



## **Regressão ou inovação? A tradição dos primeiros cinemas na obra de Zbigniew Rybczynski.<sup>1</sup>**

José Bruno Araújo Lima<sup>2</sup>

### **RESUMO**

O artigo estabelece relações entre a tradição dos primeiros cinemas e a obra do cineasta polonês Zbigniew Rybczynski. A partir do pensamento de Giulio Argan, que afirma que a cultura artística não deve ser pensada dentro de uma continuidade ascendente do progresso, apresentamos um diálogo entre as idéias de Georges Sadoul e Erwin Panofsky, que consideravam as primeiras realizações cinematográficas como “primitivas” e “arcaicas”, e uma nova historiografia que surge na década de 70, representada por Tom Gunning, Charles Musser e Gaudreault, que afirma que história do cinema é feita de práticas significantes que permanecem sem origem e sem fim. Dessa forma, podemos pensar a questão da articulação tradição-inovação na arte cinematográfica sem que isso represente uma involução ou retrocesso.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte; história; cinema; tradição-inovação.

### **1. Algumas questões sobre a história da arte e do cinema.**

Argan (1993) e Bereson (1972) afirmam que a história da arte se diferencia das outras histórias por ser feita no tempo presente, no mesmo instante em que acontece. Esta história não seria feita apenas para conservar e transmitir um pensamento artístico, mas porque historicizá-la seria a única forma de explicá-la. Para o autor, “(...) nada nos proíbe acreditar que a história da arte, da mesma forma que é a única que contesta a separação entre passado e presente, também seja a única que escapa à inevitabilidade do progresso” (ARGAN, 1993, p. 34).

A história da arte não reconstrói um desenvolvimento progressivo. Esta é outra singularidade pela qual se diferencia do esquema histórico convencional. Já a classificação da história por gêneros (política, economia, religião, etc.) é um processo com o qual se colocam em evidência “linhas de força de uma eficácia capital”. O progresso é uma linha de força que tende para uma finalidade, a finalidade última e comum da existência da humanidade. (ARGAN, 1993, p. 34)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT – “Comunicação Audiovisual: cinema, rádio, televisão”, do Inovcom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social pela UFC, email: brunolimace@gmail.com



Esta mesma idéia é compartilhada por Julio Plaza<sup>3</sup>, quando afirma que é inadequado falar em "progresso" ou mesmo em "evolução" nas artes. Também considerar a presença do passado como um resíduo nos parece inoportuno. Pensar em resíduos nas produções contemporâneas pressupõe que algo se perde com o tempo e que somente alguns vestígios permanecem.

Argan também comenta sobre os arquétipos, modelos que permaneceriam ao longo da história e que se repetem sistematicamente. Este pensamento irá se contrapor a outro que não considera uma repetição da história, tampouco a história apenas como um *exemplum*.

A idéia antiga do tempo cíclico, motor de uma história que se repete ao infinito, não podia ser aceita por um cristão: para um antigo, o evento passado era exemplo por ser protótipo de uma classe de eventos que voltam a se verificar periodicamente; para um homem do Renascimento, ao contrário, a história não se repete, mas o passado continua agindo, como causa material e espiritual no presente (...) (ARGAN, 1999, p. 9)

Pensando que este retorno ao passado não é simplesmente uma aproximação com um modelo, poderíamos pensar que o termo “retorno” é inapropriado?

Não é somente um retorno, pois consideramos que o passado continua agindo no presente, embora Julio Plaza utilize o termo quando se refere ao fato de que a “obra artística é assim mais independente, esta elabora-se sob o princípio do paradigma, do modelo, do singular, do ‘eterno retorno’”.<sup>4</sup>

Falar em “retorno” talvez seria falar em uma consciência do artista para uma volta ao passado. Seria considerar o antigo como sendo algo que está reservado, condensado em um tempo distante que, para ser acessado, seria necessário uma ação de regresso. Por fim, seria uma repetição de um modelo, uma realização atrelada não a uma prática contemporânea, mas a um arquétipo. Devemos pensar em um retorno não como uma simples apropriação do passado, mas um retorno que problematiza, que age de forma criativa.

