found-footage*” (RUSSELL, 1999, p. 252).

Para RUSSEL (1999, p. 271), é uma tentação “pensar as práticas do arquivo como uma espécie de arqueologia”, assim como é “imediatamente evidente que o *found footage* é um discurso de superfícies”, em que “origens e fontes são apagadas, produzindo uma esfera de imagem com alta relação ambivalente com a história”. Seria interessante trazer aqui uma reflexão a propósito da vasta tradição literária que trata da nostalgia (contexto diverso, porém aplicável e pertinente, na medida da matéria de memória que o *found footage* implica). MOORE (2006, p. 8) descreve como “a literatura que busca redimir a nostalgia de uma perda passiva na história através de um engajamento como o passado lida com um retorno físico”, citando Homero e Proust.

Alegorias, taxonomias, ironias

RUSSELL (1999, p. 272) oferece o que pode ser uma smula: “As tcnicas que produzem a ambigidade radical do cinema *found-footage* so aquelas da justaposio e da ironia. Atravs da alegoria, o cinema de arquivo encena unia dialtica de original e cpia na qual o corpo pertence ao universo paralelo da filmagem original, cortado da – de fato aniquilado – imagem apropriada e sua mquina de modernidade. Como uma forma de recuperao, o gnero *found footage* representa a cultura no como uma propriedade perdida, mas como uma esfera de imagem na qual o real descoberto numa forma nova. Uma vez que o paradigma do salvamento alegorizado e representado como misterioso, o Outro realocado na histria que no est desaparecendo mas excede e transcende a representao, resistindo aos seus processos de reificao”.

Wees lanou as bases de uma taxonomia abrangente que, apesar de seu carter pioneiro e orientador de novas abordagens, tem, a meu ver, alguns problemas conceituais e metodolgicos para quem quiser pensar a questo em termos de revitalizao das discusses e permanncia da reflexo sob a perspectiva da criao. Eis a tabela de WEES (1993, p. 34):

metodologia	significação	gênero exemplar	viés est�tico
compilação	realidade	filme documentário	realismo
colagem	imagem	filme experimental	modernismo
apropriação	simulacro	vídeo-clipe musical	pós-modernismo

A identificao de trs mtodos e trs estticas parece pertinente; mas h problemas: a adoo de tal modelo sem revis-lo, a delimitao estanque dos trs gneros (condenados a significaes monolticas) e a indicao de “imagem” e “simulacro” como atributos, respectivamente, de “colagem” e “apropriao”. Em minha viso-interveno, a crtica a Wees recai sobre um certo rano que ele traz em relao aos parmetros de modernidade e ps-modernidade, e uma certa insuficincia que sua taxonomia revela para tratar de casos mais complexos de manipulao (“eletrificao” e desconstruo na emulso da imagem).

Entendo sua eleição da colagem como o paradigma do cinema experimental por conta da afinidade com o ideário do alto modernismo e seu embate contra a representação (Braque, Picasso, Max Ernst) e da idéia de *object trouvé* (Duchamp). Talvez por ter escrito seu ensaio num momento que os procedimentos de apropriação estavam mais visíveis em vídeo-clipes (o alvo de sua crítica é *The man in the mirror*, de Michael Jackson), ele tenha preferido se fechar no parâmetro da arte moderna das duas primeiras décadas do século 20, e que ignora, por exemplo, o gesto de apropriação das artes contemporâneas.

Se a categoria de Wees pode ser defendida e louvável por sua alta fidelidade ao alto modernismo, é inevitável dizer que o termo colagem atualmente tem uma certa carga pejorativa, distante da conotação guerreira das vanguardas do começo do século 20. Retendo apenas a superfície, colagem hoje parece apenas significar uma junção aleatória. A idéia de reapropriação que tanto incomoda Wees talvez lhe fosse mais suportável se repensada sem preconceitos, tomando a pós-modernidade como faz HUYSEN (1986), que propõe a reconciliação de arte e indústria de massa, numa composição conciliatória das ambições e desvios do alto modernismo quando configurado nas demandas da cultura de massa.

Para não deixar passar em branco a dimensão política do filme de material de arquivo, lembro que a associação de imagens, deslocadas de seu contexto e em contraponto de conflito, é uma das armas mais comuns como gesto de subversão crítica à ideologia dominante das corporações dos meios. A violação do *copyright*, questão polêmica e complexa, não deixa de ser uma forma de assalto à propriedade, de desobediência civil (SKOLLER, 2005, p. 107). RUSSELL (1999, p. 272) propõe uma terceira via, talvez tão instigante quanto discutível: “O cinema na produção *found-footage* fica entre a função memorial da fotografia e a amnésia da cultura da televisão”.

Para WEES (1993, p. 57), “revelar a função cultural do gênero *found footage* é uma consequência política da revolução estética chamada colagem”. Para ele, a colagem é que

tem “o maior potencial para criticar, desafiar e, possivelmente, subverter o poder das imagens produzidas e distribuídas por meios de comunicação das grandes corporações” (WEES, 1993, p. 33). Para ele, “a metodologia rotulada de apropriação também capitaliza sobre as manipulações da montagem e a natureza equívoca das representações cinematográficas, mas a ela faltam as estratégias desconstrutivas e o ponto de vista crítico característico dos filmes de colagem” (WEES, 1993, p. 40). Wees usa como exemplo uma explosão nuclear no vídeo-clipe de Michael Jackson como “simplesmente uma imagem numa corrente de imagens recicladas apresentadas com pouca, se é que tem alguma, preocupação por sua especificidade histórica” (WEES, 1993, p. 44). Sua lógica pode ser compreensível se olharmos para o exemplo que ele aponta, ainda mais em contraposição à avalanche de explosões nos filmes de Bruce Conner, arauto da colagem crítica. Mas a reapropriação como entendo, e como vou tentar expor abaixo, não é bem assim.

Wees passa então a destilar suas comparações: “A colagem é crítica; a apropriação é acomodada. A colagem sonda, realça, contrasta; a apropriação aceita, nivela, torna homogêneo. Se ambas usam a montagem para desalojar as imagens de seus contextos originais e enfatizar sua ‘imagicidade’ [*imageness*] (isto é, suas representações construídas, em vez de ‘naturais, da realidade), somente a colagem ativamente promove uma atitude analítica e crítica em direção àquelas imagens e seus usos dentro das instituições do cinema e da televisão. (...) Diferentemente das apropriações pós-modernistas do *found footage*, nas quais os meios [*media*] como sendo a fonte das imagens não são reconhecidos (de fato, são mais ou menos celebrados explicitamente por seus poderes de produção-de-imagens), o filme de colagem sujeita seus fragmentos de *realidade-meios* [*media-reality*] a alguma forma de desconstrução, ou pelo menos a uma recontextualização que impede uma recepção irrefletida das representações como realidade (como presumido pelo filme de compilação) assim como uma recepção indiferente ou cínica estimulada pela apropriação pós-modernista”. (WEES,

1993, p. 40-47). Se a colagem é, como escreveu Gregory Ulmer citado por WEES (1993, p. 47), “a única inovação formal mais revolucionária na representação artística em nosso século, então a apropriação é o movimento que segue atrás, lucrando com a revolução sem adotar ou avançar suas metas.” Pretendo contestar com uma explanação por exemplos, sem explicações didáticas, próximo de um método-colagem dialético de casos e idéias.

Quanto à eleição da colagem como instância da articulação de choques e descontinuidades, o argumento de Wees revela-se frágil, pois teóricos por ele invocados não chegaram a conhecer nem cogitar a experiência da pós-modernidade. Refiro-me ao trecho: “Para os teóricos com uma visão política mais pronunciada sobre a arte, a colagem é também o modo mais apropriado para a arte ‘articular descontinuidade’, nas palavras de Theodor Adorno, e assim ‘chocar as pessoas ao fazê-las perceber quão dúbia qualquer unidade [é]’”. (WEES, 1993, p. 51) Não tenho condições aqui de criticar essa fragilidade histórica, mas creio que KRAUSS (1985) ou HUYSSSEN (1986) forneçam subsídios para um estudo mais detalhado sobre o tópico. Minha impressão encontra outro dado conveniente quando WEES (1993, p. 52) diz que o que ele chama de colagem, Adorno e Burger preferem chamar de montagem, exceto quando se referem à técnica específica do cubismo de colar sobre papel.

Acho discutível Wees excluir a apropriação desta equação comparativa: “tanto a colagem como a montagem são termos que enfatizam o fim construtivo do processo” (WEES, 1993, p. 53). A reapropriação que proponho é toda construída sobre a idéia de processo. Mas concordo com ele (só fazendo a ressalva de incluir o método da apropriação no jogo metodológico ao lado da colagem), ao notar: “É útil, neste aspecto, lembrar a observação de Walter Benjamin de que a ‘interrupção é um dos métodos fundamentais de toda transmissão de formas. Ela vai bem além do domínio da arte. Basta mencionar apenas um de seus aspectos, a origem da citação. Citar um texto implica interromper o contexto.” (WEES, 1993, p. 53).

WEES (1993, p. 55) diz que todo material encontrado [*found footage*] é uma citação, escorado na noção de Benjamin de que “escrever história... significa citar história” (WEES, 1993, p. 42). Penso que a reapropriação tal com proponho articula perfeitamente as “estratégias de interrupção e citações” (WEES, 1993, p. 57). Seria curioso pensar como o termo “*assemblage*” deslocou “colagem” e “montagem” dos domínios da arte contemporânea, talvez se colocando mais próximo da reapropriação.

Tradução de taxonomias

É interessante trazer aqui um modelo francês de teoria do *found footage*, em alto contraste com relação ao americano (WEES, 1993). A cartografia de Brenez e Chodorov (2002) talvez não contribua com propostas de nomenclatura adequadas ao meu propósito de um contexto amplo ou de um específico nacional, por causa de uma generalização vaga, porém eloqüente, que parece não dar conta da plural singularidade de filmes e artistas. Mas seu mapeamento aponta um diagnóstico minucioso de um complexo panorama de procedimentos. Serve também como tópico de comparação com a taxonomia americana, em termos de tom, metodologia e abordagem, reflexo natural da versão francesa da história do cinema experimental (não apenas pelo fato de seus exemplos referenciais serem principalmente europeus), questão não menos importante no gênero e crucial na recepção institucionalizada.

Rastreando raízes do gênero *found footage* na foto-colagem e na foto-montagem dos anos 20, na literatura moderna de Joyce e Pound, na colagem cubista, no dadaísmo, (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 99) enxergam nas notas preparatórias de Fernand Léger para *Le ballet mécanique* (1923) “os primeiros esboços de uma teoria do *found footage*”: “empregar as tomadas de filme qualquer – sem escolher – ao acaso”.

BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 97) propõem duas formas principais de apropriação. A “apropriação intertextual” calcada *in re* (“em espírito”) refere-se não ao uso de material filmado por outro, mas à refilmagem de um original seguindo um simulacro quadro a quadro: como faz Segundo de Chomon em seu *Voyage dans la lune* (1909) a partir do filme homônimo de Méliès (1902) ou como faz Gus Van Sant em seu *Psycho* (1999) sobre uma suposta cópia literal do original de Hitchcock (1960).

A outra forma de apropriação é a “reciclagem”, decalcada na “recuperação *in se*”, que, por sua vez, comportaria duas formas (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 98). A “reciclagem endógena” se aplica aos casos do *trailer* ou *teaser* (“a forma imediata e industrial da reciclagem”) e da “autosíntese”, quando “o cineasta sumariza a própria obra usando fragmentos de seus filmes passados”, como *Film portrait* (Jerome Hill, 1970), *Un film* (Marcel Hanoun, 1983) e os diários reunidos de Jonas Mekas.

A “reciclagem exógena” se aplica às diferentes formas de citação ou alusão, das quais BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 98-99) destacam três modalidades: “*stock footage*”, representada pelos filmes B americanos que inserem planos de outras produções para compensar as falhas de continuidade ou a falta de tomadas de ação; “*filmes de montagem*”, representada pela “coleção ilustrada” de imagens já filmadas, como aquela que extrai do panfleto uma crítica das atualidades (*A queda da dinastia de Romanov*, Esther Shub, 1927), fonte para a rotina dos documentários de televisão, para o cinema situacionista ou para um ensaio como *Nosso século* (Artavazd Pelechian, *Nash vek*, 1982); “*found footage*”, dotada de, pelo menos, “três características distintivas: torna as imagens autônomas; deposita importância sobre a manipulação do material fílmico tratado como substância; e aponta em direção a novas áreas (como as camadas da emulsão) e novas formas de montagem”.

Continuando nas subdivisões prismáticas de suas idéias (curiosa característica desta taxonomia, como a indicar os reflexos e refrações naturais do arquivo), os autores propõem

cinco usos principais de *found footage*: elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico.

O uso elegíaco (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 99-100) fragmenta o filme original para conservar somente momentos específicos, que se tornam objetos de fetiche pela remontagem, e produzem a aparição do *leitmotif*. Seria o que *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936-1939) faz com a atriz de *East of Borneo* (George Melford, 1931) e o que *Her fragrant emulsion* (Lewis Khlair, 1987) faz com Mimsy Farmer.

O uso crítico é o predominante, que parte de imagens extraídas de fontes industriais ou privadas para destruí-las, segundo (outra subdivisão) quatro operações formais: “*anamnèse*”, “*détournement*”, “variação / exaustão”, “*ready-made*”.

A “*anamnese*” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 100-101) é a montagem e a justaposição de “imagens do mesmo tipo para fazê-las significar não algo diverso, mas sim exatamente o que mostram, o que normalmente nos recusamos a ver”. Em seus exemplos: *Crossing the great Sagrada* (Adrian Brunel, 1924) que “explicita, de modo burlesco, a ideologia colonialista que infesta os filmes de exploração”; *L’histoire du soldat inconnu* (Henri Stork, 1931) que “remonta cinejornais de 1928-1929 para denunciar a hipocrisia do discurso político”; e os clássicos de Bruce Conner (*A movie*, 1958; *Cosmic ray*, 1961; *Report*, 1963-1967).

O “*détournement*” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 101) é teoria e prática da Internacional Situacionista. Eles exemplificam com filmes de René Viénet, que mantém o filme original intacto e adiciona diálogos para induzir sentidos ausentes, como *La dialectique peut-elle casser des briques?* e *Les filles de Kamaré* (1972).

A “variação / exaustão” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 101-102) está, como na operação anterior, “baseada sobre um único objeto fílmico, mas se concentra em variar, ou mesmo exaurir seu potencial com a introdução de um ou mais parâmetros gráficos (sonoros e visuais)”. Em seus exemplos: *Lettre de Sibéria* (Chris Marker, 1958) e *The politics of*

perception (Kirk Tougas, 1973), que prolonga em *loop* um *trailer* de filme comercial (*The mechanic*, Michael Winner, 1973).

O “*ready made*” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 103) retoma o gesto de Duchamp, apropriando-se sem tocar no objeto. Em seus exemplos: *Perfect film* (Ken Jacobs, 1986); os filmes coligidos, como *Chutes* e *Une oeuvre* (Maurice Lemaître, 1968) e *Ruines arrangées* (Dominique Païni, 1984), que reúnem o desperdício industrial (copiões, cópias danificadas, tomadas descartadas); e *Prisme*, em que Stéfani de Loppinot “reverte a tradição ao usar *Le mépris* como material cru”, ao passar a sequência dos copiões do filme de Godard por um prisma e usar um anagrama duchampiano (*prisme / mépris*), “não mais um ato iconoclasta, mas um rejuvenescimento gráfico de imagens ameaçadas pela institucionalização petrificadora (incluindo o destino que Godard dá a suas próprias imagens em *Histoire(s) du cinéma*, e apesar do que ele mesmo inventou em *Soft and hard*)”.

Uma reflexão de BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 103-104) transcende o esquema e pode trazer subsídios para casos mais complexos que acionam contextos culturais aos textos formais dos filmes: “Graças ao prisma de Loppinot, as estátuas recomeçam seu movimento, os planos rodopiam uma vez mais, a beleza do original é difratada e começa a irradiar – e o monumento histórico que é *Le mépris* torna-se de novo um momento de *kinesis*. Além de seu charme visual, *Prisme* é também importante por apresentar uma história da recepção na panóplia de elementos reunidos no momento de achar o material. Tal posição não tinha sido adotada desde filmes de Jacobs como *The Georgetown loop* e *Disorient express* (1996), em que tremores e reversões permitem evocar a estranheza sentida por espectadores do cinema das origens, quando olhavam as paisagens sendo devoradas por locomotivas (exatamente como o mundo estava sendo visualmente conquistado pelo próprio cinema).”

O terceiro uso de reciclagem *found footage* definido por BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 104) é o uso estrutural, cuja norma (sem trair o esquema de Sitney, mas

expandindo-o) é “elaborar um filme não a partir de uma imagem ou tema visual, mas a partir de uma proposição, um protocolo, que, reflexivamente, interessa ao cinema”. Ressaltando que “a relativa indiferença quanto ao motivo é bem adequada ao *found footage*, o que oferece prova concreta de seus métodos”, os autores, sempre em sua estratégia dos veios que se bifurcam, apontam duas operações que geram o efeito da essência enriquecedora e o efeito do ricochete perpétuo.

Como “efeitos secundários do protocolo estrutural” encapsulados no par “enriquecimento / essencialidade”, BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 104) definem “o estudo dos diferentes aspectos do processamento da matéria-prima fílmica através do projetor, da variação cromática, ou mesmo das velocidades de projeção”, processamento que “parece sempre retornar ao plano *em loop*”. Como regeneração da “aparente banalidade do motivo”, eles citam: o *loop* sobre o signo do cavalo, “tão primordial historicamente para o cinema” de *Berlin horse* (Malcolm Le Grice, 1970); o desenquadrar da imagem de *Clouds* (Peter Gidal, 1969); a profusão de texturas de *Silver surfer* (Mike Dunford, 1972).

Como “efeito dupla-banda”, BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 105) definem a acentuação da desmontagem e da remontagem, que, ao “criar novas partituras para o processamento dos fotogramas de filme, produz figuras de autômato que ilustram não apenas o caráter basicamente mecânico da ilusão analógica, mas, num nível mais figurativo, os mecanismos da pulsão que forçam as pessoas a agir e que comandam seu comportamento supostamente civilizado”, como o concerto de Elvis Presley em *Elvis: a premonition* (Raphaël Montañez Ortiz, 1993) ou o beijo do marido na esposa em *Pièce touchée* (Martin Arnold, 1989).

O quarto uso de reciclagem *found footage* definido por BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 105-106) é o uso materiológico, de exploração do material fotoquímico substancial da película. Eles apontam três modos: “o estudo da química da emulsão” nos trabalhos de

Patrice Kirchhofer e Carl Brown, “cuja pesquisa sobre as modificações químicas no celulóide foi prefigurada por um plano visionário em *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti em 1927”; “a decomposição do fotograma em suas camadas e substratos constitutivos, num padrão de mosaico”, como nos *frames* feitos quadros de *Dellamorte dellamorte dellamore* (David Matarasso, 2000); “um tratado sobre o formato ou bitola do filme”, como *Standard gauge* (Morgan Fisher, 1984) que, por meio de fragmentos coligidos, trata da história técnica e suas especificações.

O uso analítico da reciclagem *found footage* definido por BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 107) toma “a investigação científica como modelo”, mas subverte ou vai além de sua racionalidade. Neste uso, eles diferenciam (em mais uma subdivisão de suas idéias) quatro modos de operação do estudo visual.

A “glosa” tem, como exemplo de “solução radicalmente simples”, *Erich von Stroheim* (1979), em que Maurice Lemaître adicionou, sobre uma cópia de *Foolish wives*, uma trilha sonora em que descreve sua admiração por Stroheim, com raras e progressivas intervenções no filme (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 107).

A “montagem cruzada”, que opera com sobreposição de imagens, tem como exemplos “Al Razutis no Canadá (*Visual essays*, 1973-1984); Lemaître (*The great train of history*, 1978) e Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1978-1998) na França; Bill Morrison (*The death train*, 1993) nos Estados Unidos; Gustav Deutsch (*Film ist*, 1998) na Áustria” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, 107-108).

A “variação analítica” é “um tratado sobre as formas do movimento (visto como trajetória objetiva, como passagem, ou circulação psíquica) em e entre imagens, em e entre velocidades, em e entre intervalos” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 108). Para eles, o estudo definitivo é *Tom Tom the piper’s son* (Ken Jacobs, 1969-1971).

A quarta operação de uso analítico é a “síntese entre montagem cruzada e variação

analítica” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 108). Explicam os autores: “Se, com *Tom Tom*, Jacobs explicita a morfologia da imagem fílmica, Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi estão interessados em restaurar uma outra dimensão, complexa e sutil, sua natureza histórica”. O casal italiano refilma as imagens que eles mesmos restauram, aplicando elementos de câmera lenta e cromatizações, e “liberam os planos da condição efêmera inerente ao registro documentário”. E concluem, apontando um viés de engajamento e meditação para o arquivo, entre a luta e o luto: “Os filmes dos Gianikians, panfletos políticos contra todos os tipos de exploração (colonial, militar, científica) assim como lamentos auráticos, inventam uma forma de crítica epifânica” (BRENEZ e CHODOROV, 2002, p. 108).

É evidente que toda taxonomia, ainda mais no caso de objeto tão arredo como o experimental, enfrenta o desafio de sua própria estruturação. O mapeamento virtuoso de Brenez e Chodorov demonstra a dificuldade de se isolar um procedimento e delimitá-lo ao espectro de um filme, reduzindo o potencial plural e complexo que cada obra pode agenciar. É certo que há filmes experimentais que se prestam à exegese redutora e à aplicação de conceitos que comprovam a teoria, daí o vício do mau filme experimental. A solução de síntese que a autora propõe aponta para a superação do impasse.

Para BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 109), *Outer space* (Peter Tscherkassky, 1999) “é uma aglomeração de todas as técnicas, usos e efeitos descritos”, mas eles reconhecem que “a primeira síntese monumental foi levada a cabo por Ken Jacobs em *Tom Tom the piper’s son*”. Há talvez um efeito psicológico subjacente nessa montagem teórica em que os autores deixaram para o fim a constatação dos casos que aglomeram todas as formas da taxonomia. A carga do efeito sobrecarrega-se pelo fato de serem apenas dois os escassos exemplos citados, em relação à lista anterior de exemplos nos casos monomodais. Pode haver uma indução de que, mesmo que existam ou resistam, as exceções do conglomerado são poucas

em relação ao fluxo da regra.

Uma divisão estrita não dá conta da complexidade flexível e da abolição de fronteiras que a aventura experimental supostamente desfralda (compartimentação que está sob o mesmo risco de esquematismo do rótulo estrutural do qual Sitney foi acusado pelos cineastas). Por exemplo: no caso dos Gianikians, não caberia também juntar à síntese o procedimento de “anamnese”? O filme de Pelechian não transbordaria para a modalidade *found footage*, já que a montagem (no caso dele, a montagem de intervalos, como em Vertov) seria o território base (a “montagem cruzada” expandida)?

A operação “variação / exaustão” do uso crítico não formaria uma síntese com o protocolo essencialista do uso estrutural, com a tríade modular do uso materiológico e com a própria variação analítica do uso analítico? Como situar, neste quadro, um filme que opera com os fotogramas remanescentes de uma cinematografia ou um filme que opera com os filmes inacabados de um poeta, com todas suas injunções e inflexões de largo espectro para a cultura nacional?

O uso materiológico ou o uso analítico não seriam críticos também? O uso crítico não é analítico? O uso analítico não é materiológico? Como encaixar um objeto plural como um filme em apenas um estanque modelo operacional? Múltiplas operações de escolha, acaso e recolha não se combinam num único filme? O último modelo da taxonomia não seria um protótipo ideal para a variada gama do experimental: sempre uma síntese de duas ou mais operações, dois ou mais modos, dois ou mais usos?

BRENEZ e CHODOROV (2002, p. 109) encerram sua cartografia com uma nota sobre filmes que poderiam alimentar novas reflexões sobre o *found footage*, mas que desapareceram. Mencionam, entre outros, o caso da remontagem de *Que viva México!* (*Dzdravstvouiет Mexica*, 1930-1932) de Eisenstein por Kenneth Anger “sob encomenda de Henri Langlois”. Uma nota final como esta timbra a hesitação das hipóteses com o signo da

reticência e não deixa de ser uma curiosa inflexão (para interrogações e investigações) entre *found footage* e história do arquivo.

Virando a mesa da montagem

Com o advento das plataformas digitais de edição não-linear disponíveis para os artistas de ponta (e não apenas em estações de televisão ou estúdios de publicidade), o eixo da conversa pode ser redirecionado. Parto da experiência pessoal como realizador de filmes experimentais no gênero *found-footage* apenas para dar início à reflexão. A partir de meu quinto trabalho, em 2000, comecei a montar os filmes em computador. Tinha uma convicção de que minha montagem digital, em computador, herdava minha experiência de montagem analógica, em moviola. O mais explícito procedimento tributário desta conexão era o fato de continuar montando na base do fotograma (o corte ao nível do fotograma como parâmetro de montagem, e não ao nível do plano).

Um dos diferenciais da montagem em computador é o colapso da diferença entre moviola e truca: a montagem em digital permite a aplicação de efeitos (esfera da mesa de animação) no instante da montagem, ou seja, a mesa de montagem e a mesa de efeitos (animação quadro a quadro) estão reduzidas à mesma superfície.

A noção que enuncia o discurso das superfícies de um filme cuja radicalidade está na linhagem estrutural do *found-footage* – que se apropria das práticas do arquivo para reinventar uma arqueologia metahistórica – pode ser uma das grandes contribuições para a demarcação e redefinição do gênero do filme de arquivo.

Minha proposta de repensar uma taxonomia do arquivo passa pelo crivo da nomenclatura e ao qualificar três instâncias: o filme documentário de compilação, o filme ensaio de colagem, o filme experimental de reapropriação. Julgo que a colagem no modelo

de Wees é insuficiente para dar conta de todos os procedimentos formais à disposição do cineasta cuja montagem se dá em digital, em boa parte pelo exposto na avaliação do colapso entre as mesas (de montagem e efeitos). Para discorrer em termos genéricos, como vim fazendo anteriormente, mantive o uso “filme *found-footage*” (adotando a forma hifenizada de Russell). Mas creio que a nova classificação que acabo de transplantar é útil para a reflexão em termos concretos, a cada caso de cada filme.

A idéia de colagem, a meu ver, não envolveria estes procedimentos mais extremos de manipulação de imagem (uma radicalização dos processos de sobreposição, fusão, jogo de texturas com um acento *liquidificador*), próprios (e só possíveis) do domínio digital (no sentido de que o domínio digital aproximou as instâncias da montagem e dos efeitos de animação). Embora reconheça todo potencial subversivo e experimental da colagem, tal como entendida e praticada por diversos artistas das vanguardas do começo do século 20, a colagem pensada em termos cinematográficos parece dar conta apenas do aspecto linear-sequencial do corte, no sentido de colar, juntar, pedaços de película, sem dar conta dos procedimentos de interferência intra- ou infra-imagem.

O conceito de colagem parece não dar conta do filme experimental que opera com um único filme como material de base, como *Tom Tom the piper's son* de Ken Jacobs (filme inteiramente construído sobre o filme homônimo de G. W. ‘Billy’ Bitzer, 1905), ou *Eureka* de Ernie Gehr (dilatação de um rolo atribuído como *The market street film*, provavelmente filmado entre 1903 e 1905). A colagem parece implicar justamente o ato de colar matrizes distintas, mais de uma fonte ou material. Também é insuficiente para o filme que não apenas *cola*, mas *truca*, no sentido de aplicar efeitos e manipular a natureza e a textura da imagem de forma mais extensa e intensa (e não apenas recortar de um contexto e situar em outro).

Em minha proposta, o cinema de reapropriação está para os filmes experimentais assim como o cinema de compilação está para os filmes documentários. Reapropriar traz o prefixo

“re”, que acentua o caráter de “rever” e “refazer”, instaurando a re-configuração, a re-contextualização, a re-construção. Mais que uma tomada de posse, “re” significa uma volta, um retorno a algo esquecido ou ignorado, uma retomada. As diferenças entre reapropriação e compilação podem formar paralelo com as diferenças entre *found footage* e *archival film* não apenas na distinção de gêneros (experimental, documentário), mas na determinação de procedimentos e resultados.

Para o *archival film*, a identificação da origem das imagens é não só necessária para a devida compreensão do filme (afinal, são documentos históricos alinhados que vão comunicar seus sentidos), mas também o elemento histórico é peça indissociável da própria tessitura do filme. O lastro documental das imagens-matrizes se impõe sobre a fatura mesma do filme que as incorpora. Para o *found footage*, de modo geral, a fonte das imagens pode até ser desconhecida e, de certo modo, nem importa que se conheça – a relevância histórica da origem não acrescenta informações mais decisivas do que as informações estéticas trazidas pela reelaboração artística sobre as imagens.

Uma afirmação de RUSSELL (1999, p. 348, nota 25) é esclarecedora: “Embora seja sempre sedutor traçar as fontes das imagens nos filmes *found-footage*, o efeito das imagens é devido precisamente ao estatuto desconhecido das fontes, que é o que provoca a ambigüidade radical das imagens”. Assim, penso que não importa saber as fontes de *A movie*. O impacto final se deve ao poder associativo de Conner ao colar trechos díspares no fluxo auto-referente de camadas (potenciais bélico, erótico, mercantil das imagens). Determinar de onde provêm as imagens não altera o sentido da costura das alegorias visuais. Também digo que não importa saber qual *western* de Sergio Leone é a base de *Instructions for a light and sound machine* (2004), pois as operações de Tscherskassky para reprocessar planos em *optical printer* não comportam outra significação além da superfície da textura (e de constatar a produção sob códigos industriais). O que está em jogo são teores das ações e dos grãos dos

planos escolhidos, o clima das cenas. Nestes casos de *found footage*, a identificação do material-fonte não contribui sobremaneira para uma compreensão diversa da experiência com as configurações narrativas (associação de planos, sequência de representações) ou formais (jogo de texturas, exploração de parâmetros gramáticos). O conhecimento da origem não altera a apreciação do filme para além de sua experiência visual [12].

Ainda mereceria esforço uma reflexão sobre a noção de contexto nacional no uso do material de arquivo. Os depoimentos locais sobre os casos específicos são escassos, insuficientes e carecem de precisão. Nos Estados Unidos, *found footage* e *archival film* são termos indistintos e igualmente válidos para a prática experimental, sem variações em função do ânimo particular de cada artista. Na Europa, a distinção se faz sobre o estatuto social da circulação da imagem, distinguindo o material já exibido (distribuído à parte ou íntegro a outro filme) daquele ainda sem veiculação e visibilidade [13].

Outra reflexão é do embate talvez inevitável entre a liberdade plástica do artista e a autoridade somática do historiador, quando a matéria-prima é um artefato (dotado de história). Diversos (graus de diferença e divergência) usos e fins geram, por exemplo, uma questão de legitimidade: a iniciativa exploratória da arte e o intocável passado perfeito da história. Há ainda a medida do tolerável, padrão para o historiador aceitar as transgressões que exercem a manipulação extrema do suporte físico do artefato, chegando à rasura de seu extrato material, expondo seu traço como índice e ruína. No fundo, o que parece estar em pauta é o interdito do passado sem mediação [14].

12. Em um filme como *Remanescências*, a procedência (patente) e a origem (cinema no Brasil) dos fotogramas de base fornecem subsídios para se entender o reprocessamento e a experimentação com as imagens. O conhecimento do material produz a graça da revelação, a ironia do enigma que se desvela, numa dialética entre pesquisa e acaso, busca e achado. Talvez uma síntese – antropofágica – brasileira contribua para a nova equação entre os pólos antípodas do *found footage* e do *archival film*.

13. A distinção entre EUA e Europa foi percebida em debate entre Jay Rosenblatt e Christian Delage, mediado por Eduardo Morettin, na mesa *A ética da montagem: memória e história*, 7ª Conferência Internacional do Documentário, É Tudo Verdade e CinUSP Paulo Emilio, São Paulo, abril de 2008.

14. Na mesma mesa, Rosenblatt relatou que um historiador, após assistir a um filme seu, teria lhe acusado: “you can not do that to history”. Frase que não soou estranha a este cineasta-doutorando.

