



Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética

Metalinguage in silent cinema (1896-1914): the seduction of the cinematographic apparatus, the paradoxes of the filmic image, the diegetic immersion

Danielle Crepaldi Carvalho¹

¹Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e doutorado que investiga a relação estabelecida pelos cronistas brasileiros, de 1894 a 1922, com o cinema. Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, com pesquisa acerca dos usos dos sons no cinema silencioso (bolsista Fapesp). Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas e cotradutora da edição em português e análise crítica do melodrama francês “L’Auberge des Adrets”. Publicou artigos a respeito da literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com





Resumo: A presença da metalinguagem no cinema é contemporânea à invenção do dispositivo fílmico. O cinema silencioso mostrou-se em funcionamento prodigamente, ao redor do globo, com objetivos tão vastos quanto contraditórios: historiar sobre si; convidar o público, por meio da explicitação da descontinuidade inerente à imagem cinematográfica, à imersão na diegese fílmica; acenar para os paradoxos contidos na imagem, questionando a sua pretensa “objetividade”. Este artigo procura, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, refletir sobre os sentidos da metalinguagem na produção cinematográfica de 1896-1914.

Palavras-chave: cinema silencioso; cinema e história; cinema e outras artes.

Abstract: The presence of metalanguage in the cinema is contemporary to the invention of the film device. The silent cinema has prodigally shown itself in function, with goals as vast as they are contradictory: to historicize about itself; to invite the audience to immerse in the filmic diegesis, while explaining the inherent discontinuity of the cinematic image; to wave to the paradoxes contained in the image, questioning its alleged “objectivity”. Through a transdisciplinary perspective this article aims to reflect upon the meanings of metalanguage in the cinema from 1896 to 1914.

Keywords: silent cinema; cinema and history; cinema and other arts.

Introdução: a metalinguagem no cinema silencioso²

A presença da metalinguagem no cinema é contemporânea ao surgimento do cinematógrafo, respondendo, quiçá, à curiosidade fomentada pelo dispositivo desde a exibição pública das primeiras vistas, em 1895. O afastamento do rótulo de “arte”, bem como a impossibilidade técnica de se contarem histórias que obedecessem às intrincadas relações de causa e efeito oriundas da estética clássica – dada a pequena extensão dos primeiros rolos –, abre essas obras à experimentação. O espetáculo cinematográfico configurava-se, a princípio, pela exibição de uma sequência de fitas de caráter descontínuo e temática variada, a contrapelo da narrativa aristotélica, cujas regras ainda eram determinantes para a valoração das obras artísticas. O conceito de “cinema de atrações”, cunhado por Tom Gunning, dá conta desse espetáculo de “pura ‘manifestação visual’, que se caracterizaria por um reconhecimento implícito da presença do espectador, a quem a atração se confronta diretamente e de maneira, digamos, exibicionista. A atração está ali, diante dele – do espectador –, para *ser vista*.” (GAUDREAU, 2008, p. 83, tradução nossa).

Se não se pode pensar o cinema apartando-o do contexto cultural de seu tempo, devemos aproximá-lo, sobretudo, dos entretenimentos populares: do circo, dos espetáculos de variedades, da opereta, da revista de ano; gêneros que caminhavam na contracorrente da narrativa clássica, colocando a narratividade em paralelo à espetacularidade³, não raro transformando a carpintaria teatral, de instrumento de trabalho, em temática da ação. Se o “cinema de atrações” é um desdobramento das “variedades” teatrais – apresentação sucessiva de números de destreza física, de lanterna mágica, de fotografias oriundas dos mais variados processos, de vistas estereoscópicas, de canções e de pequenas cenas, os quais, em detrimento da imersão num único e denso universo diegético, abriam-se à exibição de atrações variadas e à distração –, a metalinguagem cinematográfica retira a sua seiva de espetáculos presentes no interior das “variedades” (a exemplo das paródias curtas de peças pertencentes ao repertório erudito, ou do

²Gostaria de agradecer as fundamentais intervenções feitas pelos colegas do grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, quando da discussão deste artigo.

³Teóricos como Gunning e Charles Musser utilizam, para parcela da produção cinematográfica rodada entre, grosso modo, 1897 e os primeiros anos de 1900, o termo “cinema de integração narrativa”, quando a modalidade do “cinema de atrações” passa a coexistir com o investimento na narratividade (MUSSER, 2007, p. 402-406). Todavia, escapa ao objetivo deste artigo o esmiuçamento dessa reflexão. Posto que certas características do “cinema de atrações” – como a espetacularidade ou o endereçamento direto ao público – compõem a cinematografia posterior, e que certas obras de “integração narrativa” misturam-se, no âmbito da exibição, ao “cinema de atrações”, utilizo aqui o termo numa acepção mais ampla.

arcabouço temático das vistas estereoscópicas⁴), ou de gêneros como a opereta francesa, transplantada ao Brasil desde meados do século XIX, e transmutada até se transformar em nossa “revista de ano”.

O mais popular dos dramaturgos brasileiros da dobra do século, Arthur Azevedo, exploraria prolificamente a metalinguagem. Em *Comeu*, revista do ano de 1902 (AZEVEDO, 2002, p. 695-777), atribui à personagem do “Teatro” o papel de explicitar ao público o escalonamento dos gêneros teatrais. Principia pela ópera e chega à revista de ano, tão maltratada pela crítica contemporânea, rés-do-chão dos gêneros artísticos, de acordo com a hierarquia clássica ainda adotada. À medida que são nomeadas, as personagens alegóricas alusivas a cada gênero chegam-se à cena e esgrimem parodisticamente os seus recursos dramáticos. A estratégia do dramaturgo exacerba um paradoxo: cabe ao mais criticado dos gêneros o papel de orquestrar os seus companheiros artísticos.

