

DA LUA AO POLO: VIAGEM AO PLANETA GEORGES MÉLIÈS

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

prcarvalhob@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7583930673019603>

RESUMO

Georges Méliès foi um prolífico diretor dos primórdios do cinema. Realizou cerca de 500 filmes, em geral marcados por uma desbordante fantasia. Mais conhecido pelos seus filmes de truques, fez também películas longas e narrativizadas, algumas das quais mostrando viagens por terra, água e ar. O presente artigo aborda cinco dos filmes de viagem de Méliès, examinando sua visualidade híbrida e artificialista, nada reverente ao realismo diegético. O texto analisa, também, como tais películas refletiram a revolução nos transportes assistida no início do século XX, apontando os problemas daquela modernidade eivada de contradições.

Palavras-chave: Georges Méliès; cinema dos primórdios; viagens cinemáticas

I – Introdução

Quando se fala em cinema dos primórdios, Georges Méliès aparece como um dos nomes de maior destaque. Mágico, pintor, caricaturista, ator, cenógrafo, este inquieto personagem começou a fazer filmes ainda nos tempos do cinematógrafo. Injetou fantasia lúdica num dispositivo cuja função, a princípio, era registrar cenas cotidianas e lugares exóticos, colaborando para tirá-lo de uma crise estética. Não obstante seu papel central para o desenvolvimento inicial do cinema, Méliès terminou a carreira prematuramente. Começou a retirar-se da atividade em 1909, quando fazer filmes deixava de ser uma tarefa de artesãos para se tornar o trabalho de uma grande indústria. Voltou ao cinema em 1911, para realizar ainda meia-dúzia de filmes e encerrar sua aventura nas telas dois anos depois, quando retomou os espetáculos de palco.

A conquista do Polo (1912) figura entre os últimos filmes de Méliès. Marca o fim de um ciclo para o mágico, que concluiu, com a película, uma série de filmes mostrando viagens feitas a bordo de veículos aéreos, marítimos e terrestres. Mais elaborados que os filmes de truques, os filmes de viagem meliesianos possuíam uma visualidade atravessada de influências. Adotavam a estrutura narrativa das *féeries*, mas também se

deixavam percorrer pela mágica, pela literatura, pela pintura, pela caricatura. Pertencem, além disso, a um tempo em que o mundo se encolhia, em face da revolução nos transportes assistida naquele início de século. O presente artigo aborda cinco das principais *féeries* de viagem de Méliès. Trilhando pela trajetória do realizador, examina as características desta vertente específica de sua filmografia, hábil em capturar a atmosfera cultural do início do século XX, quando a vida humana era profundamente resignificada pelas novas tecnologias da mobilidade.

II – Méliès, o múltiplo

Quem foi Georges Méliès? Terceiro filho de um casal de empresários da indústria de calçados parisiense, Marie-Georges-Jean Méliès nasceu em 1861. Recebeu uma educação burguesa, tendo sido criado para gerenciar a manufatura calçadista da família. Desde menino, manifestou interesse pelas artes e, concluídos os estudos, estava decidido a contrariar o projeto dos pais para lançar-se à carreira de pintor. Chegou a matricular-se na École de Beaux-arts, mas foi surpreendido por uma tentadora oferta do pai, que lhe propôs receber aulas de pintura em casa,¹ caso assumisse a supervisão da fábrica de calçados. O jovem aspirante a artista aceitou a oferta, passando a supervisionar o maquinário daquela manufatura, inventando peças, aperfeiçoando mecanismos, dinamizando a produção de sapatos. Exercitava, já então, habilidades que lhe seriam úteis, mais adiante, ao abraçar o ofício de mágico e realizador.

