

## LUMIÈRE! de Thierry Frémaux \_ 22 de Março de 2017

**sinopse** Em 1895, Louis e August Lumière inventam o cinematógrafo e filmam alguns dos primeiros filmes na história do cinema. Com a descoberta da mise-en-scène, dos travellings e ainda dos efeitos especiais e remakes, também inventaram o cinema enquanto arte. **Dos seus mais de 1400 filmes, Thierry Frémaux, director do Festival de Cinema de Cannes e do Instituto Lumière, seleccionou 108: obras de arte mundialmente conhecidas ou descobertas de filmes antes desconhecidos, recuperados em 4K e reunidos para celebrar o legado dos Lumière.**

Título original: Lumière! (França, 2016, 90 min)  
Realização e Argumento: Thierry Frémaux  
Produção: Cécile Bourgeat, Maelle Arnaud  
Montagem: Thomas Valette, Thierry Frémaux  
Música: Camille Saint-Saëns  
Distribuição: Midas Filmes  
Classificação: M/12  
Estreia: 13 de Outubro de 2017



### Os irmãos da câmara de filmar

*Inês Lourenço, DN*

Celebrar o cinema é isto: ir à sua origem e colher a magia das primeiras imagens em movimento. Thierry Frémaux, diretor do Festival de Cannes e do Instituto Lumière, oferece-nos essa viagem privilegiada, ao longo de 108 filmes - dos mais de 1400 da coleção dos irmãos inventores do cinematógrafo - que provam como o seu olhar tinha um rigoroso sentido de mise-en-scène.

Cada uma destas obras, com menos de um minuto, é uma linguagem sobre a realidade, desde os magníficos enquadramentos à construção dramática...

Já era altura de mostrar assim, através de um rico trabalho de composição, com preciosos comentários do próprio Frémaux, que afinal Auguste e Louis Lumière não foram apenas inventores de um aparelho, mas também pioneiros da arte que se faria com ele. Está lá tudo. E é maravilhoso perceber isso ao longo do prazeroso roteiro que é Lumière!

### Para redescobrir a herança dos irmãos Lumière

*João Lopes, DN*

Além de programador do Festival de Cannes, Thierry Frémaux tem desenvolvido, na qualidade de diretor do Instituto Lumière, em Lyon, uma importante atividade de gestão, preservação e restauro do património dos irmãos Lumière.

Este filme é uma consequência direta do seu trabalho, sendo constituído por uma colagem de algumas dezenas de pequenos filmes de um minuto de duração (50 segundos, para sermos rigorosos), rodados pelos Lumière e seus operadores entre 1895 e 1905. São matérias essenciais dos primeiros capítulos da história do cinema, devidamente contextualizados pelos comentários, em off, do próprio Frémaux.

A nostalgia da descoberta envolve, assim, a pedagógica revelação das proezas dos Lumière, desde a arte do enquadramento até à sutileza de um olhar documental seduzido pelos mais diversos elementos de ficção.

## **Lumière: os homens que inventaram o cinema três vezes \_ Entrevista**

*Vasco Câmara, Público de 13 de Outubro de 2017*

Para Louis e Auguste era preciso estarmos todos juntos para olharmos para uma imagem. Os últimos inventores foram os primeiros cineastas. Técnica, arte, colectivo. A pedagogia e doçura de Lumière! *A Aventura Começa*, de Thierry Frémaux, lava o olhar.

O primeiro cinema disse logo quem somos. “A primeira personagem é a multidão, o povo. O primeiro cinema disse logo que o cinema era para dizer quem somos.” As palavras são de Thierry Frémaux e libertam a palavra do Cinematógrafo Lumière. Esses filmes, os primeiros, realizados entre 1895 e 1905, estão desde hoje a falar connosco numa sala e a contar-nos a nossa história de espectadores. Talvez seja esse o risco de melancolia — ou talvez não, talvez seja libertador — de Lumière! *A Aventura Começa*: levar o espectador, intensificado pela revelação tão intensa, tão pura, tão presente, destas imagens que vêm ainda do século XIX, a perguntar-se onde é que está hoje. E a libertar o olhar.

“Melancolia? Não, sou um cinéfilo que conhece bem a sua história, a melancolia foi já ocupada por Wim Wenders, por Serge Daney [1944-1992, crítico nos Cahiers du Cinéma, Libération, revista Trafic], por muita gente. É por isso que tento encontrar o que me pertence na história do cinema. A sala de cinema para mim não é melancolia, é convívio” — é por isso que de Frémaux, 57 anos, delegado-geral do Festival de Cannes, director-geral do Instituto Lumière, cinturão negro em judo, fanático de Bruce Springsteen, se diz que olha sempre para um copo meio cheio em vez de contemplar um copo meio vazio.