O espectador contemporâneo à invenção do cinema estava acostumado a espetáculos que questionavam a imersão na narrativa, negando a “suspensão da descrença” (ZAVALA, 2007, p. 238) cara à narrativa clássica. Daí a prestigiarem com entusiasmo o cinema dos primórdios. A grande quantidade de filmes metalinguísticos rodados logo na invenção do cinematógrafo denota o interesse do público por obras que davam a ver as fundações que erigiam tal espetáculo – sendo tal mostragem a razão de ser, mesma, daquele cinema. A apresentação do *modus operandi* da cinematografia no interior da diegese fílmica faz emergir uma personagem incontornável: o aparato cinematográfico, sucedâneo do público, interlocutor direto das personagens apresentadas no ecrã.

Este trabalho procurará analisar como a metalinguagem opera num conjunto de obras rodadas na Europa e nas Américas entre 1896 e 1914 – dos princípios do cinema enquanto espetáculo público ao ano que tem início a Primeira Guerra, quando se desloca o eixo da produção cinematográfica da Europa aos Estados Unidos e arremata-se a lapidação do “estrelismo”, fundamental ao cinema clássico, já presente no cinema europeu, mas responsável por viabilizar comercialmente a

⁴Como as vistas tematizando indivíduos no âmbito privado, mirando o interior de um estereoscópio. Além de educarem o público acerca da fruição do aparelho, tais vistas convidam-no ao mimetismo, ao voyeurístico “olhar pelo buraco da fechadura”, à maneira como mais tarde o fariam aparatos como o mutoscópio. O cinematógrafo, por sua vez, se apropriaria largamente das séries de vistas encenadas para o estereoscópio – por exemplo, “The Frenchmaid” (1902), de H. C. White, seria a fonte de inspiração para o filme *How the cook made her mark* (American Mutoscope & Biograph Company, 1904). No que toca às imagens estereoscópicas, conferir Luminous-Lint: <<https://goo.gl/wEOPmj>>. No que tange às vistas mutoscópicas, conferir, por exemplo, *Peeping Tom* (American Mutoscope Company, 1897), em que a objetiva da câmara explicita o olhar da personagem pelo buraco da fechadura, flagrando cenas dos mais diversos graus de intimidade. Para uma aprofundada análise das fotografias estereoscópicas, e sua influência no cinema, conferir Cuarterolo (2013 p. 97-99).

produção cinematográfica estadunidense. O amplo recorte temporal e geográfico será organizado a partir de uma questão central: de que forma tais filmes articulam os níveis da ficção e da negativa à ficção? E, nesse contexto, em que se aproximam e diferem os usos da metalinguagem no interior de obras rodadas num lastro temporal de quase vinte anos?

Minha proposta neste artigo é cooperar para que se realize o proposto por Zavala (2007): “Está por ser elaborado, [...] um sistema [...] que permita realizar análises de textos metaficcionais as quais façam justiça à sua natureza paradoxal, considerando-se que em todo texto metaficcional coexistem as dimensões da ficção e da antificção” (p. 240-241, tradução nossa). Tenho, todavia, uma intenção menos totalizante. Por meio do agrupamento de películas cujos contornos se aproximam, procuro assinalar alguns percursos palmilhados pela metalinguagem em películas rodadas até 1914, ponderando sobre as relações que o cinema estabeleceu com outras artes e entretenimentos contemporâneos – e o seu público –, e os objetivos que o levaram a mostrar-se com tanta pertinência em funcionamento.

A metalinguagem como atração

Num plano aberto que remete ao campo de visão do espectador teatral, Georges Méliès adentra o palco e prostra-se diante de uma grande moldura vazia e estática, a qual, a um gesto seu (*mise-en-scène* cara aos espetáculos de ilusionismo) transforma-se num cenário medieval com ponte, muro e fortificação e, enfim, na pintura de uma paisagem donde brota um quadro cinematográfico em que é personagem um duplo do mágico-cineasta, com o qual o Méliès “real” interage. Novo gesto seu escurece o quadro, novamente tornado pintura. Fim. Uma cena cinematográfica apresentada dentro de outra, utilizando-se como artifício a magia. Literal *mise en abyme*⁵, talvez o primeiro da história do cinema.

A obra é *Le portrait mystérieux* (1899), de Georges Méliès. A ela se sucederão fitas como *The countryman first sight of the animated pictures* (1901), de Robert W. Paul, e *Uncle Josh at The Moving Picture Show* (1902), de Edwin Porter, mais sofisticadas porque encenam, no interior da diegese fílmica, a evolução da ainda tão jovem cinematografia (HANSEN, 1991, p. 25-28). Ambas têm como tema as sessões de cinema contemporâneas à invenção do aparato cinematográfico e detêm-se na primeira visita de dois campônios ao cinematógrafo, destacando a sua incompreensão no que toca às diferenças entre a *mise-en-scène* cinematográfica e a teatral. As duas

⁵Ou “construção em abismo”, conforme utilizarei doravante.

fitas são tomadas num único plano geral, a partir de um camarote frontal do teatro no qual o espetáculo cinematográfico é apresentado. Nelas, como em *Le portrait mystérieux* (1899), são apresentadas ações concomitantes: ambas as personagens procuram interagir empiricamente com o conjunto de vistas mostradas nas telas – as quais remetem àquelas rodadas quando da invenção do cinematógrafo⁶ –, o que culmina, em *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, na interrupção da projeção por parte do campônio, na danificação do aparato cinematográfico e na explicitação, ao público diegético e extradiegético, da técnica que erige o espetáculo.



Figuras 1 e 2: Fotogramas de *The countryman first sight of the animated pictures* (1901) e *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902).

Para além da encenação, nas duas películas, dos limites existentes entre teatro e cinema, e da educação do público tendo em vistas as especificidades da fruição da imagem cinematográfica (HANSEN, 1991, p. 26-27), quero chamar atenção, aqui, para uma característica incontornável às imagens do cinema, largamente referida desde os seus primeiros cronistas (que motiva, suponho, a metaficção cinematográfica): a “ilusão de realidade” que emanava delas. No que toca ao realismo das imagens cinematográficas, remeto-me ao célebre ensaio de André Bazin “Ontologia da imagem fotográfica”, no qual o ensaísta refere-se ao caráter indicial da fotografia – ela é, por suas características técnicas, a emanção do objeto fotografado (BAZIN, 2008). Porém, malgrado essa realidade inescapável⁷, o cinematógrafo nasce de um *trompe d'oeil*, ao qual a imprensa alude desde que o novo espetáculo passa a ser anunciado: suas vistas se comporiam de “fotografias em movimento”, referência direta à sua materialidade – um conjunto sequencial de

⁶Quando não o são, efetivamente. Ao menos duas vistas apresentadas na fita foram rodadas pela empresa de Edison: *Parisian dancer* (1897) e *The black diamond express* (1896/1897), ambos de James H. White.