Em 1885, Méliès foi enviado pelo pai a Londres para aprender inglês e sondar terreno para a abertura de uma filial da fábrica da família na Inglaterra. Nessa época, os espetáculos de mágica, entre as diversões mais populares do século XIX, declinavam na preferência do público, mas ainda atraíam grandes plateias. Dirigida por um clã de ilusionistas desde o início do século, a casa de espetáculos Egyptian Hall causava sensação na capital londrina, apresentando números de mágica modernos e esfuziantes. Frequentou-a o jovem Méliès, que ali se tornou amigo de seus mágicos titulares, Nevil Maskelyne e David Devant. O artista observou com atenção o trabalho desses ilusionistas, cujos esquetes cênicos recebiam toques de drama popular e humor burlesco.

1 Méliès teve aulas de pintura ministradas pelo pintor simbolista Gustave Moreau.

Tomou nota de tudo, voltando à França um ano depois, siderado pela mágica de palco e pronto a deixar de lado a fabricação de sapatos para investir na carreira de prestidigitador.

De novo em Paris, Méliès contratou as aulas de Émile Voisin, ilusionista e dono de uma loja de aparatos para mágica. Voisin apresentava-se no Gabinete Fantástico do Museu Grèvin, logo convidando o seu pupilo a se apresentar ali. Também a Gallerie Vivienne contou com apresentações do jovem mágico, que granjeava fama sob a alcunha de “El gran Méliès”. O ofício de ilusionista crescia em importância para Méliès, enfim, reclamando mais atenção. A oportunidade para dedicar-se exclusivamente à mágica surgiu em 1888, quando seu pai resolveu se aposentar e dividir a fábrica entre os filhos. Seguir no ramo dos calçados não interessava a Méliès, que entendeu de vender a sua parte no negócio aos outros dois irmãos. Ao dinheiro auferido com a venda, juntou o dote recebido pelo casamento com uma holandesa e comprou um venerável teatro parisiense, pertencente à viúva de Robert-Houdin, maior nome da mágica francesa no século XIX.²

Aos 26 anos, Méliès incumbia-se de gerenciar a sua própria casa de espetáculos, num endereço central de Paris. Criou ilusões variadas para as suas apresentações ali, acrescentando-lhes boas doses de drama e comédia burlesca, a exemplo do que vira no Egyptian Hall.³ O *status* de proprietário de um teatro impôs a Méliès, afinal, uma nova rotina: devia agora atuar mais nos bastidores do que no palco, trabalhando como diretor, produtor, roteirista, cenarista e construtor de traquitanas para truques cênicos. Disposições essas devidamente aproveitadas quando de sua conversão entusiástica à “mais prodigiosa e apaixonante invenção deste século científico”.⁴

Em 1895, Méliès tornara-se um proeminente empresário dos espetáculos parisienses. Por sua posição nesse cenário, foi convidado a participar da sessão de estreia do Cinematógrafo, uma maravilha mecânica recém-inventada pelos irmãos cientistas Louis e Auguste Lumière. A novidade do aparato consistia em exibir imagens fotográficas em movimento para vastas audiências, algo que, até ali, nenhum outro

2 Méliès também herdou, de Robert-Houdin, curiosos robôs construídos pelo mágico, chamados *automats*.

3 A convite de Méliès, grandes nomes do ilusionismo como Buatier De Kolta, Duperrey e Raynaly, dentre outros, apresentaram-se no palco do Robert-Houdin, que deu lugar também a pantomimas, *féeries*, além de projeções de lanternas mágicas.

4 Extrato de texto do jornal *Washington Evening Star*, em 8/10/1894 (apud MANNONI, op. cit., p. 391).

aparelho fizera com êxito. Méliès assistiu ao ato inaugural do que os Lumière chamavam de vistas animadas, confessando-se mesmerizado ao término da sessão. Fez várias ofertas aos pais da invenção para comprar-lhes um Cinematógrafo, recebendo invariavelmente, porém, negativas como resposta. Não se deu por vencido e viajou até Londres a fim de comprar um Teatrógrafo do engenheiro mecânico Robert William Paul, um aparato mais rústico do que o dos Lumière, mas capaz também de exibir vistas animadas em sessões abertas ao público.