Um conceito-chave da cultura brasileira – a antropofagia – parece se ajustar com mais propriedade à idéia de reapropriação, e não de colagem, por exemplo. A incorporação e canibalização do outro (o corte, o recorte, a trituração e incrustação de pedaços da montagem / trucagem) encontra um meio perfeito no reapropriar-se da alma e da carne do outro. O ato de reapropriar enuncia o gesto de se encontrar e manipular pela articulação de montagem / trucagem e não permanece estanque na “mera” enunciação como ocorreria na montagem por associação, a colagem como ensaio.

SKOLLER (2005, p. 49) evoca as *Iluminações* de Benjamin para sugerir que “o aurático é um jogo entre a experiência de um objeto como autêntico e ‘o fenômeno único de uma distância’”. Enquanto RUSSELL (1999, p. 241) transplanta a digressão para o campo do arquivo: “Como a aura do ‘ter estado lá’ do cineasta é eclipsada, a esfera dos meios [*media-scape*] do cinema *found-footage* representa a história mesma como ‘perdida’. Mas que espécie de história é essa que está perdida se o cinema *found-footage* versa também sobre uma reinvenção da memória como representação e imaginação cultural?”

Em seu estudo sobre (*nostalgia*), o filme de Frampton e outras implicações da linguagem e da filosofia, MOORE (2006, p. 67) evoca Benjamin – “Alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”. E Adorno – “para o pensamento histórico-natural radical, tudo que existe se transforma em ruínas e fragmento... onde a significação é descoberta, no que natureza e história se entrecem”.

RUSSELL (1999, p. 238) instaura um paradigma conceitual: “O cinema *found-footage*, de outro modo conhecido como colagem, montagem, ou prática do filme de arquivo, é uma estética de ruínas. Sua intertextualidade é sempre também uma alegoria da história, uma montagem de traços de memória, pela qual o cineasta se compromete com o passado através da recordação, da recuperação, e da reciclagem.”

A ruína é a evidência dos restos do tempo. O cinema de reapropriação re(in)staura a

experiência das ruínas. Achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado. Como síntese apropriada e poética para uma prática de cinema, cito a feliz formulação de MOORE (2006, p. 67), que funciona também como justificativa para a alegoria da metahistória inventada por Frampton: “criar ruínas é o trabalho da sobrevivência”.

4.3. A METAHISTÓRIA DE HOLLIS FRAMPTON: Reinventando uma tradição propulsora para manter o arco da invenção

Em 1971 Hollis Frampton realizou dois trabalhos seminais: o ensaio *Por uma metahistória do filme: notas e hipóteses de lugar comum* (*For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses*), publicado originalmente na revista *Artforum* (FRAMPTON, 1983, p. 107-116), e o filme (*nostalgia*). Curiosamente, o texto não menciona o gênero *found footage* e eu desconheço outros textos de Frampton que tratem do tema. Embora o filme parta de um arquivo pessoal do cineasta, é possível equacionar os dois trabalhos para o projeto de uma metahistória do *found footage*. Pois a conceituação teórica de Frampton foi planejada para sustentar sua sobrevivência como cineasta – não no sentido de subsistência material, mas como forma de manter a continuação de seu trabalho criativo (CARROLL, 1986-1987, p. 204).

Devires do cinema

Em suas notas perspicazes sobre o ensaio, CARROLL (1986-1987, p. 200) explica: “A teorização de Frampton não foi direcionada para formular um cômputo geral da natureza do cinema tal como ele existe, mas um relato do que o cinema, particularmente seu próprio trabalho com o cinema, deveria ser. Vagamente falando, sua teoria executou primordialmente

um papel pragmático em vez de um papel puramente cognitivo. À luz disto, argumento que por meio da idéia de metahistória, Frampton estava tentando negociar seu caminho entre duas abordagens teóricas [a essencialista e a histórica] do cinema de um tal modo que lhe seria possível continuar fazendo cinema.”

TESTA (1992, p. 1) põe o ensaio de Frampton na abertura de seu prelúdio sobre *early cinema* e *avant-garde*, para descrever dois “monumentos discretos” e duas dimensões de “consistência ressonante” (termos de Frampton) exemplificados em *Tom Tom the piper’s son* e *Eureka* e em suas respectivas meditações sobre espaço (filme de Jacobs) e tempo (filme de Gehr). Testa reconhece que uma descrição mais específica dos filmes complicaria tal categorização, mas ela permite que ele aponte a pertinência da proposta de metahistória para os filmes *found footage* e o experimental em geral.

Ele reconhece também que são os textos de Gunning e Burch que informam sua análise, notando que a ausência da reflexão metahistórica de Frampton (“a mais brilhante das intervenções pedagógicas feitas na vanguarda sobre o tópico da história do cinema”) de modo mais sistemático em seu estudo é emblema daquele divórcio entre os mundos da vanguarda e academia (TESTA, 1992, p. 21). Sem querer anunciar promessas messiânicas ou teleológicas, talvez um perfil de artista e erudito, com trânsito entre a prática experimental e a pesquisa acadêmica, possa apontar algum esboço de contribuição de síntese e de saída do impasse.

(*nostalgia*) é construído sobre um engenhoso dispositivo: fotografias feitas por Frampton no começo dos anos 60 são sucessivamente queimadas diante da câmera enquanto que o fotógrafo (na voz do colega cineasta Michael Snow) faz alusões e reflexões. Mas, após alguns planos, o espectador percebe que o comentário não descreve a foto em combustão e sim que se refere à foto seguinte. Por todo o procedimento do dispositivo – a metáfora do processo fotográfico (a luz queima o negativo para fazer nascer uma imagem), a sucessão

fora de sincronismo entre imagem e texto (ironizando a continuidade narrativa) – o filme é uma alegoria do *found footage*.

Ainda mais que (*nostalgia*) anuncia um trajeto preciso, desde “a primeira foto” que Frampton fez “com a direta intenção de fazer arte” até um final, com a penúltima sentença, em que o artista confessava: “acho que nunca mais vou ousar fazer outra fotografia novamente” (MOORE, 2006, p. 1) – que torna a manipulação da memória um dado crucial. Frampton é um dos mais ardorosos vanguardistas a tomar o cinema (ou o filme) como um modelo da própria consciência (MOORE, 2006, p. 5). Aproveitando o modelo sucessivo de (*nostalgia*) sigo o pensamento do cineasta na sequência de suas idéias impressas em palavras, ressaltando a complexidade da tarefa, por conta da estrutura intrincada, da ironia intelectual e da alegoria poética.

Em sua análise sobre o filme, MOORE (2006, p. 13) confirma minha suposição: “Embora (*nostalgia*) trate somente de um pequeno pedaço da história manufaturada de um artista, o modo com que Frampton usa o filme para abordar o problema da história é instrutivo. A perturbação moderna permanente é a diminuição da experiência, a perda do tempo sentido e a ascensão da representação, ou da experiência mediada.”

A metáfora da condição do artista como pessoa deslocada (*displaced person*, em sua raiz histórica), sem lugar, encontra abrigo nas reflexões sobre (*nostalgia*) e prepara o terreno para a chegada do metahistoriador. “A palavra nostalgia vem de duas raízes gregas, contudo não é uma palavra que viajou até nós vindo da Grécia antiga, mas de um médico suíço, Johannes Hofer, que a inventou em 1688 para descrever uma condição médica (...) que afligia vários deslocados de guerra na Europa do século 17: criados, estudantes e especialmente soldados. A cura preferida àquela época era fazer o paciente chegar a casa o mais rápido possível.” (MOORE, 2006, p. 8). MOORE (2006, p. 10) explica os sentidos ativados a partir de *The world of nostalgia* de Edward Casey: “primeiro como uma doença

médica que era física em causa e cura, segundo como uma posição romântica que era metafísica e foi generalizada em direção oposta ao literal e pessoal, e terceiro como uma espécie de problema pessoal reprimido”.

SKOLLER (2005, p. xiv) situa a posição do artista à margem no território de fronteira do cinema experimental com uma nova história (ressoando o diálogo com o cinema das origens): “Em sua maior parte, os filmes experimentais e de vanguarda são vistos como existindo às margens das – geralmente em reação a, ou como laboratório para – formas da indústria dominante do cinema, mas menos evidentes são suas conexões com o pensamento intelectual contemporâneo, que refletem as mudanças epistemológicas na historiografia durante a última metade desse século. Isso em contraste a um cinema dominante que usa as tecnologias do fotográfico para re-criar signos-índices do passado, colocando assim a noção de conhecimento histórico largamente no domínio do que pode ser visto, contado, e re-criado”. Uma redefinição da imagem dialética de Benjamin transposta à condição da nostalgia sob o crivo do *found footage* me é sugerida por Boym citado por MOORE (2006, p. 62): “Uma imagem cinematográfica da nostalgia é uma dupla exposição, ou uma sobreposição de duas imagens – do lar e de longe, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana. O momento em que tentamos forçá-la a vir como uma única imagem, ela quebra a moldura ou queima a superfície.”

É curioso que justamente na posição “marginal” de uma nota, SKOLLER (2005, p. 198, nota 13) traga as idéias de Paul Arthur sobre a aparência ou aparição da história em filmes de vanguarda. A tendência “historicizante” (no domínio pós-modernista da estética), que se vale do material de arquivo ou da prática do cinema das origens, seria uma reação a uma utopia não declarada do começo da vanguarda americana (Maya Deren, Brakhage): a de se colocar fora da história, numa “pura” experiência estética descolada do tempo social passado ou presente (no domínio do alto modernista).

Em tom programático, FRAMPTON (1983, p. 107) logo cita o vaticínio de Lumière (“o cinematógrafo é uma invenção sem futuro”), e, ainda no domínio do mito, começa o texto (inclusive com um “Era uma vez”) fabulando (“de acordo com fontes confiáveis”). Segundo ele, a “história tinha sua própria musa”, que criou “uma classe de artefatos verbais”, e estes artefatos “partilhavam da suposição de que os eventos são numerosos e repletos além da compreensão de uma única mente” e “não propunham um substituto sistemático e compacto para seu mundo concatenado” (FRAMPTON, 1983, p. 107). Em vez disso, “eles inventavam um conjunto aberto de ficções racionais dentro deste mundo” (FRAMPTON, 1983, p. 107). Tais ficções, fortalecidas na imanência, oferecem-se à contemplação humana e refletem a experiência do tempo que expõem.

A musa lança seus artefatos numa seara que seja fértil e que justifique a inspiração que a história lhe devota. O jogo de caminhos que se bifurcam e espelhos que se refratam expandem os canais borgeanos de uma biblioteca inconsútil e incomensurável. “Para gerar *insights* na significação formal de seu pretexto (‘a história real’), tais ficções empregam duas táticas”: “anulam intuições ingênuas de causalidade ao ignorarem deliberadamente a mera cronologia temporal” e “para nosso desalento cultural, dispensam largamente aquelas invenções bem recentes que chamamos fatos” (FRAMPTON, 1983, p. 107).

Após definir um fato como “módulo indivisível a partir do qual substitutos sistemáticos da experiência são construídos”, Frampton chama estas ficções de “metahistórias do evento”, “eventos em si mesmos” (FRAMPTON, 1983, p. 107). Um ponto problemático é talvez a ambigüidade sobre a eventual diferença entre “fato” e “evento”. Sua cosmogonia segue um silogismo ficcional, em que o tempo passado do verbo parece apontar a gênese da prática convertida em redenção: “O mundo continha somente uma lista enumerável de coisas. Qualquer coisa poderia ser considerada simplesmente como a intersecção de um número finito de fatos. O conhecimento, então, era a suma de todos os fatos a se descobrir.”

(FRAMPTON, 1983, p. 107).

Desafios da insuficiência

Para tratar de filmes que assumem a preocupação central de uma historiografia pós-moderna – “o reconhecimento de que há eventos históricos que, por sua natureza, desafiam a representabilidade” (SKOLLER, 2005, p. xvi) – há uma senha. Recorrer ao historiógrafo e narratologista Hayden White, que privilegia o discurso narrativo como método de entender a história – “a historiografia como o estudo de uma série de problemas formais de narrativa e enredamento que são mais de uma natureza literária do que científica” (SKOLLER, 2005, p. xxii). No ensaio *The modernist event*, Hayden White teoriza sobre as mudanças artísticas na representação da história contemporânea, baseado na magnitude e a complexidade dos eventos do século vinte. Nas palavras de SKOLLER (2005, p. xxxv-xxxvi), “tais experiências convulsivas são difíceis de descrever e impossíveis de explicar por meio de modos tradicionais de narração e enredo”. White julga que “a magnitude de tais ocorrências a impossibilita, para qualquer relato objetivo ou explanação racional baseados apenas sobre os fatos, de ser suficiente para representar sua complexidade”. Estes eventos são tão amplos e de difícil manejo que “na verdade começam a desafiar uma explicação, resistir à representação, e recusam o consenso sobre suas significações ou mesmo sobre o que aconteceu” (...) Para White, “o evento modernista borra as sólidas distinções entre pressupostos fundadores do realismo ocidental, especialmente a oposição entre fato e ficção”. SKOLLER (2005, p. xlii) cita Cathy Caruth, para quem “tal história só pode ser agarrada e compreendida na própria inacessibilidade de sua ocorrência”. Certamente ciente da teoria ficcional de Frampton, a cineasta Abigail Child comenta sua operação no *found footage* em depoimento a Wees: “no processo de retrabalhar o material, o documento torna-se uma espécie de ‘ficção’” (WEES,

1993, p. 73). Skoller prefere voltar-se a Deleuze e citar a imagem-cristal que torna indiscerníveis o real e o imaginário (SKOLLER, 2005, p. 84).

FRAMPTON (1983, p. 108) articula a constatação peremptória de que “não vivemos todos no mesmo tempo” como uma senha para dotar de válido e legítimo sentido a articulação entre as “metahistórias do evento” (os artefatos ficcionais) e os “substitutos sistemáticos da experiência” (os fatos da história). O artifício de Frampton é então acionar uma série de conexões supostamente inesperadas enfileiradas nos anos de 1830: Georg Büchner escreve *Woyzeck*; Évariste Galois deixa carta-testamento com fundamentos da teoria dos grupos, “a metahistória da matemática”; Fox-Talbot e Niépce revelam a fotografia; Plateau inventa o fenaquistiscópio, “o primeiro cinema verdadeiro”; para então concluir: “Na história do cinema, estes fatos provavelmente não estão relacionados. Na metahistória do cinema, os quatro eventos podem em última análise ser relacionados.” (FRAMPTON, 1983, p. 109). Fui pesquisar sobre Galois e descobri que a tal carta chama-se *Memória*: o artifício dos artefatos e a ficção da metahistória sintonizam outras conexões para as noções de arquivo e *found footage*.

Para Frampton, “tudo que sobrevive intacto de uma era é a forma de arte que esta época inventa para si mesma”. Se cada era dissolve-se na seguinte, a arte cristaliza meios de sobrevivência ao metabolizar experiências prévias, mantendo o processo de consciência. E conclui: “Nenhuma atividade pode virar arte até que sua época tenha terminado e seja reduzida, como um auxílio à sobrevivência intestinal, à total obsolescência.” (FRAMPTON, 1983, p. 112). Típica forma-sobrevivência da era técnica, o “Cinema é a Última Máquina. É provavelmente a última arte que vai alcançar a mente através dos sentidos” (FRAMPTON, 1983, p. 113).

O autor de (*nostalgia*) propõe um deslocamento de eixos para demarcar o fim da era mecânica: não o advento do vídeo (eletrônico), mas as ondas do radar (computador),

sinalizando, como bom metahistoriador, a coincidência deste grau zero com a produção inaugural da vanguarda americana: *Meshes of the afernoon* (Maya Deren, 1943) e *Geography of the body* (Willard Maas, 1943) (FRAMPTON, 1983, p. 113). Mas, mesmo instituindo tal ponto demarcatório ou justamente por isso, “a noção de que houve algum instante exato em que as mesas foram viradas e o cinema passou à obsolescência e assim à arte, é uma ficção apelatória que implica uma tarefa especial para o metahistoriador do cinema” (FRAMPTON, 1983, p. 113).

Num fenomenal salto epistemológico, Frampton arremessa sua profissão de fé: “O historiador de cinema depara-se com um problema aterrador. Buscando em seu assunto algum princípio de inteligibilidade, ele é obrigado a se responsabilizar por cada fotograma de todo filme existente. Pois a história do cinema consiste precisamente de cada filme que já foi feito, qualquer que seja o propósito. O metahistoriador de cinema, por outro lado, está ocupado em inventar uma tradição, ou seja, um conjunto coerente e manejável de discretos monumentos, determinados a inseminar consistência ressonante no crescente corpo de sua arte. Tais obras podem não existir, e então é seu dever fazê-las. Ou elas podem já existir, em algum lugar fora dos circuitos intencionais da arte (por exemplo, na pré-história da arte cinematográfica, antes de 1943). E então ele deve refazê-las.” (FRAMPTON, 1983, p. 113).

Na demarcação, não de origem, mas de campo de operação, ele alavanca o gesto do artista metahistoriador na propulsão da invenção. Para Frampton, o metahistoriador é um artista, ou, o que parece dar no mesmo, o artista é um metahistoriador. Nesta invenção de tradição, enxergo uma idéia cara aos criadores de vanguarda (como T. S. Eliot ou Fernando Pessoa), mas sistematizada de modo programático por Ezra Pound, quando formulava seu paideuma poético: engajado na criação de novas formas, o artista inventor cria seus antecessores, estabelece seu passado. Cabe lembrar que Frampton começou a se corresponder com Pound em 1956 e, ao se mudar para Washington no outono de 1957, Frampton passou a

visitar Pound quase que diariamente, quando o poeta estava confinado no St. Elizabeth's Hospital, até março de 1958, quando a partida de Pound era iminente e Frampton se mudou para Nova York. Frampton comenta que acompanhou a finalização da seção *Rock drill* e o começo de *Thrones*, capítulos centrais dos *Cantos*, que Pound lia e revisava em voz alta para deleite dos visitantes (JENKINS e KRANE, 1984, p. 109-110).

CARROLL (1986-1987, p. 204) resume o embate de Frampton: “A reconciliação teleológica de essência e história implica que, uma vez que o destino essencial de uma forma é alcançado, a forma efetivamente morre (no sentido que não há razão para ninguém que pratique aquela forma de arte continue a fazer um trabalho nela). Assim, ironicamente, apesar de, num momento, o essencialismo parecer propor uma estratégia produtiva para a progressiva criação de arte, ele também pode promover uma situação na qual a resposta à questão ‘O que é para ser feito?’ seja ‘Nada’. Isto não é certamente um *modus operandi* viável para o vanguardista trabalhador. E Frampton, me parece, percebeu que não poderia reconciliar história e essencialismo por meio de um lance de xadrez de tipo Hegeliano. Em vez disso, ele optou pela metahistória como o meio de assimilar as inclinações teóricas em conflito com sua contínua produtividade.” [15]

Frampton crê que o cinema aparece com o desaparecimento da era mecânica e o advento do radar. Explica CARROLL (1986-1987, p. 203): “Seu raciocínio é baseado na premissa de que o filme, a *arte* da idade reprodução mecânica, só pode ingressar nas fileiras das artes *autênticas* quando for obsoleta em termos de seu valor para a sobrevivência”. RUSSEL (1999, p. 253) localiza na montagem a instância da máquina mediadora: “Se a nostalgia é a assinatura da adoção ambivalente da tecnologia pela modernidade, sua renúncia constitui uma visão pós-moderna da história como uma temporalidade não-narrativa e

15. É curioso notar que Carroll (1986-1987, p. 204) usa um lance de xadrez, “gambito”, para afirmar que Frampton não sairia do impasse por meio de um jogo, quando, na verdade, Frampton termina o ensaio falando justamente no movimento do cavalo no xadrez.

descontínua. Por meio da montagem (uma técnica que nem é estritamente moderna nem pós-moderna, nesta leitura) [*parêntese original do texto*], o passado é transformado de um espaço fixo de esquecimento em um tempo dinâmico de imaginação histórica. O passado é a forma alegórica do futuro, especialmente quando é percebida como já incrustada na tecnologia, como no caso do cinema *found-footage*.”

Para RUSSELL (1999, p. 258), “o cinema *found-footage* coleta os pedaços na fachada dos meios de comunicação e reconfigura os fragmentos como evidência visível da ficção da história produzida nessa era”. Para SKOLLER (2005, p. xxii), “a função da narrativa não representa o real, mas, antes, constitui um espetáculo de linguagem que se firma como uma autoridade para o real. A história não é mais simplesmente a narrativização de eventos, mas é uma metanarrativa na qual o ato de criar a narrativa está indissociavelmente entrelaçado ao conhecimento que é constituído através dele.”

Então FRAMPTON (1983, p. 114) dissecar a “lógica estrutural da fita de filme”, e não vê qualquer evidência que possa fazer a distinção entre “*footage*” e “*finished work*”. Qualquer pedaço de filme (material filmado e não-montado, um fragmento já utilizado ou exibido) pode ser considerado como “*footage*” pelo metahistoriador, para re-imaginar a construção ou reconstrução de uma nova obra necessária à invenção da tradição (FRAMPTON, 1983, p. 114). Frampton parte da tira de película flexível para definir um dispositivo mais amplo, o cinema como último dispositivo: “I have called film the Last Machine” (FRAMPTON, 1983, p. 114), jogando com o sentido de “*film*” na língua inglesa, na acepção de obra no singular (filme) e de sistema no geral (cinema).

Frampton justifica seus termos: “Cinema é uma palavra grega que significa ‘*movie*’. A ilusão de movimento é certamente um acessório acostumado à imagem do filme, mas essa ilusão repousa sobre a suposição de que a velocidade de mudança entre os fotogramas sucessivos pode variar somente dentro de limites bastante estreitos. Não há nada na lógica

estrutural da tira de filme que possa justificar uma tal suposição. Portanto, nós a rejeitamos. De agora em diante nós chamaremos nossa arte simplesmente: filme.” (FRAMPTON, 1983, p. 114).

Um cinema infinito

Então FRAMPTON (1983, p. 111) passa à conceituação-chave de “um cinema infinito”, que projeta sua materialidade para além do sistema, e, em minha visão-intervenção, acomodaria o ideal de um arquivo infinito: “Assim proponho destrinchar o cinema deste labirinto circular ao sobrepor a ele um segundo labirinto (contendo uma saída) – ao postular algo que por agora tenha começado a chegar à atualidade concreta: podíamos concordar em chamá-lo de um cinema infinito. Antes da invenção da fotografia estática, os fotogramas do cinema infinito estavam vazios, uma ponta em branco, então umas poucas imagens começaram a aparecer sobre uma fita de filme sem fim. Desde o nascimento do cinema fotográfico, todos os fotogramas são preenchidos com imagens. Não há nada na lógica estrutural da tira de filme de cinema que impeça seqüestrar-se uma única imagem qualquer. Uma fotografia estática é simplesmente um fotograma isolado e retirado do cinema infinito.”

Câmera e projetor não devem ser entendidos como “partes” (FRAMPTON, 1983, p. 111). Se todas as partes se ajustam numa “soma de todo filme”, “suma de todo o cinema”, o resultado é “uma máquina, que é de longe o maior e mais ambicioso artefato individual jamais concebido e construído pelo homem (com exceção da própria espécie humana)” (FRAMPTON, 1983, p. 111). Nessa tauto-teleo-lógica, “não é surpreendente que um artefato tão imenso pudesse engolir e digerir completamente a substância inteira da Era das Máquinas (máquinas e o resto), e finalmente suplantar a totalidade com sua carne ilusória”, pois, “tendo devorado tudo o mais, a máquina do filme [cinema] é a sobrevivente solitária”

(FRAMPTON, 1983, p. 111). Sob o signo da catástrofe, o dismantelo do universo e a (in)conseqüente fabricação com seus despojos é uma distopia. Mas não seria despropositado supor que, isento do desalento fatal, “tal artefato chamado O Universo fosse semelhante aos depósitos de um arquivo de filmes sem fim, construído para abrigar, na fria armazenagem eterna, o filme [ou cinema] infinito”. (FRAMPTON, 1983, p. 115). Os artefatos encenam sua ficção no mundo-arquivo.

Curiosamente, FRAMPTON (1983, p. 115) traz a elegia de Walter Pater à liberdade autônoma e não referencial da música (“todas as artes aspiram à condição de música”), para imaginar que o cinema pode chegar, paradoxalmente, à mesma condição de “não produzir um objeto”: o fato vem após a junção física de pedaços de película, cuja dimensão de materialidade é prezada pelos artistas do cinema (“a banda de película é um elegante dispositivo para modular feixes padronizados de energia”) – “no instante que o filme se completa, o objeto desaparece”. A chave é a comparação entre o intérprete de música, que executa a partitura, e o virtuoso mecânico da tela, o projetor.

Uma atenção ao dispositivo produz a concatenação entre as partes de um sistema mais amplo. Em (*nostalgia*), é a fotografia em combustão, que, sintomaticamente, faz com que o movimento seja percebido (MOORE, 2006, p. 4). Skoller coloca o assunto na perspectiva de um artista “pós-meio”. Os cineastas de vanguarda que enfrentaram de maneira materialista a questão do fim do meio que escolheram descobriram que a condição do passado e sua representação estavam entranhadas justamente em seu território de ação. Segundo SKOLLER (2005, p. xxxi), um conjunto de fatores no final dos anos 80 (altos custos da produção em película, queda no número de fontes de financiamento e novos formatos de exibição da arte dos meios) forçou os artistas do filme a uma dupla reavaliação: de sua própria relevância cultural e do significado de trabalhar num meio que, um dia, foi a mais nova das tecnologias estéticas e uma expressão cultural de talho cortante, mas que,

gradualmente, se tornou anacrônico ao mesmo tempo em que também desaparecia.

O mero uso do meio “filme em película” converte-se numa questão em si, frente ao surgimento das tecnologias das imagens eletrônicas e digitais e o papel que representam na cultura contemporânea. “Continuar a trabalhar com filme, então, é compreender a si mesmo como um artista ‘pós-meios’ operando numa forma de arte na qual não existe mais uma essencial ‘natureza dos meios’”. Tal condição leva a um olhar reflexivo e retrospectivo “para o que os meios produziram, seu impacto na sociedade e o que remanesce de sua história – os artefatos e os discursos gerados para entender o que significa olhar para frente”, o que torna “os cineastas experimentais, conscientemente ou não, em historiógrafos de sua própria prática” (SKOLLER, 2005, p.xxx-xxxi).

Skoller cita o exemplo de Godard, que fez sua(s) *Histoire(s) du cinéma* em vídeo (o eletrônico como meio de mediação e reflexão da película fôtoquímica), “uma metahistória do cinema que tenta criar uma história do século 20 que é inextricável da história do cinema” (SKOLLER, 2005, p. xxix). Aqui caberia recuperar de modo mais exato uma anedota: e Godard, quando começava a trabalhar sua(s) “história(s)”, descobriu a metahistória de Frampton e pediu a um crítico francês, provavelmente Serge Daney, para fazer o contato com Frampton, ao que ouviu “Mas, Jean-Luc, ele morreu há vários anos” – algo que representa também muito da falta de comunicação entre a vanguarda radical (o *underground* americano) e a vanguarda de autor (a *nouvelle vague* francesa).

Segundo WEES (1993, p. 25) “exatamente como todos os filmes, os *found footage films* são auto-referentes, portanto eles são também todos referentes aos meios”, “não podem evitar chamar a atenção para a ‘paisagem dos meios’ da qual vêm, especialmente quando também compartilham com os meios as estratégias retóricas e formas da montagem”. RUSSELL (1999, p. 253) observa que a montagem é o método crítico de Benjamin para quebrar o “naturalismo histórico”, que substitui a teoria pela “construção de fatos”, arte de

“citar sem as aspas da citação”, o que é uma operação metahistórica. Também elemento de uma metahistória são as “imagens dialéticas”, cuja “concepção foi de fato desenvolvida no contexto da colagem surrealista e da fotomontagem alemã, e é assim particularmente apropriada às práticas do filme de compilação e de arquivo”: “A referência ao passado na forma de uma imagem produz o presente como um momento num *continuum* histórico que está em mudança perpétua. A imaginação do futuro é assim assentada na imagem de um passado que não pode ser salvo, mas somente recordado, ou chamado de volta, alegoricamente” (RUSSELL, 1999, p. 253).

RUSSELL (1999, p. 240) lembra que “a terminologia teórica do *détournement*, cunhada por Debord nos anos 60, designa precisamente o sentido alegórico das imagens dialéticas”. O projeto rigoroso de crítica cultural levado a cabo pela Internacional Situacionista enunciava uma operação *found footage* nos arquivos da cultura: “A reutilização de elementos artísticos pré-existentes num novo conjunto... As duas leis fundamentais do *détournement* são a perda de importância de cada elemento autônomo desviado e ao mesmo tempo a organização de um outro conjunto significativo que confere a cada elemento seu novo escopo e efeito” (Ken Knabb citado por SKOLLER, 2005, p. 107). Na imagem dialética de Benjamin, os momentos de revelação cintilam em *flash*, cujos relâmpagos ecoam na flicagem do filme estrutural. E não seria estranho lembrar aqui que existe a modalidade de animação digital (na verdade, um formato de arquivo de programa) chamado justamente *flash*.

Pedagogias derivadas

Para Frampton, “o metahistoriador do filme gera para si mesmo o problema de derivar uma tradição completa a partir de nada mais do que os limites materiais mais óbvios da

máquina do filme total” (FRAMPTON, 1983, p. 115-116). Ele terminaria seu ensaio, “disfarçado como o germe de um plano para execução”, sob as balizas do jogo (os movimentos do cavalo no tabuleiro de xadrez) e da ironia (o achado do filme: sua Musa chamada Insônia), com a hipótese de “uma conjugação sinóptica de todas as viagens do filme infinito ou de todo conhecimento, o que monta à mesma coisa” (FRAMPTON, 1983, p. 116).

Segundo CARROLL (1986-1987, p. 205), “a metahistória foi uma invenção teórica que, para Frampton pelo menos, aparecia para lavrar um espaço conceitual no qual ele poderia continuar a trabalhar enquanto simultaneamente pagava suas dívidas com o essencialismo e seu respeito pela noção de uma tradição histórica”. As duas reivindicações teóricas que CARROLL (1986-1987, p. 200) enxerga no desejo de reconciliação de Frampton são “a abordagem essencialista e a abordagem histórica”: ao tentar coordenar estas abordagens – através da noção de metahistória – a teorização de Frampton traça paralelos, em sua maneira especial, sobre uma luta ou tensão central dentro da teoria do cinema, da teoria da arte e da teoria cultural, tais como se desdobraram nos últimos 25 anos”. Para o essencialista, “a primeira tarefa é identificar a natureza de uma forma de arte e defender aqueles estilos que pareçam explorar melhor seu meio artístico” (CARROLL, 1986-1987, p. 200). Outros exemplos de essencialistas, mesmo incompatíveis entre si, são Bazin, Greenberg, Brakhage. Ao apontar que nos anos 90 a fé no essencialismo cedeu o altar à história, Carroll não especifica exemplos, mas ele devia ter em mente ao menos a nova história trazida do cinema das origens.

Escreve CARROLL (1986-1987, p. 201): “Esta mudança de foco – do essencialismo para a história – nos estudos e na crítica de cinema e das artes é reflexo, nem sempre em sincronia, das mudanças na ambição intelectual entre os anos 60 e 80”; algo “também a ser invocado quando se considera os contrastes de estruturalismo versus pós-estruturalismo, modernismo versus pós-modernismo. (...) O conflito entre essencialismo e história estava

aparente na teoria de Frampton no começo dos anos 70, e seu modo de lidar com a tensão entre estas opções teóricas opostas foi a metahistória. Assim, a teorização de Frampton pode ser vista como um marcador, entre diversos marcadores, de um divisor de águas dentro do curso da recente história intelectual.” Um caminho não estranho ao gênero *do found footage* e das origens do cinema.