⁷À qual Boleslaw Matuszewski aludira, ainda em 1897, assinalando a possibilidade de o cinematógrafo – que ele considera o receptáculo da “verdade” – dirimir dúvidas: “Pode-se seguramente atestar que a fotografia animada é caracterizada pela autenticidade, acurácia e precisão que não estão presentes em nenhum outro lugar.” (MATUSZEWSKI, 1999, p. 27, tradução nossa).

imagens alinhadas e separadas umas das outras por um espaço negro, as quais adquiriam movimento ao olho humano ao serem exibidas num intervalo específico de tempo.

Realidade paradoxalmente nascida da ilusão, portanto. Em 1897, um cronista do carioca *Jornal do Brasil* ponderaria sobre “Uma sega de trigo” (*La Batteuse de Blé*, Lumière, 1897): “A cena é tão perfeita, que quase que se chega a ouvir o ruído dos cortadores a derrubar a preciosa planta.” Sobre outro desses quadros, o mesmo jornal diria: “É de fazer água na boca, tão bem reproduzida está e tão natural é a cena *Um comedor de melancia!* [...] Ontem um espectador tão iludido ficou que, aproximando-se do quadro disse: — Ó, amigo, você me dá um pedaço desta melancia?” (apud GONZAGA, 1996, p. 63). À alusão à realidade potencializada apreendida do quadro da sega do trigo (ao ponto de se depreenderem, daquela cena muda, mesmo os ruídos da colheita) soma-se ao chiste no que toca ao quadro do comedor de melancia – chiste o qual, ao mesmo tempo em que antecipa as fitas de Robert W. Paul e Edwin Porter, experimenta com deleite os paradoxos da imagem fílmica.

Como se vê, a consciência da técnica cinematográfica nasce com o surgimento do espetáculo. Sua fruição esteve, desde o princípio, ligada ao seu âmbito contraditório, ao fato de a realidade que emanava das imagens em movimento ser fruto de um falseamento. Dessa constatação brotaria uma obra como *The big swallow* (Kinétograph Co., 1901), avassaladoramente inventiva – posto que rodada em 1901 –, na qual o dândi protagonizado por Sam Dalton, à guisa de um circense engolidor de espadas, aproxima-se paulatinamente da câmara cinematográfica até engoli-la – e ao cinegrafista –, transformando a cena num quadro negro ao qual se segue o mergulho de cinegrafista e câmara no vazio, e a digestão de ambos pela personagem. Embora a temática flerte com o fantástico, o gesto joga com a materialidade da imagem de forma semelhante ao que fazem os irmãos Lumière em *Démolition d'un mur* (Lumière, 1896), vista que não se diferiria das tomadas “ao natural” rodadas então, não fosse pelo truque empregado de se rebobinar a película aos olhos do público, assombrando-o, fínda a derrocada do muro, com a sua mágica reconstrução. Mesmo as vistas de caráter eminentemente documental não escamoteavam o aparato criador de prodígios, salientando que o realismo conquistado era resultado do artifício.

Os paradoxos da imagem fílmica

Estratégia análoga é explorada num filme como *Rigadin aux Balkans* (1912), de Georges Monca, que, embora rodado uma década depois de *The big swallow* (1901), guarda uma semelhança importante com a *mise-en-scène* do “cinema de



atrações”: a interação direta, exibicionista, da personagem com o dispositivo fílmico e, por extensão, com o público que o assiste, cobrando-lhe convivência. A personagem título é desempenhada por Prince, ator, durante a década de 1910, em duas centenas de películas nas quais desempenhava uma gama de amantes desafortunados, mais sagazes ou menos, mais apaixonados ou menos, burilamento primevo da tipificação cinematográfica que lançaria o *star system* europeu. Apresentemos primeiramente o trecho do filme: desejoso de agradar a mulher que ama, para que ela lhe dê preferência em detrimento de um opositor, Rigadin aceita um emprego de repórter cinematográfico junto à Pathé. Incumbido de rodar episódios da Guerra dos Bálcãs, a personagem decide escolher, como palco do conflito, um arrabalde parisiense, para onde leva a namorada, os figurantes e os equipamentos da Pathé.

A parte central do filme dedica-se ao esmiuçamento da escroqueria de Rigadin, apresentando, par a par, a *mise-en-scène* de uma fita cinematográfica: da escolha da locação à rotação das cenas, passando-se pela maquiagem e direção do elenco. O filme denota uma percepção aguçada da maquinaria cinematográfica, não apenas por parte de Georges Monca, mas do público, já que constrói o humor a partir de um detalhe eminentemente cinematográfico: o enquadramento. O filme-dentro-do-filme capta uma porção específica do quadro visto pelo espectador extradiegético: aquela responsável por destacar a ficção do interior da realidade. No plano da “realidade”, que o público observa desde a cadeira do cinema, Rigadin é apreendido filmando o elenco a circular ao redor de uma nesga de vegetação a qual, quando tomada em recorte pela câmera do ator-cineasta, assemelha-se a um denso matagal, donde brota o suposto exército. Assim, o corpo enxuto de figurantes que circunda a capoeira cria a ilusão de se tratar de uma densa tropa que rumava à batalha.