Da mesma forma, consideramos que estas práticas passadas continuam a existir, atuando no presente, trazidas à tona diante de um problema, pois “a arte é um fazer, que se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã; e faz objetos, que o tempo não traga e que permanecem presentes.” (ARGAN, 1993, p.35) Essa idéia de “problema” é importante

---

<sup>3</sup> PLAZA, Julio. **Arte/Ciência: uma consciência**. Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/artesjulioplaza.htm>>. Acesso em: out. 2007.

<sup>4</sup> idem.



para Argan. Para o autor, os problemas e soluções permanecem não como simples modelos, mas como algo que pode sempre ser trazido à tona:

O dinamismo estrutural da obra de arte é, portanto, o da relação funcional entre a operação técnica e o mecanismo da memória e da imaginação que aos poucos retirará e trará de volta à superfície, às vezes de profundidades remotíssimas da psique, tudo e apenas aquilo que positivamente serve para resolver os problemas que se apresentam no discurso do fazer. (ARGAN, 1993, p. 30)

Uma perspectiva deve ser defendida nesse sentido. Não consideramos que as produções artísticas contemporâneas, aquelas realizadas em um tempo presente, representem uma superação das práticas passadas, sendo estas ultrapassadas ou pouco evoluídas. Pensar sobre essa perspectiva da história da arte nos obriga invariavelmente pensar em uma outra perspectiva da própria História.

Para Julio Plaza (1987), existe uma contradição entre a negação do passado pelo presente, para tentar se afirmar como tal, e a impossibilidade de negar o tempo.

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. (PLAZA, 1987, p. 5)

O que Plaza afirma, e que encontra correspondência no discurso de Argan, é o fato de que o artista só pode operar dentro do contexto em que está inserido. Este contexto refere-se ao desenvolvimento tecnológico da época, o período histórico, aspectos culturais de cada civilização e suas implicações na criação artística. O presente atua diretamente na criação, assim como a tradição.

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. (PLAZA, 1987, p. 5 - 6)

Então, afirmamos que a obra passada sobrevive no presente na sua própria materialidade (em alguns casos) e como pensamento, problema ou discurso, que pode ser recuperado em um discurso ou problema presente. Um movimento helicóide,



circular, mas que não passa pelos mesmos pontos. A obra de arte possui uma temporalidade específica que reinventa, constrói e desconstrói a sua própria história.

Walter Benjamin (1983) em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” afirma que toda produção artística possui três linhas que se cruzam: o processo de estruturação técnica, a elaboração das suas formas de recepção e da sua tradição.

A estrutura técnica passa por constantes mudanças que podem ser causadas por transformações de ordem tecnológica ou de adaptação a novos suportes ou técnicas de reprodução. Da mesma forma, a recepção a todas as obras dependerá do contexto e do tempo em que estará inserida. Trata-se da “mudança de consciência” apontada por Argan. Evidente que a forma de recepção estará ligada diretamente com a estruturação técnica.

Por fim, a última linha corresponde ao campo da formação da tradição. Sobre este conceito, Affonso Ávila (1975) afirma que é “o elemento que passa de um dado sistema para outro e que serve de ponte entre os dois, estabelecendo a continuidade entre gerações e ou obras.” (ÁVILA, 1975, p. 114)

A tradição está não só a serviço do passado, da memória ligada ao antigo, mas aponta para o futuro uma vez que liga todas as inovações no campo artístico em questão. Optamos por utilizar o termo “inovação” e não “invenção”, pelo fato deste último possuir uma definição para nós pouco clara. Argan comenta sobre esta imprecisão quando afirma que

(...) invenção é um termo ambíguo. Já nos escritores do Quattrocento não está claro se significa encontrar algo de novo ou reencontrar algo de antigo e perdido. Ainda mais ambíguo o termo *renovatio*: nada é novo, mas tudo volta a ficar novo. Pelo menos no caso da arte, o movimento da história não é representado pela diagonal ascendente, mas pelo círculo que volta ao ponto de partida. (ARGAN, 1993, p. 35)

Falar em invenção seria pensar em criar algo que jamais existiu. A utilização deste termo também poderia pressupor uma negação da tradição, já que “invenção” pode ser interpretada como sendo uma total ruptura com o passado. Considerando nosso objeto de estudo, Zbigniew Rybczynski<sup>5</sup>, um artista que faz uso também de concepções e discursos do início do século XX e a ambigüidade do termo que pode

---

<sup>5</sup> Zbigniew Rybczynski nasceu na Polônia em 1949 e foi um dos pioneiros no uso da tecnologia HDTV. Recebeu o prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de melhor curta-metragem de animação por *Tango*. Dentre suas principais obras estão: *The Orchestra* (1990), *The Fourth Dimension* (1988), *Steps* (1987) e *Media* (1980).



confundir o nosso posicionamento sobre a questão da evolução ou progresso da arte e do cinema, preferimos utilizar o termo “inovação”. Inovação considerada como algo que é introduzida de novo, mas que não nasce a partir do nada, mas sim de uma combinação de dados e práticas culturais existentes de maneira a constituir um elemento novo.