Esta espécie de documentário histórico que é, afinal, um filme a perguntar pelo presente, Lumière! *A Aventura Começa*, vem de Lyon, do Instituto Lumière, do local onde funcionaram as instalações em que os irmãos Auguste e Louis captaram a primeira personagem de cinema, o povo (*La Sortie de L’usine Lumière a Lyon*, 1895). Faz uma montagem de 114 dos 1422 filmes que constituem o legado de Louis e Auguste. Foi de Lyon, do mesmo instituto Lumière, que este ano nos chegou também *Viagem pelo Cinema Francês* com Bertrand Tavernier, que, sendo um percurso pessoal por cineastas e épocas, perguntava pelo pacto forjado (há 122 anos com a invenção do Cinematógrafo) entre o ecrã e o espectador. Frémaux é director-geral do Instituto Lumière. Tavernier é o presidente. Nada disto pode ser pura coincidência.

“É coincidência e não é. De alguma maneira estou na origem do filme de Bertrand, fui eu que lhe disse: ‘É preciso que gravemos a tua palavra, a tua memória, a tua forma de falar do cinema, é preciso que gravemos os actores, realizadores, compositores de que estás sempre a falar’” — fundamentalmente, o realismo francês dos anos 30. “E tem razão, Lumière! *A Aventura Começa* é um filme feito no presente. Há 20 anos que eu mostrava os filmes Lumière por todo o lado, com comentário live, dizendo: ‘O filme é isto, é isto, é isto...’ São filmes que foram esquecidos e que foram redescobertos. Tenho uma forma pessoal de os mostrar, mas isto não é um filme ‘de’ Thierry Frémaux. Com os filmes Lumière eu quis fazer um filme Lumière, para que eles pudessem ter os seus filmes de regresso a uma sala de cinema.”

### **O primeiro dos cineastas**

A história de Thierry com Auguste e Louis começou em Lyon, em 1982, quando “ninguém falava dos Lumière”. Os locais, a casa da família Lumière, eram territórios devastados, a memória vaga. Frémaux era jornalista da rádio, amoroso, interessava-se por cinema, era estudante. Houve uma conferência de Tavernier, “que queria construir uma cinemateca no lugar onde o cinema tinha nascido”. Frémaux foi cobrir a conferência. Tavernier “falou, falou, falou”. “E o primeiro director do Instituto Lumière, Bernard Chardère, propôs: ‘Já que estamos aqui, vamos ver *La Sortie de L’usine Lumière...*’ em 35mm. Eu tinha a ideia de ter visto *L’Arroseur arrosé*” — pedaço de burlesco, uma mangueira, uma partida, água — “e olho para *La Sortie de L’usine Lumière ...* emocionado... lembro-me como se fosse ontem. Mais tarde tornei-me historiador. E nunca mais saí de Lyon. Ao trabalhar no Instituto Lumière pensei que era preciso dar esse legado a conhecer a toda a gente. Conhecia um, dois ou três filmes Lumière, e comecei a conhecer mais e a

perceber a importância. Foi como se tivesse começado de novo. Ao prepararmos o centenário do cinema, em 1995, tinha o hábito de fazer comentário live [sobre as imagens dos filmes].” Vimo-lo, ouvimo-lo, numa sessão ao vivo: Frémaux live é joyeux... “Agora, fazemos um filme Lumière.” Com música de Camille Saint-Saëns, contemporâneo de Auguste e Louis, e um texto que fixa o essencial dos comentários das sessões ao vivo, mas que, desta vez admite, é “mais melancólico”.

“Como qualquer cineasta, Lumière regressa ao cinema.” Repare-se: como um cineasta; não como inventor. A voz de Frémaux liberta o cinema que está nas imagens Lumière, os últimos dos inventores e os primeiros dos cineastas: são os travellings, a ficção e o documentário — o documentário ficcionado —, é o suspense, a comédia (L'Arroseur arrosé) e o filme de família (Le Repas du bébé), é a invenção do remake (as várias versões, cada vez mais encenadas, de La Sortie de L' Usine Lumière... ), a composição dos planos, as linhas diagonais, a intuição do cinemascope, é o diálogo moderno entre o ecrã e a sala (“personagens” que, sabotando as tomadas de vista documentais, incentivam os espectadores a reagir — o cinema como espectáculo colectivo).