Figuras 3 e 4: Fotogramas de *Rigadin aux Balkans* (1912).
Fonte: Pathé Frères; Gaumont Pathé Archives

Georges Monca dá tratamento cinematográfico a uma questão tabu no cinema dos primeiros tempos: a rotação de atualidades cinematográficas em cenários arranjados; a representação de cenas supostamente depreendidas da realidade. Anos antes, Olavo Bilac publica uma crônica no carioca *A Notícia*, repudiando uma “farsa” do tipo (B., 1904, p. 2), narrada detalhadamente pelo jornal francês *La Presse* (METENIER, 1904, p. 1-2) num artigo ilustrado com imagens litográficas (uma delas apresenta analogia perfeita em *Rigadin aux Balkans* (1912): um plano de conjunto do “théâtre de la guerre”, tendo em primeiro plano o cinegrafista e, ao fundo, os figurantes).

O artigo francês refere-se a outro conflito – a guerra russo-japonesa –, e é publicado quando da exibição, na França e no Brasil, de um conjunto de filmes que o tematizam. Explicita uma tomada de consciência sobre o falseamento possibilitado pela imagem cinematográfica. *Rigadin aux Balkans*, a exemplo de Metenier, fecha-se numa censura moralista à atitude da personagem título, “descoberta” por Ferdinand Zecca e demais executivos da Pathé, porque havia sido tomada numa daquelas cenas enquanto dirigia os figurantes – esforço da cinematografia de estabelecer a separação entre as esferas da ficção e da realidade, cujos limites pareciam, no âmbito cinematográfico, tão escorregadios.

A interpenetração das duas instâncias se desdobra em filmes que tomam por tema os quiproquós ocorridos no momento da rotação das películas. *Les Inconvénients du cinématographe* (Pathé Frères, 1908), fita na qual dois supostos bandidos – na verdade, dois atores de cinema – são apreendidos pelas autoridades em plena ação, é apresentada no Rio de Janeiro um ano depois da publicação, no *Jornal do Brasil*⁸, de um par de artigos chistosos assinados pelo cronista João Foca, nos quais Madureira – cinegrafista (provavelmente fictício) de arrabalde –, narra os percalços enfrentados enquanto rodava fitas nacionais de ficção: a agressão que sofrera de certo sujeito que o tomara pelo bolinador de uma transeunte daquele bairro – por sinal, a esposa de Madureira, atriz da tal fita; ou as artimanhas da “malandragem” carioca, que, passando-se pelo cinegrafista, começara a cometer assaltos no local (FOCA, 1907a, p. 3, 1907b, p. 5).

As câmeras da Pathé e de Madureira fazem emergir uma diferença primordial entre o cinema e o teatro, responsável pelas peculiaridades da reflexão metalinguística encetada em cada uma dessas artes: a diluição, no cinema, do palco da ação. Enquanto o teatro toma usualmente por moldura um espaço físico

⁸Exibido na cidade no Cinema Pathé, em janeiro de 1909, com o título de *Os Inconvenientes do cinematógrafo*: “Jocosa crítica à preparação das encenações ao ar livre para as peças cinematográficas”. (CF. CINEMA PATHÉ, 1909, p. 6).

convencional, feito de palco, cadeiras, cortinas e bastidores – oferecidos à visibilidade do público tanto quanto o espetáculo encenado, explicitando a separação entre os âmbitos da ficção e da realidade –, no cinema a não convergência entre o espaço da ação e o da exibição minam as possibilidades de delimitação das esferas. Ao mesmo tempo em que os cenários fictícios ganhavam, por meio da objetiva da câmera, foros de realidade, a realidade acabava por ser tomada como ficção – daí os transeuntes ludibriados aludidos por Madureira.



Figuras 5 e 6: Fotogramas de *Les Inconvénients du cinématographe* (1908).
 Fonte: Pathé Frères; Gaumont Pathé archives.

A tomada de consciência acerca dos paradoxos encerrados pela imagem cinematográfica resvala, como dissemos, para a rotação de uma gama de filmes que tangem desde a defesa da suposta “objetividade” da imagem, até o seu explícito questionamento. Dados os limites do artigo, discutirei sem exaustão sobre alguns deles. Na primeira categoria encontra-se uma fita como *Collection de cartes postales* (Pathé Frères, 1908)⁹, que o cronista carioca Picolino resume com verve: “Um fotógrafo à cata de assunto bispa [‘um marido bilontra’ e ‘uma gentil rapariga’] [...] / Dez minutos depois o mesmo marido em companhia de sua esposa, vai comprar cartões postais e o dono da loja mostra à senhora... o escandaloso namoro fotografado [...]” (PICOLINO, 1908).

O filme roda-se nos tempos da vulgarização da fotografia. Dialoga, além disso, com divertimentos aos quais o público já estava familiarizado: em princípios de 1904, o carioca “Parque Fluminense” anunciava, dentre as suas atrações, a “fotografia instantânea e em cartões postais” (PARQUE..., 1904a, p. 6). Não por acaso, o filme nacional *O flagrante pelo cinema* (Photo-Cinematographica Brasileira, 1908), de Antônio Leal, provável referência ao

⁹Exibida no Rio de Janeiro com o título de *Os cartões postais*, em fevereiro de 1908 (Cf. PATHÉ, 1908, p. 6.).

francês, faz sucesso no Rio de Janeiro pouco mais tarde¹⁰.

A imagem serve como comprovação não apenas da traição, como do crime. Em *Evidence of the Film* (1913), de Marston e Thanhouser, o registro cinematográfico livra o pequeno *courrier* da prisão, comprovando que o autor do roubo de uma soma em ações fora certo corretor inescrupuloso. A película surge de modo cabal, nesse filme, enquanto atestação da inocência do menino: manipulada materialmente pela funcionária da Thanhouser e pelo juiz, desvenda, aos olhos do público, de que matéria se faz a imagem cinematográfica, duplamente perigosa porque, evolução da fotografia, além de congelar instantes do passado lhes dava, com o movimento, vida nova, para além dos sujeitos empíricos que a compunham.



Figuras 7-10: Fotogramas de *Evidence of the film* (1913).
Fonte: Thanhouser.