CARROLL (1986-1987, p. 203) lança luzes sobre os jardins destes caminhos que se bifurcam e se cruzam, para fazer uma referência a Borges que agradaria a Frampton. “Em sua escritura, Frampton dança entre um essencialismo estático e uma apreciação animada e inquisitiva dos processos históricos. Esta tensão, que poderíamos figurativamente lançar como sendo entre o tempo e a atemporalidade, sem dúvida vem para primeiro piano em algumas das discussões de Frampton sobre a fotografia de Eadweard Muybridge. (...) No campo da teoria, este contraste parece transformado num conflito entre a visão do filme como tendo uma essência atemporal, a tendência da estética do mundo da arte nos anos 60, versus a tributação do filme como tendo um processo histórico, como algo que se desenvolve sobre o tempo, um ponto de vista que emerge agressivamente em meados dos anos 70. O problema de Frampton, então, era coordenar estas disposições opostas.”

As camadas de *found footage* e sua coleção de acúmulos fragmentários e ruínas exponenciais clamam por uma exploração que concentrasse o rigor metodológico e o livre arbítrio artístico, instâncias que parecem pertencer ao dote do metahistoriador. Mas há um jogo de distâncias e escolhas, condicionado às circunstâncias do imprevisto e ao achado do imperceptível: “O metahistoriador do filme, embora aberto à história do cinema, não vê esta história como convergência no presente. A história real do cinema é híbrida; não há destino inscrito dentro dela. Antes disso, agora, no presente, o metahistoriador faz o inventário da mixórdia da história do filme e toma como alvo certas condições do meio que lhe parecem representar sua quintessência.” (CARROLL, 1986-1987, p. 204).

Para Carroll, a proposta-oxímoro do metahistoriador do filme é estabelecer uma tradição ficcional projetada no futuro. “Agora, na verdadeira história do cinema – a acumulação de material filmado desde Edison – estas condições não foram de fato rigorosamente e autoconscientemente exploradas. Torna-se a tarefa do metahistoriador engendrar, para esta deficiência, em efeito, imaginar a história do cinema como ela teria sido se tivesse sido rigorosamente autoconsciente, e reconstruí-la ‘axiomaticamente’. (...) O compromisso com a descoberta da essência ou dos axiomas do cinema não acarreta o encerramento do desfecho do cinema, mas abre para futuros desenvolvimentos.” (CARROLL, 1986-1987, p. 204). O prognóstico de assumir o processo de tratamento de uma filmagem já dada prolonga o achado de uma coleção ou arquivo. “Já que o material filmado é o tema do filme, e desde que cada pedaço já exposto do material aguarda ser retrabalhado de modo autoconsciente em termos de composição do quadro, narrativa, e do problema do ilusionismo, a perspectiva diante do metahistoriador é vasta, embora talvez não sem fim.” (CARROLL, 1986-1987, p. 204).

A pedagogia crítico-criativa do metahistoriador como inventor – responsável pela instauração, ou restauração – de tradições é enunciada no mesmo impulso de reinvenção de sua própria atuação. “O cineasta metahistórico imagina como a história do cinema deveria ter sido (de acordo com seus critérios) e então continua a fazê-la. A consequência crucial desta manobra é que ela situa nossa tradição fílmica, por estranho que pareça, no futuro. Nossa tradição, numa forma de dizer admitida e assumidamente desorientadora, espera a invenção.” (CARROLL, 1986-1987, p. 204).

Gostaria de encerrar esta *seção* justamente expandindo a operação do artista-metahistoriador por um corte no eixo da origem de tópico nacional. Não me agrada ver a desqualificação que historiadores impingem à figura de Cunha Salles e seu papel fundador de nosso cinema. Entre inúmeros eventos que poderiam ser catalogados para o ano miragem de

1897, cito o fato de J.J. Thomson ter encontrado a primeira partícula fundamental, o elétron.

Por ser prestidigitador, médico, bicheiro e exibidor, não reconhecem ou nem admitem que o fragmento de filme que Salles depositou em 27 de novembro de 1897 no Arquivo Nacional (junto ao processo de patente para todo um sistema-cinema) possa ter sido filmado por ele, o que o creditaria como autor do primeiro filme nacional. Se o argumento fosse baseado em exame técnico sobre a película (formato da perfuração, divisão de quadro), eu até poderia achar aceitável uma contestação. Mas, não porque sua veleidade multidisciplinar atestasse falta de seriedade ou de credibilidade, como a comprovar uma suposta condição atávica de eternos condenados macunaímicos.

Ora, prefiro ver que o tal *nascimento* do cinema brasileiro seja fundado sob a condição de *found footage*. Se a autoria do filme é questionável, é incontestável a apropriação que Cunha Salles fez deste fragmento de filme eventualmente produzido algures, pois há o registro do pedido de patente em que ele afirma anexar um fragmento de filme. Ele até pode ter mentido, e o filme não ter sido mesmo feito por ele – se assim for, eu, de minha parte, adoraria que ele tivesse “roubado” o filme de Marey, *La vague* (1891), com o qual guarda impressionante semelhança na composição do píer, dando outra conotação às ondas cuja essência remanesce.

Portanto, a hipótese do metahistoriador-artista seria: o primeiro filme nacional não foi filmado e sim reapropriado segundo o código *found footage*, de reapropriação do arquivo inaugural.

4.4. DO *FOUND FOOTAGE* AO *DATABASE*: o arquivo de imagens sob a configuração digital

Em todo percurso de seu estudo sobre os novos meios digitais, MANOVICH (2001) sempre toma o cinema como parâmetro fundamental, paradigma de formulações estéticas,

genealogias técnicas e correspondências históricas. E *O homem da câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929), a obra-matriz de Dziga Vertov, não é apenas “a” referência fílmica pela coleção de procedimentos e técnicas que encena na tela, mas surge como motivo de superação dos impasses que a facilidade digital pode impingir a uma nova construção audiovisual. O autor recorre a elementos da nova história (práticas de tela, lanterna mágica, outros dispositivos visuais do século 19) e do estudo do cinema (Baudry, Metz, Eisenstein). Mas, embora faça análise de obras digitais experimentais (cd-rom, *website*), curiosamente o autor não menciona os filmes experimentais de *found footage*.

Arqueologias do arquivo

Sua arqueologia dos meios digitais se pauta pela compreensão de dispositivos mecânicos e analógicos. Ao analisar as limitações dos filmes em formato *quicktime* lançados em 1991, Manovich compara às limitações dos filmes para kinetoscópio de 1892, paralelos que poderiam ser estendidos ao mutoscópio. Ambos duravam curtos circuitos (nos laços do *loop*) e destinavam-se a uma visão individual (e não coletiva). Assim como os discos de zoopraxiscópio e fenaquistiscópio, e as bandas de zootrópio e praxinoscópio, os filmes da Apple e de Edison comportavam poucas imagens e dependiam do *loop* por um limite na capacidade de armazenamento da superfície física de seus dispositivos. A memória do computador (a natureza da linguagem das operações de computador é baseada em anéis de ações em circuito fechado), o carretel de kinetoscópio e os discos ópticos não comportavam mais informações visuais do que o limite permitido para que as imagens se animassem em movimento contínuo (MANOVICH, 2001, p. 313). O mesmo para o carretel de mutoscópio.

Um dado acionado pelo autor poderia ser explorado em perquirições mais profundas, tanto para a própria idéia de linguagem dos novos meios digitais como para um projeto de

criação de um filme experimental. Se no corpo do texto tal dado não foi elaborado em termos mais ambiciosos, a capa do livro explora o tema ao retorcer uma película perfurada de celulóide ao redor do eixo vertical de uma banda de perfurações computacionais. Uma invenção do engenheiro alemão Konrad Zuse em 1938 (como, de resto no cinema, em sintonia com invenções anteriores e simultâneas) foi o primeiro computador digital. A fita usada era na verdade um pedaço descartado de filme, película de cinema 35mm, um fragmento de copião – talvez aqui uma verdadeira revelação do *found footage* e uma revolução alegórica para o desenvolvimento do cinema digital, pela sobreposição das perfurações do computador sobre a imagem fotoquímica e em paralelo às perfurações da película. Uma das fitas que o computador Zuse carregou e que sobreviveu exhibe códigos binários perfurando fotogramas de uma tomada interna de uma cena numa sala doméstica (MANOVICH, 2001, p. 25).

Na disposição dos mapas dos novos meios, surgem métodos apropriados a cada dispositivo. O autor demonstra como a montagem cinematográfica está na base da composição digital, além de outras técnicas advindas com o computador aplicado à produção e edição de imagens. Proclama “a nova temporalidade” (MANOVICH, 2001, p. 314-322), “*loop as a narrative engine*”, *tropo* caro a dispositivos como o mutoscópio e também a novos projetos de criação: o laço da volta completa em circuito fechado na repetição em anel como máquina e instrumento, motor da experiência do tempo, como artifício do mecanismo, como engenho poético. O caráter de transcodificação, própria do meio digital, também tem sua base no cinema, que é abordado como código e como interface de informação, de experiência e de conhecimento.

Manovich demonstra como o digital resgata, e reinstaura em outra ordem, aspectos próprios dos dispositivos visuais do começo do século e do primeiro cinema que foram marginalizados pela domesticação das atrações conduzida pela indústria do cinema. O gesto

de pintar um fotograma filmico e um *frame* digital, a interferência artesanal da animação óptica (quadro a quadro) e da animação digital (*pixel a pixel*) são dois exemplos trazidos (MANOVICH, 2001, p. 295), que terminam por insinuar como os princípios do cinema digital (digitalização do profilmico, manipulação efeitos por animação) podem redefinir a cinema, através de efeitos de transformação da imagem.

O autor enxerga que estratégias estéticas da vanguarda vieram a ser incorporadas como metáforas de comandos e interfaces dos programas de computador (MANOVICH, 2001, p. 306-309). Comparando as técnicas de um Godard (em sua combinação de elementos cinemáticos, pictóricos e gráficos) às técnicas de animação digital corrente, ele chega à fórmula ufana e triunfal: “a *avant-garde* torna-se materializada num computador” (MANOVICH, 2001, p. 307). Talvez haja um certo exagero na expectativa, se submetermos tal utopia a uma análise materialista (retirada da nova história das origens do cinema), que leve em conta dados de usos e fins (um efeito num filme estrutural e o mesmo efeito num vídeo-clipe não podem ser comparados *tout court*, afinal o último nunca vai deixar de ser um subproduto da indústria musical e o primeiro, idealmente, sempre lutou contra a cooptação do mercado de arte).

O autor se vale da sigla hci (*human-computer interface*) para descrever os modos como o usuário interage com o computador (modos materializados em dispositivos: monitor, teclado, mouse) (MANOVICH, 2001, p. 69), sem esquecer de detalhar correspondências entre certas operações de computador e procedimentos culturais (MANOVICH, 2001, p. 121-158). Mas, para ele, na sociedade da informação, não estamos mais em interface com o computador, mas com a cultura codificada em forma digital, o que leva Lev Manovich a criar o termo “interface cultural” para representar nossa interação com dados culturais (por interfaces culturais entendam-se aquelas usadas em *websites*, dvds, museus *on-line*, enciclopédias *multimedia*, jogos de computador) (MANOVICH, 2001, p. 70). Em sua nova

configuração digital, o cinema pode vir a transcender sua forma de organizar a experiência e arquivar conhecimento (documentos em movimento).

Pensando na “info-estética” como “uma análise teórica da estética de acesso à informação e uma criação de objetos em novos meios que ‘estetizam’ o processamento da informação” (MANOVICH, 2001, p. 217), o autor aponta a substituição de qualquer coleção de informações culturais (museu, biblioteca) pela base de dados do computador. Daí que “uma base de dados de computador se torne uma nova metáfora para conceituar a memória cultural coletiva e individual, uma coleção de documentos ou objetos, e outros fenômenos e experiências” (MANOVICH, 2001, p. 214). Adensando as hélices da comunicação em múltiplas pistas e fitas, este novo objeto de um novo meio “consiste de uma ou mais interfaces com um banco de dados de material multimeios” (MANOVICH, 2001, p. 227).

Com esta nova configuração dos meios digitais, o banco de dados é a instância privilegiada, é o paradigma com existência material; a narrativa é uma corrente minimizada, sintagma desmaterializado de existência virtual (MANOVICH, 2001, p. 189). A materialidade do banco de dados digital talvez só se efetive se pensada em função de seu acesso, de sua condição de uso eficaz pela artista ou consulente (afinal, o documento que estava na gaveta agora aparece digitalizado na tela do computador como projeção virtual de números e *pixels*). Retomando um valor-símbulo do cinema, MANOVICH (2001, p. 235) nota que este já existe na intersecção entre o banco de dados e a narrativa. Sua aposta é na capacidade de um novo usuário (feito artista digital) programar novas formas para o espaço e o tempo digital.

Agendas do digital

Falando em sintonia com o tempo verbal de Manovich, RUSSELL (1999, p. 246) data o

índice da história como um corpo concreto da ruína, âncora imanente: “Na época da reprodução eletrônica, o traça da memória assume um encargo histórico ainda maior como um ponto de acesso ao real, à materialidade da experiência”. Com a catalogação de fatos indexados digitalmente, a potência ambígua da imagem projeta um entre-imagem, um outra-imagem, num contexto em que a história transformou-se num banco de dados e sua armazenagem permite a recuperação instantânea das informações: as imagens dialéticas de Benjamin sugerem que a forma-mercadoria da imagem pode abrigar uma dialética histórica. A coleção é índice de sua história e acesso. Operando com *found footage*, e partindo do “arquivo para a arquivologia”, o cineasta faz “o arquivo expor seus próprios segredos e seu programa ou agenda, propelindo o filme a um meta-nível de inquirição sobre a história e a representação” (Joel Katz citado por SKOLLER, 2005, p. 28).

O código de acesso randômico permitido pelo digital instaura uma nova simultaneidade para manipular a coleção de informações no sistema do arquivo. Seria o que RUSSELL (1999, p. 270) chama de “a inscrição do tempo do Outro (...) que pode ser o tempo dos traços da memória acessados aleatoriamente”. Aplicada à edição não-linear, produz outros contornos para a montagem de choques descontínuos e inesperados típicos de um filme experimental, não só no que tange à facilidade de operação e “limpeza” do processo de cortar e colar digitalmente. É uma nova configuração da experiência em que o acesso e o processo descontínuos já estão dados na própria estrutura do *modus operandi* digital em relação ao arquivo. E se adicionarmos a capacidade de intervenção digital sobre o espectro da natureza mesma da imagem (em seu estatuto gráfico, cromático, de composição), a constatação é atualizada em novo paradigma: “A justaposição radical de uma coleção disparatada de imagens no cinema *found-footage* é freqüentemente uma textura de descontinuidade e colisões de choque.” (RUSSELL, 1999, p. 245).

Situado entre a magia e a epistemologia e caminhando do didático ao maiêutico –

aproveito para bisar aqui a bela formulação de MICHELSON (1979) sobre Vertov – *O homem da câmera* é “talvez o mais importante exemplo de uma imaginação baseada em banco de dados dentro da arte moderna dos meios” (MANOVICH, 2001, p. 239). Numa parte extensa do livro, o autor demonstra como o banco de dados (uma tecnologia de computador programada para organizar e acessar dados) se tornou uma nova forma cultural por sua própria conta (MANOVICH, 2001, p. 218-285).

A experiência limitada da temporalidade numa época de escassez de tempo para a fruição artística ganhou uma ironia, talvez além de seus efeitos planejados e com outros sinais, no caso da adaptação digital que Michael Snow fez de seu marco estrutural *Wavelength* (1967), chamado agora *WVLNT (Wavelength for those who don't have the time)* (2003), pois os 45 minutos do filme foram reduzidos a 15 minutos de vídeo (ao dividir a obra em três seções iguais sobrepostas em camadas). Como gesto esperto de “um comentário sardônico sobre a disposição limitada da audiência de arte contemporânea para se ocupar com obras de arte fílmica de forma longa nas quais a duração é o meio central e uma experiência material de consciência”, o “*redux* é claramente uma admoestação e uma indicação do interesse de Snow pelos modos nos quais a ênfase dos meios experimentais cuja base é o tempo apontou o foco para a imagem e não para os movimentos do tempo” (SKOLLER, 2005, p. 178). A dúvida é se a ironia não se voltou contra o feiticeiro sob a forma de concessão.

Se as câmeras digitais favoreceram a proliferação de impressionismos expressos, a combinação de ferramentas de edição e plataformas *on-line* traz questionamentos para o gênero do *found footage*. *YouTube* está coalhado de materiais de arquivo, simplesmente postados na rede ou manipulados, com a edição combinatória de imagens extraídas de diversas fontes (*trailers* de filmes, clipes musicais, programas de televisão) e adição de trilha sonora, em iniciativas ainda bastante rudimentares, a galáxias de distância do rigor

maravilhoso de um Ken Jacobs ou da anarquia política de um Craig Baldwin.

Fui encontrar em Skoller a análise de uma peça audiovisual que poderia ter sido objeto perfeito para a análise de Manovich (que ele, curiosamente, não menciona), dada sua base digital, mas cuja ressonância histórica a projeta nos contextos do *found footage* e dos dispositivos do pré-cinema. Trata-se do cd-rom interativo *Beyond* (1997), realizado pela cineasta e artista multimeios Zoe Beloff. Skoller comenta primeiro o impacto da tela inicial, a imagem granulada e riscada de um Zeppelin Hindenburg, flutuando sobre a cidade de Nova York em 6 de maio de 1937, projetando sombras premonitórias: a atuação alemã na segunda guerra, a imagem do lugar vazio em *lower* Manhattan onde as torres do World Trade Center seriam construídas uns 30 anos depois, a imagem virtual (inevitavelmente mentalizada pelo espectador) dos aviões com que seriam destruídas após outros 30 anos, numa nova espécie de guerra. É formulando um curto-circuito entre passado e presente, mediado por tecnologias de navegação aérea e de computador, arcaicas e avançadas (em seus tempos), por meio de elos e redes de imagens, textos e sons (SKOLLER, 2005, p. 188). Não é só o índice do balão que repercute neste trabalho sobre Santos Dumont, mas toda uma série de reflexões sobre arquivo, memória, imaginação e dispositivos.

Para SKOLLER (2005, p. 188), “este mesmo sentido de deslocamento histórico e tecnológico repousa no centro de *Beyond*”, obra em que Beloff reanima pensamentos, imaginações e tecnologias mecânicas do começo do período moderno através de tecnologias digitais da imagem de computador, “guiada pela excitação das formações sociais e intelectuais das emergentes tecnologias nos dois extremos da história do cinema”. Entre a lanterna mágica e o cinematógrafo, Baudelaire e Benjamin, Charcot e Edison, enfim, entre a ciência e o espanto, máquinas e imagens, o mundo da modernidade das origens é de fantasmas e ruínas (SKOLLER, 2005, p. 189).

A artista articula imagens e textos (combinando pequenos filmes à la Lumière, Edison e

Méliès com outros à la Léger, Moholy-Nagy e Dulac, e outros à la Brakhage, Deren e Conner) de uma era anterior com “métodos de trabalho artesanais e ferramentais de baixa-tecnologia digital”. Beloff “cria um *continuum* histórico em que a natureza inventiva das tecnologias emergentes de todos os períodos na história do cinema de vanguarda reverbera para trás e para frente no tempo” e faz com que “a estética de *Beyond* não possa mais ser vista simplesmente como um produto de nova tecnologia ou a apropriação de tecnologias mais antigas” (SKOLLER, 2005, p. 191).

As ferramentas de edição de programas de vídeo podem ser subvertidas segundo os parâmetros da montagem do cinema, com o benefício de ter na mesma mesa os pratos de corte (montagem, edição) e os rolos de arquivo (trucagem, animação) e de ter formas não-lineares de acesso e indexação dos materiais de base. Formatos digitais acolhem com naturalidade a idéia de obra como coleção e arquivo. Mas um filme, por sua estrutura programada previamente pelo autor, permite a experiência de uma imersão sem distrações, em que a ilusão é uma atração consciente e consentida, em que a crença na mediação não é suspensão. A coleção de objetos (conhecimentos digitalizados) torna-se plataforma para a reapropriação (reconfiguração de experiências).

Para Skoller, Beloff transcende a alegoria e o pastiche por não se colocar no ponto de vista e vantagem de um tempo sobre outro (um fenômeno da história como artil e dobra de passado e presente). E por alcançar um parâmetro de invenção que conecta o espírito das artes e dos artistas do passado com a criação de uma nova estética a partir das tecnologias que irromperam em suas épocas, reconhecendo a condição ainda primitiva da técnica digital, “apropriando-se da história do cinema para explorar a dimensão onírica da tecnologia contemporânea” (SKOLLER, 2005, p. 192).

Não tenho condições agora de analisar com o devido cuidado todo o complexo trabalho de Arthur Omar com a questão do arquivo. Mas acho fundamental levantar aqui, ao menos,

alguns poucos aspectos que possam indicar o grau de sofisticação e envergadura construído em torno do assunto por este artista brasileiro que transita com sutil desenvoltura e escandaloso desprendimento por cinema, vídeo, fotografia, instalação e música.

Desde que começou a operar com meios digitais, Arthur Omar tem organizado sua obra como um arquivo vivo de idéias e projetos. Mas desde o começo de sua obra ele já trabalhava a questão da coleção, da catalogação e da documentação, como prova o matricial *Triste trópico* (1974). Neste filme inesgotável, o *found footage* extraído do arcabouço familiar é apenas o aspecto mais evidente do dado arquivo, além, é claro, da rica iconografia coligida. É na estrutura mesma do filme que se dá o princípio do arquivo, como método operacional mesmo.

O conjunto de seus documentários em película realizados entre 1971 e 1987 redefiniu o gênero e apresenta uma proposição de anti-documentário, mesmo que provisoriamente, ainda não compreendida e estudada. Filmes como *Congo* (1972), *O anno de 1798* (1975), *Tesouro da juventude* (1977), *Música barroca mineira* (1981) e *Ressurreição* (1987) trazem uma constelação fecunda de interrogações e procedimentos sobre a articulação da experiência de conhecimento a partir de documentos da realidade.

Os vídeos produzidos desde 1984 acabaram formando um banco de dados (o ideal do cinema infinito de Frampton?) à disposição do artista, que recorre e reitera imagens e sons numa arte combinatória encantatória, seguindo “a lógica do êxtase” e “o esplendor dos contrários”. Devo mencionar também que Arthur Omar criou instalações em torno de dispositivos do pré-cinema, como *Muybridge / Beethoven* (1987) e *Zooprismas* (2006-2007). Para ser analisada e entendida com propriedade, a obra de Arthur Omar por si mesma demandaria outra pesquisa de doutorado.

Skoller parece acreditar numa promessa de redenção reconciliatória entre épocas temporalmente divergentes (uma espécie de diacronia cronométrica), mas tecnologicamente

convergentes (a aspiração radical das imagens). Tal separação pode ter sido na verdade instituída pela convenção da história evolucionista e teleológica, tarefa que então caberia ao artista-metahistoriador, voltar, revolver e resolver. A reconciliação se daria nas premissas da utopia vanguardista, no diapasão do gênero do cinema experimental de reapropriação do arquivo e no compasso do cinema das origens.

Parece ser inevitável uma coda como código para a utopia da profissão sua fé: “A partir de ambos os pontos no tempo, todos estão trabalhando para expandir as possibilidades de perceber a vida de novos modos. Todos estão trabalhando para reencantar o mundo. Esta é a promessa da contínua odisséia do cinema de vanguarda. Continua a ser necessária.” (SKOLLER, 2005, p. 192).

Faço uma passagem entre o projeto de encanto diagnosticado por Skoller para uma formulação de Manovich que configura um projeto de cinema digital, entre o programa e o manifesto. Percorrendo os véus e os *pixels* que turvam as imagens da memória coletiva, do *found footage* ao *database*, pode vir a aparecer “o cineasta do banco de dados” (MANOVICH, 2001, p. 239).

fotograma do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 3)
 imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

fotograma do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 2)
 imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

5. PRÁTICAS DO CINEMA

5.1. INVENTÁRIO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO: *Santoscópio = Dumontagem*

Esta seção tenta dar conta da realização do filme *Santoscópio = Dumontagem*, como hipótese de um cinema de banco de dados. A dificuldade de descrever em e com palavras as imagens e os sons de um filme se adensa no caso do experimental. Na impossibilidade de delinear a segmentação narrativa com base em personagens e ações, própria da ficção, e com toda implicação de interpretação de significado daí gerada, resta ao crítico do filme experimental lidar com uma estrutura de configurações formais, não isentas de sentido (na acepção de um conteúdo fabular), mas numa outra ordem de interpretação (da ordem do difícil, do enigma).

É uma espécie de filme que se forma sob, sobre ou entre a mediação de uma linguagem, do pensamento sensível. O fator narrativo (personagens e ações principais) é justamente o próprio filme (ou o cinema), em seus componentes fundadores, em sua natureza elementar e estrutural: o processo de inventar os parâmetros da estruturação do filme. A descrição e a análise de um filme assim exigem outros procedimentos. O título do capítulo evoca, não sem ironia, um célebre estudo que desafia as convenções da análise em nome de uma poética de formas (BURCH, 1993).

Creio que a áudio-visão de *Santoscópio = Dumontagem* possa bastar por si, dada sua irredutibilidade incondicional à essência do cinema (em que pese o idealismo dessa utopia formalista), transcendendo em seu texto fílmico a exumação do que poderia ser dito num texto verbal, assim eximindo-me de um e(n)xame de palavras. Até porque o filme é parte integrante da tese, com o mesmo peso e a mesma medida de importância das seções de pesquisa histórica e ensaio teórico encapsuladas nesta parte escrita.

O filme da tese assume com o mesmo grau de invenção radical o desafio de meus outros filmes que versam sobre a reapropriação de material de arquivo, como os citados no capítulo 4. Toda produção foi feita com o programa Final Cut Pro, em plataforma Macintosh G4. A seção seguinte relata a reconstituição do filme original, material de base cuja análise detida formulou procedimentos experimentados sobre as imagens, em duas instâncias técnicas básicas: montagem (corte, junção) e animação (efeitos visuais).

A análise que já é um roteiro define os parâmetros de construção do filme. Os fotogramas reinstaurados (a partir das fotografias do carretel) foram trabalhados em experiências de processamento de imagem, em gama variada de intervenções (movimentos em elos, jogos de texturas), de agosto a novembro de 2007. De novembro de 2007 a abril de 2008, a partir de um copião pré-editado de 70 minutos (por sua vez, editado a partir de uma seleção das imagens reprocessadas) e após oito cortes (versões do filme montado, em fases que não excluem novos reprocessamentos de imagem), cheguei à versão final de 12 minutos, 51 segundos e 4 fotogramas (sem os letreiros).

Defini dois parâmetros criativo-conceituais fundantes, em termos de uma metodologia poética para a estruturação das imagens, que são próprios do dispositivo mutoscópio, tanto na forma do carretel como no formato da exibição: o *loop* e o *flicker*. Busquei, assim, contemplar a natureza bipolar do artefato que descobri, preservando a investigação da descoberta no processo: a configuração singular e o mecanismo de exibição, o suporte e o meio, o filme e a projeção. Os parâmetros recompõem a estrutura do *loop* e o procedimento de manipulação (é o espectador quem aciona e dirige o desenrolar do filme do carretel no aparelho mutoscópio). O material e a materialização são referenciais cruciais para o roteiro de construção do filme. Aparecido entre o kinetoscópio e o cinematógrafo, o mutoscópio articula de modo manual e mecânico os elementos do *loop* e do *flicker*.

O cinema já começou em *loop*. Os filmes de Edison eram dispostos no kinetoscópio

com as pontas de início e fim enlaçadas: oferecia um espetáculo aparentemente ininterrupto ao espectador que espiava pelo visor. Antes disso, os discos de praxinoscópio usados por Muybridge e Marey para reconstituir o movimento de seus filmes inaugurais também tinham no anel completa da curta circularidade contínua e fechada sua configuração básica, por conta do número restrito de imagens aptas a serem impressas na extensão da emulsão do suporte. E, ainda antes, o princípio do *loop* de poucas imagens era a força motriz do fenaquistiscópio e do zootrópio, também limitados pela dimensão do disco e da banda.

O cinema já começou com *flicker*. Aliás, um de seus primeiros nomes foi mesmo *flicker* (antes de *movies*), por conta da incômoda sensação bruxuleante das imagens instáveis que tremulavam na tela (entre a estroboscopia e a bruxaria, haveria todo um interregno de oscilações e sortilégios a se explorar). Assim como as fendas do praxinoscópio e do fenaquistiscópio, os tambores espelhados do zootrópio e do teatro óptico de Reynaud também simulavam, *avant la lettre*, a função do obturador (talvez a imaginosa metonímia da flicagem), que, fisiologicamente, acomodava o efeito *phi* e persistência da retina no propósito da ilusão de imagens em movimento.

Atento às conexões com Santos Dumont, pude reparar ainda uma intersecção entre o *loop* e o avião. Na exposição da coleção permanente do Musée de l’Air et de l’Espace Le Bourget (Paris), um monitor de vídeo exhibe Adolphe Pégoud, da Maison Blériot, no primeiro *looping* (“*premier boucle*”). Não há data nem está claro se seria o primeiro *looping* voado ou o primeiro *looping* filmado (a câmera tremida e o *jump cut* do ciclo dão inegável feição moderna ao registro, sob o paradigma do olhar *found footage*). Um estudo sobre salões, circos e cinemas permite saber que no hipódromo paulistano, “no dia 12 de maio [1914], pela primeira vez em São Paulo, o aviador italiano Bartolomeu Cattaneo executou o *looping the loop*.” (ARAÚJO, 1981, p. 326).

Outro parâmetro, não dominante como o *loop* e o *flicker*, mas com efeito subsidiário e

fundamental, foi decorrente da observação dos dispositivos do pré-cinema durante a pesquisa. Em vários momentos do filme é possível perceber a estereoscopia nas imagens que alternam o plano original e sua posição inversa (em várias posições de inversão), num jogo de ilusão em três dimensões a partir da base bidimensional da fotografia e do movimento de rotação do plano – a intermediação do *flicker* e do *loop* próprios do mutoscópio. Lembro ainda que há na coleção Santos Dumont um enigmático conjunto de diapositivos estereoscópicos. Nos capítulos 5 e 6 de *Media mágica*, entre os objetos da coleção Werner Nekes, encontrei um dispositivo que exhibe placas estereoscópicas com um mecanismo análogo ao que desfolha os cartões fotográficos do carretel de mutoscópio [1].

É curioso notar que num folheto editado pelo Mutoscope Syndicate, localizado na mesma cidade de Londres e no mesmo ano em que foi rodado o filme-mutoscópio de Santos Dumont explicando seu dispositivo, haja uma comparação com a estereoscopia: “Este instrumento, com o tamanho e a aparência gerais não diferentes do estereoscópio, apresenta para o olho as vistas fotográficas de objetos em movimento de maneira tão parecida à vida que beiram o maravilhoso.” (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 3).

Roteiro, roteiros

A estrutura do roteiro do filme *Santoscópio = Dumontagem* também é baseada no *loop*. O começo e o fim guardam circularidade, não fechada, inacabada, pois não seria interessante um caráter especular perfeito num projeto desta natureza, sob os influxos do acaso e das fases intermitentes da investigação. Domar lapsos e imprecisões sob um projeto de rigor seria uma opção mais fecunda, complexa e enigmática. Incorporar o precário e a imperfeição é algo mais afinado à própria peça histórica e ao seu trajeto de preservação até hoje.

1. Ver nota 45 do capítulo 2.

Para fazer o som do filme, chamei Eduardo Santos Mendes, professor de som com quem já trabalhara em outros filmes e com quem mantenho afinada interlocução na esfera sonora. O som gravitou num domínio sensorial e conceitual, a partir de sons mecânicos reprocessados digitalmente, em correspondência ao universo sonoro provavelmente ouvido por Santos Dumont na virada do século 19 para o 20. Por licença do anacronismo, ruídos fora de época, como turbinas e outras frequências sônicas, foram incorporados. Não houve gravação: todos os sons foram extraídos e manipulados a partir de material de arquivo, coerente com o gênero de reapropriação visual do *found footage*. Sons foram produzidos a partir de outros sons reproduzidos. Reconstituiu-se o som do mutoscópio em operação, desde a inserção da moeda, o giro da manivela, até o virar dos cartões fotográficos.