Nos primeiros meses de 1896, Méliès já projetava vistas animadas no teatro Robert-Houdin. Exibia filmes de 1 minuto, intercalados às apresentações de teatro e mágica, às vezes mesclados a essas apresentações. Artista que era, não demorou a querer rodar as próprias películas. E como ainda não houvesse câmeras à venda na França, transformou o Teatrógrafo num aparato de tomada de vistas, valendo-se, para isso, da ajuda de um engenheiro mecânico.⁵ Voltou à Inglaterra para comprar filme virgem de William Paul, rodando, com esse material, fitas não muito diferentes das que então faziam a Cia. Lumière, na França, e a Cia. Edison, nos EUA. Não demorou a montar também, um estúdio em sua propriedade nos arredores de Paris, somente para a filmagem de películas (1897). Abriu, ainda, uma empresa para comercializá-las, com o nome de Star Film, firma cujo *slogan* era “O mundo na palma da mão”.⁶

Ao lado das cenas lumierianas, Méliès rodou também as próprias apresentações no palco do Robert-Houdin. E buscando dar um diferencial a esses registros, adicionou-lhes truques fotográficos, mirando o efeito mesmerizante que as imagens trucadas produziam no público. Surgiam assim os seus primeiros filmes de truques, híbridos entre mágica, cinema e espetáculo de palco, oferecendo um leque de metamorfoses, aparições e desaparecimentos ao extasiado espectador. Os *trick films* compunham-se em geral de

5 Modificado o teatrógrafo, Méliès não pôde mais projetar filmes. Comprou um novo projetor, desta vez, do engenheiro mecânico francês Louis Charles. Buscando explorar comercialmente esse aparato, copiou seu mecanismo básico e, juntamente com o mágico Lucien Reulos e o mecânico Lucien Korsten, desenvolveu o “quinetógrafo Robert Houdin”. O aparato, no entanto, não teve procura e Méliès desistiu de comercializá-lo.

6 “Le monde à la portée de la main”.

um só quadro, buscando fascinar por meio de uma sucessão de surpresas ópticas.⁷ Repetiam a estratégia do grosso da produção cinematográfica naqueles anos, quando a prioridade era suscitar interesse pelas qualidades tecnológicas das imagens móveis, mais do que proporcionar a imersão do espectador na história contada pelo filme.

Nesses primeiros anos, a curta duração dos filmes prendia-se ao fato de que as câmeras não comportavam películas muito longas. Essa limitação foi contornada com o desenvolvimento de melhores mecanismos para os aparatos cinemáticos, de modo que, em 1898, já era possível exibir películas de 15 a 20 minutos. Virado o século, também se começou a perceber no cinema um veículo capaz de contar histórias longas, a partir de quadros justapostos e montados num só filme. Tal possibilidade foi explorada por Méliès nas *féeries*, um prolífico gênero dos primórdios, trazendo histórias de fadas, bruxas e duendes. Mais longas que os *trick films*, as *féeries* ganharam dezenas de títulos na obra do mágico. Destacam-se para análise, aqui, algumas de suas *féeries* tendo como tema viagens “impossíveis”, feitas a reboque da revolução na tecnologia do movimento em curso naquele início de século.⁸

II – Viagens imaginárias

Nos primeiros anos do cinema, foram feitas dezenas de filmes a partir de automóveis, trens, bondes, barcos e até esteiras rolantes. A associação do cinematógrafo com as novas tecnologias do transporte parecia bem-vinda, trazendo para perto lugares distantes, dando às plateias a sensação de viajar num dos meios de locomoção modernos. Méliès realizou vários filmes desse gênero, como *Panorama visto de um trem em marcha* (*Panorama d'un train en marche*, 1896), *Chegada de um trem à estação de Vincennes* (*Arrivée d'un train a gare de Vincennes*, 1896) e *Barco saindo do porto em Trouville* (*Barque sortant du port de Trouville*, 1896), para citar apenas três. Derivou também em viagens menos ortodoxas, mostrando excursos fantasiosos, via terra, água e

7 A essa produção primeira do cinema o teórico Tom Gunning chamou *cinema de atrações*. Mais sobre o assunto em *The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde*, publicado pela primeira vez na revista *Wide Angle* (1986) e republicado no livro *Space, frame, narrative* (ELSAESSER, 1990).