Num belo ensaio dedicado aos usos da fotografia no meio forense, Tom Gunning aponta para as possibilidades de controle social que o dispositivo fotográfico encetava. Seu desenvolvimento determinara, em países como a França, a alteração de práticas como a marcação a ferro em brasa dos corpos dos criminosos. A impressão física do signo da culpa evolui numa intervenção menos assertiva, porém, mais

¹⁰Filme e entrecho se perderam. Pelas propagandas da época, sabemos tratar-se de uma “fita cômica” exibida no Rio de Janeiro a partir de setembro de 1908 (CINEMA..., 1908, p. 10).

contudente – enquanto a marca física poderia ser disfarçada, o registro fotográfico permanecia inalterável, já que se dissociava do corpo dos indivíduos, impedindo ao criminoso a sua manipulação: “O corpo [...] tornou-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia”¹¹ (GUNNING, 2004, p. 37).

Na esteira da reflexão proposta por Gunning, relacionamos um último conjunto de filmes nos quais o “poder opressivo da câmera diegética” (GUNNING, 2004, p. 48) revela-se de modo cabal, por induzir ao erro. O primeiro deles é *Amour et science* (1912), de M. K. Roche, história do inventor de uma máquina de “visão à distância” –aparato que transmitia, além da voz, a imagem – o qual testemunha a namorada a traí-lo. A prova peremptória do adultério leva o rapaz à loucura (AMOUR... 1992, p. 111). O amante se tratava, no entanto, de uma amiga de sua namorada, travestida para fazer bulha do cientista.

A suposta objetividade da imagem cinematográfica caía por terra, emergindo em primeiro plano o seu caráter ambíguo: a loucura do jovem é sanada tão logo a namorada lhe reencena o ocorrido, explicitando a verdadeira identidade do suposto amante. Outro exemplo: no décimo episódio do filme-seriado *The exploits of Elaine* (Wharton, 1914), de Louis J. Gasnier e George B. Seitz, “The life curent”, a mocinha protagonizada por Pearl White amarga o sofrimento pela suposta traição do namorado, o detetive Craig Kennedy, envolvido por uma dupla de escroques numa situação comprometedora, furtivamente fotografada. Nesse contexto, o uso do dispositivo de controle forense contra um sucedâneo da polícia coloca em xeque o valor de “prova de crime” atribuído à imagem.

Filmes como os acima citados sublinham a necessidade de interpretação dos registros fotográficos e cinematográficos, afirma Gunning. Um último exemplo é *Erreur tragique* (Gaumont, 1913), de Louis Feuillade, o qual metaforiza a dubiedade inerente à imagem e a sua necessidade de controle. Nele, o marido se vê iludido ainda na lua de mel. Numa ida casual ao cinema, descobre, no segundo plano de certa comédia-pastelão da Pathé, a esposa a caminhar nos braços de um desconhecido – ambos captados acidentalmente pela câmera que rodava o filme. Para se asseverar da traição, o homem compra, na empresa produtora, o rolo do filme – examinando-o detalhadamente, à maneira como fizera o juiz de *Evidence of the film* (1913). Furioso frente à prova incontestável – “Sem dúvida, a objetiva cinematográfica surpreendeu um ato culposo da marquesa”, assevera o intertítulo

¹¹De acordo com Gunning, a marca do ferro em brasa foi suprimida oficialmente na França em 1832, passando a fotografia a ser considerada, segundo certo inspetor francês, a “infilção de uma nova marca” (GUNNING, 2004, p. 40).

–, o marido enceta uma vingança da qual se lamenta tão logo recebe em casa o suposto amante da esposa, na verdade, o irmão da jovem.

A imagem pouco tem de “objetiva” – apesar do nome dado à lente que a capta –, carecendo de interpretação apropriada, como afirma Gunning, ou, para além disso, de discursos que circunscrevam seus sentidos. Nas primeiras décadas da cinematografia, resumos circunstanciados, publicados na imprensa, buscavam cercar os sentidos dos filmes (CARVALHO, 2014), esforço empreendido em paralelo ao desenvolvimento da narrativa cinematográfica clássica, sobre o qual a próxima parte deste artigo irá se debruçar.

A imersão diegética

O conjunto de filmes tratados acima num só tempo desvela ao público as convenções que estruturam as produções cinematográficas e o convida à imersão na diegese fílmica. A revelação do artifício, contemporânea, como apontado, à invenção do dispositivo fílmico, reproduz um esforço comum às artes de se revelar em funcionamento – que no âmbito literário remonta ao menos à escritura de *Dom Quixote*, segundo Zavala. Considerando que a ficção oferece um mundo em microcosmo, o ensaísta mexicano pondera que a metaficção permite ao leitor “relativizar e tomar distância frente a este mundo, observando as suas possibilidades e contradições internas, suas fissuras e talvez sua demasiada perfeição formal”, levando-o a “duvidar acerca das fronteiras entre o que chamamos de realidade e as convenções que utilizamos para representá-la.” (ZAVALA, 2007, p. 219, 203, tradução nossa).

A curiosidade fomentada pelo exercício metaficcional comprova-se pela frequência com que ele se realiza. O fato de a metaficção se multiplicar no século XIX, sob a égide do realismo literário, resvalando para o teatro, explicita que o período de criação da mais cabal homologia da realidade fora também aquele de maior exposição da técnica que a compunha – resultado de uma característica determinante à sociedade do século XIX; o entremear-se entre a ficção e a realidade: de um lado, a criação de espetáculos crescentemente assemelhados à realidade e, de outro, a vivência da realidade enquanto espetáculo (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

A metalinguagem traz peculiaridades quando introduzida no novo veículo. A ausência empírica do elenco e da estrutura tão visível que torna possível uma arte como o teatro leva o público, no escuro da sala de exibição, à evasão e ao sonho, a um “estado intermediário de lazer e de torpor corporais onde o jogo cerebral seria



aliviado de suas obrigações habituais e não teriam outra lógica que a divagação”, nas palavras de Giraudoux (1946, p. 301, tradução nossa). A decupagem clássica – costura que estabelece uma relação de continuidade transparente a planos rodados descontinuamente – potencializa essa imersão do espectador no universo do filme. No que concerne à metaficção cinematográfica aqui tratada, realiza-se um duplo movimento, aparentemente ambíguo, de se explicitar a estrutura que erige a obra cinematográfica, ao mesmo tempo em que se naturaliza tal estrutura aos olhos do público. Daí à presença, nessas obras, de duas diegeses paralelas, uma introduzida “em abismo” no interior da outra, a se desenhar claramente ficção para consolidar o suposto “realismo” daquela que a abriga.