“Devo contar uma história com uma câmara, como e qual a posição dela? Essa é a questão de sempre, é a questão dos cineastas de hoje.” Era já a questão do cinema Lumière: 17 metros de película para cada tomada de vista, 50 segundos, era preciso encontrar o lugar justo para a câmara.

“Fizeram experiências, descobertas, surpresas, Eram técnicos e artistas. Hoje, com o tempo, esse grande crítico, podemos medir a importância desses filmes, a sua inocência e verdade. Hoje um cineasta também quer encontrar a sua verdade. Um filme continua a viver, se fica nele alguma verdade do instante em que foi feito. Mesmo nos filmes falhados dos Lumière, há algo de verdade.”

Frémaux encontra neles Spielberg, Ford, Raoul Walsh, Eisenstein, Ozu, Truffaut, Hitchcock, Richard Fleischer ou James Cameron. Como se essas tomadas de vista contivessem já a disponibilidade para a história do cinema, como se a anunciassem.

“A minha voz é a voz do professor, do guia, do pedagogo. É a voz do acompanhante, do admirador. E a voz da transmissão. Eu sei melhor do que todos porque é o meu trabalho. E aquilo que sei dou. Havia outras maneiras de o fazer, esta é a minha. Sou cinéfilo, leio os filmes com a história do cinema. Pode-se fazer um comentário unicamente sociológico ou unicamente histórico. Eu faço isso, mas faço sobretudo cinematográfico.

Numa sessão live, perante o transbordante travelling de Le Village de Namou (1900), filmado numa aldeia vietnamita pelo operador Gabriel Veyre, Frémaux encontra já a antecipação do corpo, queimado pelo napalm, de Kim Phuc a correr naquela fotografia da Associated Press de 1972. Um cineasta é alguém com intenções. Os Lumière, entre 1895 e início de 1896, filmaram as suas cenas domésticas. Depois, correram o mundo, viajaram de balão, subiram à Torre Eiffel e aos glaciares, recrutando operadores que enviaram para os cinco continentes com indicações precisas. Como uma escola. Como o fizeram? Sabe-se pouco.

## **A democracia da imagem**

“É de facto como uma escola de cinema. Louis Lumière, dos irmãos era ele que filmava, tinha uma autoridade que lhe permitia dizer: ‘O cinema é para fazer assim, assim, assim.’ Os operadores tinham ordens, o que estava em Moscovo e o que estava em Tóquio faziam o mesmo filme. É espantoso não só que o inventor do cinema seja também um cineasta, mas que um cineasta seja também um produtor. É alguém que recruta operadores, que lhes dá lições rápidas, e eles partem para o mundo para fazer filmes.”

Não há arquivos que documentem essa relação — não há muitos arquivos sobre os Lumière, que fizeram cinema durante dez anos e depois... “A família não se interessou; Louis morreu em 1948, Auguste em 1954. Durante muito tempo não houve o valor do tempo. Quer em França, quer em Lyon. As pessoas não se interessavam.”

Não há muitos documentos, “mas há algumas cartas, há recordações de operadores, há o diário de Gabriel Veyre, que foi ao México, ao Vietname, ao Japão”. “Pode fazer-se a história Lumière como uma história de hipóteses, de ideias, que nos obriga a reflectir. Da mesma maneira que ver os filmes Lumière nos lava os olhos, nos limpa o cérebro, nos obriga a compreender o que é um plano, o que é o tempo. Reflectir.”

Por exemplo, sobre “a democracia da imagem” no cinema Lumière. “Veja-se a forma como se filmam as crianças.” A infância é determinante, salienta Frémaux, é nela que está o começo.

“E nos filmes internacionais, há o respeito pela identidade: o filme russo não é como o filme japonês ou o filme americano. Havia um político em França, Jean Marie le Pen, que dizia: ‘Prefiro a minha filha à minha prima, a minha prima à minha vizinha, a minha vizinha a uma estrangeira.’ O cinema Lumière é o contrário disso.”