Escolhi quatro músicas para compor a trilha, por vias da conexão irônica e da decolagem poética: *De Babado*, composta por Noel Rosa e João Mina e interpretada por Noel Rosa, Marília Batista e Regional de Benedito Lacerda (lançada em disco Odeon 11.337A, 1936); *Eu queria um retratinho de você*, composta por Noel Rosa e Lamartine Babo e interpretada por Mário Reis e Os Diabos do Céu (lançada em disco Victor 33.698A, 1933); *Ave Maria* e *Gravidade*, compostas e interpretadas por Caetano Veloso (lançadas nos discos *Caetano Veloso*, 1967, e *Jóia*, 1975, respectivamente).

Antes de traçar o roteiro, gostaria de mencionar, apenas de passagem, um curioso documento que encontrei no Centro de Documentação de Le Bourget (Paris). Sem data, sem autoria e sem maiores explicações sobre sua eventual produção, sob o título *Santos Dumont*, havia a descrição sumária: “texto para uma montagem audiovisual em três telas e a duas vozes”. Trata-se supostamente de um projeto de roteiro, talvez para TV, que não pude ler.

Descrevo a seguir, sucintamente, a estrutura de meu filme dividida por seqüências (às vezes, uma seqüência contém mais de um plano), à moda da reiteração de rotas em sete notas do *Manifesto antropófago* de 1928 de Oswald, um roteiro exponencial e reticencial

(ANDRADE, 1978, p. 15). Deliberadamente, o texto varia entre a descrição técnica e objetiva e a especulação do aforismo conceitual, indicando a condição vaga e variável do próprio processo de interpretação e percepção de um filme quando mediado por palavras. O cotejo com a visão do filme é condição necessária não apenas para maior clareza de compreensão como para a devida fruição da experiência.

Seqüência 1

O começo com uma nebulosa dourada remete ao pó primordial, ao universo aéreo do céu e ao elemento granular da textura matriz da imagem do cinema.

Seqüência 2

C. S. Rolls, duplicado e espelhado em negativo cianotipo, é despertado para assistir a um balé de porções de objetos no ar. Não vemos ainda, justamente, Santos Dumont (apenas sutis indicações de suas mãos e de um traço do perfil, metonímia da ausência).

Seqüência 3

Santos Dumont, duplicado e espelhado na cor original, manipula régua, folhas, lápis, compasso. Agora não vemos mais Rolls, o interlocutor (apenas sutis traços de suas mãos fazem rima com as ações manuais do personagem principal).

Seqüência 4

Alternância entre a imagem original e a imagem invertida, entremeada por fotogramas brancos. Troca de posições entre Santos Dumont e Rolls, em quase metamorfose.

Seqüência 5

Repetição em *close* do plano do olhar de Santos Dumont (a segunda vez em que olha para a câmera no filme original).

Seqüência 6

Repetição em *close* do plano do dedo indicador de Santos Dumont descrevendo um movimento circular. Dedo gira para a direita na cena; na tela gira para a esquerda.

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 9)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

Seqüência 7

A primeira aparição da cena geral. Imagem aos pontos, rastros do pó sobre fundo preto. O quadro negro da demonstração.

Seqüência 8

Planos alinhavam repetição de gestos (enquanto Santos Dumont esfrega um objeto, mancha branca corre pelas bordas do quadro; o pouso reiterado da folha de papel adquire desenho aerodinâmico, cujo final sugere um mecanismo que aciona a entrada do próximo plano).

Seqüência 9

Simulação da visão do filme original no dispositivo mutoscópio: os cartões fotográficos desfolham-se frontalmente, caindo diante do olhar. O final do plano arma o ponto de corte para a próxima cena, seguindo continuidade de gestos: Santos Dumont gira o objeto.

Seqüência 10

Alternância entre a imagem em positivo original e em negativo cianotipo.

Seqüência 11

Planos alinhavam repetição de gestos (Santos Dumont empina a folha e faz pousar o papel).

Seqüência 12

Imagens giram no sentido horário, pelo expediente do *flip* (efeito de virar a imagem, mas aqui também numa alusão ao *flipbook*, ao folioscópio matriz do mutoscópio) e do *flicker*. Alternância de planos, entremeada de fotogramas pretos: plano original – virado de ponta-cabeça (Santos Dumont ainda à esquerda no quadro) – virado para direita (Santos Dumont ainda de ponta cabeça) – virado para baixo (plano invertido em relação ao original) – plano original etc. A mão de Santos Dumont pega a folha e reforça a direção. O final com a dobra do papel sugere a hélice e faz ponto de corte com o papel que cairá no plano seguinte.

Seqüência 13

Cartões fotográficos fora de ordem, como estavam quando o carretel foi desmontado, antes

da reconstituição. Cartões filmados inteiros (com o branco na parte inferior à imagem).

Planos aos saltos. No final, a mão que manipula a folha passa o corte para o próximo plano.

Seqüência 14

Movimento natural e em reverso da ação de Santos Dumont pousar o papel sobre a mesa.

Seqüência 15

Planos alinhavam repetição de gestos (mão de Santos Dumont girando; a ação de Santos Dumont pousando a folha de papel em forma aerodinâmica vem em fases de duração menor a cada repetição, gerando a sensação de que o objeto-ímã não se desprende dele).

Seqüência 16

Imagens giram no sentido anti-horário, por *flip* e *flicker*. Alternância de planos, entremeada de fotogramas brancos: plano original p&b – negativo p&b, virado e invertido (Santos Dumont à direita na tela) – original p&b, virado de ponta-cabeça (Santos Dumont ainda à direita) – negativo p&b, virado para esquerda (Santos Dumont à esquerda na tela) – etc. O final prolonga a rotação, sugerindo o eixo centrífugo e centrípeto da imagem. Ponto de corte para o próximo plano através do sincronismo da mão com a folha.

Seqüência 17

Sobreposição de imagens do mesmo plano fraturado, em mosaico, forma um gargalo dos reflexos de caleidoscópio. Santos Dumont pega, a folha de papel aerodinâmica; estende-a sobre a mesa; aponta; olha para a câmera; tira o compasso do bolso e o gira.

Seqüência 18

Primeiro grande ciclo de repetições de ações em anel. *Tour de force* a girar o *loop* sobre a base de gestos breves em rima. Movimento de mãos e objetos em continuidade improvável de rupturas. Apesar dos cortes bruscos, a passagem entre planos é proeza de leveza. Dois exemplos: a mão que gira e entra no bolso; a régua que se transforma em asa-papel.

Seqüência 19

Movimento natural e em reverso: Santos Dumont pousa o papel aerodinâmico na mesa.

Seqüência 20

Sobreposição de imagens do mesmo plano fraturado, em mosaico, forma uma goela dos reflexos de caleidoscópio. Santos Dumont estende a folha de papel esticada na mesa.

Seqüência 21

Imagens giram no sentido horário, por *flip* e *flicker*. Alternância de planos, entremeada de fotogramas pretos: negativo p&b saturado, virado para cima (Santos Dumont ainda à esquerda na tela) – original p&b matizado, virado lateralmente (Santos Dumont à direita na tela, de ponta cabeça) – negativo p&b saturado, virado para baixo (Santos Dumont à direita na tela, invertido em relação ao original) – plano original p&b matizado – etc. Começa no que seria o segundo estágio, para manter o corte, da folha estendida no plano (aqui, no ar, paralela à mesa) com o final do plano anterior (folha esticada): o corte se dá com Santos Dumont arrastando o dedo apontado no papel, do centro para a borda da mesa.

Seqüência 22

Sobreposição de imagens do mesmo plano em inversão especular, mais em evidência as cabeças de Santos Dumont e de Rolls.

Seqüência 23

Nebulosa dourada em que se vê o movimento de folhas de papel sendo pousadas na mesa.

Seqüência 24

Sobreposição de quatro imagens do mesmo plano em inversão especular, Santos Dumont pega folha de papel e ela esticada forma uma onda no meio do quadro horizontalmente.

Seqüência 25

Segundo grande ciclo de repetições de ações em anel. *Tour de force* a girar o *loop* sobre a base de gestos breves em rima. Movimentos em continuidade improvável de rupturas.

Seqüência 26

Imagens giram no sentido horário, por *flip* e *flicker*. Alternância de planos, entremeada de fotogramas brancos: plano original – virado para cima (Santos Dumont ainda à esquerda no quadro, de ponta cabeça) – virado para a direita (Santos Dumont à direita no quadro, ainda de ponta cabeça) – virado para baixo (Santos Dumont ainda à direita no quadro, plano invertido em relação ao plano original) – etc.

Seqüência 27

Planos alinhavam repetição de gestos (giro do compasso fechado, papel escapa da mão, Santos Dumont dirige a onda de papel).

Seqüência 28

Movimento natural e em reverso da ação de Santos Dumont lançando folha de papel transversalmente sobre a mesa.

Seqüência 29

Plano fixo, por inteiro, de um cartão preto (integrante do carretel de mutoscópio).

Seqüência 30

Planos alinhavam repetição de gestos (explorando variações mínimas de superfície, acidentes na imagem como ranhuras e quebras da emulsão, restos de papel raspado).

Seqüência 31

Imagens giram no sentido anti-horário, por *flip* e *flicker*. Alternância de planos, entremeada de fotogramas pretos: plano original p&b matizado – negativo p&b matizado, virado lateralmente (Santos Dumont à direita na tela) – original p&b matizado, virado para cima (Santos Dumont ainda à direita na tela, de ponta cabeça) – negativo p&b matizado, virado para esquerda (Santos Dumont vai para a esquerda da tela, ainda de ponta cabeça) – etc. O final prolonga o sentido de eixo em rotação.

Seqüência 32

Quadro com a imagem em movimento gira sobre seu eixo, em rotação horizontal, como porta

giratória, no sentido anti-horário, para trás.

Seqüência 33

Planos alinhavam repetição de gestos (mão raspa objeto e faz vibrar acidentes na imagem, a vibração do corpo faz vibrar acidentes na imagem, Santos Dumont apanha da mão de Rolls um compasso e, por repetição lenta, forma um halo pelo desenho da palma da mão).

Seqüência 34

Repetição em *close* do plano das mãos de Santos Dumont girando o compasso fechado.

Seqüência 35

Repetição em *close* do plano do olhar de Santos Dumont (a primeira vez em que olha para a câmera no filme original).

Seqüência 36

Entremeada por fotogramas pretos, alternância do primeiro fotograma do filme original e do último fotograma, do segundo e do penúltimo fotograma, do terceiro e do antepenúltimo fotograma, etc. Não aparece o plano original do filme inteiro alter(n)ado, mas apenas trechos em que a transformação da passagem entre os fotogramas é mais instigante. Exemplos: no começo, Santos Dumont apontando o dedo para a mesa alterna com Santos Dumont girando o dedo; Santos Dumont manipulando a régua alterna com Santos Dumont manipulando o papel (régua vira papel); Santos Dumont pegando a folha de papel aerodinâmico e Santos Dumont examinando o compasso fechado (objeto vira papel que voa); no final, Santos Dumont girando o dedo alterna com Santos Dumont apontando o dedo para a mesa. São rotações que perfazem o percurso circular. Esta seqüência enigmática é uma espécie da primazia à métrica fotogramática professada por Kubelka [2].

Seqüência 37

Simulação da visão de um filme-mutoscópio: os cartões fotográficos desfolham-se, caindo

2. Ver ADRIANO e VOROBOW (2002, p. 15).

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 36)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

para frente, diante do olho. Mas não é o filme original, é o filme que estamos vendo. Três trechos do começo do filme: Santos Dumont olhando para a câmera (seqüência 5), o giro no sentido anti-horário de planos alternados com fotogramas brancos (seqüência 18) e o mosaico da folha aerodinâmica (seqüência 19).

Seqüência 38

Imagem invertida em negativo p&b, Santos Dumont (à direita no quadro) faz pousar a folha sobre a mesa. O gesto de apontar para a folha é ponto de corte para o plano seguinte.

Seqüência 39

Santos Dumont tira o compasso fechado do bolso. A imagem está quase apagada, índices ilegíveis do corpo em fundo branco; só ao final é perceptível o contorno da cabeça. O ponto de corte para o próximo plano se dá quando Santos Dumont vai se debruçar sobre a mesa com o compasso fechado na mão e com a outra mão apontando para a folha sobre a mesa. No final do plano, quase não há rastro de imagem, a tela está quase toda branca, em branco.

Seqüência 40

Nebulosa cianotipo. Manchas brancas e pretas desenhavam ondas sutis vindo do lado esquerdo da tela na granulação azul (a saturação granular foi feita a partir de uma imagem em negativo).

Seqüência 41

Santos Dumont duplicado em espelho, figura feita de pontos sobre fundo preto. Manipula régua, pega folha, olha para a câmera. Os contornos estão quase desaparecendo. Grãos brancos vibrando no buraco preto, para aludir aos planos cósmicos e à tábula rasa.

Seqüência 42

Em câmera lenta, imagem ampliada e borrada do único trecho do filme original em que aparece algo semelhante a um véu na imagem (à direita na tela).

Seqüência 43

Tela em branco.

Seqüência 44

Close em *slow motion* da porção da imagem com véu (seqüência 42), ampliada e duplicada com inversão, gerando uma formação em dupla hélice.

Seqüência 45

Plano fixo do verso do cartão branco com laço vermelho (o último cartão do carretel de mutoscópio).

Seqüência 46

Tela preta.

Seqüência 47

Divisão da tela em 16 subtelas. É a multiplicação em 16 quadros da imagem duplicada e espelhada de Santos Dumont (plano original e posição invertida no mesmo quadro, sem Rolls na cena). Imagem cianotipo. Plano-seqüência mostra em gráfico o padrão de velocidade do filme silencioso. Duração é a do filme original reconstituído (52 segundos e 16 fotogramas). Referência às provas em cianotipo das séries de fotos de Muybridge. O filme como *file* [arquivo], fim, esboço. Referência à tabela cianotipo do DNA. Pelo movimento de mãos e objetos, invertidos e duplicados em cada quadro, o conjunto revela os traços do genoma se animando, as hélices dançando, o código do filme se configurando.

Seqüência 48

Loop em *close* do plano do dedo indicador de Santos Dumont circunscrevendo um *loop*. O dedo gira para a esquerda na cena; na tela gira para a direita (sentido contrário à direção do movimento no plano do filme original, como é na seqüência 6). Elos de passagens em que a imagem é espiral, a cada laçada, de variações gráficas e saturações de texturas. O giro da mão no plano anterior continua, às avessas, em reverso, no corte para este plano.

Seqüência 49

Íntegra do filme original reconstituído (um único plano), sem interferências.

Seqüência 50

Simulação da visão de um filme-mutoscópio: os cartões fotográficos desfolham-se, caindo para frente, diante do olho. Mas não é o filme original, nem é o filme que estamos vendo (como na seqüência 37). São os cartões brancos e os cartões pretos (cartões sem imagem que integram a série do carretel) alternando-se, em *flip* e *flicker*.

Montagem, mixagem

Desde outubro de 2000 tenho montado meus filmes em computador, com o programa de edição digital (também chamado de não-linear, por conta da forma de acesso ao material editado, acesso a qualquer ponto) Final Cut Pro. Para mim, o *final cut* funciona mesmo como uma *mixagem* digital de dois sistemas operacionais analógicos, da era mecânica do cinema: *optical printer* (mesa de trucagem para efeitos) e moviola (mesa de montagem).

Entendo tal mixagem (e o uso do jargão sonoro não é trilha acidental aqui) como um colapso (co-lapso) dos limites e distâncias entre estas duas instâncias, facultando ao artista uma intervenção mais autoral e experimental no processo de criação, justamente em dois momentos cruciais (o da geração de imagens e o da justaposição de imagens).

Acredito que tal suposição só foi possível por minha formação ter se dado no campo mecânico e fotoquímico do cinema, antes do advento digital (antes de produzir em dvcam, produzi em 16mm e 35mm). A convicção encontrou eco e respaldo quando opiniões alheias (diretores, técnicos e críticos) constatavam que minha montagem digital era feita à moda da montagem em moviola, preservando as características de rigor próprias do ambiente mecânico-fotoquímico, explicitando a diferença entre *montagem* (aplicada ao procedimento em moviola) e *edição* (aplicada ao procedimento em computador).

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 47)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 47)
 imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

Sob o impacto digital, a indústria adotou o jargão “pós-produção” para diferenciar a fase de produção (roteiro, filmagem) da que reúne edição, mixagem e finalização. Talvez esta seja uma das poucas coisas que o artista experimental pode aceitar do cinema industrial. E é pertinente chamar agora o conceito de *pós-produção* para o contexto crítico do cinema de reapropriação de arquivo, pois este gênero se faz justamente na fase *pós*. VELOSO (2002, p. 188) propôs uma metahistória poética de meu trabalho como realizador em diálogo com a experiência do espectador [3], ressoando as questões de Frampton.

A denominação *scratch video* tornou-se mais que uma técnica com a disponibilidade de ferramentas digitais que surgiram primeiro nos estúdios de som. É curioso pensar que *from scratch* significa partir do zero, do nada, e que *scratch* tem a acepção de arranhão, rabisco, garatuja, algo usado para rascunho, o ato de arrancar ou de tirar fora. Como costuma acontecer na poética das conexões, o vernáculo serve de oráculo para o esboço de uma intuição criativa das teorias do método.

Ken Jacobs (cujo *Tom Tom the piper's son* de base é uma produção 1905 da Mutoscope & Biograph Co.) é um “paleógrafo do aparato”, na definição precisa de Paul Arthur (MUSEUM OF MODERN ART, 1996, p. 3) [4]. A pluralidade do título do programa do MoMA, demarcando a arte do cinema-performance de Ken Jacobs, é feliz ao laçar estas idéias: a volta ao / pelo avesso, o giro do engano, a rotação errada. Jacobs é um dos mais

3. Dois trechos do texto de VELOSO (2002, p. 188):

“O conjunto do trabalho revela, de todo modo, um cineasta mais profundamente envolvido com a linguagem que elegeu do que qualquer outro em atividade hoje de que eu tenha conhecimento. Um cineasta para cineastas. Mas também um cineasta para poetas e artistas. E, portanto, para todos os verdadeiros amantes do cinema. Seus filmes são feitos para o espectador-artista, isto é: fazem do espectador que de fato os vê um artista.

E fazem já uma diferença na perspectiva crítica de todo o nosso cinema: de *Limite* a *Vidas secas*, de *Ganga Bruta* a *São Jerônimo*, de *O homem do Sputnik* a *O auto da compadecida*, de *Barravento* a *Tieta do agreste*, de *O bandido da luz vermelha* a *Superoutro*, de *Anjos do arrabalde* a *O invasor*, de *Sinhá moça* a *Lavoura arcaica*, tudo ganha nova feição se visto do lugar onde Carlos Adriano nos põe.”

4. Arthur, Paul. *The four last things: technology, history, apocalypse, cinema*, s.d.. Citado por THE MUSEUM OF MODERN ART (21 set. 1996, p. 3).

constantes e consistentes artistas a operar sobre o material de arquivo e a partir de dispositivos do pré-cinema. *Chronometer* (1990) é, em suas palavras, “cinema de lanterna mágica”, mas não posso deixar de ver ali a métrica do tempo de Marey. Autor de *Muybridge on wheels* (1996), apresentação com slides animados, Jacobs já declarou que “a realização avançada de filmes conduz a Muybridge” (MUSEUM OF MODERN ART, 1996, p. 2). Sem nostalgia e com ironia, ele suspira (sobre seu *Perfect film*): “O, for a museum of Found Footage... a shit museum of telling discards.” (MUSEUM OF MODERN ART, 1996, p. 4).

Uma visita à *Passion cinema*, exposição do museu da Cinemateca Francesa, permitiu a visão de uma série de objetos do pré-cinema que inspiraram a realização do filme experimental: gabinete de curiosidades cinematográficas (vitrine com aparelhos e objetos da coleção); fenaquistiscopio (1830, atestando a necessidade da fenda, precursora do obturador); fenaquistiscopio de projeção, de Jules Duboscq (1870, disco obturador com quatro aberturas e lentes convexas); praxinoscópio, de Reynaud (1877); praxinoscópio-teatro, de Reynaud (1879); fonoscópio, de Demeny, (fabricação de Otto Lund, 1892, aparelho que, pela primeira vez, projetava na tela, por intermédio de disco de vidro, imagens cronofotografadas sobre filme celulóide).

Tive outra experiência neste território de exposições relacionadas às origens do cinema como dispositivo de projeção de imagens em movimento. Em fevereiro de 2008, visitei no MoMA, *Panoramas of the moving images: mechanical slides and dissolving views from nineteenth-century magic lantern shows*, exposição curada por Jytte Jensen e Ron Magliozzi. Trata-se da instalação (2005) em vídeo digital que Ernie Gehr fez a partir de sua coleção de lâminas e dispositivos de lanterna mágica. A instalação consiste na projeção de cinco filmes (sem som), cada um de 15 minutos de duração, exibidos em *loop* simultaneamente, lado a lado na mesma parede. A primeira “tela” é um *making of*, que documenta o trabalho: as mãos do artista manipulam os apetrechos para exibição de lanterna mágica, molduras que portam

imagens e comportam os mecanismos de animação (mini-engrenagens e mini-manivelas que fazem mover e sobrepor os *slides*). As outras quatro “telas” são animações que reconstituem a projeção das imagens por meio de lanterna mágica. Ao longo do *loop*, é possível fazer várias relações entre cada projeção, em termos do assunto e dos movimentos formais internos à cena. A instalação, montada no saguão das salas de cinema no subsolo do museu, completa-se com vitrines, espalhadas pelo trajeto que leva às salas, que exibem discos de fenaquistiscopio (1833) e bandas de zootrópio (1870-1900) da coleção de David Francis.

Arranjo, arrojo

Um aspecto da personalidade tecnológica de Santos Dumont está espelhado na *démarche* da poética experimental enfeixada no filme que realizei. O coágulo fecundo de montagem e trucagem se dá na medida do fotograma. O *frame* é o campo de trabalho, não o plano (a unidade gramatical do filme tradicional). Meus procedimentos de operação com o fotograma estão na mesma ordem (ressalvadas as diferenças de esfera) da oscilação entre os estatutos do “engenheiro” e do “*bricoleur*” (segundo a célebre conceituação de Lévi-Strauss de 1962) que rege o trabalho de Santos Dumont. As “*atrações*” (nos sentidos do espetáculo, do efeito, do encanto e da apropriação das origens do cinema das origens) que pude realizar em *Santoscópio* = *Dumontagem* acabaram por produzir imagens de fato inéditas. Por imagens nunca dantes imaginadas entendo aquelas realmente nunca antes vistas, que só foram possíveis pela invenção em fase de um dispositivo de procedimentos técnicos, como é o caso da rotação da imagem quadro a quadro (seqüências 12, 16, 21, 26, 31 do roteiro).

Santos Dumont parecia mais afeito ao papel de *bricoleur*, com soluções experimentais de imprevisto e improviso, de batoteiro (sem que isso tirasse rigor ou precisão de seus resultados), do que ao solene aval de engenheiro. O artista do cinema experimental, por seu

método de investigação estrutural, guarda analogias e homologia com a ideologia da ciência *bricoleuse*. Um dado evidente é o da montagem na base unitária do fotograma. Cada corte é feito na medida do fotograma; cada efeito é projetado a partir da célula *pixel* do fotograma. O elemento de bricolagem que está presente na manufatura dos objetos do pré-cinema está no cerne da própria atuação de Santos Dumont, com seu engenho de peças e engrenagens, motores e enghocas, máquinas e dispositivos. DIEGUES (2002, p. 190) detecta um ímpeto alegórico em minha relação como realizador com os materiais constituintes da natureza do filme [5], reenquadrando as questões da bricolagem.

A técnica que divaga no domínio da interface do artesanato e do mecânico abre uma senda para outra questão interessante: o aspecto anacrônico, ou extemporâneo. Quando o mutoscópio foi lançado, já existia “*cinema*”, tanto que a base é um negativo de formato próximo ao 70mm, que geraria tanto as cópias para projeção no sistema biógrafo como os cartões fotográficos para exibição no carretel do sistema mutoscópio. Para uma poética de conexões, seria tentador imaginar o sentido prospectivo desta “volta para trás” (do filme em película para um carretel de fotografias). Neste atualmente digital, qual o charme daquele continente perdido do mecânico-fotoquímico? Sem travos de regressão, há encanto propulsor que alavanca o interesse, para além da nostalgia?

Santos Dumont também operou nessa tênue hesitação anacrônica. São inegáveis seus feitos com balões dirigíveis (como o famoso nº 6 e “o primeiro carro aéreo do mundo”, a *Baladeuse* ou nº 9) e com aeroplanos (como o célebre *14-bis* e o “primeiro avião esportivo do mundo”, a *Demoiselle* ou nº 20). Mas ele continuava voando em balões quando o avião já estava em voga (discrepância que poderia explicar a posterior falta de sintonia na relação

5. Dois trechos do texto de DIEGUES (2002, p. 190):

“ Os filmes de Carlos Adriano não são feitos apenas com o coração e a mente, eles sobretudo cortam na carne mesma do cinema para encontrar sua luz, vivem do corpo a corpo com a própria matéria de que o cinema é feito, retomando, da tradição mais primitiva, seu mais sofisticado destino.

Esses filmes não são uma interpretação possível do cinema; ao contrário, eles desejam ser o próprio cinema, de um modo concreto, uma sua educação pela pedra da imagem. ”

entre o brasileiro e o contexto estrangeiro). Suas últimas invenções, na década de 20, não escondem algo de desconforto e estranheza: um motor para esqui escalar montanha, um estilingue para lançar colete salva-vidas e um mecanismo para galgos em pista de corrida.

Ao deixar-se atravessar e varar por técnicas de imagem, a tese dá vazão a questões das tecnologias do pré- e do pós-cinema no plano da pesquisa histórica e do ensaio teórico desenvolvidas por autores como MACHADO (1997), assim como o filme que integra a tese o faz no território da criação. Em várias seqüências do filme, o espectador curioso e crítico pode imaginar analogias entre o dispositivo Mutoscope e o programa Final Cut Pro, tomando por base processos e métodos configurados como metáforas técnicas (aproximações mecânicas, simulações da experiência de visão no dispositivo).

Embora com largas diferenças ou abismos (conforme o plantão de apocalípticos ou integrados) entre a era mecânica e a era digital, é interessante notar o dado *dactilo*, manual, presente nas duas eras. A capacidade de compressão digital (converter as coisas em dígitos para que ocupem um espaço mínimo, mais otimizado) é um dado crucial na configuração dos materiais indexados no arquivo. Conveniências de acesso à informação (facilidade, rapidez) e ilusões da não-degradação digital (contestadas justamente pelos padrões de compressão) disputam as duras escolhas de novos suportes (não só do cinema). LABAKI (2005, p. 119-120) equaciona meu trabalho como realizador entre o documento da realidade e a intervenção do dispositivo, citando a linhagem do *found footage* sem nomeá-lo [6].

Em sentido ambicioso, houve uma intenção lógica no ato de fazer *Santoscópio* = *Dumontagem* em formato digital. Interessava o atrito entre os suportes filme / fotografia (matriz original) e vídeo digital (obra de recriação), dentro de um complexo confronto,

6. Um trecho do texto de LABAKI (2005, p. 119-120):

“Nem narrativos, nem abstratos, são filmes que oscilam entre a admiração pelo tema proposto e o fascínio pelo próprio aparato cinematográfico. Documenta-se, a um só tempo, tanto o mundo quanto os artefatos necessários para seu registro. Carlos Adriano inscreve-se, assim, na linhagem de alguns poucos, como o pioneiro americano Bruce Conner, ou o contemporâneo austríaco Martin Arnold.”

histórico e plástico, entre as texturas do filme original e do meu filme. E a reconversão final do vídeo digital para filme 35mm completa o circuito deste *loop*. Na reapropriação digital do aparato mecânico existiria o germe de um verdadeiro cinema digital?

É significativo que o final do filme original seja com um movimento não terminado, e seja justamente o gesto do dedo indicador da mão fazendo um *loop* (o ato de apontar do índice, signo demonstrativo). E ainda mais que tal final apareça justamente num dispositivo de exibição de imagens em movimento cuja base é o princípio da laçada. E, prosseguindo nas conexões que se entrelaçam, é curioso notar que as primeiras imagens do mutoscópio foram justamente do ato de enlaçar, como tranças de tear, e que um de seus primeiros usos era demonstrar a operação de máquinas com quadros em movimento, método expositivo mais eficaz que os parados quadros gráficos (segundo o depoimento de Bitzer citado no capítulo 2). É curioso trazer à imagem do tear como protótipo do mutoscópio a imagem de Santos Dumont, o engenhoso *bricoleur* que justamente demonstrava no filme-mutoscópio as operações de sua máquina, e seus dotes na arte de tecer (segundo a reportagem de *New York Mail Express* citada no capítulo 3). Ou trazer também a imagem dos protótipos de computador baseados em película descartada de filme (segundo o exemplo de Konrad Zuse citado no capítulo 4).

Por conta do carretel quebrado, não foi possível saber se esta imagem do dedo suspenso seria de fato a última imagem. De todo modo, é a última fotografia no carretel tal como a peça chegou ao nosso tempo. Mas é poeticamente instigante acalentar a idéia deste filme acabar com um gesto inacabado que demarcaria um laço (uma laçada, como se diz do carregamento do filme no projetor), uma volta incompleta, o curto circuito do anel que não cabe no dedo que gira no ar. O próprio dispositivo em que estão carregadas as imagens é serial: movido à mão, o carretel é *loop*. No contexto de um filme experimental de reapropriação de material de arquivo, de viés estrutural, uma pedagogia da percepção

inaugural é um dos projetos em pauta. O esboço do *loop* deixa as pontas soltas para uma restauração que signifique uma re-instauração.

5.2. INVENTÁRIO DE UM PROCESSO DE RESTAURAÇÃO: o filme-mutoscópio

Esta seção tenta dar conta do processo de reconstituição do filme original. Adotei como critério de restauração uma atitude crítica de não intervenção no estatuto da imagem, mantendo marcas e manchas do tempo, ignorando variações de luz e quadro próprias de sua fabricação, para preservar o objeto histórico e os acidentes no decorrer de sua vida. O critério foi inspirado na prática de meus filmes de material de arquivo [7] e em leituras como do manual técnico-poético de USAI (2001). O processo foi a busca de uma interferência de outra ordem, não-intervencionista, mais complexa, e ideológica até – uma re-instauração mesmo. PIGNATARI (1999, p. 1) situa meu modo de operação como realizador na raiz de um cinema que versa sobre a criação metalingüística, que reflete a emulsão do pensar [8].

Como foi descrito no capítulo 2, o processo de produção do mutoscópio partia de um negativo original gerado na bitola 68mm / 70mm e reproduzia dois objetos: um filme, para projeção diante de uma platéia (o projetor biógrafo exibia imagens nas dimensões de um prosaetrio teatral) e um carretel de fotografias, para visão individual (o aparelho mutoscópio exibia imagens num visor, ao girar de uma manivela).

Os pequenos cartões fotográficos – cartão inteiro: 9 cm (altura) x 6.8 cm (largura); área da fotografia: 5 cm (altura) x 6.8 cm (largura) – são reproduções de fotogramas escolhidos do

7. Ver nota 11 do capítulo 4.

8. Dois trechos do texto de PIGNATARI (1999, p. 1):

“ Aqui, o *medium* não é simplesmente usado para registro de supostos eventos externos ou estranhos a ele, mas como auto-revelação, como *medium* revelador do próprio *medium*, os eventos externos servindo apenas como pretextos e não como textos.

Nesta operação, os criadores estabelecem um isomorfismo entre o *medium* e os próprios processos das operações mentais, da estrutura dinâmica dos sentimentos pensamentais e dos pensamentos emocionalizados ou emulcionalizados. ”

filme de dimensões próximas ao 70mm. Pelo que pude apurar até a conclusão da pesquisa, dou a matriz em película como perdida. Foi a partir do carretel de fotos que empreendi a reconstituição do filme original. Entre julho e agosto de 2007, fiz uma tabela geral (tabela 1), comparativa entre a numeração atribuída (na ordem conforme as fotos eram desmontadas do carretel) e a numeração carimbada no verso de cada foto (conforme procedimento de fábrica). Fiz ainda uma tabela específica (tabela 2), da qual constam apenas os cartões que carregam imagens, para facilitar a visualização da sequência contínua da cena.