Debray (1993) afirma que a noção de arte surgiu na Renascença, com uma idéia de progresso que perdura até hoje, como no pensamento de E. H Gombrich que afirma que “não teria havido história da arte sem a idéia de um progresso dessa arte através dos séculos” (GOMBRICH *apud* DEBRAY, 1993, p. 152). Este pensamento colocava cada artista e cada produção artística em uma sucessão linear que os classificava.

A crítica do autor relaciona-se com esta cronologia da arte, afirmando que uma linha cronológica das produções artísticas não indica uma maturidade ou evolução. Temos uma estranha relação com a história. Existe uma tendência a crer que o novo é sempre de alguma forma superior ao que já foi feito. “Em um mundo da arte obcecado por uma estrutura mental de espera – cada um é pré-isto ou pós-aquilo – e na expectativa da Revolução, na falta de Parusia, novidade e superioridade são sinônimos. Sou melhor do que você porque cheguei depois.” (Debray, 1993, p.154). Há um acúmulo de conhecimento, ele não é descartado. Da mesma forma, um artista não pode se desvincular da história e do seu passado.

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivências como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (PLAZA, 1987, p.2)

Sendo assim, acreditamos que a utilização de concepções passadas não significa uma regressão, considerando que não podemos falar em evolução na história cinematográfica. A seguir, detalharemos como um determinado pensamento sobre a história do cinema contribuiu durante muito tempo para uma afirmação da idéia de evolução e progresso, pensamento que considera que a tradição dos primeiros cinemas<sup>6</sup> (realizados até a primeira década do século XX) desapareceu para dar lugar a uma arte

---

<sup>6</sup> Ao longo do texto, utilizaremos o termo “primeiro cinema” para nos referirmos ao período que vai de 1894 e 1908, ou seja, as primeiras realizações feitas a partir do cinematógrafo. Já o termo “primeiros cinemas” será utilizado quando nos referirmos às práticas e experiências anteriores ao cinematógrafo, como lanternas mágicas, fantasmagoria e objetos ópticos.



evoluída e autônoma (o cinema clássico). Posteriormente surgirá uma nova história do cinema, com idéias que irão se opor fortemente a estas considerações.

## 2. Evolução e progresso no cinema

No prefácio do seu livro *História do Cinema Mundial*, George Sadoul (1963) admite as dificuldades encontradas por aqueles que se aventuravam estudar a história do cinema. Pesquisar a história do cinematógrafo e dos seus antecessores seria um trabalho quase arqueológico. Durante muito tempo foi comum que os historiadores do cinema tivessem como umas das suas maiores fontes de informação a memória daqueles que viveram e presenciaram as primeiras exhibições de películas ou outros espetáculos visuais. Isto não é desmerecedor de importância. Porém, tomar como fonte somente sensações e lembranças pode ter causado os sucessivos erros que a historiografia cinematográfica cometeu. George Sadoul deve ser exaltado por sua obstinação em explorar uma arte que durante tanto tempo foi carente de algo sistemático relacionado à sua história e, da mesma forma, ser questionado sobre alguns de seus pensamentos.

Claro que seria simplista desejar que Sadoul chegasse a conclusões que nos parecem tão claras hoje. Conclusões que seriam difíceis dadas as condições anunciadas no prefácio de sua obra que não nos parecem apenas uma desculpa. No entanto, é necessário cautela ao analisarmos as primeiras manifestações cinematográficas.

Uma análise mais direcionada de sua função social pode, contudo, revelar que estes aparelhos tiveram um papel fundamental na formação do observador moderno, possibilitando-os de serem tratados também como dispositivos. A historiografia clássica do cinema, com referência a Georges Sadoul ou Jean Mitry, por exemplo, situa esses aparelhos apenas como parte de um processo de evolução da produção das imagens em movimento — evolução que compreende três linhas básicas de pesquisa: projeção, fotografia e movimento — que culminaria na invenção do cinema<sup>7</sup>.