8 Mais sobre as *féeries* cinemáticas no livro deste autor, *Do truque ao efeito especial: o cinema de Segundo de Chomón*, 2014, pp. 85-89.

ar.9 Maior sucesso da Star Film, *Viagem à Lua* (*Voyage à la Lune*, 1902) foi a primeira das películas em que o mágico passou por topografias como Alpes, Lua e Marte, simulando, para o espectador, visitas a lugares inesperados.

Viagem à Lua narra a visita de um grupo de sábios “incoerentes”¹⁰ ao satélite terrestre. Após acaloradas discussões, os sábios decidem ir à Lua num foguete-obus. O foguete é construído num galpão semelhante a uma oficina de carpinteiros e, pronto, é tripulado pelos sábios e disparado de um canhão. Crava-se no olho direito de uma Lua antropomórfica, que reclama do pouso incomum. Os sábios descem da máquina para investigar o solo lunar, deparando-se com selenitas, espécie de crustáceos habitantes da Lua. Barbenfouillis, líder do grupo, descobre como neutralizar os selenitas, batendo-lhes com seu guarda-chuva. Os sábios escapam então para o foguete-obus, que pende de um penhasco e cai na Terra. Içados por um barco, foguete e expedição aportam no continente, sendo festejados e condecorados pelo prefeito.

Viagem à Lua inspira-se livremente no clássico de ficção científica *Da Terra à Lua* (1865), de Jules Verne.¹¹ Escritor fantástico, Verne constrói seu périplo lunar apoiando-se em dados tomados de empréstimo ao mundo científico da época. Engendra uma narrativa crível, ainda que atravessada de fantasia futurista. Diferente é o excuro de Méliès, que não presta contas ao fantástico, do qual provém a ficção de Verne. O mágico não faz um cinema apoiado em efeitos de realidade, sua viagem, antes, mistura substâncias trazidas do teatro mágico, das *féeries*, da pintura *trompe l'oeil*. Faz, pois, um cinema híbrido, artificial, heterogêneo. E encontra nesse mix de linguagens seu modo de traduzir o mundo como vai se apresentando no século XX: difuso, diverso, coabitado por homens e máquinas, povoado por uma série de novos estímulos.

9 A *belle époque* caracterizou-se pela chegada das novas tecnologias do transporte ao cenário urbano, dando às pessoas uma condição de mobilidade inédita em outros tempos. Mais sobre o assunto no texto deste autor, *Excursão a Júpiter: Chomón e o travelogue espacial*, in: *Asa-palavra*, 2012, pp. 187-195.

10 Referência ao Movimento dos Incoerentes, hoje praticamente esquecido pelos historiadores, fundado em 1880, em Paris, pelo escritor Jules Lévy. O Movimento dos Incoerentes propunha uma arte do *nonsense*, do absurdo, dos pesadelos e da visão de mundo pré-lógica das crianças.

11 Conforme Antonio Costa, Méliès não era o “Jules Verne do cinema”, como a Pathé chegou a apelidá-lo. Mais a respeito em: *Fantastic voyages of cinematic imagination – Georges Méliès’s Trip to the Moon*, 2011.

Viagem à Lua foi um fenômeno de público em 1902, circulando mundo afora não raro em cópias não autorizadas. O sucesso do filme animou o diretor a repetir a ideia da película em outros títulos. Segunda jornada espacial do mágico, *Viagem através do impossível* (*Le voyage à travers d'impossible*, 1904) baseia-se no título de peça homônima, assinada por Júlio Verne e Adolphe d'Ennery. O filme abre com os sábios do "Instituto de Geografia Incoerente" traçando planos, numa sala de conferências, para uma viagem terrestre, espacial e subaquática. Passa-se a uma oficina, onde Professor Crazyloff comanda a construção dos engenhos que permitirão essa viagem, entre engrenagens e caldeiras resfolegantes. Tudo preparado, os sábios fazem as malas e partem para a expedição, embarcando numa prosaica estação de trens.