O dispositivo é composto de um carretel com 1.322 cartões fotográficos. Na série, cartões com imagem alternam-se com cartões brancos e (no começo e em dois outros pontos) com cartões pretos. A disposição total dos cartões (com imagem, brancos e pretos) pode ser conferida na tabela 1. Nesta tabela, estão numerados 1.316 (6 cartões brancos ficaram soltos e sem numeração durante a desmontagem; indiquei-os no começo da tabela). O carretel apresenta 658 cartões fotográficos com imagem – a cena de Santos Dumont explicando, para a câmera e para o interlocutor C. S. Rolls, um invento aéreo seu, o balão Dirigível nº 6, possivelmente. Os 664 cartões restantes dividem-se em 653 cartões brancos e 11 cartões pretos.

Pude detectar saltos e discrepâncias na ordem de numeração, que corriji quando fiz a reconstituição do filme, para manter o movimento contínuo. Em *Santoscópio = Dumontagem*, a sequência 13 mantém extratos da ordem dos cartões tal como estavam no carretel antes da desmontagem preparatória para a reconstituição. Os cortes aos saltos têm uma qualidade áspera. Um exame livre de preconceito (o padrão de corte do cinema clássico) permite especular se Santos Dumont teria interferido na disposição desta *secção* de fotos desordenadas, e apostar no princípio do erro como elemento criativo, contribuição múltipla dos equívocos da desmontagem. Como digo no capítulo 2, o enredo no *loop* do pesquisador-Sísifo prepara ciladas onde a revelação extraordinária se choca com a constatação do banal,

entre o desajeito de um reparo displicente (à quebra incidental) e a hipótese de outra forma de articulação, um pensamento primitivo de montagem.

Como pode ser observado pelo exame da tabela 1 e descrito adiante, o trabalho de restauração implicou realmente uma reconstituição, uma re-produção, uma reconstrução do movimento segu(i)ndo sua fluidez original, pois muitos cartões estavam no carretel fora de ordem (de acordo com a numeração carimbada de fábrica e de acordo com a numeração por vezes erroneamente atribuída).

A restauração ou reconstituição do filme original não foi uma operação mecânica, na qual bastava seguir a numeração dos carimbos. Por exemplo, o cartão com carimbo # 201 tem o número 1 manuscrito sobre o número 2; por meio de testes, colocando o cartão em possibilidades de seqüência com outros cartões, percebi que tal correção manual é a que proporcionava o movimento natural e que o cartão com carimbo # 201 era na verdade o cartão # 101. Noto que não há carimbo no cartão seguinte: o # 102 está manuscrito – por algum empregado da Mutoscope? por algum exibidor? por Santos Dumont? O cartão com carimbo # 204 tem o número 3 manuscrito sobre o número 4.

Instituindo a reconstituição

Essa re / constituição do movimento traz à cena o gesto de re-animar uma imagem estática no tempo e remete àquela inacreditável e extraordinária “herança ambígua dos Lumière” (GUNNING, 2001, p. 98), própria do aparato e que interessaria a diversos cineastas ao longo da história, que mimetizaram o quadro de Lumière ou que filmaram mesmo com o cinematógrafo. Era prática habitual nas primeiras sessões do cinema começar a projeção de um filme com um fotograma imóvel na tela, que se animaria com o giro da manivela pelo projecionista, “quando uma imagem fixa treme na tela e se rende à convulsão

do movimento” (GUNNING, 2001, p. 98).

É interessante mencionar um filme de 1902 da American Mutoscope & Biograph. *Star theatre* mostra a demolição do teatro homônimo em Nova York, por meio da técnica *time-lapse*, em que o tempo corrido é acelerado e a ação toda é concentrada no rolo do minuto. Nas exhibições à época de sua produção, este filme era projetado também de trás para frente, “reconstruindo” o prédio que acabara de ser demolido, talvez inspirado num procedimento adotado por Lumière em *Démolition d’un mur* (1895).

O processo de reconstituição do filme original ocorreu em duas fases. A primeira, no Museu Paulista da USP, compreendeu estas atividades técnicas: avaliação e diagnóstico do carretel de fotografias originais, desmontagem do carretel e isolamento das fotos, limpeza química e mecânica do suporte fotográfico, planificação das fotos, testes de reprodução (fotoquímica, digital), padrão de reprodução (resolução, batentes de registro), reprodução por escaneamento digital das fotografias do carretel (em alta resolução, formato *tiff*).

A segunda fase ocorreu em minha estação de montagem digital, de julho a agosto de 2007: análise da seqüência de fotos escaneadas (segundo a disposição no carretel, sob a ordem de numeração de fábrica), confecção de tabela comparativa entre os números carimbados (ou manuscritos) originalmente nas fotos e os números atribuídos na desmontagem, testes de processamento dos arquivos digitais para conversão em filme, captura das fotos escaneadas na plataforma do computador, testes de avaliação sobre a velocidade de projeção do filme (16 quadros por segundo), escolha de padrão para a janela (quadro cinematográfico pleno, 1:1,33), estudos sobre a conversão de fotografias em fotogramas, processamento dos arquivos com as fotos digitalizadas para filme, reconstituição do filme original.

Inicialmente, as fotos foram ordenadas segundo a numeração atribuída, dada pela ordem com que os cartões eram descolados do carretel durante a desmontagem. Esse

procedimento foi determinado pelo laboratório de restauro do Museu Paulista (para conservar a ordem das fotos no carretel tal como estavam antes da desmontagem) e executado pelo técnico contratado. Durante a ordenação, seguindo a numeração atribuída e deixando os cartões na sequência para a reprodução digital, pude constatar algumas dúvidas sobre a numeração atribuída. A seguir, menciono e desenvolvo as observações.

O cartão com carimbo # 291, que recebeu número atribuído 156, revelou ser na verdade o # 294. Em alguns casos, há certa dificuldade de se distinguir entre 1 e 4 (assim como entre os números 3 e 5) por causa da própria impressão fraca do carimbo. Cheguei a tal conclusão pelo exame das imagens individuais (fotos escaneadas) transferidas para o sistema de edição e por seu rearranjo segundo a sequência da numeração do carimbo. A imagem (fotograma) que estava indexada como # 291 não dava continuidade entre as imagens # 290 e # 292; marcava um tranco retrocedendo o movimento. Após análise, e com o cartão # 291 realocado entre # 293 e # 295, o movimento fluiu contínuo.

Pude detectar os seguintes problemas específicos na desmontagem do carretel:

1) Seis cartões brancos estavam soltos e sem numeração atribuída (portanto sem rastro de sua posição no carretel). Foram incorporados como “zero A”, “zero B”, etc.

2) O cartão com carimbo 56 não foi numerado. Foi então renomeado como 102 B.

3) O cartão com carimbo # 292 recebeu o número atribuído 432, mesmo número do cartão com carimbo # 228. Pelo critério da ordem dos carimbos, adotou-se como correto o número atribuído ao # 228, sendo então o # 292 inserido após o cartão com carimbo # 290 (número atribuído 428).

4) Dois cartões (o de carimbo # 81 e um branco) receberam o mesmo número atribuído 300; foram então desdobrados em A e B.

5) O mesmo número atribuído 428 foi dado a dois cartões diferentes (carimbos # 288 e # 290); foram então denominados 428 A e 428 B. O cartão com carimbo # 292 recebeu

número atribuído 432, mesmo número atribuído ao cartão # 229. Pelo critério da ordem dos carimbos, o # 292 foi renomeado como 428 C.

6) A mesma numeração atribuída com 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428 foi repetida e dada para duas seqüências de imagens diferentes. Adotou-se então como critério de ordenação a numeração de fábrica, colocando-se os cartões com carimbo # 358, 359, 360, 362, 363, 365 e 366 entre os cartões com carimbos # 224 (equivalente à numeração atribuída 562) e # 367 (equivalente à numeração atribuída 564). Por isso, há a retificação 563 de A a G. Haveria cartões brancos entre estas fotos (os 6 cartões brancos soltos, sem numeração atribuída)? Ou haveria uma seqüência seguida (sem cartões brancos intercalados) de 8 fotos (# 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367)?

7) A mesma numeração atribuída 415, 417, 419, 421, 423, 424, 425, 427, 431 foi repetida e dada para duas seqüências de cartões brancos. Como “sobrava” uma seqüência de cartões brancos (por estar com a mesma numeração atribuída), esta foi inserida entre as imagens 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367 (como 563 de A1 a G1; ainda “sobravam” dois cartões brancos, que viraram 563 G2 e 563 G3).

8) O cartão com carimbo # 540 recebeu número atribuído 553, mesmo número dado ao cartão # 218. Pelo critério da ordem dos carimbos, foi alocado junto com o número atribuído 853 (entre os cartões com carimbo # 539 e # 542).

9) O cartão com carimbo # 622 recebeu número atribuído 990, mesmo número dado a um cartão branco. Pelo critério da ordem dos carimbos, foi alocado na posição 999 (na qual não havia qualquer cartão).

10) Para o que seria a numeração atribuída referente a 116, 203, 302, 582, 853, 858 não consta a existência de cartões. A ausência aparece indicada na tabela como “falta”. Pela seqüência, pode parecer que faltariam imagens e cartões brancos.

11) Um total de 27 cartões não foi devidamente tratado: os suportes destas fotos

apresentam resíduos de cola e papel sobre a imagem.

Pude detectar as seguintes dúvidas quanto à (dis)posição dos cartões (seria necessário apontar onde estava quebrado o carretel; especificar, usando como referência a numeração atribuída a lápis, pela ordem da desmontagem do carretel, todos os pontos em que havia quebra do miolo ou soltura dos cartões):

1) atribuído 48 (carimbo 22) e atribuído 49 (carimbo 23) sem cartão branco entre eles; estavam juntos originalmente ou havia alguma indicação de quebra de rolo?

2) atribuídos 50 (cartão branco) e 51 (branco); estavam juntos ou havia quebra?

3) atribuídos 95 (branco) e 96 (branco); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

4) atribuídos 97 (carimbo 48) e 98 (carimbo 49) sem cartão branco entre eles; estavam juntos ou havia quebra de rolo?

5) cartões em sequência – atribuído 104 (foto carimbo 81), atribuído 105 (branco), atribuído 106 (carimbo 80), atribuído 107 (branco), atribuído 108 (carimbo 1), atribuído 109 (branco), atribuído 110 (preto), atribuído 111 (branco), atribuído 112 (carimbo 82), atribuído 113 / (branco), atribuído 114 (carimbo 79), atribuído 115 (branco), atribuído 116 (falta), atribuído 117 (branco), atribuído 118 (carimbo 78), atribuído 119 (branco), atribuído 120 (carimbo 66) – estavam juntos ou havia quebra(s) de rolo?

6) atribuídos 138 (carimbo 76), 139 (branco) e 140 (carimbo 57); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

7) cartões em sequência – atribuído 148 (carimbo 65), atribuído 149 (branco), atribuído 150 (preto), atribuído 151 (branco), atribuído 152 (preto), atribuído 153 (branco), atribuído 154 (preto), atribuído 155 (branco), atribuído 156 (carimbo 291) – estavam juntos ou havia quebra(s) de rolo?

8) atribuídos 221 (carimbo 356), 222 (branco) e 223 (carimbo 265); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

9) atribuídos 227 (carimbo 268), 228 (branco) e 229 (carimbo 148); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

10) atribuídos 241 (carimbo 157), 242 (branco) e 243 (carimbo 233); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

11) atribuídos 253 (carimbo 238), 254 (branco) e 255 (carimbo 139); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

12) atribuídos 255 (carimbo 139), 256 (branco) e 257 (carimbo 159); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

13) atribuídos 263 (carimbo 164), 264 (branco), 265 (carimbo 86), 266 (branco) e 267 (carimbo 166); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

14) atribuídos 273 (carimbo 171), 274 (branco), 275 (carimbo 116) e 276 (carimbo 118); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

15) atribuídos 286 (carimbo 126) e 287 (carimbo 128); juntos ou quebra de rolo?

16) atribuídos 289 (carimbo 129) e 290 (carimbo 130); juntos ou quebra de rolo?

17) atribuídos 296 (carimbo 133), 297 (branco), 298 (carimbo 83), 299 (branco), 300 (carimbo 84); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

18) atribuídos 318 (carimbo 99), 319 (branco) e 320 (carimbo 201, com número 1 manuscrito sobre 2, virando # 101); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

19) atribuídos 338 (carimbo 114), 339 (branco) e 340 (carimbo 239); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

20) atribuído 378 (carimbo 264), 379 (branco) e 380 (carimbo 225); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

21) atribuído 382 (carimbo 226), 383 (branco) e 384 (carimbo 140); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

22) atribuído 394 (carimbo 147), 395 (branco) e 396 (carimbo 270); estavam juntos ou

havia quebra de rolo?

23) atribuído 428 (carimbo 290), 429 (branco) e 430 (carimbo 227); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

24) atribuído 468 (carimbo 351), 469 (branco) e 470 (carimbo 269); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

25) atribuídos 471 (branco) e 472 (branco); juntos ou quebra de rolo?

26) atribuídos 479 (carimbo 138), 480 (branco) e 481 (carimbo 172); estavam juntos ou havia quebra de rolo?

27) atribuídos 557 (carimbo 220) e 558 (carimbo 221); juntos ou quebra de rolo?

28) atribuídos 610 (carimbo 392) e 611 (carimbo 394); juntos ou quebra de rolo?

29) atribuídos 778 (branco) e 779 (branco); juntos ou quebra de rolo?

30) atribuídos 792 (carimbo 504) e 793 (carimbo 505); juntos ou quebra de rolo?

31) atribuídos 1195 (carimbo 724) e 1196 (carimbo 725); juntos ou quebra?

32) atribuídos 1258 (carimbo 758) e 1259 (carimbo 759); juntos ou quebra?

Se julgarmos que a numeração atribuída foi correta, então os detalhes apontados indicariam que, no caso de dois cartões colados juntos em seguida (brancos ou com fotos – exemplos: tópicos de 1 a 4; 15; 25; de 27 a 32) houve falha na fabricação, na montagem do carretel (não intercalaram cartões brancos entre os cartões com imagens sucessivas e colaram dois cartões brancos em seguida). No caso de descontinuidade entre os números carimbados dos cartões colados juntos, com saltos e voltas (exemplos: tópicos de 5 a 14; de 16 a 24; 26 e 28), podemos supor: ou outro defeito de fabricação; ou a quebra accidental do carretel (durante alguma exibição, durante sua existência no decorrer do tempo, durante seu transporte, sem maior critério ou cuidado na recolocação das fotos que se soltaram do miolo); ou aquela hipótese remota, mas tentadora, da intervenção intencional da experiência lúdica e criativa de Santos Dumont.

Reconstruindo uma reinstauração

Essas dúvidas não comprometeram o processo de reconstituição do filme original, porque eu adotei como critério a numeração dos carimbos (a ordem oficial da Mutoscope) para recompor as fotografias do carretel como fotogramas do filme. Com as imagens reconvertidas em filme, conferi se a ordem estava mesmo correta ao projetar a sequência de fotogramas (ex-fotografias do carretel) e atestar que a sequência transcorria na *timeline* do programa de edição digital em perfeita continuidade de movimento. A numeração atribuída seria um modo de preservar o histórico da integridade da peça tal como chegou até nós, e também permitiria estudar as eventuais quebras da ordem das fotos no carretel.

Após o escaneamento e a conferência com a minha tabela, o laboratório de fotografia do Museu interpretou alguns números carimbados de forma diferente (pela dificuldade de leitura do carimbo impresso) – número atribuído 52: para mim era # 24, para eles era # 21 (mas já existia um # 21: número atribuído 46); número atribuído 54: para mim era # 25, para eles era # 23 (mas já existia um # 23: número atribuído 49); número atribuído 70: para mim era # 34, para eles era 31 (mas já existia um # 31: número atribuído 64); número atribuído 172: para mim era # 304, para eles era 301 (mas já existia um # 301: número atribuído 166); número atribuído 245: para mim era # 234, para eles era 231 (mas já existia um # 231: número atribuído 440); número atribuído 300: para mim era # 81, para eles era 84. Tendo recebido estas observações, o laboratório procedeu a uma nova conferência e confirmou que minha interpretação estava correta, exceto a do número atribuído 300 (cujo carimbo eles checaram com lupa): como havia outro cartão que parecia ter também # 81 (atribuído 104) – por causa do carimbo ilegível (“1” ou “4”) –, ordenei na *timeline* de edição dois testes e o movimento da cena fluíu corretamente quando o atribuído 300 estava na posição do # 84.

Foram gerados seis dvds de 4.7 gb com os 1.322 cartões do carretel. Carreguei os

arquivos digitais (fotos escaneadas) no Final Cut Pro. Como num novo trabalho, criei um *projeto*. Na significativa nomenclatura do *software*, projeto é um arquivo que armazena referências a todos os arquivos de *media* usados na criação de um produto final, incluindo o material-matriz (*clip*, seção individual de arquivo de vídeo, som, gráficos), o conjunto de efeitos e as seqüências editadas (APPLE, 1999, p. 93 e 133) [9]. As fotos em *tiff* foram editadas na seqüência do projeto e depois, já como *frames* de vídeo, exportados no formato *quicktime movie*. Na reconstituição, decidi excluir os cartões brancos que estavam entre os cartões com imagens, pois seria uma flicagem adicional desnecessária, talvez útil no aparelho mutoscópio (ao simular um obturador), mas redundante, pois certamente ausente do filme 70mm. Preparei algumas versões do filme reconstituído, explorando velocidades de projeção possíveis no cinema em 1901 (16, 18 quadros por segundo). Também fiz versões com a imagem integral do cartão fotográfico e com a imagem recortada mostrando apenas a cena do quadro. Refiz dois filmes: um, a partir da numeração atribuída; outro, a partir da ordem dos números carimbados nos cartões do carretel.

Como a retirada das fotos originais do Museu Paulista seria inviável em termos financeiros e operacionais, optou-se pela reprodução do material, nas dependências do museu. Foram feitos três testes de reprodução, submetidos a Ronald Palatnik, diretor do estúdio Movedoll. No primeiro, em diapositivo 35mm, constatou-se irregularidade grande de registro (o quadro da cena variava de foto para foto, o que comprometia a integridade do movimento contínuo quando as fotos fossem projetadas em seqüência). Foi desenvolvido um estudo de guias e batentes para tentar manter o registro.

O segundo teste foi por escaneamento em arquivos *tiff*. A resolução de 720 dpi foi determinada em função dos parâmetros ideais para transferência dos arquivos digitais para

9. Sob a graça das conexões imprevisíveis, mas que são achadas na arte do encontro, não resisto a apontar aqui o curiosíssimo endereço da Apple em Cupertino, Califórnia, numa irônica reflexão ao circuito fechado do anel metahistórico digital para o início de um cinema infinito: 1 Infinite Loop.

película (processo conhecido como *shoot to film* ou *tape to film*). Um terceiro teste definiu que o padrão digital (escaneamento) não ficava em nada a perder para aquele teste do processo mecânico fotoquímico (fotografia convencional), além de permitir flexibilidade e operacionalidade para eventuais correções de registro. Palatnik foi enfático no conselho de escanearmos os cartões, ao invés de fotografá-los [10].

Seria mais prático, fácil, seguro. Palatnik conversou com seu amigo Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, especialista em preservação de acervos fotográficos (e chefe de Iconografia da Biblioteca Nacional), sobre a mecânica das câmeras. Quanto à manutenção do registro das imagens com as perfurações, segundo ele, algumas câmeras mantêm, outras não. Outras câmeras revelavam situação mais perigosa: uma mesma câmera às vezes mantêm o registro, outras vezes não, o que ocasionaria sérios erros.

O problema da instabilidade do registro do quadro foi cuidado e tratado, para que não fosse comprometida a experiência de comprovação da regularidade de movimento contínuo (e, assim, a confirmação da natureza cinematográfica do processo de produção do dispositivo) que queríamos aplicar à série de imagens. Os vários testes serviram não apenas para definir a alta resolução ideal para o processamento das imagens em película fílmica como também para lidar com a questão do registro instável do quadro.

É possível que a variação do quadro impresso no cartão fotográfico já tenha certa instabilidade, que viria do processo mesmo de origem do mutoscópio. A decisão de lançar mão, com certa hesitação, de recursos digitais simples, que não “alteram” o aspecto dos originais, tinha como meta um resultado final em película cinematográfica (o objetivo “maior” do movimento contínuo) foi baseada na atitude de pesquisadores internacionais que usam recursos digitais na recuperação de material de época.

Se o contato com as fotos originais, já descoladas do carretel, permitiu a análise do

10. Palatnik [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 22 jun. 2007.

mecanismo técnico do objeto e a indagação sobre a ordem das fotos em relação aos números carimbados, essa possibilidade de manuseio também se prestou à exploração de sua textura material. O contato concreto com o artefato serviu de contribuição para uma abordagem artística do projeto (a criação do filme experimental) e para a configuração do conhecimento histórico da especificidade do artefato (filme-mutoscópio).

Em *Santoscópio = Dumontagem*, a sequência 9 (no roteiro) produz a simulação do filme original sendo visto no dispositivo mutoscópio, com os cartões fotográficos em movimento de folioscópio. Pretendo realizar uma versão completa de meu filme segundo este efeito, para ser reapropriada como instalação, por meio de uma adaptação digital do próprio dispositivo mutoscópio. A sequência 37 do roteiro apresenta trechos como a visão simulada de meu filme no mutoscópio. A feitura deste efeito é trabalhosa; requer animar *frame a frame* (como a animação quadro a quadro em trucagem) com um efeito 3-d que faz cada fotograma ter uma posição no espaço da tela; a projeção contínua destes *frames* gera a ilusão do movimento dos cartões como um *flipbook* (para produzir 1 segundo desta animação, gasto 5 minutos de trabalho; o que dá a medida do tempo para converter todo o filme final para ser observado no visor do mutoscópio).

O pós-modernismo pode trazer alguma contribuição para as reflexões sobre o gesto da reapropriação do filme experimental de arquivo, já que o fluxo de citações e referências é uma estratégia central da tendência. Uma idéia curiosa é a articulação entre pós-modernidade e memória sob o crivo do ato de esquecer. RUSSELL (1999, p. 239) recorre ao Huyssen de *Twilight memories* para sugerir que “a tarefa da vanguarda na pós-modernidade é um ato criativo de esquecer” e propor uma função decisiva para o *found footage*: “Reconstruir a memória em face da amnésia histórica é interromper o presente eterno da cultura da simulação. A memória como uma forma de tempo radical é um meio pelo qual a vanguarda pode produtivamente engajar-se com a história cultural e revitalizar suas aspirações de

transformação social. No cinema, a produção de filmes *found-footage* é uma prática que poderia apontar o caminho de uma vanguarda pós-moderna, não simplesmente porque está baseada na apropriação da cultura de massa tecnologizada, mas porque é um discurso de memória e história.” VITALI (2003, p. 17) interpreta meu trabalho como realizador numa visada quase antropofágica, que se reapropria do modernismo a partir da moldura do imperialismo cultural [11].

Um dos maiores especialistas do mundo em conservação e restauração de filmes, Cherchi Usai (2003, p. 157) estabelece dois objetivos na restauração de um filme: a “consistência teórica”, às vezes equivocadamente chamada de “integridade textual”; e o “entretenimento”. Ele publicou, justamente no mítico ano de 2001, um livro enigmático e polêmico, sobre “a morte do cinema” no contexto da história, da memória cultural e da idade das trevas digital ou da idade digital das trevas (USAI, 2001). De estilo digressivo e aforismático, a obra justapõe texto e imagem para forjar uma reflexão complexa, densa e poética sobre a irreversível degradação do filme. CAMPOS (2002, p. 189) encapsulou em poesia a dialética negação / afirmação de minha operação cinema [12].

O percurso de reinstauração, do qual *Santoscópio* = *Dumontagem* é componente crucial – muito mais por criar uma dis / posição para o filme original dentro do contexto estrutural de uma obra experimental, do que por meramente inserir numa sequência o original reconstituído –, se finda com a reconversão do filme digital em filme 35mm.

Desde o começo do projeto, ainda ignorando o formato das bitolas, sempre queria transformar as fotografias do carretel em fotogramas de filme 35mm. Logo que eu soube que

11. Um trecho do texto de VITALI (2003, p. 17):

“ Os filmes de Carlos Adriano articulam uma compreensão crítica das complexidades que podem estar envolvidas ao re-escrever, no começo do século 21, não a história modernista européia ou americana, mas a própria tomada de posse crítica que o Brasil faz dessa história de modernismo colonial-imperial. Em muitos sentidos, o trabalho de Adriano re-pergunta uma questão que recorda o engajamento de Jean-Marie Straub com a história cinematográfica cultural em *Trop tôt, trop tard*. ”

12. Um trecho do texto (sem o *design* de fonte e diagramação) de CAMPOS (2002, p. 189):

“ não / seu cine / se nega à / cinemesmice / cinepoema / signema / sim ”.

o processo do dispositivo que descobri partia de um original 70mm, quis produzir uma cópia 70mm. Mas o rigor do sonho não parece ser mais viável atualmente.

Parto de USAI (2003, p. 4) para retroprojetar uma arqueologia prospectiva do 70mm: “Com exceção de filmes em que o aumento da área projetada era uma consequência da mudança da relação de proporção [*aspect ratio*] do fotograma, ou porque as lentes dos projetores ampliavam o tamanho da imagem na tela (como o magnascópio, 1926), as duas mais importantes tentativas para expandir o campo de visão foram o cinéorama (1900) de Grimoin-Sanson (1900), com seus dez projetores 70mm dispostos através de 360 graus para mostrar uma imagem circundando os espectadores, e o sistema polyvision (1927), de igual vida curta, usado na famosa seqüência em tríptico do *Napoléon* (1926) de Abel Gance: três câmeras 35mm adjacentes mostrando três filmes limítrofes simultaneamente para formar uma imagem de tela larga. Finalmente, devemos mencionar o experimento de Filoteo Alberini na Itália (1911) com uma máquina para [negativo nitrato] 70mm cujo ângulo de filmagem alcançava 110 graus.”

Já em seu primeiro email [13], Paul Spehr perguntava: “Quem vai copiar o filme? É bom copiar para 35mm, mas eu adoraria vê-lo em 70mm. Há na Holanda vários filmes originais em 68mm e eles são impressionantes na tela larga”. A experiência de ver a dimensão extensa e intensa do 70mm é rara. Segundo o exibidor Adhemar de Oliveira [14], não há mais salas no Brasil equipadas com projetor 70mm. Revés que inviabiliza a exibição e dificulta até a confecção da cópia em laboratório. Curiosamente, é situação análoga ao carretel de mutoscópio: o 70mm é peça de museu. Até mesmo o MoMA de Nova York, em suas renovadas instalações, inauguradas em novembro de 2004, descontinuou seu projetor 70mm.

13. Spehr, [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por email em 4 maio 2007.

14. Informação fornecida por Oliveira, em São Paulo 18 mar. 2008.

fotograma do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 44)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

6. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo anterior, detive-me em processos que operavam, no campo prático dos filmes (criação e restauração), as investigações efetuadas (em capítulos anteriores) nos campos da pesquisa histórica e da análise teórica. Num certo sentido, a gazua (que também se faz bússola) de toda a investigação desta tese (e, de resto, de toda pesquisa de invenção) é a formulação precisa e preciosa de XAVIER (1993 p. 246): “o processo, não o produto”.

Este capítulo supõe um balanço crítico do percurso, cotejo entre protocolos de hipótese e objetivos atingidos. A peça misteriosa foi identificada e sua natureza de filme confirmada. A inserção no panorama histórico-internacional do cinema e da visualidade apontou a sintonia de Santos Dumont com uma conjuntura moderna. A evidência material do achado calibra o valor da peça e da pesquisa gerada pelo encontro.

A reconstituição do filme original e a realização do filme experimental configuram a cristalização de um processo dinâmico. O feixe de hipóteses (a condição do dispositivo de imagens em movimento, a relevância da iconografia móvel de Santos Dumont, o fundamento do arcabouço histórico-teórico, a ideologia do cinema de reapropriação de arquivo) articula os cristais do pensamento: no hipocampo (território do cérebro que, justamente, armazena a memória; e cinema é arquivo da passagem do movimento), uma *hipotese* (hipo e metatese).

Em procedimento afinado à proposta, a conclusão toma forma ao longo da tese, nos capítulos anteriores e no filme realizado. O trajeto que manifesta o processo e não uma obra acabada (recusa do abracadabra de um percurso inesgotável) deixa patente o primado do esboço. Raiz projetual, como aquele filme que “não é um filme: é um ensaio de ensaios de filmes possíveis para mim e para outros” (VELOSO, 1986, p. 3).

Entre o filme e o digital, do pré- ao pós-cinema(s), *on-line*, em linha agora e geral. O artefato como *demo* (prova de demonstração: *demo tape*, *demo film*), transmissão de

conhecimento. Sem transmissão da experiência, o arquivo é morto. Apontamentos para uma estela por vir: “*si... néma*”, na formulação de Décio Pignatari [1].

Os protótipos de máquinas de Santos Dumont e os protótipos de linguagem de *Santoscópio* = *Dumontagem* dialogam em intercâmbio de peças e processos (montagem e trucagem digitais). O carretel de mutoscópio de Santos Dumont encena-se a si: o espectador C. S. Rolls, já traciona no próprio nome a conjugação de *rolos* de filme (em inglês, rolo de filme é *reel*, mas *roll* é rolar, o que acerta o jogo).

Para dar conta das inflexões e expansões, entre permutações e reiterações, arma-se o dispositivo do encanto. Mas *wonder* é quase anagrama de *endow*, o que dota os circuitos de recepção (troca de olhares entre Santos Dumont e o espectador) com o estatuto do espanto: prodígio e proeza de vistas que viram, metamorfose da visão na raiz da palavra *mutoscope*.

Além do assombro, o mutoscópio apela para o sempiterno elemento da curiosidade, rezava o bordão da propaganda da companhia (INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, 1901, p. 30-32). Em cena, Santos Dumont é a *atração* a explicar a *atração* de seu balão, filme-mutoscópio do pensamento. A origem do mutoscópio: voltar do filme à foto, uma reversibilidade à la Marey.

Para USAI (2001, p. 89), “a meta última da história do cinema é um relato de seu próprio desaparecimento, ou de sua transformação em uma outra entidade”. A imagem, justaposta ao aforismo, na página oposta, é a de um anúncio (1912) da Deutsche Mutoscop-u. Biograph GmbH, juízo final projetando na tela justamente *Das ende* (USAI, 2001, p. 88).

O sagrado dispositivo de Frampton para o filme (*nostalgia*), com a sucessão de imagens em combustão fora de fase (relação entre a foto e a fala *over* sobre a foto seguinte), pode ser um modelo não só para seu projeto de metahistória, mas para o projeto de uma metahistória do cinema de reapropriação de arquivo, a partir do *found footage* de Santos Dumont.

1. Autógrafo ao autor, s.d.

Dispor a mente em fitas [*strips*] de cinema (atijando o desnudamento da consciência) é um dos desvios do feitiço da aventura de Ken Jacobs (MUSEM OF MODERN ART, 1996, p. 2). Imagens reproduzidas e reprodutíveis mecanicamente, vindas de outro tempo, instauram uma outra experiência de tempo para o espectador, em tempos simultâneos, quando são trabalhadas com a inscrição de novos sentidos e novas marcas (SKOLLER, 2005, p. 6).

Sobre a perspectiva de prospecção do arquivo, USAI (2001, p. 114) conta uma divertida e instrutiva anedota. Quando ficou sabendo que a Nova Zelândia iria finalmente ter seu próprio arquivo nacional de filmes, o cineasta experimental Len Lye (aquele que tomava a película de celulóide como suporte para suas inscrições rupestres) encarou seu recém-nomeado diretor e perguntou: “E isso vai fomentar a criatividade?”

O arquivo seria museu, mausoléu de despojos, ou seria repositório, depósito de munição? O artista encontra no arquivo pedaços prontos de uma coleção de lapsos, à espera do gesto que ordene a constelação de sentido. Labor à margem, sem compreensão ou recompensa, como no cordão de condão do cordel de José Adão (*Marco paraybano*): “só sei cantar obra feita / porque não sou repentista / sou poeta pensador / que pouca fama conquista” (FERREIRA, 2004, p. 149).