Jean Renoir dizia que se compreendia o mundo no cinema dos Lumière mais do que em qualquer enciclopédia. Num arregaçar de mangas pedagógico — coisa a três, Renoir, Henri Langlois e Eric Rohmer, que os filma em *Aller au Cinéma: Louis Lumière*, 1968) —, o realizador de *A Regra do Jogo* notava que os “documentários” Lumière não faziam apenas a fixação de algo para transmissão futura, havia a intromissão da recriação. “O que é aquilo a que chamamos hoje obra de arte.” Não se mostrava apenas a realidade, abriam-se as portas à incontidência fantasista — dessa forma Louis, ou um dos seus operadores, metia-se no plano. No sabor a falso que algumas “tomadas de vista” cómicas exibem Renoir via a ironia, a personalidade do realizador, a manifestação de um artista — e de um espírito francês, a tradição do “fazer de conta”.

Langlois sublinhava — continuamos nas conversas de *Aller au Cinéma: Louis Lumière* — que um plano de um filme Lumière, e sem mexer a câmara, continha no seu movimento interior todas as variações, do plano de conjunto ao grande plano. E em estocadas definitivas, o fundador da Cinemateca Francesa atira sobre o Cinematógrafo Lumière: “Ce n’est pas l’histoire qu’il a montré, c’est la vie.” Isto é, a arte, a filosofia, os sentimentos, a atmosfera de uma época, a vida como imponderável, e a arte, o impressionismo, que a captou dessa forma. Está tudo no renoiriano, de Jean e Pierre-Auguste, *La Petite fille et son chat*. Ou ainda: “O que é seródio nos filmes dos Lumière: a burguesia. O que é moderno? As pessoas do povo.” Continuamos próximos das pessoas desses filmes.

### **Tradição francesa**

E, no entanto, apesar de “lumiéristas” convictos — Renoir, Langlois, Rohmer ou ainda Maurice Pialat, Godard —, “em França a tradição do ódio de si mesmo levou sempre os franceses a atacar os Lumière quando se posicionavam na polémica sobre a invenção do cinema”. “Muitas vezes os historiadores de cinema não sabem do que falam. Um dia alguém disse: ‘Lumière inventa uma máquina, George Méliès [1861-1938] inventa o cinema.’ Lumière é contestado como inventor — porque depois diz-se que não foi ele, foi Thomas Edison — e como cineasta: porque não teria sido ele, teria sido Méliès. Não. Lumière é também Edison, Lumière é também Méliès. Lumière é melhor do que Edison, Lumière é diferente de Méliès — que, aliás, acho passadista. Há inventores antes, mas não há nenhum depois. Quando os Lumière fazem o primeiro filme, está feito. Ponto final. Griffith acontece depois, e como artista é como Lumière. Vai experimentar, vai reflectir. Quis fazer este filme para ir contra clichés — que os Lumière fizeram cinema sem saber que estavam a fazer, que não eram artistas, que nem eram inventores, porque isso era o Edison. Também se disse que Lumière era o documentário e que Méliès era a ficção. Nada disso. A diferença entre Lumière e Méliès não é entre documentário e ficção, é entre Rossellini e Fellini. Lumière é: ‘Pego no mundo tal como ele é e registo-o e projecto-o.’ É Rossellini, é Renoir, é Pialat, é Kechiche. Méliès é Fellini, é Hollywood, é Jacques Demy: ‘Pego no mundo e reinvento-o.’ Não é uma oposição, é uma complementaridade.”

“Desde que cheguei ao Instituto Lumière”, continua Frémaux, que em Lumière! continua com doçura a pedagogia austera de Langlois/Renoir, “disse a mim próprio que era preciso convidar os cineastas para lhes mostrar a sua existência, que não se tratava só de uma coisa técnica, era também a sua origem artística. Ver estes filmes em Lyon é como assistir ao seu nascimento outra vez.” Recorda, no passado, Kazan e Mankiewicz (“foi como se encontrassem a sua família”);

posteriormente convidou Cimino, Almodóvar, Sorrentino ou Scorsese a filmarem a sua tomada de vista no local onde, em 1895, Auguste e Louis registaram a saída da fábrica Lumière.

“A TV não se substituiu ao cinema, nem as séries de TV. O cinema mantém algo de protótipo, de singular. E, quando é assim, o desejo de mundo existe, quer seja em Nuri Bylge Ceylan, quer seja em Kathryn Bigelow. Mas é preciso que o cinema esteja à altura. Esse é o desafio. Desde o início do cinematógrafo que o cinema me disse quem eu era e quem eram os outros. É essa a sua missão.”