O cinema revela-se em funcionamento para se disseminar¹². Desde um filme anterior à montagem clássica, como o já citado *Uncle Josh...* (1902), cuja tela inicial do filme-dentro-do-filme anuncia literalmente a exibição das vistas rodadas pelo “Edison Projecting Kinetoscope”; a *Rigadin aux Balkans* (1912), no qual o diretor/produtor da Pathé, Ferdinand Zecca, surge em seu gabinete de trabalho (onde se vê mesmo um pôster concernente à série dos *Film d’Art* da empresa), a atribuir diretamente ao protagonista o ofício nos Bálcãs; a *Erreur Tragique* (Louis Feuillade, Gaumont, 1913), no qual a Gaumont apresenta prodigamente seu corpo de artistas cômicos e dramáticos, sua sala de exibição, seu programa, suas películas vendidas a varejo. A intenção, aqui, não é ser exaustiva. Como se pode observar, a analogia entre a empresa mostrada na diegese fílmica e aquela responsável pela rotação da obra era corrente.



Figuras 11 e 12: Fotogramas de *Rigadin aux Balkans* (1912) e *Erreur Tragique* (1913). Fontes: Pathé Frères; Gaumont.

¹²Não podemos deixar de ressaltar a relação entre a exibição do aparato fílmico no interior da imagem cinematográfica e os “salões de novidades” anteriores e contemporâneos ao surgimento do cinema, nos quais a apresentação das mais recentes invenções tecnológicas constituía-se uma atração *per se*.

À medida que a indústria cinematográfica se consolida, reforça-se o exercício metalinguístico no interior dela. O já citado *Erreur Tragique* (1913) é um dos mais sofisticados exemplos, pois sua estrutura fílmica apresenta, além da gama de *stars* da Pathé, um amplo espectro de gêneros, do melodrama à *slapstick comedy*: enquanto na diegese fílmica principal narra-se o drama do marido supostamente traído, no filme-dentro-do-filme quem desfila é “Onésime”, interpretado por Ernest Bourbon, que entre 1912 e 1914 figurou em dezenas de comédias da Gaumont, sempre desempenhando o tolo cujas ações beiravam a imoralidade. Em *Erreur Tragique* (1913), Bourbon assume novamente o tipo, assim como René Navarre, no papel do marido violento, continuaria a desfilhar pela cinematografia uma variante dos tipos lúgubres que representa na película – ele logo desempenharia o papel do criminoso Fantomas no filme-seriado homônimo, sucesso internacional da Gaumont.

Erreur Tragique (1913) na França, e *A Vitagraph romance* (1912), de James Young, nos Estados Unidos, apresentam aspectos de uma indústria que, em fase de consolidação, procurou desde logo escrever a sua biografia. Rodado em 1912, o filme norte-americano é, embora anterior a Hollywood, contemporâneo à publicação da *Photoplay* (1911), revista cujo objetivo era dar a conhecer os meandros da indústria, além de construir e popularizar os artistas das telas, inventando-lhes vidas fictícias que estabeleciam relação direta com os tipos por eles representados. Edgar Morin discorre com profundidade sobre a “mitologia das estrelas” (MORIN, 1989, p. XI), burilada, então, em relação estreita com o inconsciente coletivo ocidental – a qual situava tais indivíduos num lugar ambivalente, a meio caminho do céu e da terra, fomentando no público um sentimento que tangia num só tempo a idolatria religiosa e o desvelo familiar.

Filmes como *A Vitagraph romance* (1912) e, poucos meses antes, *The picture idol* (Vitagraph, 1912), de James Young, testemunham a maquinaria de construção do estrelismo colocada em funcionamento. No primeiro, a visita do pai da mocinha à Vitagraph, ao mesmo tempo em que saciava a curiosidade pública no que tocava aos bastidores da indústria, impunha uma imagem altaneira ao *métier*, que por anos fora considerado por seus críticos uma versão rebaixada da arte teatral. O percurso do senador pelos estúdios é acompanhado por uma panorâmica que flagra a onipresença dos mais variados povos, costumes e civilizações. O pai acaba por assentir no trabalho da filha – a chancela da cinematografia, por parte de uma das principais esferas de poder, se não testemunha um fato histórico, ao menos demonstra o desejo de sua efetivação. Não é um acaso que o cinema, indústria de relevância crescente

no mundo, demandasse, naquele momento, o alçamento ao panteão das artes¹³: o retorno comercial e o *status* artístico são dois lados de uma mesma moeda.



Figuras 13-16: Fotogramas de *A Vitagraph romance* (1912).

Em *A Vitagraph romance* (1912), como se vê, os fragmentos da realidade empírica desfilados aos olhos do público não destroem a ficção, antes, a sublinham. O esforço da cinematografia em destacar as camadas de ficção e de realidade que perfazem o cinema e, ao mesmo tempo, convidar o espectador à imersão na diegese fílmica, está muito bem posto no último exemplo que aqui cito: *The picture idol* (1912). A relação entre fã e ídolo nele explicitada cobre todo o espectro da construção do estrelismo sobre a qual se debruça Edgar Morin (1989).