Uma nova teoria do dispositivo implica um novo parâmetro para o *found footage* (e vice-versa). Está é uma época de febre de arquivo [2]. O uso de documentos na arte contemporânea tem a ver com a configuração digital e com a mescla de meios (cinema, vídeo e artes), geradoras de novas formas de indexação, catalogação e acesso.

A contraparte popular do fenômeno que acomete museus e galerias é o *YouTube* (versão *web* do *found footage*?), com seu manancial imenso de arquivos arremessados na rede e disponibilizados para uma audiência incógnita que possa encontrar interesse entre os

2. *Archive fever: uses of the document in contemporary art* é o nome de uma exposição recente do International Center of Photography (Nova York, 2007-2008).

registros domésticos compartilhados e as malversações de registros públicos.

O cinema de reapropriação do arquivo beneficia-se da fonte do *early cinema*. Mas o começo do cinema não foi só *primitivo* (não no sentido pejorativo de algo inferior na escalada do progresso, mas no sentido de uma potência virgem e inaugural), foi mesmo premonitório e *avant-garde*, como atesta o dicionário: precoce, antecipado, adiantado. O cinema das origens é experimental pela própria condição do começo, da descoberta: era um campo que ainda se dava por conhecer.

SKOLLER (2005, p. xv) expande a sugestão de Certeau (“a quebra imposta entre passado e presente, marca de autenticidade das formas históricas tradicionais, esconde o processo de sua própria produção”): os filmes experimentais minam os lapsos entre passado e presente e desafiam as “representações não necessariamente verificáveis por meios empíricos normais”, pois tratam de elementos “invisíveis, indizíveis”. Exibem “a natureza construída das formas narrativas e a materialidade da forma-filme” como “partes integrais do processo da produção de sentido” – na historiografia convencional, estes elementos formais são vistos como limitação à “verdade”; nos filmes experimentais, eles liberam “a história como uma força atuante no presente”.

Com toda a febre de sua onipresença, o arquivo ainda é um dado oculto. DOANE (2002), em seu tratado sobre a emergência de um tempo cinematográfico, entre as instâncias da modernidade, da contingência e do arquivo, não trata do *found footage*. Embora Marey, Muybridge e filmes de Edison como *The artist's dream* e *The artist's dilemma* (1901) sejam convocados para a análise da representação e do armazenamento do tempo, da irreversibilidade temporal e da lógica estatística, a apropriação de um Jacobs, Gehr ou Frampton não comparecem. No filme-mutoscópio de 1901, o aeronauta estaria entre o sonho e o dilema? O artefato de Santos Dumont atestaria (transpondo a idéia de outro contexto) “a existência de uma intermedialidade de origem do dispositivo ou, mais precisamente, do

suporte filmico” (ROY, 2004, 105).

Dois fascinantes personagens de um interregno intermeios são evocados por Mannoni (2003, p. 257-265) como pioneiros absolutos na elaboração dos “princípios fundamentais sobre os quais repousa a cinematografia hoje”. O primeiro deles é quase um homônimo de Santos Dumont, e o segundo voava com asas afins. Interessados em reproduzir a ilusão de movimento, o belga Henry-Désiré Du Mont criou seu sistema em 1861 e o francês Louis-Arthur Ducos du Hauron começou a “dar asas rápidas ao tempo” em 1864. Destes dois visionários, nada de material sobreviveu – nem tiras de testes filmados, nem câmeras. Apenas idéias e documentos – os diagramas de projeto e os registros de patente.

No Brasil, houve um curioso exemplo de autômato cinematográfico, numa época específica de nossa história (de formação da cinefilia como base de uma indústria) e numa função específica da produção (o roteiro). XAVIER (1978, p. 188) aponta o caso de Adalberto de Almada Fagundes, que desenvolveu uma “técnica de roteirização, baseada no aparelho ‘visualizador’ [sic] por ele inventado”. Morto aos 49 anos em 1 de março de 1934, Fagundes foi um “industrial paulistano que construiu seu estúdio [na Barra Funda] e realizou um único filme, *Quando elas querem* [1925], onde procurou por em prática sua teoria da ‘Arte de Visualisar’ [sic] (...)”, publicada em *Cinearte*, nas edições de 10 de março de 1926 e de 17 de março de 1926 (XAVIER, 1978, p. 186).

O texto data de dezembro de 1925 (SALLES GOMES, 1974, p. 362, nota 192) e seu autor foi, segundo SALLES GOMES (1974, p. 328), “o primeiro no Brasil a teorizar o cinema”, alguns anos antes de Octavio de Faria e Plínio Sussekind Rocha, e “fazia-o através de entrevistas a periódicos e, mais raramente, artigos”. A. de A. Fagundes chamou sua produtora de Visual, e a palavra “visualização” [sic], “então de emprego raro e expressão-chave nas elucubrações e empreendimentos de Fagundes” (SALLES GOMES, 1974, p. 328). SALLES GOMES (1974, p. 327) qualifica-o de “figura insólita no cinema brasileiro”, a mais

admirada por Adhemar Gonzaga (SALLES GOMES, 1974, p. 309). Em *Cinearte* (9 de junho de 1926) Gonzaga defende o aparelho em forma de espiral giratória com bastonetes: “O ‘visualizador’ de A. de A. Fagundes, por exemplo, é também motivo de deboche para os ignorantes, quando devia ser um orgulho para nosso meio cinematográfico (...). É uma reunião de todos os métodos, mapas e meios mecânicos que já existem há muito tempo e que todos os *scenaristas* [roteiristas] seguem religiosamente.” (citado por SALLES GOMES, 1974, p. 330).

O filme-mutoscópio de Santos Dumont cruza referências e dispositivos. A base da *paper print collection* (Biblioteca do Congresso) como fonte de reconstituição de filmes do cinema das origens (exemplo: acervo do MoMA, Nova York) e de recriação de filmes experimentais (exemplo: obras de Ken Jacobs). A base do cartão fotográfico (Coleção Santos Dumont, acervo do Museu Paulista da USP) como fonte da reconstituição do filme original de 1901 e de recriação do filme experimental *Santoscópio = Dumontagem*. A fotografia do carretel como unidade do discurso cinematográfico [3].

Em sua escavação arcaica e metahistórica de um cinema infinito, Frampton achou um exemplar baseado na unidade da imagem estática (a fotografia isolada de uma ordem infinita de fotogramas). Entre víveres escondidos, de artefatos proto-americanos descobertos em Oaxaca e Tehuantepec, estava uma série de cerca de “75.000 emblemas solares de cobre idênticos, em forma de carretéis, cada um enrolado com cerca de 300 metros de uma substância transparente, no formato uniforme de 32mm, que provou, sob exame microscópico, ser feita de intestino de cachorro aplanado e seco”, e aqueles emblemas eram pictogramas pintados à mão que teriam sido “projetados opticamente sobre as paredes”, condensando a luz do sol com espelhos e usando para o foco “lentes de água contidas em

3. *Militância* ressalta a natureza do cinema como imagens individuais, solitárias, soltas, no tempo. Recuperei a lanterna mágica utilizada pelo próprio Militão e projetei na parede as lâminas de sua série de lanterna mágica, para daí filmar (“*telacinagem*”, em vez de *telecinagem*). A montagem de meu cinema, como norma geral, é baseada na unidade do fotograma.

garrafas de vidro” (Frampton citado por MOORE, 2006, p. 50-51).

Mesmo sob a baliza da ciência – como Marey, cujas últimas imagens flagraram o ar em movimento, o rastro do fluxo inefável – não se escapa das contradições da ironia: “a intenção de trazer a imagem em movimento de volta ao seu suposto estado primordial conduz à criação de artefatos fictícios” (USAI, 2001, 101). Marey (num impulso não estranho a Santos Dumont) desenvolveu métodos (gráficos, fotográficos) para registrar o movimento, expedientes que eram, no fundo, métodos para registrar o movimento do pensamento, um pensamento sobre o movimento. Aéreas idéias.

Mesmo fictícios, são artefatos condenados à fissão da história, que de pó situa o fragmento. Se o “cinema é a arte da destruição da imagem em movimento” (USAI, 2001, p. 6) ou se “é a destruição das imagens em movimento que faz a história do cinema possível” (USAI, 2001, p. 18), a bússola que orienta a venturosa viagem da arte do filme aposta na rota de uma poética do irremediável. Até por ter o suporte feito de matéria viva (um emplasto de vegetais e substâncias químicas), o cinema é condenado à deterioração inexorável. Se após apenas um primeiro século o filme já aparece como forma de fóssil ou ruína (SKOLLER, 2005, p. 6), a estratégia de preservação seria pelas vias da criação crítica sem ilusões.

A identificação do filme-mutoscópio de Santos Dumont (título, ano de produção) só foi possível por meio de um documento escrito e impresso (uma fonte primária), o programa de exibição do Palace Theatre em Londres. Neste contexto, é interessante o cotejo com esta reflexão de USAI (2003, p. 92): “Com o nascimento da fotografia, ao redor de 1840, uma nova forma de expressão visual anunciava sua existência ao mundo não somente por meio dos objetos que ela produzia mas também por meio da palavra escrita. Tal fenômeno era inédito: era como se a invenção quisesse se apresentar e avaliar a si própria junto com e ao mesmo tempo que a ascensão das técnicas e dos projetos a que ela dava vida. O mesmo fenômeno ocorreu algumas décadas depois, nos primeiros dias da fotografia em movimento:

publicações científicas, revistas de teatro, intelectuais e a imprensa, todos investiam com ímpeto sobre o cinema, explicando como ele funcionava e como poderia trabalhar melhor, qual condição a sociedade podia admiti-lo sem ameaçar a moralidade pública e por que o mundo da cultura deveria incorporá-lo ou rejeitá-lo.”

O arquivo redescoberto, reconstituído e reinstaurado (sob as benesses e as promessas da digitalização) reconecta os meios e *media* [4]. A intermediação digital que completa a volta do filme ao filme (a conversão de transferência do *film recorder*) é uma *intermediação* e uma *remediação* [5]. Re-des/cobrir, re-instaurar, re=ver: uma equação de cálculos radicais. O ato de remediar como remédio e como re-meio, *remediação* inclusive que se apropria do conceito designado por BOLTER e GRUSIN (2000).

A reflexão em torno dos sentidos que o dispositivo-cinema de Santos Dumont pode ter para o presente e o contraponto desta reflexão com o estudo dos chamados primórdios do cinema apontam para uma visada de “perspectiva não-linear e multidirecional” (ROSSELL, 1998, p. 3), que não ignora as mudanças fisiológicas da percepção histórica das imagens.

Um novo paradigma para os códigos da visão do espectador do século 19, fundado sobre a ruptura com o modelo idealista da lanterna mágica efetuada por dispositivos como a estereoscopia, informa que “a pré-história do espetáculo e da ‘pura percepção’ do modernismo estão ancoradas no território da nova descoberta de um espectador inteiramente

4. O Internet Archive, fundado em 1996 por Brewster Kahle, executivo do Vale do Silício (Califórnia), reúne quantidades inacreditáveis de materiais arquivados, de páginas da *web* a filmes, como se vê em <<http://www.archive.org>>, acesso em: 18 abr. 2007.

5. Desde 1994 (data do começo da produção; ou 1997, data de finalização), com meu terceiro filme (justamente *Remanescências*), venho operando com materiais de arquivo. Mesmo que sob o risco do balanço precário (por conta das variáveis nem sempre deliberadas ou controladas da criação), esboço uma avaliação, apropriadamente na final nota de rodapé. Creio que *Santoscópio* = *Dumontagem* cristaliza um trajeto, recolhendo realizações e indagações de um processo de pesquisa feito de crítica (como a dissertação de mestrado) e de filmes (dois contextos distintos de apresentação de minha obra completa são significativos: a seção *Cineastas do presente* no 56º Festival Internazionale del Film Locarno, 2003; e a sala com os filmes em *loop* no eixo curatorial *cinema vídeo artes* no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc _ Videobrasil, 2007). Conjugando as constelações de pesquisa histórica, da conceituação teórica e da realização / restauração de filmes, a tese configura um percurso de coerência e envergadura em que um provável horizonte ideal seria o da síntese de uma re-visão, re-instauração visionária, entre montagem e apropriação.

corporificado” (CRARY, 1992, p. 136). Reduzido aos dígitos, o espectador do século 21 teria outros códigos?

A visada multidirecional dos espetáculos visuais, em articulação com a descoberta de uma percepção moderna ancorada na história, me conduz à constatação de que o cinema possa ter abandonado, desde seus começos, caminhos mais interessantes (em invenção) do que o sistema das normas da ficção narrativa e do registro documental. Cumpre recompor um projeto (na interface cultural do arquivo e da vanguarda) de uma poética do espanto e do encanto, a partir da montagem de atrações e reapropriações.

A pesquisa da tese compreendeu uma espécie de abdução metahistórica que deixa entrever quais caminhos foram abandonados (esquecidos, ignorados, interditos) na trilha seguida pela produção de filmes na marcha de sua domesticação conservadora – o que o cinema poderia ter sido mas não foi. Procurando recompor a trilha, o programa não isenta o comprometimento com os grandes dilemas e os grandes dividendos da (pós) modernidade: “(...) quais são as chances para uma arte contemporânea genuína após a morte e o testamento do modernismo clássico. Uma conclusão seria ver a única possibilidade para a arte contemporânea numa elaboração ulterior do projeto modernista.” (HUYSEN, 1986, p. 43).

A última imagem do carretel do mutoscópio de Santos Dumont mostra um gesto que não se completa (o dedo que gira no ar), além de estar, fisicamente incompleta (falta um pedaço da foto no canto superior direito). A incompletude já fazia parte de sua natureza quando se tornou parte de uma coleção de museu.

Por capricho da história (e condição de alerta da pesquisa), quase sempre “a informação existente é incompleta” (USAI, 2003, p. 93). Após escolher seus naturais critérios de seleção, a história nos deixa “(...) a possibilidade e a responsabilidade de interpretar as lacunas sobre a base dos fragmentos sobreviventes. (...) Estes fragmentos são as coordenadas de nossa busca por evidência.” (USAI, 2003, p. 93).

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 48)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

Não se poderia afirmar que de fato se conhece o cinema silencioso sem se percorrer uma “vasta galáxia de papéis que sobreviveram: listas de produção, fotografias, (...), documentos legais, telegramas, resenhas, cartazes, partituras, *copyrights* (...). Alguns fragmentos são mais difíceis de acessar: projetores, câmeras, figurinos, estruturas arquitetônicas, equipamento de revelação e copiagem. Museus de cinema existem para preservá-los também, e os objetos deveriam ser organizados, visitados e experimentados com o mesmo cuidado e atenção que se devotaria a um livro raro.” (USAI, 2003, p. 93).

USAI (2003, p. 96) faz uma advertência que é adequada a esta pesquisa: “(...) menção deve ser feita sobre a evidência contemporânea que não podemos procurar na biblioteca ou na sala de projeção: o equipamento de cinema. Poucas pessoas recorrem a pedaços da maquinaria do cinema como fontes informação: é difícil ter acesso a elas, e é ainda mais difícil maneja-las sem algum *know-how* técnico básico. Além do mais, muitos alunos estão acostumados à noção de que pesquisa é uma atividade feita principalmente numa área definida no perímetro de sua mente, do teclado do computador, e da biblioteca.

Talvez não seja nova a analogia entre a fita de filme (película de material celulóide) e a fita de DNA (tiras de material genético), à imagem e semelhança de bandas duplas, pontes entre hélices, bandas à parte, na espiral de uma escada retorcida em *loop*. Mas a analogia é pertinente aqui. Reimaginar o que o cinema poderia ter sido mas não foi – não é só a história dos filmes que não foram feitos, projetos inacabados ou apenas esboçados.

Como dispositivo óptico e mecânico, o cinema também opera por dupla hélice, da filmagem à revelação, da montagem à projeção. Para se carregar um filme no chassis da câmera, nos carretéis do projetor e do equipamento de revelação e copiagem, ou nos pratos de uma moviola, são necessárias duas bobinas de filme, em fase (o filme *se passa* entre dois rolos): a bobina que leva a fita avante e a que a recolhe.

Aquela passagem de incompletude e esta sobre a transição entre dois estados encontram

Projecting on the biograph (left) and filming with the battery-driven mutograph camera (bottom). The Model A mutoscope, called the "wooden mutoscope" and used for initial commercialization, is also shown.

(MUSSEY, 1994, p. 182)

uma correspondência na reflexão de USAI sobre o cinema silencioso (2003, p. 160): “Afora o fato de que pode estar usada e incompleta, a cópia ‘original’ não é o mesmo documento que foi no passado: ao contrário, ela é simplesmente uma das muitas faces que a obra assumiu no curso do tempo. (...) Regra 10 – A versão ‘original’ de um filme é um múltiplo objeto fragmentado em muitas entidades diferentes em número igual ao das cópias sobreviventes. (...) A multiplicidade de cópias ‘originais’ é um fato que devemos reconhecer quando analisamos um filme. Contudo, esta consciência não deverua se tornar uma obsessão: cautela excessiva pode às vezes ser mais paralizante e destrutiva do que uma metodologia descuidada.”

O carretel de mutoscópio ecoa sulcos e espirais de ressonâncias sonoras com outros dispositivos do chamado “pré-cinema” – como os discos de fenaquistiscópio (Joseph Plateau; Stampfer; 1833) e de zoopraxiscópio (Eadweard Muybridge, 1879-1880), os tambores de zootrópio (Simon Stampfer; William George Horner; 1834) e de praxinoscópio (Émile Reynaud, 1877) – e com outros dispositivos do período após a constituição do cinema (tal como ficaria conhecido) mas que se assemelham a inventos “pré” – como os discos de kammatógrafo (Leonard Ulrich Kamm, 1898-1900) e de espirógrafo (Charles Urban, 1923).

O mutoscópio não deixa de ser uma máquina do tempo. Restaurar um dispositivo de cinema é reconstituir a experiência do encanto da visão original de sua época, mas com a consciência da distância no tempo e o distanciamento crítico que não desprezam a ventura de se re-encantar a aventura intelectual da experiência, de novo, no presente, catalizadora e cristalizadora da curiosidade, do entusiasmo e da descoberta.

Forma-se um manifesto por meio da mediação do filme-mutoscópio de Santos Dumont explicando para um honorário interlocutor (além da figura datada na história, é a projeção do espectador no tempo) um de seus balões dirigíveis (além do nº 6 que arrebatou o mundo em 1901, é a projeção de um *designio* que ainda assombra cem anos depois).

fenaquistiscópio, Musée du Cinema,
foto de F. Duval (FRIZOT, 1984, p. 21)

discos de enaquistiscópio, Musée du Cinéma,
foto de F. Duval (FRIZOT, 1984, p. 22)

disco de zoopraxiscópio, Science
Museum (FRIZOT, 1984, p. 55)

zoopraxiscópio, reconstituição Science
Museum, (FRIZOT, 1984, p. 54)

zootrópio que pertenceu a Marey,
Musée National des Techniques
(FRIZOT, 1984, p. 23)

praxinoscópio, Musée du Cinema,
foto de F. Duval (FRIZOT, 1984, p. 28)

PLATE 24
Charles Urban, Spirograph, 1923.
Oregon Lumber Flume, Urban
Spirograph Catalogue no. 109,
flexible disc on Eastman acetate
film (actual diameter, 26.7cm) with
c. 1200 frames, 5.6mm x 4.1mm
(George Eastman House).

PLATE 25
Charles Urban, Spirograph, 1923. *Oregon Lumber Flume*, detail (George Eastman House).

PLATE 26
Leonard Ulrich Kamm, Kammatograph
(1898–1900). Unidentified film [*Street scene*], glass plate (actual diameter, 30.5cm) with c. 550 frames, 8.4 x 6mm
(George Eastman House).

PLATE 27
Leonard Ulrich Kamm, Kammatograph,
1898–1900. Unidentified film [*Street scene*], detail (George Eastman House).

Atualiza-se um dispositivo-pensamento de radicalidade, que é o pensamento de invenção e é a invenção do pensamento de Santos Dumont. Mas é também a radicalidade do projeto metahistoriador de um cinema experimental – o pensamento de invenção e a invenção do pensamento de um cineasta do arquivo de dados.

fotogramas do filme *Santoscópio = Dumontagem* (seqüência 48)
imagem-matriz : Acervo do Museu Paulista / USP (Coleção Santos Dumont)

REFERÊNCIAS

ABEL, Richard (Org.). **Silent film**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (Org.). **The sounds of early cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ADRIANO, Carlos. **Um cinema paramétrico-estrutural: existência e incidência no cinema brasileiro**. 2000. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Orientador: Prof. Dr. Ismail Xavier – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

_____. Um Guia para as Vanguardas Cinematográficas. **Trópico**, São Paulo, abr. 2003. Disponível em <www.uol.com.br/tropico>. Acesso em 6 abril 2008.

_____; VOROBOW, Bernardo. **Peter Kubelka: a essência do cinema**. São Paulo: Associação Cultural Babushka, 2002.

ALBERA, François; BRAUN, Marta; GAUDREAU, André (Org.). **Arrêt sur image, fragmentation du temps: aux sources de la culture visuelle moderne**. Lausanne: Payot Lausanne, 2002.

ALTMAN, Rick. **Silent film sound**. New York: Columbia University Press, 2004.

AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH COMPANY, THE. **The mutoscope**. New York, 1897.

_____. **The mutoscope: a money maker**. New York, nov. 1898.

_____. **Picture catalogue**. New York, nov. 1902.

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

APPLE COMPUTER, INC. **Final Cut Pro user's manual**. Cupertino, 1999.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AUBERT; Michelle; SEGUIN, Jean-Claude. **La production cinématographique des frères Lumière**. Paris: BiFi, 1996.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____; GAUDREAULT, André; MARIE, Michel (Org.). **Histoire du cinéma: nouvelles approches**. Paris: Sorbonne / Colloque de Cerisy, 1989.

BARBOSA, Francisco de Assis. **Santos-Dumont inventor**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARRY, Anthony. **The kinora: motion pictures for the home, 1896-1914**, London: The Projection Box, s.d.

BASILICO, Stefano (Org.). **Cut: film as found object in contemporary video**. Milwaukee: Milwaukee Art Museu, 2004.

BEAU, Frank; DUBOIS, Philippe; LEBLANC, Gérard (Org.). **Cinéma et dernières technologies**. Paris: INA / De Boeck Université, 1998.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo: Papirus, 1997.

_____. (Org.). **Passages de l'image**. Paris: Georges Pompidou, 1990.

BIOGRAPH COMPANY. **Production records, 1899-1912**. Dois rolos de microfilme 35mm (vol 1: 1899-1903; vol 2: 1903-1912). New York, acervo MoMA, MFILM 0125.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction films**. Madison: Methuen and Co., 1985.

_____. **Making meaning:** inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

_____; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema:** film style and mode of production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.

_____; CARROLL, Noël (Org.). **Post-theory:** reconstructing film studies. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.

BRAUN, Marta. **Picturing time:** the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904). Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, PIP. Cartographie du found footage. **Tom Tom the piper's son:** Exploding, Paris, # hors série, p. 97-109, 2002.

BROWN, Richard. The Biograph group as a multinational company. In: McKERNAN, Luke; TEMPEL, Mark van den (Org.). **The wonders of the Biograph:** Griffithiana, Gemona, special edition, n. 66-70, p. 66-67, 1999 / 2000.

_____; ANTHONY, Barry: **A Victorian enterprise:** the history of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915. Trowbridge: Flicks Books, 1999.

BURCH, Noël. **Life to those shadows.** Berkeley: University of California Press, 1990.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. Carlos Adriano. In: FESTIVAL DO RIO BR 2002: catálogo. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Festival do Rio, 2002. p. 189.

CARROLL, Noël. A brief comment on Frampton's notion of metahistory. **Millennium Film Journal**, Nova York, n. 16/17/18, p. 200-205, fall/winter 1986-1987.

_____. **Interpreting the moving image.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CHANAN, Michael. **The dream that kicks:** the prehistory and early years of cinema in Britain. 2nd edition. London: Routledge, 1996.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CICERO, Antonio. A busca do novo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 ago. 2007. Caderno Ilustrada, p. 14.

COSANDEY, Roland; GAUDREAULT, André; GUNNING, Tom (Org.). **Une invention du diable?** Cinéma des premiers temps et religion. Québec / Lausanne: Les Presses de L'Université Laval / Éditions Payot Lausanne, 1992.

COSTA, Fernando Hippolyto da. **Santos-Dumont: história e iconografia**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1990.

COTRIM, Álvaro (Alvarus). Santos Dumont na caricatura. **Cultura**, s.l., v. 3, n. 10, p. 100-112, 1973.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1992.

_____. **Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture**. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

D' ASTIER, Martine; BIAC, Quentin; SAYAG, Alain. **Album of a century: Lartigue**. New York: Harry N. Abrahms, 2003.

DAGOGNET, François. **Etienne-Jules Marey: a passion for the trace**. New York: Zone Books, 1992.

DESLANDES, Jacques; RICHARD, Jacques. **Histoire comparée du cinema**. Vol. I: 1826-1896). Vol. II (1896-1906). Paris: Casterman, 1966-1968.

DICKSON, W. K. L.; DICKSON, Antonia. **History of the kinetograph, kinetoscope and kinetophonograph**. Facsimile edition of 1895. New York: The Museum of Modern Art, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MANNONI, Laurent (Org.). **Mouvements de l'air**: Étienne-Jules Marey, photographe des fluids. Paris: Éditions Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2004.

DIEGUES, Carlos. Um cinema de pura poesia e luz. In: FESTIVAL DO RIO BR 2002: catálogo. Rio de Janeiro: Festival do Rio, 2002. p. 190.

DIKA, Vera (Org.). **Recycled culture in contemporary art and film**: the uses of nostalgia. New York: Cambridge University Press, 2003.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time**: modernity, contingency, the archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

DUJARDIN, Philippe; GARDIES, André; GERSTENKORN, Jacques; SEGUIN, Jean-Claude (Org.). **L'aventure du cinématographe**: Actes du Congrès Mondial Lumière. Lyon: Aléas, 1999.

DUPEUX, Cécile; LEUBA, Marion. **La passion du mouvement au XIXe siècle**: hommage à Etienne-Jules Marey. Beaune: Musée Marey, 1991.

ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early cinema**: space frame narrative. London: British Film Institute, 1990.

_____. Early cinema: from linear history to mass media archaeology. In: _____ (Org.). **Early cinema**: space frame narrative. London: British Film Institute, 1990, p. 1.

FELL, John L. (Org.). **Film before Griffith**. Berkeley: University of California Press, 1983.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê, 2004.

FILMOGRAFIA Brasileira: quarto fascículo período de 1926 a 1930. Coord. Eliana de O. Queiroz. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1991.

FILMOGRAFIA Brasileira. In: Cinemateca Brasileira, São Paulo. Banco de dados. Disponível em <<http://cinematecabrasileira.gov.br>>. Acesso em: 6 abril 2008.

FONSECA, Gondin da. **Santos Dumont**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

FONT-RÉAULX, Dominique de; LEFEBVRE, Thierry; MANNONI, Laurent (Org.). **E. J. Marey**: Actes du colloque du centenaire. Paris: Arcadia, 2006.

FONTES, Ofélia e Narbal. **Vida de Santos Dumont**. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma A Noite, 1935.

FRAMPTON, Hollis. For a metahistory of film: commonplace notes and hypotheses. In: _____. **Circles of confusion**: film, photography, video, texts 1968-1980. New York: Visual Studies Workshop Press, 1983.

FRAMPTON, Hollis. **Circles of confusion**: film, photography, video, texts 1968-1980. New York: Visual Studies Workshop Press, 1983.

FRIEDBERG, Anne. **The virtual window**: from Alberti to Microsoft. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2006.

FRIZOT, Michel (Org.). **La chronophotographie**. Beaune: Association des Amis de Marey / Ministère de la Culture, 1984.

_____. **Étienne-Jules Marey chronophotographe**. Paris: Nathan, 2001.

FULLERTON, John (Org.). **Celebrating 1895**: the centenary of cinema. London: John Libbey, 1998.

FULLERTON, John; SÖDERBERGH-WIDDING, Astrid (Org.). **Moving images**: from Edison to the webcam. Sydney: John Libbey, 2000.

GAUDREAULT, André (Org.). **Ce que je vois de mon ciné...** Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

_____. **Du littéraire au filmique**: système du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

_____; RUSSELL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (Org.). **Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 2004.

GLORIFICAÇÃO do gênio que engrandeceu o século, A. **Jornal de Notícias**, Rio de Janeiro n. 908, 21 dez. 1932.

GOSSER, H. Mark. **Selected attempts at stereoscopic moving pictures and their relationship to the development of motion picture technology**. New York: Arno Press, 1977.

GUIA DE FILMES produzidos no Brasil entre 1911 e 1920: segundo fascículo da série Filmografia Brasileira. Coord. Eliana de O. Queiroz. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.

GUNNING, Tom. An unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to American avant-garde Film. In: FELL, John L. (Org.). **Film before Griffith**. Berkeley: University of California Press, 1983, p. 355-366.

_____. Films that tell time: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. In: SCHWARTZ, David. **Films that tell time: a Ken Jacobs retrospective**. New York: American Museum of the Moving Image, 1989.

_____. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde". In: ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early cinema: space frame narrative**. London: British Film Institute, 1990a, p. 56-62.

_____. Non-continuity, continuity, discontinuity: a theory of genres in early films". In: ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early cinema: space frame narrative**. London: British Film Institute, 1990b, p. 86-94.

_____. "Primitive cinema": a frame-up? Or the trick's on us. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early cinema: space frame narrative**. London: British Film Institute, 1990c, p. 95-113.

_____. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Imagens**, São Paulo, n. 5, p. 52-61, ago./dez. 1995.

_____. Cinema e história: 'fotografias animadas', contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Animated pictures: tales of cinema's forgotten future, after one hundred years of films. In: GLEDHILL, Christine & Williams, Linda (Org.). **Re-inventing film studies**. London: Arnold, 2000.

_____. New thresholds of vision: instantaneous photography and the early cinema of Lumière. In: SMITH, Terry (Org.). **Impossible presence: surface and screen in the photogenic era**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 71-99.

_____; GAUDREAULT, André. Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma? In: AUMONT, Jacques; GAUDREAULT, André; MARIE, Michel (Org.). **L'histoire du cinéma: nouvelles approches**. Paris: Publications de la Sorbonne / Colloque de Cerisy, 1989.

HANSEN, Miriam. **Babel and Babylon: spectatorship in American silent film**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. **Screen**, London, v. 34, n. 3, autumn 1993.

HAYES, R. M. **3-D movies: a history and filmography of stereoscopic cinema**. London: McFarland and Co., 1989.

HENDRICKS, Gordon. **Muybridge: the father of the motion pictures**. New York: Grossman, 1975.

HOFFMAN, Paul. **Asas da loucura: Santos-Dumont**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUYSEN, Andreas. **After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

_____. **Twilight memories: marking time in a culture of amnesia**. New York: Routledge, 1995.

_____. **Present pasts**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

IMAGES, SCIENCE, MOVEMENT: autour de Marey. Paris: L'Harmattan/Sémia, 2003.

INTERNATIONAL MUTOSCOPE SYNDICATE, The. **The age of movement**. London, 1901.

JAMES, David. E. **Allegories of cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

JENKINS, Bruce; KRANE, Susan (Org.). **Hollis Frampton: recollections, recreations**. Buffalo, New York / Cambridge, Massachusetts: Albright-Knox Art Gallery / The Massachusetts Institute of Technology Press, 1984.

JORGE, Fernando. **As lutas, a glória e o martírio de Santos Dumont**. São Paulo: Nova Época, 1973.

KERN, Stephen. **The culture of time and space, 1880-1918**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1985.

LA TOUR, Claire Dupré; GAUDREAU, André; PEARSON, Roberta (Org.). **Le cinema au tournant du siècle**. Québec / Lausanne: Editions Nota bene / Editions Payot Lausanne, 1999.

LABAKI, Amir. Quem tem medo da experimentação? In: _____. **É tudo verdade**. São Paulo: W11, 2005, p. 119-120.