Não se deve menosprezar o facto de Lumière! A Aventura Começa e Viagem pelo Cinema Francês com Bertrand Tavernier, na sua aparência de documentários históricos de montagem, terem vindo dizer coisas essenciais sobre o que de mais subterrâneo se passa numa sala face a um ecrã, sobre o que projectamos, sobre uma construção utópica, um pacto, sobre o grupo – sobre o que hoje resta. Não é por acaso que, num ciclo que a Cinemateca programa para 2018 sobre O Medo, haja uma sessão, a primeira, que juntará a Psico de Hitchcock, L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, o filme Lumière que assustou os primeiros dias do cinema. E quando vemos as escolhas de Tavernier, no seu documentário, o impulso por Renoir, Duvivier ou Jacques Becker, percebe-se que o realismo como essência do cinema francês foi fundado por Louis e Auguste.

“Completamente”, concorda Frémaux. “Os Lumière inventam três vezes o cinema: a técnica, a arte e a sala. Em 1895 havia Edison contra os Lumière, o cinetoscópio, consumo individual das imagens, contra o cinematógrafo. Para os Lumière era preciso estarmos todos juntos para olharmos para uma imagem. Lumière triunfa, porque era isso que as pessoas queriam: que o cinema fosse um espectáculo. Hoje, 120 anos depois, quando o numérico triunfa, com a TV, a Internet, a Netflix, o cinema continua a ser singular. Permanece uma arte colectiva, mesmo se vemos DVD em casa — ir ao cinema mantém o seu prestígio.” Frémaux sempre a ver os copos meio cheios? “Hoje os filmes são a manipulação a todo o tempo. Quando se via Apocalypse Now, havia 5 helicópteros, não 50. O cinema dos Lumière é parecido. Se hoje algo no cinema mudou, com os Lumière podemos ainda ter confiança”. A isto não se chamará... melancolia?



## **“É mesmo a vida, uma ilusão esplêndida!”**

*Sérgio C. Andrade, Público de 13 de Outubro de 2017*

Passados mais de 120 anos, está definitivamente fixada na história a importância do Cinematógrafo Lumière a captar, reproduzir (e reinventar) o real através das imagens em movimento. O invento engenhoso dos dois irmãos condensava o mundo inteiro num filme de um minuto.

Uma porta grande abre-se de par em par, e por ela saem os operários de uma fábrica; uns viram para a direita, outros para a esquerda; alguns vêm de bicicleta, um cão quase é atropelado; no final, sai um carro puxado a cavalo!

Eis o primeiro filme: *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. O primeiro dos dez filmes que naquela noite de 28 de Dezembro de 1895, no Salon Indien na cave do Grand Café, em Paris, a escassos metros da Ópera, foram exibidos num grande ecrã para um plateia colectiva. Seguiu-se um alinhamento de outras cenas animadas, ou “tomada de vistas”, como então se dizia: um jóquei cai repetidamente do cavalo que quer montar (*La Voltige*); um bebé pesca peixes dentro de um aquário (*La Pêche aux Poissons Rouges*); passageiros desembarcam de um vapor atracado no rio Saona (*Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*); dois ferreiros trabalham na sua oficina (*Les Forgerons*); um jardineiro rega-se a si próprio (*L'Arroseur Arrosé*); um casal dá o pequeno-almoço ao filho bebé (*Le Repas*); um acrobata é gozado pelos amigos (*Le Saut à la Couverture*); uma cena urbana (*La Place des Cordeliers à Lyon*); um grupo de jovens banhistas salta de uma plataforma para o mar (*La Mer*).

“É mesmo a vida!”, “Que ilusão esplêndida!” — exclamaram os primeiros espectadores do cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. Curiosa e significativa reacção nessa duplicidade de leitura das primeiras sessões do cinema: de um lado, a constatação de que o retrato da realidade não tinha que ficar confinado à fixidez da fotografia; de outro, a consciência de que aquilo que miraculosamente surgia no ecrã não era afinal a realidade, mas uma ilusão — enfim, uma imagem (mesmo que em movimento). Ou seja, era já “o cinema todo”, citando o realizador francês Bertrand Tavernier, o cinema em todo o seu potencial que estava condensado nesses pequenos filmes de menos de um minuto de duração e captados num só plano. Os Lumière não tinham inventado só o cinematógrafo, tinham inventado o cinema.

### **O século de todos os inventos**

Mas voltemos atrás no tempo, para melhor enquadrarmos o feito desta família: o pai Antoine (1840-1911), pintor e fotógrafo amador que se tornou empresário de material de fotografia; e os filhos Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948), físicos, químicos, inventores, cientistas.