Um ano antes do lançamento de “*História do Cinema Mundial*” de Sadoul, Erwin Panofsky (1969) publicava o seu “*Estilo e o meio no filme*”. Nesse ensaio, Panofsky busca traçar algumas características dramáticas e de estilo do cinema. O autor apresenta o que seria um período arcaico e primitivo que se refere a uma fase em

---

<sup>7</sup> SILVA, Maria Cristina Miranda da. **Aparelhos ópticos do século XIX e o observador moderno – Introdução ao tema**. Trabalho apresentado no XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, set. 2001. Disponível em: <<http://repositorio.intercom.org.br/bitstream/1904/4657/1/NP7MIRANDA.pdf>>. Acesso em: set. 2007.



que o cinema ainda não havia atingido nem encontrado sua linguagem própria e evoluída, em que não se configurava ainda como uma arte autônoma. Talvez, tanto Panofsky como Sadoul tenham defendido este tipo de pensamento por tomarem o cinema clássico como ponto de vista para a análise. No entanto, uma abordagem diferenciada descobre no primeiro cinema mais que um nascimento e desenvolvimento de uma linguagem: uma lógica e um projeto que não se relacionam tanto com as características que posteriormente seriam hegemônicas.

Para este tipo de historiografia, que privilegia a forma narrativa, o período do primeiro cinema foi uma época de confusão inicial em que o cinema estava misturado a outros tipos de manifestações culturais – o teatro popular, a lanterna mágica, o vaudeville, as atrações de feira. Os primeiros filmes eram avaliados como propostas hesitantes, primitivas e desarticuladas de se construir uma linguagem propriamente própria. (COSTA, 2005, p. 72)

Flávia Cesarino Costa (2005) ainda afirma que essa historiografia considerava que a consolidação do sistema narrativo e representativo, que se tornou hegemônico a partir da segunda década do século XX, significou uma evolução do cinema. Evolução que teria sido alcançada através de uma “superação gradativa de obstáculo”. Portanto, o importante para estes historiadores seria buscar nos primeiros cinemas apenas as características que mais tarde dariam origem ao cinema clássico. Para tanto, era necessário pensar que a concepção dos primeiros cinemas havia desaparecido para dar origem ao “verdadeiro cinema”.

A partir do final dos anos 70, surge uma nova proposta para a historiografia cinematográfica. Tendo como alguns de seus expoentes, pesquisadores como Tom Gunning, Charles Musser e Gaudreault, essa nova visão deve muito a Jean-Louis Comolli, que passou a defender uma história materialista do cinema. Essa nova proposta não se restringia apenas em “iluminar” um período no qual pouco se dava importância, mas de se contrapor à historiografia clássica que considerava este período apenas como uma pré-história do cinema. Comolli e outros discordavam de uma concepção que era baseada em,

(...) linearidade causal, reivindicação de autonomia, ao mesmo tempo, da especificidade do cinema e do modelo das histórias idealistas da arte, preocupação teleológica, idéia de um progresso ou aperfeiçoamento não apenas das técnicas mas também das formas, em suma, identificação, recuperação, submersão da prática cinematográfica à massa de filmes feitos, terminados, tidos como concretos, obras iguais no direito de fundar e escrever esta história, sendo mais ou menos belas. (CAMOLLI *apud* COSTA, 2005, p. 79)



A nova proposta buscava estudar as formas fílmicas considerando que a história do cinema tem como característica uma temporalidade cortada, recursiva e dialética, que é feita de “tipos de práticas significantes cujas séries plurais permanecem sem origem e sem fim”.<sup>8</sup>

O Simpósio de Brighton<sup>9</sup> contribuiu de forma decisiva para a consolidação da nova historiografia cinematográfica. Não somente este encontro, mas todo o esforço na preservação e recuperação dos primeiros filmes e sua posterior divulgação. Os pesquisadores não mais dependeriam de memórias e lembranças.

Flávia Cesarino (2005) afirma que o pesquisador Charles Musser criticava historiadores como George Sadoul por lerem a história de trás para frente. Como exemplo, Musser comenta que em *Life of an American fireman* (Edwin Porter, 1903), corriqueiramente apontado como sendo um dos pioneiros na criação da montagem e da continuidade de tempo e espaço, há uma busca por uma outra forma de continuidade diferente do cinema clássico.