LASTRA, James. **Sound technology and the American cinema: perception, representation, modernity**. New York: Columbia University Press, 2000.

LAURETIS, Teresa de; HEATH, Stephen. **The cinematic apparatus**. London: Macmillan, 1980.

LAVENÉRE-WANDERLEY, Nelson Freire (Org.). **Os recortes de jornais guardados por Alberto Santos Dumont**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1972. Cinco volumes. Acervo Sophia Helena. Atualmente no Centro de Documentação e Histórico da Aeronáutica, Rio de Janeiro.

_____ (Org.). **Cronologia de Alberto Santos Dumont**. Rio de Janeiro, 1980.

LEFEBVRE, Thierry; MALTHÊTE, Jacques; MANNONI, Laurent (Org.). **Lettres d'Étienne-Jules Marey à Georges Demenÿ, 1880-1894**. Paris: Association française de recherché sur l'histoire du cinema, 2000.

_____; _____. (Org.). **Sur les pas de Marey: science(s) et cinéma**. Paris: L'Harmattan / Sémia, 2004.

LEUBA, Marion (Org.). **E. J. Muybridge (1830-1904) É. J. Marey (1830-1904): histoires parallèles**. Beaune: Musée Marey, 2000.

_____. **Étienne-Jules Marey: entre la science et l'art.** Beaune: Lycée E. J. Marey, 2000.

_____; ROUVIER, Daniel (Org.). **Aérodynes: les débuts de l'aviation.** Beaune: Musée Marey, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** São Paulo: Papirus, 1997.

LEYDA, Jay. **Films beget films: a study of the compilation film.** NewYork: Hill and Wang, 1971.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (Org.). **L'essai et le cinéma.** Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.

LIMA, Solange Ferraz de. Trabalho e universo tecnológico. Coleção Santos Dumont: o cotidiano de trabalho de um inventor. In: ABREU, Adilson Avansi de (Org.). **Quantos anos faz o Brasil?** São Paulo: EdUSP, 2000.

LINS DE BARROS, Henrique. **Alberto Santos-Dumont.** Rio de Janeiro: Index, 1986.

_____. **Santos-Dumont e a invenção do vôo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LUNENFELD, Peter. **Snap to grid: a user's guide to digital arts, media, and cultures.** Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré cinemas e pós cinemas.** São Paulo: Papirus, 1997.

_____. **Máquina e imaginário.** São Paulo: EdUSP, 2001.

MALTHÊTE-MÉLIÈS, M. (Org.). **Méliès et la naissance du spectacle cinématographique.** Paris: Klincksieck, 1984.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema.** São Paulo: Unesp, 2003.

_____; VAYER, Marc de Ferrière le; DEMENY, Paul. **Georges Demeny: pionnier du cinema.** Paris / Douai: Cinémathèque française / Éditions Pagine / Lille Université, 1997.

_____; NEKES, Werner; WARNER, Marina (Org.). **Eyes, lies and illusions**. London: Hayward Gallery, 2004.

_____; CAMPAGNONI, Donata Pesenti; ROBINSON, David. **Light and movement: incunabula of the motion picture**. Pordenone / Paris / Turin: Le Giornate del Cinema Muto / Cinémathèque française – Musée du Cinema / Museo Nazionale del Cinema, 1995.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.

McKERNAN, Luke. The American Biograph at the Palace. In: McKERNAN, Luke; TEMPEL, Mark van den (Org.). **The wonders of the Biograph: Griffithiana**, Gemona, n. 66-70, p. 248-258, 1999 / 2000. Special edition.

_____. Aufbruch in die Lüfte: die Anfänge des Films und Fliegens. In: **Die Kunst zu fliegen in Film und Fotografie**. Düsseldorf: NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2004.

McMAHAN, Alison. The animation paradigm. In: GAUDREAU, André; RUSSELL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (Org.). **Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 2004, p. 373-380.

MEREWETHER, Charles (Org.). **The archive: documents of contemporary art**. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2006.

MICHELSON, Annette. O homem da câmera. *Cine Olho*, São Paulo, n. 8/9, sem numeração de página, out./nov./dez. 1979.

MOORE, Kevin. **Jacques Henri Lartigue: the invention of an artist**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004.

MOORE, Rachel. **Hollis Frampton: (nostalgia)**. London: Afterall Books, 2006.

MORIN, Edgar. **Le cinéma ou l'homme imaginaire**. Paris: Gonthier, 1958.

MUSA, João Luiz; MOURÃO, Marcelo Breda; TILKIAN, Ricardo. **Alberto Santos-Dumont: eu naveguei pelo ar (da conquista da dirigibilidade dos balões ao mais pesado que o ar: 1898-1910)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MUSEUM OF MODERN ART, THE. **Wrong turn into adventure: the film-performance art of Ken Jacobs.** New York, 21 set. 1996.

MUSSER, Charles (Org.). **Motion picture catalogs by American producers and distributors, 1894-1908.** Frederick, MD, University Publications of América, 1984a. Seis rolos de microfilme 35mm e 1 guia. New York, acervo MoMA, MFILM 0146s.

_____. Towards a history of screen practice. **Quarterly Review of Film Studies**, vol. 3, n. 1, winter 1984b, p. 59-69.

_____. The Nickelodeon era begins: establishing the framework for Hollywood's mode of representation. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early cinema: space frame narrative.** London: British Film Institute, 1990.

_____. **The emergence of cinema: the American screen to 1907.** Berkeley: University of California Press, 1994.

_____. A cinema of contemplation, a cinema of discernment: spectatorship, intertextuality and attractions in the 1890s. In: STRAUVEN, Wanda. **The cinema of attractions reloaded.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 159-179.

NAPOLEÃO, Aluizio (Org.). **Documentos e depoimentos sobre os trabalhos de aeronáuticos de Santos-Dumont.** Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores (Serviço de Publicações), Imprensa Nacional, 1941.

_____. **Santos-Dumont e a conquista do ar.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

NEKES, Werner. **Media magica.** Mülheim an der Ruhr, 2004. Série em seis dvds.

PARENTE, André (Org.). **Imagem e máquina.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PENTEADO, Fausto de Almeida Prado. **Santos Dumont sua vida, seus defeitos, sua glória: aspectos íntimos do pai da aviação.** São Paulo: Gráfica da Revista dos Tribunais, 1932.

PETRO, Patrice (Org.). **Fugitive images: from photography to video.** Bloomington: Indiana University Press, 1995.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. Carlos Adriano : he's reel ! **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 abr. 1999. Caderno Acontece, p. 1.

POLET, Jacques. Tours et retours de manivelle dans le dispositif cinématographique des premiers temps. In: GAUDREAU, André; RUSSELL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (Org.). **Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 2004, p. 149-156.

POLILLO, Raul de. **Santos-Dumont gênio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950.

POPPLER, Simon; KEMBER, Joe (Org.). **Early cinema: from factory gate to dream factory**. London: Wallflower, 2004.

PRODGER, Phillip (Org.). **Time stands still: Muybridge and the instantaneous photography movement**. New York: Oxford University Press, 2003.

ROSEN, Philip (Org.). **Narrative, apparatus, ideology**. New York: Columbia University Press, 1986.

_____. **Change mummified: cinema, historicity, theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

ROSSELL, Deac. **Living pictures: the origins of the movies**. Albany: State University of New York Press, 1998.

ROY, Lucie. Pièces ou vues filmées? Une intermédialité d'origine. In Gaudreault, André; Russell, Catherine; Véronneau, Pierre (Org.). **Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 2004, p. 105-115.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography: the work of film in the age of video**. Durham and London: Duke University Press, 1999.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SALT, Barry. **Film style and technology**: history and analysis. London: Starword, 1988.

SANDUSKY, Sharon. The archaeology of redemption: toward archival film. **Millennium Film Journal**, Nova York, n. 26, p. 3-25, fall 1992.

SANTOS DUMONT, Alberto. **Dans l'air**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1904.

_____. **O que eu vi o que nós veremos**. São Paulo: Edição do autor, 1918.

_____. **Os meus balões**. Rio de Janeiro: Biblioteca de Divulgação Aeronáutica, 1938.

SILVEIRA, Celestino. Santos-Dumont, o homem que previu o drama. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, n. 11, p. 9-15, 17 mar. 1945.

SILVÉRIO, F. **Dumont e o espaço**: sonhos aéreos. Ceará: Typ. Moderna Ateliers Louis, 1902.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 95-123.

SITNEY, P. Adams. **The avant-garde film**: a reader of theory and criticism. New York: Anthology Film Archives, 1987.

_____. **Visionary film**. New York: Oxford University, 1974.

SKOLLER, Jeffrey. **Shadows, specters, shards**: making history in avant-garde film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

SMITH, Terry (Org.). **Impossible presence**: Surface and screen in the photogenic era. Chicago: The University of Chicago Press, 2001

SPEHR, Paul C. Which came first? Cinema and the invention of celluloid. In: GAUDREAU, André; RUSSELL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (Org.). **Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 2004, p. 119-147.

STAFFORD, Barbara Maria; TERPAK. **Devices of wonder**: from the world in a box to images on a screen. Los Angeles: Getty Research Institute, 2001.

STRAUVEN, Wanda. **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

TAUNAY, Affonso de. **Guia da seção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film history**: an introduction. New York: McGraw-Hill, 1994.

TESTA, Bart. **Back and forth**: early cinema and the avant-garde. Ontario: Art Gallery of Ontario, 1992.

TSIVIAN, Yuri. Some historical footnotes to the Kuleshov experiment. In: ELSAESSER, Thomas (Org.). **Early cinema**: space frame narrative. London: British Film Institute, 1990.

_____. **Early cinema in Russia and its cultural reception**. London: Routledge, 1994

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Museu Paulista. Dossiê da Coleção Santos Dumont. São Paulo, 2000.

USAI, Paolo Cherchi. **The death of cinema**: history, cultural memory and the digital dark age. London: British Film Institute, 2001.

_____. **Silent Cinema**: an introduction. London: British Film Institute, 2003.

VELOSO, Caetano. O grande culpado: *press release*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986.

_____. O cinema que faz do espectador um artista. In: FESTIVAL DO RIO BR 2002: catálogo. Rio de Janeiro: Festival do Rio, 2002. p. 188.

VILLARES, Henrique Dumont. **Quem deu asas ao homem**: Alberto Santos-Dumont – sua vida e sua glória. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1953.

_____. **Santos-Dumont: o pai da aviação.** São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1956.

VITALI, Valentina. Locarno film festival 2003. **Filmwaves**, London, n. 22, p. 14-17, verão/outono 2003.

WEES, William C. **Recycled images: the art and politics of found footage films.** New York: Anthology Film Archives, 1993.

WYKEHAM, Peter. **Santos Dumont: o retrato de uma obsessão.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. (Org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. (Org.). **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Tabela 1

Equivalências entre a numeração original do carretel e a numeração atribuída

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
	branco	zero A [corrigido]	solto, não numerado
	branco	zero B [corrigido]	solto, não numerado
	branco	zero C [corrigido]	solto, não numerado
	branco	zero D [corrigido]	solto, não numerado
	branco	zero E [corrigido]	solto, não numerado
	branco	zero F [corrigido]	solto, não numerado
1.	branco		
2.	preto		
3.	branco		
4.	preto		
5.	branco		
6.	preto		
7.	branco		
8.	preto		
9.	branco		
10.	preto		
11.	branco		
12.	preto		
13.	branco		
14.	preto		
15.	branco		
16.	# 5	carimbo	
17.	branco		
18.	# 6	carimbo	
19.	branco		
20.	# 8	carimbo	
21.	branco		
22.	# 9	carimbo	
23.	branco		
24.	# 10	manuscrito	
25.	branco		
26.	# 11	manuscrito	
27.	branco		
28.	# 12	manuscrito	
29.	branco		
30.	# 13	manuscrito	
31.	branco		
32.	# 14	manuscrito	
33.	branco		
34.	# 15	manuscrito	
35.	branco		
36.	# 16	manuscrito	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
37.	branco		
38.	# 17	manuscrito	
39.	branco		
40.	# 18	manuscrito	
41.	branco		
42.	# 19	manuscrito	
43.	branco		
44.	# 20	carimbo	
45.	branco		
46.	# 21	carimbo	
47.	branco		
48.	# 22	carimbo	
49.	# 23	carimbo	
50.	branco		
51.	branco		
52.	# 24	carimbo	
53.	branco		
54.	# 25	carimbo	
55.	branco		
56.	# 26	carimbo	
57.	branco		
58.	# 27	carimbo	
59.	branco		
60.	# 29	carimbo	
61.	branco		
62.	# 30	carimbo	
63.	branco		
64.	# 31	carimbo	
65.	branco		
66.	# 32	carimbo	
67.	branco		
68.	# 33	carimbo	
69.	branco		
70.	# 34	carimbo	
71.	branco		
72.	# 35	carimbo	
73.	branco		
74.	# 36	carimbo	
75.	branco		
76.	# 37	carimbo	
77.	branco		
78.	# 38	carimbo	
79.	branco		
80.	# 39	carimbo	
81.	branco		
82.	# 40	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
83.	branco		
84.	# 41	carimbo	
85.	branco		
86.	# 42	carimbo	
87.	branco		
88.	# 43	carimbo	
89.	branco		
90.	# 44	carimbo	
91.	branco		
92.	# 45	carimbo	
93.	branco		
94.	# 47	carimbo	
95.	branco		
96.	branco		
97.	# 48	carimbo	
98.	# 49	carimbo	
99.	branco		
100.	# 50	carimbo	
101.	branco		
102.	A (corrigido) # 53 B (corrigido) # 56	carimbo	mesma numeração
103.	branco		
104.	# 81	carimbo	
105.	branco		
106.	# 80	carimbo	
107.	branco		
108.	# 1	carimbo	
109.	branco		
110.	preto		
111.	branco		
112.	# 82	carimbo	
113.	branco		
114.	# 79	carimbo	
115.	branco		
116.	FALTA		
117.	branco		
118.	# 78	carimbo	
119.	branco		
120.	# 66	carimbo	
121.	branco		
122.	# 67	carimbo	
123.	branco		
124.	# 68	carimbo	
125.	branco		
126.	# 69	carimbo	
127.	branco		
128.	# 70	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
129.	branco		
130.	# 72	carimbo	
131.	branco		
132.	# 73	carimbo	
133.	branco		
134.	# 74	carimbo	
135.	branco		
136.	# 75	carimbo	
137.	branco		
138.	# 76	carimbo	
139.	branco		
140.	# 57	carimbo	
141.	branco		
142.	# 59	carimbo	
143.	branco		
144.	# 60	carimbo	
145.	branco		
146.	# 62	carimbo	
147.	branco		
148.	# 65	carimbo	
149.	branco		
150.	preto		
151.	branco		
152.	preto		
153.	branco		
154.	preto		
155.	branco		
156.	# 291 ver Observação 1: # 291 é de fato # 294	carimbo carimbo	#292 tinha o mesmo número atribuído (432) a outro cartão
157.	branco		
158.	# 293	carimbo	
159.	branco		
160.	# 295	carimbo	
161.	branco		
162.	# 297	carimbo	
163.	branco		
164.	# 299	carimbo	
165.	branco		
166.	# 301	carimbo	
167.	branco		
168.	# 302	carimbo	
169.	branco		
170.	# 303	carimbo	
171.	branco		
172.	# 304	carimbo	
173.	branco		

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
174.	# 305	carimbo	
175.	branco		
176.	# 307	carimbo	
177.	branco		
178.	# 309	carimbo	
179.	branco		
180.	# 312	carimbo	
181.	branco		
182.	# 313	carimbo	
183.	branco		
184.	# 314	carimbo	
185.	branco		
186.	# 317	carimbo	
187.	branco		
188.	# 318	carimbo	
189.	branco		
190.	# 319	carimbo	
191.	branco		
192.	# 320	carimbo	
193.	branco		
194.	# 321	carimbo	
195.	branco	cortado	
196.	# 322	carimbo	
197.	branco		
198.	# 323	carimbo	
199.	branco		
200.	# 324	carimbo	
201.	branco		
202.	# 325	carimbo	
203.	FALTA		
204.	branco		
205.	# 326	carimbo	
206.	branco		
207.	# 327	carimbo	
208.	branco		
209.	# 328	carimbo	
210.	branco		
211.	# 329	carimbo	
212.	branco		
213.	# 331	carimbo	
214.	branco		
215.	# 332	carimbo	
216.	branco		
217.	# 353	carimbo	
218.	branco		
219.	# 354	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
220.	branco		
221.	# 356	carimbo	
222.	branco		
223.	# 265	carimbo	
224.	branco		
225.	# 267	carimbo	
226.	branco		
227.	# 268	carimbo	
228.	branco		
229.	# 148	carimbo	
230.	branco		
231.	# 149	carimbo	
232.	branco		
233.	# 150	carimbo	
234.	branco		
235.	# 153	carimbo	
236.	branco		
237.	# 154	carimbo	
238.	branco		
239.	# 156	carimbo	
240.	branco		
241.	# 157	carimbo	
242.	branco		
243.	# 233	carimbo	
244.	branco		
245.	# 234	carimbo	
246.	branco		
247.	# 235	carimbo	
248.	branco		
249.	# 236	carimbo	
250.	branco		
251.	# 237	carimbo	
252.	branco		
253.	# 238	carimbo	
254.	branco		
255.	# 139	carimbo	
256.	branco		
257.	# 159	carimbo	
258.	branco		
259.	# 162	carimbo	
260.	branco		
261.	# 163	carimbo	
262.	branco		
263.	# 164	carimbo	
264.	branco		
265.	# 86	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
266.	branco		
267.	# 166	carimbo	
268.	branco		
269.	# 167	carimbo	
270.	branco		
271.	# 170	carimbo	
272.	branco		
273.	# 171	carimbo	
274.	branco		
275.	# 116	carimbo	
276.	# 118	carimbo	
277.	branco		
278.	# 121	carimbo	
279.	branco		
280.	# 123	carimbo	
281.	branco		
282.	# 124	carimbo	
283.	branco		
284.	# 125	carimbo	
285.	branco		
286.	# 126	carimbo	
287.	# 128	carimbo	
288.	branco		
289.	# 129	carimbo	
290.	# 130	carimbo	
291.	branco		
292.	# 131	carimbo	
293.	branco		
294.	# 132	carimbo	
295.	branco		
296.	# 133	carimbo	
297.	branco		
298.	# 83	carimbo	
299.	branco		
300.	A (corrigido) # 84 B (corrigido) branco	carimbo	#84 e cartão branco tinham o mesmo (300) atribuído
301.	# 85	carimbo	
302.	FALTA		
303.	branco		
304.	# 87	carimbo	
305.	branco		
306.	# 89	carimbo	
307.	branco		
308.	# 90	carimbo	
309.	branco		
310.	# 91	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
311.	branco		
312.	# 92	carimbo	
313.	branco		
314.	# 94	carimbo	
315.	branco		
316.	# 97	carimbo	
317.	branco		
318.	# 99	carimbo	
319.	branco		
320.	# 101 [carimbo é # 201]	“1” manuscrito sobre o “2”	
321.	branco		
322.	# 102	manuscrito	
323.	branco		
324.	# 104	carimbo	
325.	branco		
326.	# 105	carimbo	
327.	branco		
328.	# 107	carimbo	
329.	branco		
330.	# 108	carimbo	
331.	branco		
332.	# 109	carimbo	
333.	branco		
334.	# 111	carimbo	
335.	branco		
336.	# 113	carimbo	
337.	branco		
338.	# 114	carimbo	
339.	branco		
340.	# 239	carimbo	
341.	branco		
342.	# 240	carimbo	
343.	branco		
344.	# 242	carimbo	
345.	branco		
346.	# 243	carimbo	
347.	branco		
348.	# 244	carimbo	
349.	branco		
350.	# 245	carimbo	
351.	branco		
352.	# 246	carimbo	
353.	branco		
354.	# 248	carimbo	
355.	branco		
356.	# 249	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
357.	branco		
358.	# 251	carimbo	
359.	branco		
360.	# 253	carimbo	
361.	branco		
362.	# 254	carimbo	
363.	branco		
364.	# 256	carimbo	
365.	branco		
366.	# 257	carimbo	
367.	branco		
368.	# 258	carimbo	
369.	branco		
370.	# 259	carimbo	
371.	branco		
372.	# 260	carimbo	
373.	branco		
374.	# 261	carimbo	
375.	branco		
376.	# 263	carimbo	
377.	branco		
378.	# 264	carimbo	
379.	branco		
380.	# 225	carimbo	
381.	branco		
382.	# 226	carimbo	
383.	branco		
384.	# 140	carimbo	
385.	branco		
386.	# 142	carimbo	
387.	branco		
388.	# 144	carimbo	
389.	branco		
390.	# 145	carimbo	
391.	branco		
392.	# 146	carimbo	
393.	branco		
394.	# 147	carimbo	
395.	branco		
396.	# 270	carimbo	
397.	branco		
398.	# 271	carimbo	
399.	branco		
400.	# 272	carimbo	
401.	branco		
402.	# 273	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
403.	branco		
404.	# 274	carimbo	
405.	branco		
406.	# 275	carimbo	
407.	branco		
408.	# 277	carimbo	
409.	branco		
410.	# 278	carimbo	
411.	branco		
412.	# 279	carimbo	
413.	branco		
414.	# 280	carimbo	
415.	branco		
416.	# 282	carimbo	
417.	branco		
418.	# 283	carimbo	
419.	branco		
420.	# 284	carimbo	
421.	branco		
422.	# 285	carimbo	
423.	branco		
424.	# 286	carimbo	
425.	branco		
426.	# 287	carimbo	
427.	branco		
428.	A (corrigido) # 288 B (corrigido) # 290 C (corrigido) # 292	carimbo	mesmo número 428 atribuído a #288 e #290; #292 tinha mesmo número 432 atribuído a outro
429.	branco		
430.	# 227	carimbo	
431.	branco		
432.	# 228	carimbo	
433.	branco		
434.	# 229	carimbo	
435.	branco		
436.	# 232	carimbo	
437.	branco		
438.	# 230	carimbo	
439.	branco		
440.	# 231	carimbo	
441.	branco		
442.	# 333	carimbo	
443.	branco		
444.	# 334	carimbo	
445.	branco		
446.	# 335	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
447.	branco		
448.	# 336	carimbo	
449.	branco		
450.	# 337	carimbo	
451.	branco		
452.	# 340	carimbo	
453.	branco		
454.	# 341	carimbo	
455.	branco		
456.	# 342	carimbo	
457.	branco		
458.	# 343	carimbo	
459.	branco		
460.	# 344	carimbo	
461.	branco		
462.	# 345	carimbo	
463.	branco		
464.	# 347	carimbo	
465.	branco		
466.	# 349	carimbo	
467.	branco		
468.	# 351	carimbo	
469.	branco		
470.	# 269	carimbo	
471.	branco		
472.	branco		
473.	# 134	carimbo	
474.	branco		
475.	# 136	carimbo	
476.	branco		
477.	# 137	carimbo	
478.	branco		
479.	# 138	carimbo	
480.	branco		
481.	# 172	carimbo	
482.	branco		
483.	# 173	carimbo	
484.	branco		
485.	# 174	carimbo	
486.	branco		
487.	# 175	carimbo	
488.	branco		
489.	# 176	carimbo	
490.	branco		
491.	# 177	carimbo	
492.	branco		

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
493.	# 178	carimbo	
494.	branco		
495.	# 179	carimbo	
496.	branco		
497.	# 181	carimbo	
498.	branco		
499.	# 182	carimbo	
500.	branco		
501.	# 183	carimbo	
502.	branco		
503.	# 184	carimbo	
504.	branco		
505.	# 185	carimbo	
506.	branco		
507.	# 186	carimbo	
508.	branco		
509.	# 187	carimbo	
510.	branco		
511.	# 188	carimbo	
512.	branco		
513.	# 189	carimbo	
514.	branco		
515.	# 191	carimbo	
516.	branco		
517.	# 193	carimbo	
518.	branco		
519.	# 194	carimbo	
520.	branco		
521.	# 195	carimbo	
522.	branco		
523.	# 196	carimbo	
524.	branco		
525.	# 197	carimbo	
526.	branco		
527.	# 199	carimbo	
528.	branco		
529.	# 202	carimbo	
530.	branco		
531.	# 203 [carimbo é # 204]	“3” manuscrito sobre “4”	
532.	branco		
533.	# 205	carimbo	
534.	branco		
535.	# 206	carimbo	
536.	branco		
537.	# 207	carimbo	
538.	branco		

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
539.	# 208	carimbo	
540.	branco		
541.	# 210	carimbo	
542.	branco		
543.	# 211	carimbo	
544.	branco		
545.	# 214	carimbo	
546.	branco		
547.	# 215	carimbo	
548.	branco		
549.	# 216	carimbo	
550.	branco		
551.	# 217	carimbo	
552.	branco		
553.	# 218	carimbo	
554.	branco		
555.	# 219	carimbo	
556.	branco		
557.	A (corrigido) # 220 B (corrigido) branco	carimbo fora	dois cartões brancos com mesmo número atribuído (559)
558.	# 221	carimbo	
559.	branco		
560.	# 223	carimbo	
561.	branco		
562.	# 224	carimbo	
563.	branco		
563 A	# 358	carimbo	foi atribuído 416
563 A1	branco		foi atribuído 415
563 B	# 359	carimbo	foi atribuído 418
563 B1	branco		foi atribuído 417
563 C	# 360	carimbo	foi atribuído 420
563 C1	branco		foi atribuído 419
563 D	# 362	carimbo	foi atribuído 422
563 D1	branco		foi atribuído 421
563 E	# 363	carimbo	foi atribuído 424
563 E1	branco		foi atribuído 423
563 F	# 365	carimbo	foi atribuído 426
563 F1	branco		foi atribuído 424
563 G	# 366	carimbo	foi atribuído 428
563 G1	branco		foi atribuído 425
563 G2	branco		foi atribuído 427
563 G3	branco		foi atribuído 431
564.	# 367	carimbo	
565.	branco		
566.	# 368	carimbo	
567.	branco		