Nesta genealogia, podíamos recuar até às sombras chinesas da era Antes de Cristo, mas vamos ater-nos ao calendário mais próximo do invento dos Lumière, e em particular a esse prodigioso século XIX de todas as invenções. Depois da lanterna mágica imaginada ainda no século XVII pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher, o francês Joseph-Nicéphore Niépce marca o primeiro momento forte, na segunda década de 1800, com a fixação da primeira fotografia.

Nos anos subsequentes, o taumatrópio do médico inglês John Ayrton Paris, o fenacístoscópio do belga Joseph-Antoine Plateau (o primeiro a formular o princípio da persistência retiniana das imagens), o zootrópio do inglês William-George Horner, o revólver fotográfico do francês Étienne-Jules Marey, o praxinoscópio e o teatro óptico do seu conterrâneo Émile Reynaud (considerado o pai do cinema de animação), e o zoopraxinoscópio do inglês Eadweard Muybridge, todos eles a desenvolver e a aperfeiçoar a animação das imagens, significaram progressos consideráveis. Mas foi do outro lado do Atlântico — onde Muybridge, de resto, se tinha radicado em meados do século — que surgiu o passo mais avançado nesta caminhada. E caberia a Thomas Edison (1847-1931), o então já celebrado inventor do fonógrafo e da lâmpada incandescente, e ao seu colaborador escocês William Kennedy Dickson, no início da década de 90, a invenção de um aparelho pioneiro, o cinetoscópio.

Tratava-se de uma câmara que fazia a síntese do movimento a partir de uma série de imagens fotográficas numa película de celuloide (que acabava de ser inventada por George Eastman). A sua passagem frente a uma fonte de luz dentro de uma caixa escura permitia visualizar, através de um óculo, o movimento das cenas e das vistas fotografadas anteriormente.

Com este invento, Edison criou os nickelodeons, aparelhos que permitiam o visionamento, individual, em recintos públicos, dessas imagens em movimento com a introdução de uma moeda (um nickel) numa ranhura. Em 1894, Edison iniciou a comercialização dos cinetoscópios em Nova Iorque, estendendo-a depois a outras cidades americanas. Nele se podiam observar curtas cenas de teatro e de vaudeville (por exemplo, o primeiro beijo da história do cinema protagonizado pelos actores de uma peça então em cena na Broadway, May Irwin e John C. Rice), boxe e danças exóticas. Mas uma questão permanecia: além de demasiado pesadas, as máquinas ofereciam imagens com fraca luminosidade e só podiam ser acedidas por uma pessoa de cada vez.

“Edison e Dickson chegavam assim a um passo do cinema, mas espantosamente não descobriram a forma de projectar os seus filmes, o que poderiam ter feito com meia hora de reflexão. As suas tentativas falharam sempre porque talvez não estivessem nisso verdadeiramente empenhados”, escreve o historiador e crítico Henrique Alves Costa em *A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo* (ed. Cineclube do Porto, 1988).

No final desse ano de 1894, o cinetoscópio chegava a Paris, e entre os curiosos que não resistiram ao apelo da novidade estava Antoine Lumière, que tinha sido levado a conhecê-lo por um amigo parisiense, Clément Maurice, que possuía um atelier de fotografia na cidade. Antoine gostou do que viu, apressou-se a comprar um desses aparelhos e terá comentado algo do género: “Os meus filhos vão inventar a solução”.

De regresso a Lyon, incumbiu Louis e Auguste de responderem ao desafio de, a partir da máquina de Edison, criar um aparelho de projecção em ecrã (como acontecia desde o tempo da lanterna mágica) que desse acesso a essas imagens em movimento a uma plateia colectiva.

Depois de meses de estudos e experiências — diz a lenda, apoiada numa declaração posterior de Auguste -, no escuro de uma noite de insónia, Louis viu a luz do cinematógrafo. Inspirando-se no funcionamento das máquinas de costura imaginou “um sistema de arrasto intermitente da película e o acerto preciso das imagens”, através de um inovador esquema de perfuração da banda de celulóide. “Numa só noite, o meu irmão tinha inventado o cinematógrafo”, acrescentou e resumiu Auguste numa entrevista em 1935.

Já o irmão Louis tinha admitido que a invenção do cinematógrafo era algo que “andava no ar” há muito, como atrás ilustrámos. As vantagens do cinematógrafo em relação aos aparelhos “concorrentes” à época eram evidentes: era uma câmara simples e leve (pesava cerca de 5 quilos), que não só permitia filmar como depois projectar as imagens em movimento.