O que é apontado como sendo um grande equívoco desses primeiros historiadores é o fato de que estes desconsideravam em grande parte o contexto histórico e cultural nos quais estes primeiros filmes eram produzidos. Para Musser, *Life of an American fireman* apresentava “uma canibalização das tradições da lanterna mágica – suas imagens, sua narrativa e o uso de certas técnicas”.<sup>10</sup>

Os primeiros cineastas não deviam considerar que estavam fazendo descobertas, tampouco deviam compreender procedimentos como *closes*, montagem paralela e fragmentação do espaço da mesma forma que compreendemos hoje.

As soluções que os primeiros realizadores criavam para seus filmes não podem ser entendidas como conquistas, e não eram imediatamente compartilhadas e adotadas por todos como pensaria a historiografia clássica. Os pioneiros do cinema, como são normalmente designados os primeiros homens que fizeram cinema, não estavam tentando descobrir as regras da linguagem do cinema, mas experimentando em direção desconhecida. (COSTA, 2005, p. 91)

---

<sup>8</sup> CAMOLLI *apud* COSTA, 2005, p. 80

<sup>9</sup> O Simpósio de Brighton foi realizado após o 34º Congresso Anual da FIAF (Federação Internacional dos Arquivos de Filmes), em 1978, na cidade de Brighton, Inglaterra. Segundo Flávia Cesarino, foi provavelmente a primeira vez que se fazia uma discussão sistemática sobre os primeiros filmes de um ponto de vista diferente das histórias clássicas do cinema. Participaram desse Simpósio, pesquisadores como Neol Burch, André Gaudreault, Tom Gunning, Charles Musser, John Barnes, David Levy, dentre outros.

<sup>10</sup> MUSSER *apud* COSTA, 2005, p. 90



Tom Gunning<sup>11</sup> afirma que devemos analisar a história do cinema não como sendo um processo de eliminação. Não há sentido pensar esta historiografia como sendo a substituição de um modelo por outro. O importante é associar todas essas perspectivas de forma a abrir novas possibilidades teóricas.

Compartilhando de um pensamento semelhante ao de Gunning, Arlindo Machado é contra a idéia de um cinema estático. O autor afirma que esta arte vive em constante transformação, considerando que a história da arte não é nem corrente, tampouco linear.

Devemos, portanto, considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière, Griffith e seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade. (MACHADO, 1997, p. 213)

### 3. O tempo de Rybczynski

Nunca poderemos assegurar com veemência que Zbig tenha, em algum momento do seu trabalho, decidido repensar os primeiros cinemas em suas obras. O que podemos afirmar é que o diretor tinha mais de 80 anos de práticas cinematográficas (se restringirmos o cinema ao seu formato clássico) e pelo menos dois séculos de experiências visuais e máquinas de visão como fonte de dados, como possibilidades vivas.

Podemos afirmar que existem algumas aproximações em seus filmes que declaradamente prestam homenagem aos primeiros cinemas. É o caso de *Way to your neighbor* (1976) ou de *Méliès 88: Le duel*<sup>12</sup> (1988), em que Zbig demonstra ter uma certa admiração por estas produções. No entanto, estas realizações são as que menos nos interessam neste estudo.

Não desejamos analisar a obra deste cineasta como sendo uma grande homenagem ao primeiro cinema. Não nos referimos nesta pesquisa a um cinema que presta um tributo a um tipo de prática cinematográfica, que faz uma apropriação de imagens passadas ou que apenas faz uso de um modelo. Nestes casos, acreditamos estarem mais próximas obras como *Brand Upon The Brain* (Guy Maddin, 2006). Nesta

---

<sup>11</sup> GUNNING, Tom. Fantasmagorie et fabrication de l'illusion: Pour une culture optique du dispositif cinématographique. *Cinémas*, v.14, n.1, automne, 2003. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/cine/2003/v14/n1/008958ar.html>>. Acesso em: set. 2007

<sup>12</sup> *Méliès 88: Le duel* faz parte de um especial realizado para a TV francesa em 1988, em que vários diretores produziram curtas-metragens baseados nas obras de Méliès. Não tivemos acesso a esta obra durante a pesquisa.



produção, existem alguns aspectos característicos dos primeiros filmes: maquiagem, fotografia em preto e branco, inexistência de som diegético (mudo) e é acompanhamento de um narrador, orquestra e sonoplastia realizadas ao vivo, procedimentos semelhantes aos adotados nos primeiros filmes e nas suas exibições.