Bertha (Clara Kimball Young) ama com devoção Maurice Costello (célebre galã norte-americano do princípio da década de 1910, que no filme desempenha-se a si próprio). A jovem tem fotografias do ator espalhadas pelo quarto, mesmo à sua cabeceira, à maneira de santo padroeiro. Ao encontrá-lo casualmente pela rua, leva para casa uma ponta do cigarro que ele descarta, introduzindo-a com fetichismo no altar de seu ídolo. Após descobrir onde ele vive, envia-lhe flores e dizeres

¹³Data de 1912 o *Manifesto das sete artes e estética da sétima Arte*, do italiano Ricciotto Canudo.

apaixonados¹⁴. Ajudado pelos consternados pais da moça, o ator decide ludibriá-la. Convidado a um jantar na casa dela, principia por se comportar mal à mesa, após o que a convida para visitá-lo em casa, onde lhe apresenta a esposa e numerosos filhos – na verdade, um amigo do rapaz, travestido para a ocasião, e crianças contratadas.

Costello atua na película como o fariam, na vida real, atores como Luis Mariano, citado por Morin (1989, p. 58-60): como uma espécie de figura tutelar, a zelar pelo futuro da jovem. Quando não, o *star system* erige uma variante contemporânea de “amor cortês”, que fomenta um enamoramento tão intenso quanto distanciado, tendo como ponto de chegada o consumo das estrelas e dos filmes que a veiculam. O galã de *The picture idol* (1912) desempenha à mocinha apaixonada uma *performance* “em abismo” que metaforiza o artifício analisado ao longo deste artigo. Na diegese fílmica onde se insere a “cena” desempenhada por Maurice Costello, perdura o seu *éthos* garboso criado pelo *star system*: efetivação da analogia entre *persona* e personagem estabelecida pelo cinema clássico, convite derradeiro ao público à imersão na diegese fílmica e na mitologia por ele veiculada.

Conclusão: a realidade e o sonho

Busco aqui refletir sobre os usos da metalinguagem a partir de um conjunto de filmes rodados até 1914. Longe de almejar o esgotamento da questão, procurei percorrer o *corpus* tendo por foco a forma como os níveis da ficção e da negativa à ficção são articulados nessas obras – dado que mesmo as produções em que a presença do aparato cinematográfico é mais ostensiva comportam uma dimensão ficcional. A perspectiva transdisciplinar mobilizada procura salientar que o público contemporâneo à invenção do cinematógrafo já tomara contato com a metaficção, por meio, por exemplo, do teatro, da literatura e de imagens estereoscópicas, daí a obter rendimento narrativo a inserção, nos filmes rodados mesmo na aurora da cinematografia, da mecânica do aparato produtor de imagens em movimento.

Procurei salientar um movimento comum nas produções analisadas, de se desvelar a estrutura que erigia o objeto artístico e, ao mesmo tempo, mergulhar-se na ficção. Procurei chamar atenção para a presença de uma dimensão objetiva, superior, a orquestrar a dimensão subjetiva nela introduzida, o que equivaleria a dizer, nos termos de Xavier (2008), que o exercício fílmico nelas encetado oscila entre a *opacidade* e a *transparência* – a revelação do

¹⁴Este filme compôs a secção “I pericoli del cinema”, exibida na Giornate del Cinema Muto de Pordenone, em 2011. Agradeço ao Paolo Tosini pela facilitação do acesso a essas obras.

artifício que torna possível a ficção estando subsumida a uma dimensão maior, que o vela, convidando o público a fruí-la.

No cinema silencioso, a metaficção ganhou contornos próprios, inerentes às especificidades do aparato. Seu rápido desenvolvimento, de mera curiosidade técnica a espetáculo de penetração social crescente, seu desatrelamento com relação aos salões de novidades e teatros rumo a salas de exibição próprias, e a uma *mise-en-scène* que emulava o ambiente noturno, e a introdução da música, com seu caráter imersivo, transformavam o cinema no espaço da evasão e do sonho. As reflexões tecidas por Giraudoux acerca da fruição cinematográfica antecipam as ponderações de Edgar Morin. Em *As Estrelas*, obra deste ensaísta na qual me detenho neste estudo, estamos sob os eflúvios das “estrelas de cinema”, seres sobre os quais a “mitologia do mundo moderno” – “sobretudo a mitologia do amor”, ele sublinha – (1898, p. 96) se realiza em potência: o amor, e a identificação que ele engendra, faz com que as estrelas habitem o espírito do espectador, levando-o à frequência contínua do espaço do cinema para a fruição obsessiva daquelas presenças fantasmáticas, objetivo final da economia capitalista (p. 97) – Morin não deixa de perceber a dupla dimensão mítica e mercadológica do jogo.

A narrativa cinematográfica clássica, ao investir no enredo ficcional, em detrimento da estrutura cinematográfica que o constrói, favorece a imersão, a rendição ao sonho. No entanto, como explicar a grande quantidade de metaficção cinematográfica produzida entre a aurora da cinematografia e o burilamento final da narrativa clássica? Para fazê-lo, precisamos voltar os olhos das telas a outros suportes com que a cena muda dialogava, a exemplo das revistas voltadas à cinematografia, nas quais se observa o mesmo discurso ambivalente: a atribuição de foros de realidade aos artistas da tela e às suas vidas fictícias e, ao mesmo tempo, o esquadramento dos estúdios, ambientes artificiais onde vidas aparentemente tão reais vicejavam, reforçando-se, assim, a “ilusão de realidade” (GÁRATE, 2008; CARVALHO, 2014).

O recorte temporal deste trabalho encerra-se em 1914, ano em que a Primeira Guerra Mundial principia a afetar a produção e a distribuição cinematográfica europeia, favorecendo a norte-americana. Os filmes aqui analisados demonstram, todavia, que o imaginário atrelado às estrelas de cinema foi alimentado com a mesma pertinácia de um lado e de outro do Atlântico. A presença, nesses filmes, do *modus operandi* da cinematografia (o corpo artístico e técnico dos estúdios, a rotação, venda, exibição e mesmo os vieses de interpretação das obras), dava contornos ficcionais ao conteúdo que as revistas voltadas ao cinema publicavam, na Europa e nos Estados

Unidos, desde ao menos 1905.¹⁵ Tais filmes deixam-nos entrever em detalhes a fixação das bases da indústria cinematográfica. Requer-se um estudo mais abrangente para que se apreendam as especificidades locais. No entanto, a multiplicação dessas produções nos Estados Unidos a partir de 1914, e a sua diminuição na Europa, patenteia o deslocamento da indústria levado a termo durante a Guerra.