No dia 13 de Fevereiro de 1895, os Lumière registavam a patente do seu invento em Lyon; a 19 de Março, um domingo, Louis rodava o primeiro filme, *Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, e três dias depois exhibia-o pela primeira vez perante uma plateia em Paris, na Sociedade de Encorajamento para a Indústria Nacional, acompanhado de uma conferência do inventor sobre a indústria fotográfica e a fotografia a cores, algo de que já se ocupava na fábrica de Lyon.

### **O movimento captado ao vivo**

Seguiram-se novas projecções privadas ao longo desse ano — tempo durante o qual os irmãos se apressaram a rodar dezenas de outros filmes na sua cidade, com os membros da própria família e o pessoal da fábrica como “protagonistas”. Mas a sessão que os fixou para a História foi a que ocorreu a 28 de Dezembro no Grand Café, em Paris, precisamente organizada por Clément Maurice, e pelo pai Antoine Lumière — Louis e Auguste tinham ficado nessa noite em Lyon.

“Sobre a tela branca aparece uma projecção fotográfica. Até aqui nada de novo. Mas, de repente, a imagem em tamanho natural ou reduzida, conforme a dimensão da cena, anima-se e torna-se viva. Um grande portão de fábrica abre-se para deixar sair uma onda de operários e operárias, com bicicletas; há cães que correm, viaturas que passam. Tudo se agita e ferve. É a própria

vida, é o movimento captado ao vivo!”, escrevia o jornal La Poste na sua edição de 30 de Dezembro de 1895.

É verdade que a primeira sessão paga do cinematógrafo só teve 33 espectadores (cada um pagou 1 franco). Mas o passa-palavra fez o seu caminho, e algumas semanas depois a fila para entrar no Salon Indien do Grand Café já se estendia por 400 metros. Os Lumière passaram a realizar vinte sessões por dia (de cerca de 25 minutos cada), entre as 10h00 e além da meia-noite. Depressa se percebeu que algo de verdadeiramente novo estava a acontecer. “Enquanto Edison se contentou com vender aparelhos, os Lumière propuseram um espectáculo completo. Não se limitaram a conceber uma máquina sólida, relativamente ágil, que permitia simultaneamente filmar cenas, desenvolver os filmes e fazer a projecção; criaram todas as condições experimentais necessárias à eclosão de uma estética que, ao mesmo tempo, prolongou e libertou-se da fotografia. Enfim, eles constituem, com os seus operadores, a primeira grande memória fílmica do mundo”, escreve o historiador do cinema Philippe Néagu.

Depois há aqueles episódios conhecidos, que entraram na lenda: por exemplo, a presença de Georges Méliès (1861-1938), então director do Teatro Robert-Houdin, na sessão privada para convidados que precedeu a apresentação comercial do cinematógrafo, e que no final terá oferecido a Antoine Lumière dez mil francos pela compra do aparelho; ou a suposta resposta deste, de que o invento não era mais do que “uma curiosidade científica, sem futuro comercial”...

A verdade é que, nos meses imediatos, os Lumière cuidaram de formar e enviar operadores da casa para os quatro cantos do mundo. Foram mandatados para filmar essas paragens mais ou menos exóticas, além de quadros urbanos e acontecimentos político-sociais, e simultaneamente vender o novo espectáculo das imagens em movimento.

### **Retrato de uma época**

Até à Exposição Universal de Paris de 1900 — onde Louis promoveu exhibições em ecrã gigante para muitos milhares de espectadores -, os Lumière criaram um catálogo que atingiu quase os 1500 filmes. “E se os primeiros, feitos pelos próprios Lumière, principalmente por Louis, faziam um retrato sociológico precioso do seu tempo e da sociedade burguesa e patriarcal de que eles faziam parte” — nota José Manuel Costa, investigador da história do cinema -, os que depois foram realizados pelos seus operadores alargaram essa nova forma de captar o real a todo o mundo. “Há aqui uma capacidade incrível de capsular e condensar o mundo a partir dessas tomadas de imagens do quotidiano”, acrescenta ao Ípsilon o também director da Cinemateca Portuguesa. “O que eles procuravam era o movimento do mundo, que a utilização do plano único permitia unificar nesse quase um minuto de filme”, acrescenta.