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
568.	# 369	carimbo	
569.	branco		
570.	# 370	carimbo	
571.	branco		
572.	# 371	carimbo	
573.	branco		
574.	# 372	carimbo	
575.	branco		
576.	# 373	carimbo	
577.	branco		
578.	# 374	carimbo	
579.	branco		
580.	# 375	carimbo	
581.	branco		
582.	FALTA		
583.	branco		
584.	# 377	carimbo	
585.	branco		
586.	# 378	carimbo	
587.	branco		
588.	# 379	carimbo	
589.	branco		
590.	# 380	carimbo	
591.	branco		
592.	# 381	carimbo	
593.	branco		
594.	# 382	carimbo	
595.	branco		
596.	# 383	carimbo	
597.	branco		
598.	# 384	carimbo	
599.	branco		
600.	# 385	carimbo	
601.	branco		
602.	# 387	carimbo	
603.	branco		
604.	# 388	carimbo	
605.	branco		
606.	# 389	carimbo	
607.	branco		
608.	# 390	carimbo	
609.	branco		
610.	# 392	carimbo	
611.	# 394	carimbo	
612.	branco		
613.	# 396	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
614.	branco		
615.	# 397	carimbo	
616.	branco		
617.	# 398	carimbo	
618.	branco		
619.	# 399	carimbo	
620.	branco		
621.	# 402	carimbo	
622.	branco		
623.	# 403	carimbo	
624.	branco		
625.	# 404	carimbo	
626.	branco		
627.	# 406	carimbo	
628.	branco		
629.	# 407	carimbo	
630.	branco		
631.	# 409	carimbo	
632.	branco		
633.	# 410	carimbo	
634.	branco		
635.	# 411	carimbo	
636.	branco		
637.	# 412	carimbo	
638.	branco		
639.	# 413	carimbo	
640.	branco		
641.	# 415	carimbo	
642.	branco		
643.	# 416	carimbo	
644.	branco		
645.	# 417	carimbo	
646.	branco		
647.	# 418	carimbo	
648.	branco		
649.	# 419	carimbo	
650.	branco		
651.	# 420	carimbo	
652.	branco		
653.	# 421	carimbo	
654.	branco		
655.	# 422	carimbo	
656.	branco		
657.	# 423	carimbo	
658.	branco		
659.	# 424	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
660.	branco		
661.	# 425	carimbo	
662.	branco		
663.	# 427	carimbo	
664.	branco		
665.	# 428	carimbo	
666.	branco		
667.	# 429	carimbo	
668.	branco		
669.	# 430	carimbo	
670.	branco		
671.	# 431	carimbo	
672.	branco		
673.	# 432	carimbo	
674.	branco		
675.	# 433	carimbo	
676.	branco		
677.	# 434	carimbo	
678.	branco		
679.	# 435	carimbo	
680.	branco		
681.	# 436	carimbo	
682.	branco		
683.	# 437	carimbo	
684.	branco		
685.	# 438	carimbo	
686.	branco		
687.	# 439	carimbo	
688.	branco		
689.	# 440	carimbo	
690.	branco		
691.	# 441	carimbo	
692.	branco		
693.	# 442	carimbo	
694.	branco		
695.	# 443	carimbo	
696.	branco		
697.	# 444	carimbo	
698.	branco		
699.	# 445	carimbo	
700.	branco		
701.	# 447	carimbo	
702.	branco		
703.	# 448	carimbo	
704.	branco		
705.	# 449	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
706.	branco		
707.	# 450	carimbo	
708.	branco		
709.	# 452	carimbo	
710.	branco		
711.	# 454	carimbo	
712.	branco		
713.	# 455	carimbo	
714.	branco		
715.	# 456	carimbo	
716.	branco		
717.	# 457	carimbo	
718.	branco		
719.	# 458	carimbo	
720.	branco		
721.	# 461	carimbo	
722.	branco		
723.	# 463	carimbo	
724.	branco		
725.	# 464	carimbo	
726.	branco		
727.	# 466	carimbo	
728.	branco		
729.	# 467	carimbo	
730.	branco		
731.	# 468	carimbo	
732.	branco		
733.	# 469	carimbo	
734.	branco		
735.	# 470	carimbo	
736.	branco		
737.	# 471	carimbo	
738.	branco		
739.	# 472	carimbo	
740.	branco		
741.	# 473	carimbo	
742.	branco		
743.	# 475	carimbo	
744.	branco		
745.	# 476	carimbo	
746.	branco		
747.	# 477	carimbo	
748.	branco		
749.	# 478	carimbo	
750.	branco		
751.	# 479	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
752.	branco		
753.	# 480	carimbo	
754.	branco		
755.	# 483	carimbo	
756.	branco		
757.	# 484	carimbo	
758.	branco		
759.	# 485	carimbo	
760.	branco		
761.	# 486	carimbo	
762.	branco		
763.	# 487	carimbo	
764.	branco		
765.	# 488	carimbo	
766.	branco		
767.	# 489	carimbo	
768.	branco		
769.	# 490	carimbo	
770.	branco		
771.	# 491	carimbo	
772.	branco		
773.	# 492	carimbo	
774.	branco		
775.	# 493	carimbo	
776.	branco		
777.	# 495	carimbo	
778.	branco		
779.	branco		
780.	A # 496 B # 497	carimbo	mesmo número atribuído
781.	branco		
782.	# 499	carimbo	
783.	branco		
784.	# 500	carimbo	
785.	branco		
786.	# 501	carimbo	
787.	branco		
788.	# 502	carimbo	
789.	branco		
790.	# 503	carimbo	
791.	branco		
792.	# 504	carimbo	
793.	# 505	carimbo	
794.	branco		
795.	# 507	carimbo	
796.	branco		
797.	# 508	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
798.	branco		
799.	# 510	carimbo	
800.	branco		
801.	# 511	carimbo	
802.	branco		
803.	# 512	carimbo	
804.	branco		
805.	# 513	carimbo	
806.	branco		
807.	# 514	carimbo	
808.	branco		
809.	# 515	carimbo	
810.	branco		
811.	# 516	carimbo	
812.	branco		
813.	# 517	carimbo	
814.	branco		
815.	# 518	carimbo	
816.	branco		
817.	# 519	carimbo	
818.	branco		
819.	# 520	carimbo	
820.	branco		
821.	# 521	carimbo	
822.	branco		
823.	# 522	carimbo	
824.	branco		
825.	# 524	carimbo	
826.	branco		
827.	# 525	carimbo	
828.	branco		
829.	# 526	carimbo	
830.	branco		
831.	# 527	carimbo	
832.	branco		
833.	# 529	carimbo	
834.	branco		
835.	# 530	carimbo	
836.	branco		
837.	# 531	carimbo	
838.	branco		
839.	# 532	carimbo	
840.	branco		
841.	# 534	carimbo	
842.	branco		
843.	# 535	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
844.	branco		
845.	# 536	carimbo	
846.	branco		
847.	# 537	carimbo	
848.	branco		
849.	# 538	carimbo	
850.	branco		
851.	# 539	carimbo	
852.	branco		
853.	# 540	carimbo	#540 estava atribuído 553
854.	branco		
855.	# 542	carimbo fora	
856.	branco		
857.	# 543	carimbo	
858.	FALTA		
859.	# 544	carimbo	
860.	branco		
861.	# 547	carimbo	
862.	branco		
863.	# 549	carimbo	
864.	branco		
865.	# 550	carimbo	
866.	branco		
867.	# 551	carimbo	
868.	branco		
869.	# 552	carimbo	
870.	branco		
871.	# 553	carimbo	
872.	branco		
873.	# 554	carimbo	
874.	branco		
875.	# 555	carimbo	
876.	branco		
877.	# 556	carimbo	
878.	branco		
879.	# 557	carimbo	
880.	branco		
881.	# 558	carimbo	
882.	branco		
883.	# 559	carimbo	
884.	branco		
885.	# 560	carimbo	
886.	branco		
887.	# 561	carimbo	
888.	branco		
889.	# 562	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
890.	branco		
891.	# 563	carimbo	
892.	branco		
893.	# 564	carimbo	
894.	branco		
895.	# 565	carimbo	
896.	branco		
897.	# 566	carimbo	
898.	branco		
899.	# 567	carimbo	
900.	branco		
901.	# 568	carimbo	
902.	branco		
903.	# 569	carimbo	
904.	branco		
905.	# 570	carimbo	
906.	branco		
907.	# 571	carimbo	
908.	branco		
909.	# 572	carimbo	
910.	branco		
911.	# 573	carimbo	
912.	branco		
913.	# 574	carimbo	
914.	branco		
915.	# 575	carimbo	
916.	branco		
917.	# 576	carimbo	
918.	branco		
919.	# 577	carimbo	
920.	branco		
921.	# 578	carimbo	
922.	branco		
923.	# 579	carimbo	
924.	branco		
925.	# 581	carimbo	
926.	branco		
927.	# 582	carimbo	
928.	branco		
929.	# 583	carimbo	
930.	branco		
931.	# 584	carimbo	
932.	branco		
933.	# 585	carimbo	
934.	branco		
935.	# 586	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
936.	branco		
937.	# 587	carimbo	
938.	branco		
939.	# 588	carimbo	
940.	branco		
941.	# 589	carimbo	
942.	branco		
943.	# 590	carimbo	
944.	branco		
945.	# 591	carimbo	
946.	branco		
947.	# 592	carimbo	
948.	branco		
949.	# 593	carimbo	
950.	branco		
951.	# 594	carimbo	
952.	branco		
953.	# 596	carimbo	foi atribuído 553
954.	branco		
955.	# 598	carimbo	
956.	branco		
957.	# 599	carimbo	
958.	branco		
959.	# 600	carimbo	
960.	branco		
961.	# 601	carimbo	
962.	branco		
963.	# 602	carimbo	
964.	branco		
965.	# 603	carimbo	
966.	branco		
967.	# 604	carimbo	
968.	branco		
969.	# 605	carimbo	
970.	branco		
971.	# 607	carimbo	
972.	branco		
973.	# 609	carimbo	
974.	branco		
975.	# 610	carimbo	
976.	branco		
977.	# 611	carimbo	
978.	branco		
979.	# 612	carimbo	
980.	branco		
981.	# 613	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
982.	branco		
983.	# 614	carimbo	
984.	branco		
985.	# 615	carimbo	
986.	branco		
987.	# 616	carimbo	
988.	branco		
989.	# 617	carimbo	
990.	branco		
991.	# 618	carimbo	
992.	branco		
993.	# 619	carimbo	
994.	branco		
995.	# 620	carimbo	
996.	branco		
997.	# 621	carimbo	
998.	branco		
999.	# 622	carimbo	foi atribuído 990
1000.	branco		
1001.	# 623	carimbo	
1002.	branco		
1003.	# 624	carimbo	
1004.	branco		
1005.	# 625	carimbo	
1006.	branco		
1007.	# 626	carimbo	
1008.	branco		
1009.	# 627	carimbo	
1010.	branco		
1011.	# 628	carimbo	
1012.	branco		
1013.	# 629	carimbo	
1014.	branco		
1015.	# 630	carimbo	
1016.	branco		
1017.	# 632	carimbo	
1018.	branco		
1019.	# 633	carimbo	
1020.	branco		
1021.	# 634	carimbo	
1022.	branco		
1023.	# 635	carimbo	
1024.	branco		
1025.	# 636	carimbo	
1026.	branco		
1027.	# 637	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1028.	branco		
1029.	# 638	carimbo	
1030.	branco		
1031.	# 639	carimbo	
1032.	branco		
1033.	# 641	carimbo	
1034.	branco		
1035.	# 643	carimbo	
1036.	branco		
1037.	# 644	carimbo	
1038.	branco		
1039.	# 645	carimbo	
1040.	branco		
1041.	# 646	carimbo	
1042.	branco		
1043.	# 647	carimbo	
1044.	branco		
1045.	# 648	carimbo	
1046.	branco		
1047.	# 649	carimbo	
1048.	branco		
1049.	# 650	carimbo	
1050.	branco		
1051.	# 651	carimbo	
1052.	branco		
1053.	# 652	carimbo	
1054.	branco		
1055.	# 654	carimbo	
1056.	branco		
1057.	# 655	carimbo	
1058.	branco		
1059.	# 656	carimbo	
1060.	branco		
1061.	# 657	carimbo	
1062.	branco		
1063.	# 658	carimbo	
1064.	branco		
1065.	# 659	carimbo	
1066.	branco		
1067.	# 660	carimbo	
1068.	branco		
1069.	# 661	carimbo	
1070.	branco		
1071.	# 662	carimbo	
1072.	branco		
1073.	# 663	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1074.	branco		
1075.	# 664	carimbo	
1076.	branco		
1077.	# 665	carimbo	
1078.	branco		
1079.	# 666	carimbo	
1080.	branco		
1081.	# 667	carimbo	
1082.	branco		
1083.	# 668	carimbo	
1084.	branco		
1085.	# 669	carimbo	
1086.	branco		
1087.	# 670	carimbo	
1088.	branco		
1089.	# 671	carimbo	
1090.	branco		
1091.	# 672	carimbo	
1092.	branco		
1093.	# 673	carimbo	
1094.	branco		
1095.	# 674	carimbo	
1096.	branco		
1097.	# 675	carimbo	
1098.	branco		
1099.	# 676	carimbo	
1100.	branco		
1101.	# 677	carimbo	
1102.	branco		
1103.	# 678	carimbo	
1104.	branco		
1105.	# 679	carimbo	
1106.	branco		
1107.	# 680	carimbo	
1108.	branco		
1109.	# 681	carimbo	
1110.	branco		
1111.	# 682	carimbo	
1112.	branco		
1113.	# 683	carimbo	
1114.	branco		
1115.	# 684	carimbo	
1116.	branco		
1117.	# 685	carimbo	
1118.	branco		
1119.	# 686	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1120.	branco		
1121.	# 687	carimbo	
1122.	branco		
1123.	# 688	carimbo	
1124.	branco		
1125.	# 689	carimbo	
1126.	branco		
1127.	# 690	carimbo	
1128.	branco		
1129.	# 691	carimbo	
1130.	branco		
1131.	# 692	carimbo	
1132.	branco		
1133.	# 693	carimbo	
1134.	branco		
1135.	# 694	carimbo	
1136.	branco		
1137.	# 695	carimbo	
1138.	branco		
1139.	# 696	carimbo	
1140.	branco		
1141.	# 697	carimbo	
1142.	branco		
1143.	# 698	carimbo	
1144.	branco		
1145.	# 699	carimbo	
1146.	branco		
1147.	# 700	carimbo	
1148.	branco		
1149.	# 701	carimbo	
1150.	branco		
1151.	# 702	carimbo	
1152.	branco		
1153.	# 703	carimbo	
1154.	branco		
1155.	# 704	carimbo	
1156.	branco		
1157.	# 705	carimbo	
1158.	branco		
1159.	# 706	carimbo	
1160.	branco		
1161.	# 707	carimbo	
1162.	branco		
1163.	# 708	carimbo	
1164.	branco		
1165.	# 709	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1166.	branco		
1167.	# 710	carimbo	
1168.	branco		
1169.	# 711	carimbo	
1170.	branco		
1171.	# 712	carimbo	
1172.	branco		
1173.	# 713	carimbo	
1174.	branco		
1175.	# 714	carimbo	
1176.	branco		
1177.	# 715	carimbo	
1178.	branco		
1179.	# 716	carimbo	
1180.	branco		
1181.	# 717	carimbo	
1182.	branco		
1183.	# 718	carimbo	
1184.	branco		
1185.	# 719	carimbo	
1186.	branco		
1187.	# 720	carimbo	
1188.	branco		
1189.	# 721	carimbo	
1190.	branco		
1191.	# 722	carimbo	
1192.	branco		
1193.	# 723	carimbo	
1194.	branco		
1195.	# 724	carimbo	
1196.	# 725	carimbo	
1197.	branco		
1198.	# 726	carimbo	
1199.	branco		
1200.	# 727	carimbo	
1201.	branco		
1202.	# 728	carimbo	
1203.	branco		
1204.	# 729	carimbo	
1205.	branco		
1206.	# 730	carimbo	
1207.	branco		
1208.	# 731	carimbo	
1209.	branco		
1210.	# 732	carimbo	
1211.	branco		

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1212.	# 734	carimbo	
1213.	branco		
1214.	# 735	carimbo	
1215.	branco		
1216.	# 736	carimbo	
1217.	branco		
1218.	# 737	carimbo	
1219.	branco		
1220.	# 738	carimbo	
1221.	branco		
1222.	# 740	carimbo	
1223.	branco		
1224.	# 741	carimbo	
1225.	branco		
1226.	# 742	carimbo	
1227.	branco		
1228.	# 743	carimbo	
1229.	branco		
1230.	# 744	carimbo	
1231.	branco		
1232.	sem # de carimbo	ver borda # 746	
1233.	branco		
1234.	# 746	carimbo na borda : # 745	
1235.	branco		
1236.	# 747	carimbo	
1237.	branco		
1238.	# 748	carimbo	
1239.	branco		
1240.	# 749	carimbo	
1241.	branco		
1242.	# 750	carimbo	
1243.	branco		
1244.	# 751	carimbo	
1245.	branco		
1246.	# 752	carimbo	
1247.	branco		
1248.	# 753	carimbo	
1249.	branco		
1250.	# 754	carimbo	
1251.	branco		
1252.	# 755	carimbo	
1253.	branco		
1254.	# 756	carimbo	
1255.	branco		
1256.	# 757	carimbo	
1257.	branco		

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1258.	# 758	carimbo	
1259.	# 759	carimbo	
1260.	branco		
1261.	# 760	carimbo	
1262.	branco		
1263.	# 761	carimbo	
1264.	branco		
1265.	# 762	carimbo	
1266.	branco		
1267.	# 763	carimbo	
1268.	branco		
1269.	# 764	carimbo	
1270.	branco		
1271.	# 765	carimbo	
1272.	branco		
1273.	# 766	carimbo	
1274.	branco		
1275.	# 767	carimbo	
1276.	branco		
1277.	# 768	carimbo	
1278.	branco		
1279.	# 769	carimbo	
1280.	branco		
1281.	# 771	carimbo	
1282.	branco		
1283.	# 773	carimbo	
1284.	branco		
1285.	# 774	carimbo	
1286.	branco		
1287.	# 775	carimbo	
1288.	branco		
1289.	# 776	carimbo	
1290.	branco		
1291.	# 777	carimbo	
1292.	branco		
1293.	# 778	carimbo	
1294.	branco		
1295.	# 779	carimbo	
1296.	branco		
1297.	# 780	carimbo	
1298.	branco		
1299.	# 781	carimbo	
1300.	branco		
1301.	# 782	carimbo	
1302.	branco		
1303.	# 783	carimbo	

numeração atribuída	descrição cartão	observação documental	observação de erros
1304.	branco		
1305.	# 784	carimbo	
1306.	branco		
1307.	# 785	carimbo	
1308.	branco		
1309.	# 786	carimbo	
1310.	branco		
1311.	# 787	carimbo	
1312.	branco		
1313.	# 788	carimbo	
1314.	branco		
1315.	# 789	carimbo	
1316.	branco	fita adesiva vermelha verso	

Tabela 2

Equivalência entre a quantidade de cartões e a numeração original do carretel, apenas com os cartões que contêm imagens

quantia de cartões	descrição cartão	observação documental
1.	# 5	carimbo
2.	# 6	carimbo
3.	# 8	carimbo
4.	# 9	carimbo
5.	# 10	manuscrito
6.	# 11	manuscrito
7.	# 12	manuscrito
8.	# 13	manuscrito
9.	# 14	manuscrito
10.	# 15	manuscrito
11.	# 16	manuscrito
12.	# 17	manuscrito
13.	# 18	manuscrito
14.	# 19	manuscrito
15.	# 20	carimbo
16.	# 21	carimbo
17.	# 22	carimbo
18.	# 23	carimbo
19.	# 24	carimbo
20.	# 25	carimbo
21.	# 26	carimbo
22.	# 27	carimbo
23.	# 29	carimbo
24.	# 30	carimbo
25.	# 31	carimbo
26.	# 32	carimbo
27.	# 33	carimbo
28.	# 34	carimbo
29.	# 35	carimbo
30.	# 36	carimbo
31.	# 37	carimbo
32.	# 38	carimbo
33.	# 39	carimbo
34.	# 40	carimbo
35.	# 41	carimbo
36.	# 42	carimbo
37.	# 43	carimbo
38.	# 44	carimbo
39.	# 45	carimbo
40.	# 47	carimbo
41.	# 48	carimbo

42.	# 49	carimbo
43.	# 50	carimbo
44.	A (corrigido) # 53	carimbo
45.	B (corrigido) # 56	carimbo
46.	# 81	carimbo
47.	# 80	carimbo
48.	# 1	carimbo
49.	# 82	carimbo
50.	# 79	carimbo
51.	# 78	carimbo
52.	# 66	carimbo
53.	# 67	carimbo
54.	# 68	carimbo
55.	# 69	carimbo
56.	# 70	carimbo
57.	# 72	carimbo
58.	# 73	carimbo
59.	# 74	carimbo
60.	# 75	carimbo
61.	# 76	carimbo
62.	# 57	carimbo
63.	# 59	carimbo
64.	# 60	carimbo
65.	# 62	carimbo
66.	# 65	carimbo
67.	# 294	carimbo
68.	# 293	carimbo
69.	# 295	carimbo
70.	# 297	carimbo
71.	# 299	carimbo
72.	# 301	carimbo
73.	# 302	carimbo
74.	# 303	carimbo
75.	# 304	carimbo
76.	# 305	carimbo
77.	# 307	carimbo
78.	# 309	carimbo
79.	# 312	carimbo
80.	# 313	carimbo
81.	# 314	carimbo
82.	# 317	carimbo
83.	# 318	carimbo
84.	# 319	carimbo
85.	# 320	carimbo
86.	# 321	carimbo
87.	# 322	carimbo
88.	# 323	carimbo
89.	# 324	carimbo

90.	# 325	carimbo
91.	# 326	carimbo
92.	# 327	carimbo
93.	# 328	carimbo
94.	# 329	carimbo
95.	# 331	carimbo
96.	# 332	carimbo
97.	# 353	carimbo
98.	# 354	carimbo
99.	# 356	carimbo
100.	# 265	carimbo
101.	# 267	carimbo
102.	# 268	carimbo
103.	# 148	carimbo
104.	# 149	carimbo
105.	# 150	carimbo
106.	# 153	carimbo
107.	# 154	carimbo
108.	# 156	carimbo
109.	# 157	carimbo
110.	# 233	carimbo
111.	# 234	carimbo
112.	# 235	carimbo
113.	# 236	carimbo
114.	# 237	carimbo
115.	# 238	carimbo
116.	# 139	carimbo
117.	# 159	carimbo
118.	# 162	carimbo
119.	# 163	carimbo
120.	# 164	carimbo
121.	# 86	carimbo
122.	# 166	carimbo
123.	# 167	carimbo
124.	# 170	carimbo
125.	# 171	carimbo
126.	# 116	carimbo
127.	# 118	carimbo
128.	# 121	carimbo
129.	# 123	carimbo
130.	# 124	carimbo
131.	# 125	carimbo
132.	# 126	carimbo
133.	# 128	carimbo
134.	# 129	carimbo
135.	# 130	carimbo
136.	# 131	carimbo
137.	# 132	carimbo

138.	# 133	carimbo
139.	# 83	carimbo
140.	# 84	carimbo
141.	# 85	carimbo
142.	# 87	carimbo
143.	# 89	carimbo
144.	# 90	carimbo
145.	# 91	carimbo
146.	# 92	carimbo
147.	# 94	carimbo
148.	# 97	carimbo
149.	# 99	carimbo
150.	# 101	carimbo # 201
151.	# 102	manuscrito
152.	# 104	carimbo
153.	# 105	carimbo
154.	# 107	carimbo
155.	# 108	carimbo
156.	# 109	carimbo
157.	# 111	carimbo
158.	# 113	carimbo
159.	# 114	carimbo
160.	# 239	carimbo
161.	# 240	carimbo
162.	# 242	carimbo
163.	# 243	carimbo
164.	# 244	carimbo
165.	# 245	carimbo
166.	# 246	carimbo
167.	# 248	carimbo
168.	# 249	carimbo
169.	# 251	carimbo
170.	# 253	carimbo
171.	# 254	carimbo
172.	# 256	carimbo
173.	# 257	carimbo
174.	# 258	carimbo
175.	# 259	carimbo
176.	# 260	carimbo
177.	# 261	carimbo
178.	# 263	carimbo
179.	# 264	carimbo
180.	# 225	carimbo
181.	# 226	carimbo
182.	# 140	carimbo
183.	# 142	carimbo
184.	# 144	carimbo
185.	# 145	carimbo

186.	# 146	carimbo
187.	# 147	carimbo
188.	# 270	carimbo
189.	# 271	carimbo
190.	# 272	carimbo
191.	# 273	carimbo
192.	# 274	carimbo
193.	# 275	carimbo
194.	# 277	carimbo
195.	# 278	carimbo
196.	# 279	carimbo
197.	# 280	carimbo
198.	# 282	carimbo
199.	# 283	carimbo
200.	# 284	carimbo
201.	# 285	carimbo
202.	# 286	carimbo
203.	# 287	carimbo
204.	A (corrigido) # 288	carimbo
205.	B (corrigido) # 290	carimbo
206.	C (corrigido) # 292	carimbo
207.	# 227	carimbo
208.	# 228	carimbo
209.	# 229	carimbo
210.	# 232	carimbo
211.	# 230	carimbo
212.	# 231	carimbo
213.	# 333	carimbo
214.	# 334	carimbo
215.	# 335	carimbo
216.	# 336	carimbo
217.	# 337	carimbo
218.	# 340	carimbo
219.	# 341	carimbo
220.	# 342	carimbo
221.	# 343	carimbo
222.	# 344	carimbo
223.	# 345	carimbo
224.	# 347	carimbo
225.	# 349	carimbo
226.	# 351	carimbo
227.	# 269	carimbo
228.	# 134	carimbo
229.	# 136	carimbo
230.	# 137	carimbo
231.	# 138	carimbo
232.	# 172	carimbo
233.	# 173	carimbo

234.	# 174	carimbo
235.	# 175	carimbo
236.	# 176	carimbo
237.	# 177	carimbo
238.	# 178	carimbo
239.	# 179	carimbo
240.	# 181	carimbo
241.	# 182	carimbo
242.	# 183	carimbo
243.	# 184	carimbo
244.	# 185	carimbo
245.	# 186	carimbo
246.	# 187	carimbo
247.	# 188	carimbo
248.	# 189	carimbo
249.	# 191	carimbo
250.	# 193	carimbo
251.	# 194	carimbo
252.	# 195	carimbo
253.	# 196	carimbo
254.	# 197	carimbo
255.	# 199	carimbo
256.	# 202	carimbo
257.	# 203	carimbo # 204
258.	# 205	carimbo
259.	# 206	carimbo
260.	# 207	carimbo
261.	# 208	carimbo
262.	# 210	carimbo
263.	# 211	carimbo
264.	# 214	carimbo
265.	# 215	carimbo
266.	# 216	carimbo
267.	# 217	carimbo
268.	# 218	carimbo
269.	# 219	carimbo
270.	A (corrigido) # 220	carimbo fora
271.	# 221	carimbo
272.	# 223	carimbo
273.	# 224	carimbo
274.	# 358	carimbo
275.	# 359	carimbo
276.	# 360	carimbo
277.	# 362	carimbo
278.	# 363	carimbo
279.	# 365	carimbo
280.	# 366	carimbo
281.	# 367	carimbo

282.	# 368	carimbo
283.	# 369	carimbo
284.	# 370	carimbo
285.	# 371	carimbo
286.	# 372	carimbo
287.	# 373	carimbo
288.	# 374	carimbo
289.	# 375	carimbo
290.	# 377	carimbo
291.	# 378	carimbo
292.	# 379	carimbo
293.	# 380	carimbo
294.	# 381	carimbo
295.	# 382	carimbo
296.	# 383	carimbo
297.	# 384	carimbo
298.	# 385	carimbo
299.	# 387	carimbo
300.	# 388	carimbo
301.	# 389	carimbo
302.	# 390	carimbo
303.	# 392	carimbo
304.	# 394	carimbo
305.	# 396	carimbo
306.	# 397	carimbo
307.	# 398	carimbo
308.	# 399	carimbo
309.	# 402	carimbo
310.	# 403	carimbo
311.	# 404	carimbo
312.	# 406	carimbo
313.	# 407	carimbo
314.	# 409	carimbo
315.	# 410	carimbo
316.	# 411	carimbo
317.	# 412	carimbo
318.	# 413	carimbo
319.	# 415	carimbo
320.	# 416	carimbo
321.	# 417	carimbo
322.	# 418	carimbo
323.	# 419	carimbo
324.	# 420	carimbo
325.	# 421	carimbo
326.	# 422	carimbo
327.	# 423	carimbo
328.	# 424	carimbo
329.	# 425	carimbo

330.	# 427	carimbo
331.	# 428	carimbo
332.	# 429	carimbo
333.	# 430	carimbo
334.	# 431	carimbo
335.	# 432	carimbo
336.	# 433	carimbo
337.	# 434	carimbo
338.	# 435	carimbo
339.	# 436	carimbo
340.	# 437	carimbo
341.	# 438	carimbo
342.	# 439	carimbo
343.	# 440	carimbo
344.	# 441	carimbo
345.	# 442	carimbo
346.	# 443	carimbo
347.	# 444	carimbo
348.	# 445	carimbo
349.	# 447	carimbo
350.	# 448	carimbo
351.	# 449	carimbo
352.	# 450	carimbo
353.	# 452	carimbo
354.	# 454	carimbo
355.	# 455	carimbo
356.	# 456	carimbo
357.	# 457	carimbo
358.	# 458	carimbo
359.	# 461	carimbo
360.	# 463	carimbo
361.	# 464	carimbo
362.	# 466	carimbo
363.	# 467	carimbo
364.	# 468	carimbo
365.	# 469	carimbo
366.	# 470	carimbo
367.	# 471	carimbo
368.	# 472	carimbo
369.	# 473	carimbo
370.	# 475	carimbo
371.	# 476	carimbo
372.	# 477	carimbo
373.	# 478	carimbo
374.	# 479	carimbo
375.	# 480	carimbo
376.	# 483	carimbo
377.	# 484	carimbo

378.	# 485	carimbo
379.	# 486	carimbo
380.	# 487	carimbo
381.	# 488	carimbo
382.	# 489	carimbo
383.	# 490	carimbo
384.	# 491	carimbo
385.	# 492	carimbo
386.	# 493	carimbo
387.	# 495	carimbo
388.	A # 496	carimbo
389.	B # 497	carimbo
390.	# 499	carimbo
391.	# 500	carimbo
392.	# 501	carimbo
393.	# 502	carimbo
394.	# 503	carimbo
395.	# 504	carimbo
396.	# 505	carimbo
397.	# 507	carimbo
398.	# 508	carimbo
399.	# 510	carimbo
400.	# 511	carimbo
401.	# 512	carimbo
402.	# 513	carimbo
403.	# 514	carimbo
404.	# 515	carimbo
405.	# 516	carimbo
406.	# 517	carimbo
407.	# 518	carimbo
408.	# 519	carimbo
409.	# 520	carimbo
410.	# 521	carimbo
411.	# 522	carimbo
412.	# 524	carimbo
413.	# 525	carimbo
414.	# 526	carimbo
415.	# 527	carimbo
416.	# 529	carimbo
417.	# 530	carimbo
418.	# 531	carimbo
419.	# 532	carimbo
420.	# 534	carimbo
421.	# 535	carimbo
422.	# 536	carimbo
423.	# 537	carimbo
424.	# 538	carimbo
425.	# 539	carimbo

426.	# 540	carimbo
427.	# 542	carimbo fora
428.	# 543	carimbo
429.	# 544	carimbo
430.	# 547	carimbo
431.	# 549	carimbo
432.	# 550	carimbo
433.	# 551	carimbo
434.	# 552	carimbo
435.	# 553	carimbo
436.	# 554	carimbo
437.	# 555	carimbo
438.	# 556	carimbo
439.	# 557	carimbo
440.	# 558	carimbo
441.	# 559	carimbo
442.	# 560	carimbo
443.	# 561	carimbo
444.	# 562	carimbo
445.	# 563	carimbo
446.	# 564	carimbo
447.	# 565	carimbo
448.	# 566	carimbo
449.	# 567	carimbo
450.	# 568	carimbo
451.	# 569	carimbo
452.	# 570	carimbo
453.	# 571	carimbo
454.	# 572	carimbo
455.	# 573	carimbo
456.	# 574	carimbo
457.	# 575	carimbo
458.	# 576	carimbo
459.	# 577	carimbo
460.	# 578	carimbo
461.	# 579	carimbo
462.	# 581	carimbo
463.	# 582	carimbo
464.	# 583	carimbo
465.	# 584	carimbo
466.	# 585	carimbo
467.	# 586	carimbo
468.	# 587	carimbo
469.	# 588	carimbo
470.	# 589	carimbo
471.	# 590	carimbo
472.	# 591	carimbo
473.	# 592	carimbo

474.	# 593	carimbo
475.	# 594	carimbo
476.	# 596	carimbo
477.	# 598	carimbo
478.	# 599	carimbo
479.	# 600	carimbo
480.	# 601	carimbo
481.	# 602	carimbo
482.	# 603	carimbo
483.	# 604	carimbo
484.	# 605	carimbo
485.	# 607	carimbo
486.	# 609	carimbo
487.	# 610	carimbo
488.	# 611	carimbo
489.	# 612	carimbo
490.	# 613	carimbo
491.	# 614	carimbo
492.	# 615	carimbo
493.	# 616	carimbo
494.	# 617	carimbo
495.	# 618	carimbo
496.	# 619	carimbo
497.	# 620	carimbo
498.	# 621	carimbo
499.	# 622	carimbo
500.	# 623	carimbo
501.	# 624	carimbo
502.	# 625	carimbo
503.	# 626	carimbo
504.	# 627	carimbo
505.	# 628	carimbo
506.	# 629	carimbo
507.	# 630	carimbo
508.	# 632	carimbo
509.	# 633	carimbo
510.	# 634	carimbo
511.	# 635	carimbo
512.	# 636	carimbo
513.	# 637	carimbo
514.	# 638	carimbo
515.	# 639	carimbo
516.	# 641	carimbo
517.	# 643	carimbo
518.	# 644	carimbo
519.	# 645	carimbo
520.	# 646	carimbo
521.	# 647	carimbo

522.	# 648	carimbo
523.	# 649	carimbo
524.	# 650	carimbo
525.	# 651	carimbo
526.	# 652	carimbo
527.	# 654	carimbo
528.	# 655	carimbo
529.	# 656	carimbo
530.	# 657	carimbo
531.	# 658	carimbo
532.	# 659	carimbo
533.	# 660	carimbo
534.	# 661	carimbo
535.	# 662	carimbo
536.	# 663	carimbo
537.	# 664	carimbo
538.	# 665	carimbo
539.	# 666	carimbo
540.	# 667	carimbo
541.	# 668	carimbo
542.	# 669	carimbo
543.	# 670	carimbo
544.	# 671	carimbo
545.	# 672	carimbo
546.	# 673	carimbo
547.	# 674	carimbo
548.	# 675	carimbo
549.	# 676	carimbo
550.	# 677	carimbo
551.	# 678	carimbo
552.	# 679	carimbo
553.	# 680	carimbo
554.	# 681	carimbo
555.	# 682	carimbo
556.	# 683	carimbo
557.	# 684	carimbo
558.	# 685	carimbo
559.	# 686	carimbo
560.	# 687	carimbo
561.	# 688	carimbo
562.	# 689	carimbo
563.	# 690	carimbo
564.	# 691	carimbo
565.	# 692	carimbo
566.	# 693	carimbo
567.	# 694	carimbo
568.	# 695	carimbo
569.	# 696	carimbo

570.	# 697	carimbo
571.	# 698	carimbo
572.	# 699	carimbo
573.	# 700	carimbo
574.	# 701	carimbo
575.	# 702	carimbo
576.	# 703	carimbo
577.	# 704	carimbo
578.	# 705	carimbo
579.	# 706	carimbo
580.	# 707	carimbo
581.	# 708	carimbo
582.	# 709	carimbo
583.	# 710	carimbo
584.	# 711	carimbo
585.	# 712	carimbo
586.	# 713	carimbo
587.	# 714	carimbo
588.	# 715	carimbo
589.	# 716	carimbo
590.	# 717	carimbo
591.	# 718	carimbo
592.	# 719	carimbo
593.	# 720	carimbo
594.	# 721	carimbo
595.	# 722	carimbo
596.	# 723	carimbo
597.	# 724	carimbo
598.	# 725	carimbo
599.	# 726	carimbo
600.	# 727	carimbo
601.	# 728	carimbo
602.	# 729	carimbo
603.	# 730	carimbo
604.	# 731	carimbo
605.	# 732	carimbo
606.	# 734	carimbo
607.	# 735	carimbo
608.	# 736	carimbo
609.	# 737	carimbo
610.	# 738	carimbo
611.	# 740	carimbo
612.	# 741	carimbo
613.	# 742	carimbo
614.	# 743	carimbo
615.	# 744	carimbo
616.	sem # de carimbo	ver borda # 746
617.	# 746	na borda: # 745

618.	# 747	carimbo
619.	# 748	carimbo
620.	# 749	carimbo
621.	# 750	carimbo
622.	# 751	carimbo
623.	# 752	carimbo
624.	# 753	carimbo
625.	# 754	carimbo
626.	# 755	carimbo
627.	# 756	carimbo
628.	# 757	carimbo
629.	# 758	carimbo
630.	# 759	carimbo
631.	# 760	carimbo
632.	# 761	carimbo
633.	# 762	carimbo
634.	# 763	carimbo
635.	# 764	carimbo
636.	# 765	carimbo
637.	# 766	carimbo
638.	# 767	carimbo
639.	# 768	carimbo
640.	# 769	carimbo
641.	# 771	carimbo
642.	# 773	carimbo
643.	# 774	carimbo
644.	# 775	carimbo
645.	# 776	carimbo
646.	# 777	carimbo
647.	# 778	carimbo
648.	# 779	carimbo
649.	# 780	carimbo
650.	# 781	carimbo
651.	# 782	carimbo
652.	# 783	carimbo
653.	# 784	carimbo
654.	# 785	carimbo
655.	# 786	carimbo
656.	# 787	carimbo
657.	# 788	carimbo
658.	# 789	carimbo