Curioso é que nessas fitas em que coexistem a ficção e a negativa à ficção, se por um lado se busca balizar a interpretação da imagem, aponta-se, todavia, para um insuspeitado protagonismo do espectador, assinalado por Nietzsche num texto décadas anterior à cinematografia, e corroborado por uma canção popular norte-americana contemporânea à efetivação do *star system*. Nietzsche (2016, p. 25-26) aproxima a esfera da poesia à do sonho, no qual desfilam as imagens das mais aprazíveis às mais amedrontadoras, “toda a ‘divina comédia’ da vida, com o seu *Inferno* [...] não só como um jogo de sombras – pois a pessoa vive e sofre com tais cenas – mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência”. “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”, ele conclui¹⁶. Quatro décadas mais tarde, o eu-lírico da canção “Elaine” entoaria, a respeito da célebre personagem de Pearl White:

Eu me apaixonei por uma rainha fantasmática./ É uma garota que eu nunca vi, apenas na tela do cinema./ Oh, o seu amor pelo herói entristece-me, embora eu saiba que é apenas faz de conta./ Mas meu amor não diminui, eu volto novamente a *The Exploits of Elaine*. (WESLEY; ELBERT, 1915, p. 3, tradução nossa)

As sombras do sonho, como do cinema, ganham carnadura, ao mesmo tempo em que exacerbam ao sonhador o seu caráter ilusório, ficcional. Se a metaficção dá a ver as convenções que forjam a realidade, o mergulho derradeiro na ficção acena para a sua necessidade incontornável. Ao fim e ao cabo, criamos ficções pra darmos sentido à vida e, assim, escaparmos à fortuidade da existência, ao vazio – coisa que o cinema soube compreender desde cedo.

¹⁵Data do início da publicação da revista francesa *Phono-Ciné-Gazette*. A norte-americana *The Moving Picture World* principia a circular em 1907.

¹⁶O original foi escrito entre 1870-1871 (NIETZSCHE, 2016, p. 11).

Referências

AMOUR et science. 1895 – *Association française de recherche sur l’histoire du cinéma: Éclair 1907-1918*, Paris, n. 12, octobre 1992, p. 111.

AZEVEDO, A. “Comeu”. In: Arthur Azevedo. *Teatro completo de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 695-777. Tomo V.

B. (pseud. de Olavo Bilac). “Registro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17-18 ago. 1904, p. 2.

BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, p. 121-128.

CARVALHO, D. C. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CINEMA Palace. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1908, p. 10.

CINEMA Pathé. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1909, p. 6.

CUARTEROLO, A. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: C&F, 2013.

FOCA, J. (pseudônimo de Baptista Coelho). “As fitas do Madureira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1907a, p. 3.

_____. “O Madureira das fitas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1907b, p. 5.

FONDATION Jérôme Seydoux-Pathé. Saint-Ouen: Gaumont Pathé Archives, [19–?]. Disponível em: <<http://bit.ly/1uHA7jX>>. Acesso em: 16 maio 2017.

GÁRATE, M. V. “Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos: em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 17, p. 173-184, 2008.

GAUDREAU, A. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CRNS Éditions, 2008.

GAUMONT Pathé Archives. L’histoire du 20ème siècle, l’actualité du 21ème siècle. Saint-Ouen: Gaumont Pathé Archives, [20–]. Disponível em: <<http://bit.ly/2qoUhc3>>. Acesso em: 16 maio 2017.

GIRAUDOUX, J. “Theatre et film”. In: LAPIERRE, M. (org.). *Anthologie du Cinema*. Paris: La Nouvelle Édition, 1946, p. 296-302.

GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; Funarte, 1996.

GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33-65.

- HANSEN, M. *Babel and Babylon: spectatorship in American Silent film*. Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- MATUSZEWSKI, B. *A new source of history. Animated photography: What it is, what it should be*. Warsaw: Filmoteka Narodowa, 1999.
- METENIER, F. “Un Reportage vécu: guerriers de cinématographe”. *La Presse*, Paris, 14 jul. 1904, p. 1-2.
- MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MUSSER, C. “Rethinking early cinema: cinema of attractions and narrativity”. In: STRAUVEN, W. (Ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 389-416.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- “PARQUE Fluminense”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de abr. 1904, p. 6.
- “PATHÉ”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1908, p. 6.
- PICOLINO, D. “Cuidado!” *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1908, ano II, n. 46.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- ZAVALA, L. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

Referências audiovisuais

- AMOUR et science. M. K. Roche, França, 1912.
- A Vitagraph romance. James Young, Estados Unidos, 1912.
- COLLECTION de cartes postales. Pathé Frères, França, 1908.
- DÉMOLITION d’un mur. Louis Lumière, França, 1896.
- ERREUR tragique. Louis Feuillade, França, 1913.
- EVIDENCE of the film. Edwin Thanhouser e Lawrence Marston, Estados Unidos, 1913.
- LE Portrait mystérieux. Georges Méliès, França, 1899.
- LES Inconvénients du cinématographe. Pathé Frères, 1908.
- O FLAGRANTE pelo cinema. Antônio Leal, Brasil, 1908.
- PARISIAN dancer. James H. White, Estados Unidos, 1897.
- RIGADIN aux Balkans. Georges Monca, França, 1912.
- THE big swallow. James Williamson, Reino Unido, 1901.



THE black diamond express. James H. White, Reino Unido, 1896/1897.

THE countryman first sight of the animated pictures. Robert W. Paul, Reino Unido, 1901.

THE exploits of Elaine. Louis J. Gasnier e George B. Seitz, Estados Unidos, 1914.
“The life curent”.

THE picture idol. James Young, Estados Unidos, 1912.

UNCLE Josh at the Moving Picture Show. Edwin Porter, Estados Unidos, 1902.

WESLEY, H. *Elaine*: my moving picture queen. Intérprete: ELBERT, C. Popular Edição: Leo. Feist Inc. London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1915.