Durante muito tempo, e em paralelo com uma mistura de lenda e informação incorrecta, formou-se a ideia de que o Cinematógrafo Lumière fundou e fixou o realismo documental. (Por exemplo, o filme Chegada do Comboio à Gare de La Ciotat não integrou o alinhamento da histórica sessão de 28 de Dezembro de 1895, o que significa ser errónea a descrição do susto que a “aparição” do comboio teria motivado junto desses primeiros espectadores, o que não impede que isso possa ter-se verificado nos dias seguintes — e recorde-se que este foi depois o filme mais replicado, que teve mais remakes nos meses a seguir, não apenas pelos próprios Lumière como pelos novos realizadores que foram surgindo por todo o lado: veja-se o caso do “nosso” Aurélio da Paz dos Reis com a Chegada de um Comboio Americano a Cadouços, em 1896).

O próprio Georges Sadoul, grande historiador francês do cinema, defendeu aquela visão: “Os contributos de Louis Lumière e dos seus operadores são consideráveis. Mas o seu realismo, que de certo modo é apenas mecânico, não dá ao cinema os seus principais meios artísticos. (.) A fórmula puramente demonstrativa das fotografias animadas durante um minuto, cuja arte se limitava à escolha do assunto, tinha conduzido o cinema a um beco sem saída. Para modificar tal situação, o filme tinha de aprender a contar uma história, empregando os recursos duma arte próxima: o teatro. Foi o que fez Georges Méliès”, escreveu na sua História do Cinema Mundial (1949).

José Manuel Costa contesta esta leitura. “Este é o grande cliché, que consiste em identificar os Lumière com o cinema documental e Méliès com a ficção” — como, mais tarde, acrescentamos nós, Griffith com o cinema como arte -, “e que é um erro histórico”, defende o director da Cinemateca.

De facto, se analisarmos logo o alinhamento dos dez filmes da sessão inaugural no Grand Café, “há já uma variedade enorme de registos, de diferentes formas de captação do real”. Há o burlesco e o circo, cenas familiares e reportagem, tomadas de vistas na rua ou em ambiente de trabalho... E há também já toda uma gramática implícita nas primeiras fitas que se sucederam: o argumento e a mise en scène, o travelling e a trucagem, a montagem e o remake, ou seja, a arte de filmar.

Como escreveu também Bertrand Tavernier: “Edison inventou ‘la mise en images’; os irmãos Lumière, ‘la mise en scène’”.

O próprio *La Sortie de l’Usine Lumière à Lyon* - realça José Manuel Costa — contém toda uma planificação que pressupõe já um olhar cinematográfico, um ponto de vista. Louis Lumière escolheu um domingo para a rodagem do filme não apenas pelo facto de os operários estarem de folga, mas porque assim pôde planificá-la ao pormenor: a hora, a incidência da luz, a localização da câmara, o tempo de entrada da roda da manivela. “Eles dirigiam tudo. O documentário não é esse género natural, inocente, do cinema, por contraposição à ficção”, diz o historiador português, defendendo que os Lumière são já “o cinema condensado, como uma espécie de concentração da matéria antes do big-bang que irá suceder-se”.

E, ao contrário de Sadoul, Costa também não acha que Méliès seja a figura primordial desse caminho que vai depois dar à Sétima Arte e que, ao longo do século XX, irá mudar o nosso olhar sobre o mundo. “O Méliès trouxe o teatro da prestidigitação, mas que não teria continuidade”, entende o investigador, realçando, como mais relevante nesse domínio, o trabalho dos pioneiros ingleses e americanos — e cita, neste caso, Edwin S. Porter, o autor do famoso *Assalto ao Comboio* (*The Great Train Robbery*, 1903), normalmente visto como o primeiro western da história.

Na viragem do século, os Lumière desistem do cinematógrafo, e cedem os direitos de utilização do seu aparelho aos irmãos Charles e Émile Pathé, que, com o compatriota Léon Gaumont, ficarão a dar as cartas no lançamento da indústria cinematográfica na Europa.

Por que razão o terão feito? “Talvez porque eram ambos homens da fronteira: cientistas, inventores, mágicos. Objectivamente há qualquer coisa do espírito e da tradição mágica nos seus filmes”, arrisca Costa.

Louis virou-se então de novo para as experiências da fotografia, e em particular para a fotografia a cores: inventou, em 1903, os famosos “autochromes”, que aproximam aquela arte da linguagem do impressionismo. Auguste virou-se para a medicina. Mas, para a História, ficava o cinematógrafo, a invenção do século, essa “ilusão esplêndida” que era igual à vida. E que ia moldar a vida do século XX.