Poderíamos afirmar que Rybczynski apenas faz uso de técnicas e procedimentos que já deveriam estar superados ou esquecidos? Sua obra está longe de representar uma involução ou regressão da linguagem cinematográfica. Pelo contrário, reforça a idéia de que não devemos pensar em uma separação completa entre passado e presente, tampouco que existe um progresso na arte cinematográfica, que atingimos uma linguagem ideal e final.

Rybczynski não atua no passado, tem consciência do seu tempo, das potencialidades e limitações da sua época. No entanto, Zbig manipula diversos tempos, atualizando o passado, sem deixar de problematizar o presente. A tradição cinematográfica fornece bases para a criação de obras inventivas, não realizando uma simples apropriação ou retorno. A tradição funciona como elemento propulsor da criação, que não aponta somente para o uma época distante, mas também para o futuro. Sua obra é tão contemporânea como a de qualquer outro realizador da sua geração.

Nas obras deste realizador, há uma aproximação com o que Gunning denomina “cinema de atrações”<sup>13</sup>, uma postura semelhante aos dos primeiros filmes: uma experiência não familiar, imprevisível e que não busca ser realista tampouco narrativa (do ponto de vista da narrativa clássica).

O que aproxima inicialmente o cinema de Méliès e o de Zbig, por exemplo, é o objetivo de misturar diversas técnicas para a criação de um mundo sobrenatural, em que tudo é possível, que faz com que o espectador perca suas referências do mundo real. As obras destes realizadores apontam para o que Telma Valente (2005) chama de hibridismo do cinema. Para a autora, as obras de Méliès podem ser consideradas híbridas por utilizarem técnicas distintas para a realização dos seus truques, do teatro à fotografia.

Em *Mein Fenster* (1979), temos um plano simples. Uma câmera fixa e frontal que apenas realiza o registro da cena. Três elementos: uma gaiola com um pássaro, uma

---

<sup>13</sup> Flavia Cesarino Costa (2006) afirma que Gunning caracterizou o cinema de atrações como sendo aquele compreendido entre os anos de 1894 a 1908 e que tem por objetivo chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, possuindo uma clara intenção exibicionista. Havia como estratégia a interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. As “atrações” passam a se sobrepor até mesmo à narrativa, que em alguns casos é deixada em segundo plano. A intenção é voltada em grande parte na tentativa de espantar, entreter e maravilhar a platéia.



garrafa com líquido vermelho e uma TV que exibe um programa jornalístico. Pouco a pouco, o líquido, a imagem dentro da tv e o pássaro começam a girar, permanecendo todo o resto (mesa e cortina) imóvel.

Apesar de termos um único plano em um curto período de tempo, podemos afirmar que esta obra apresenta um início, um ação intermediária e uma conclusão, princípios que a fazem ter alguma aproximação com a questão da narrativa. No entanto, esta ação e movimento nunca aumentam ou diminuem. Recurso que poderia criar uma ansiedade ou tensão. O movimento em si é a atração.

Zbig nos priva de ter uma noção maior do espaço. A visão frontal e a câmera que somente enquadra os objetos não nos permitem saber ao certo como a ação se desenvolveu na cena, se realmente o cenário permaneceu imóvel ou não.

Há também a presença de um truque que faz com que o espectador questione o que está vendo, como foi possível ser realizada esta ação. A abordagem escolhida pelo diretor ajuda a reforçar estas questões. Caso fosse feita uma edição de imagens e não um plano-sequência, muito se perderia da “mágica”. O espectador não mais ficaria espantado ou confuso. Naturalmente, passaria a crer que tudo não passou de um truque de edição. O uso do plano-sequência para garantir o sucesso do truque também será utilizado em *Oh, I Can't Stop!* (1976), *New Book* (Nowa Ksiazka, 1975), *Media* (1980) e *The Discreet Charm of the Diplomacy* (1984).

*Media* compartilha dos mesmos princípios de *Mein Fenster*. Há a utilização de um plano-sequência com uma câmera fixa que registra duas TV's dispostas em um depósito de películas, um escritório. Em uma das TV's, um homem; na outra, um objeto semelhante a uma bola. A imagem do homem na TV brinca com a bola que está na outra TV, criando uma interação entre três espaços distintos: do homem, da bola e o da sala.

Tanto *Media* como *Mein Fenster* nos fazem pensar duas outras características recorrentes na obra de Zbig e comuns aos primeiros cinemas: a questão da circularidade e o *loop*<sup>14</sup>.

Em diversas obras, o desfecho é semelhante ou idêntico ao seu início, como um ciclo que se fecha. Esta característica está presente em *Tango*, *Media*, *Mein Fenster*, no clipe da canção *Imagine* e em *New Book*. O *loop* é empregado em *Tango*, em que as

---

<sup>14</sup> Uma importante característica de vários dos primeiros dispositivos cinematográficos é uma tendência para a circularidade das imagens em movimento. Para Nicolas Dulac e André Gaudreault (2004), essa intenção pode ser observada em uma variedade de objetos e brinquedos ópticos como o *Zootrope*, *Praxinoscope*, discos de *Stampfer* ou *Phenakistoscope*.



várias personagens repetem os mesmos movimentos no espaço e em *Kwadrat*, em que as mesmas imagens giram de forma ininterrupta.

As obras de Zbig colocam em questão a manipulação do tempo e do espaço. Filmes de Méliès e Max Linder, por exemplo, eram baseadas também no espaço, já que a utilização de edição ou mudança de cenários poderia pôr fim à “piada” ou ao “truque mágico”.

Temos em algumas obras de Zbig a presença de vários tempos em um mesmo espaço e vários espaços em um mesmo tempo. Em *Tango* e *The Orchestra*, por exemplo, temos personagens que estão em tempos diversos convivendo em um mesmo espaço. Em *The Orchestra*, Zbig realiza um passeio por diversos cenários, nos quais homens de terno e gravata estão lado a lado com senhores com vestimentas de época, ou garçons que compartilham do mesmo espaço com soldados. Da mesma forma, existem ações que acontecem em tempos diferentes, mas que são apresentadas no mesmo espaço. A utilização de longos plano-sequência também contribui para a criação de um espaço mágico, em que um barco pode navegar por um jardim.

Rybczynski chega a criar com o vídeo *Steps* (1987) uma interação entre duas produções de épocas distintas. O realizador utiliza trechos de *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, e, através de técnicas de edição, coloca atores que representam turistas americanos interagindo com seqüências do filme russo.

Em *New Book*, temos uma postura contrária. Nove telas apresentam nove diferentes espaços em um mesmo tempo. As personagens surgem em uma tela e reaparecem em outras, criando assim uma ligação entre os espaços, uma narrativa fragmentada.

Compreendemos que a abordagem e concepção utilizadas na obras de Rybcynki aproximam-se dos primeiros cinemas nos seguintes aspectos: a questão do efeito especial, ou truque, a atração que se sobrepõe à narração (clássica), uma obra baseada na manipulação do espaço e do tempo, longos planos-sequência, frontalidade das imagens, criação de um mundo onírico e pouco realista.

#### **4. Considerações finais**

A questão da evolução parece ser mais intensa no cinema por conta da existência de uma suposta linguagem, que progrediria até encontrar a sua verdadeira essência. Se considerarmos que a questão da existência ou não de uma linguagem cinematográfica é



até hoje uma incógnita para os teóricos, essa questão perde ainda mais suas bases de fundamentação.

Outro fato que contribui para a idéia de evolução é a questão técnica. Em pouco mais de 100 anos, se considerarmos somente o cinema do cinematógrafo, o cinema passou por tantas transformações em suas formas de produção, distribuição e exibição como talvez nenhuma arte tenha passado em tão pouco tempo. O cinema que sempre se atualiza com as últimas grandes novidades técnicas, padece de um mesmo sentimento que talvez seja característico de nossa época: uma emergência e exaltação da novidade tecnológica. Sendo assim, o recente e talvez promissor cinema em 3D é considerado o ápice do estado dessa arte, que pela ânsia pela novidade técnica, logo se transformará em algo ultrapassado.

Devemos pensar que a aplicação de novas técnicas no cinema propicia outras possibilidades narrativas, estéticas e discursivas, mas não representam um estágio superior. Por que pensar que o cinema sonoro é melhor e mais desenvolvido e evoluído que o cinema mudo? Por que o filme preto e branco seria menos inexpressivo que o filme colorido? Claro que existem rupturas, claro que todas essas transformações criam outros padrões, outras potencialidades, mas cada um desses estágios (que talvez nem sejam estágios), devem ser considerados como sendo uma resposta para os problemas de cada época, que existiram com uma finalidade e objetivo que podem não ser iguais aos do cinema contemporâneo. A impossibilidade técnica cria uma impossibilidade criativa. Nunca Méliès poderia criar películas coloridas como conhecemos hoje, embora o espetáculo de lanterna mágica fizessem cinema colorido ao seu modo.

O novo olhar proposto por Tom Gunning não é somente importante para desmistificarmos vários equívocos relacionados ao primeiro cinema, mas também por afirmar que cada manifestação deve se vista como produto do seu tempo e que a história cinematográfica não é feita de práticas que se superaram continuamente, mas de práticas que permanecem vivas.

O trabalho de Zbigniew Rybczynski é importante por quebrar as barreiras que separam todos esses diferentes cinemas. Zbig propõe uma atualização constante do que para muitos poderia ser considerado antigo e ultrapassado.

O que está em questão é fazer o espectador duvidar da imagem, da técnica de questionar o realismo cinematográfico. Se o cinema permite criar mundos somente possíveis no próprio cinema, por que tentar imitar o mundo perceptível? Zbig propõe uma nova forma de percepção da realidade.



O cinema de Rybczynski está longe de ser nostálgico. Toda a sua obra aponta para o presente e para o futuro. A tradição do primeiro cinema não funciona como um peso que o atrai e o aprisiona a uma época distante. Zbig cria mundos alucinatórios, que se distanciam da realidade visível. Tempos e espaços distintos combinados em um único instante filmico.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, G.C. **As fontes da arte moderna.** Disponível em: <[http://www.cebrap.org.br/imagens/arquivos/as\\_fontes\\_da\\_arte.pdf](http://www.cebrap.org.br/imagens/arquivos/as_fontes_da_arte.pdf)>. Acesso em: out. 2007.

ARGAN, G.C. **Clássico anti-clássico.** São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ARGAN, G.C. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ÁVILA, Affonso. **O modernismo.** Sao Paulo: Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos.* Sao Paulo: Abril Cultural, 1980. pp 5-28.

BERESON, Bernard. **Estética e história.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema.** São Paulo: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro cinema.** In: MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial.* Campinas: Papirus Editora, 2006, pp. 17-51.

DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem: uma historia do olhar no Ocidente.** Petrópolis: Vozes, 1993.

DULAC, Nicolas and GAUDREULT, André. **Heads or Tails: The Emergence of a New Cultural Series, from the Phenakistoscope to the Cinematograph.** *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies.* Issue 8, Fall 2004. Visual & Cultural Studies Program, University of Rochester. Disponível em: <[http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_8/dulac\\_gaudreault.html#1](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_8/dulac_gaudreault.html#1)>. Acesso em: set. 2007.



GUNNING, Tom. **Cinema e história**. In: Xavier, I. (org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, pp. 21-44.

GUNNING, Tom. **Fantasmagorie et fabrication de l'illusion**: Pour une culture optique du dispositif cinématographique. Cinémas, v.14, n.1, automne, 2003. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/cine/2003/v14/n1/008958ar.html>>. Acesso em: set. 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **Estilo e meio no filme**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Trad. César Bloom. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p. 319-38.

PLAZA, Julio. **Arte/Ciência: uma consciência**. Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/artesjulioplaza.htm>>. Acesso em: out. 2007.

SADOUL, Georges. **Historia do cinema mundial**. Sao Paulo: Martins, 1963. 2v

SILVA, Maria Cristina Miranda da. **Aparelhos ópticos do século XIX e o observador moderno** - Introdução ao tema. Trabalho apresentado no XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, set. 2001. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4657/1/NP7MIRANDA.pdf>>. Acesso em: set. 2007.

VALENTE, T. E. J. **Estudo comparado: cinema dos primórdios e cinema da contemporaneidade**. Revista Intermídias.com, v. 1, 2005. Disponível em: <[http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema\\_Cinema%20dos%20primordios%20e%20cinema%20da%20contemporaneidade%85.pdf](http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_Cinema%20dos%20primordios%20e%20cinema%20da%20contemporaneidade%85.pdf)>. Acesso em: nov. 2007.