Há afinidades entre esta viagem e aquela, *à Lua*. Se o quadro mais emblemático da visita lunar é o foguete-obus cravado no olho direito do satélite, o de *Viagem através do impossível* é um sol por cuja boca entra um trem-dirigível, carregando os sábios. Este mesmo sol tem uma indigestão e vomita o trem, que se espatifa no solo de Marte. A superfície do planeta é, porém, escaldante e os sábios fogem dali, desta vez num submarino, o qual também pende do alto de um penhasco para voltar à Terra e mergulhar no mar. Entra em curso a etapa subaquática da viagem, quando os sábios jogam cartas e observam animais marinhos pela janela. Ocorre, porém, um incêndio na casa das máquinas, e o submarino explode. No último quadro, os membros da expedição caem entre marinheiros numa praia, aboletados no que resta do casco do submarino.

Viagem através do impossível desdobra-se em 40 quadros, mostrando o percurso dos sábios pelo "impossível", entendido como os cenários pelos quais os personagens trafegam. O fio narrativo é, pois, o caminho traçado desde a estação de trem, passando pelos Alpes, pelo firmamento, pelo solo de Marte, pelo fundo do mar e concluído numa praia. Também esta viagem recobre-se de influências, e a maior delas é, sem dúvida, o quadro cultural do início do século XX, inseminado pelo discurso científico. Quando o filme veio a lume, uma exploração do espaço pelo homem não constituía mais utopia. Em séculos anteriores, astrônomos haviam realizado estudos para um completo esquadrinhamento do cosmos. O que Méliès faz é materializar essas pesquisas em sua viagem "impossível", que mapeia o universo pelo seu método *bricoleur*.

Em 1905, Méliès aplica esse receituário a outro filme, ainda insuflado pela revolução dos transportes. *De Paris a Monte Carlo em duas horas* (*An adventurous automobile trip*) é uma *féerie* de 11 quadros, protagonizada por um personagem do mundo político. Rei Leopoldo II da Bélgica descansa em Paris e quer visitar Monte Carlo. Não tem paciência, entretanto, para a viagem de 17 horas no trem expresso, como informa a narração em *off*.¹² Se o trajeto longo desanima o rei, um inventor dispõe-se a criar um automóvel para o regente, no qual poderá alcançar a cidade mediterrânica em apenas duas horas. O rei aceita a oferta e embarca no carro. Em vez de andar para frente, contudo, o veículo engata marcha à ré, achatando um guarda. O pobre é ressuscitado à custa de uma bomba de ar, mas o bombeamento excessivo o faz explodir.

Tudo pode acontecer entre a partida e a chegada desta corrida de um só carro, pretexto para Méliès criar diversas situações ao longo do caminho. Rei Leopoldo II era um conhecido aficionado por automóveis, embora péssimo motorista. O filme então mostra a imperícia do monarca, que atropela pedestres, invade fronteiras e destrói veículos, ignorando o que surge pelo caminho. *De Paris a Monte Carlo em duas horas* satiriza este regente imperialista, mais tarde conhecido por matar milhares de nativos no Congo belga. Méliès ainda não sabe de tal particularidade, mas é hábil em fazer uma leitura crítica do monarca, usuário da capa ideológica da modernidade automobilística para mascarar seus métodos atrasados. Trata-se, por certo, de um regente que atua ao modo antigo: invade fronteiras, massacra gente, passa por cima de modos de vida tradicionais.

III – Folias de satã

Em *The merry frolics of satan* (1906), Méliès aborda mais uma vez a obsessão moderna pela velocidade. *Féerie* de 35 quadros, a película narra história baseada na lenda de Fausto. É protagonizada pelo engenheiro William Crackford e seu assistente John, numa clara alusão aos ingleses, então na liderança da corrida tecnológica. No primeiro quadro, Crackford está em sua oficina, cercado de invenções. Recebe um assistente do alquimista Alcofrisbas, que diz: “Deixe as suas máquinas ridículas e siga-me até o laboratório de meu mestre”. No laboratório de Alcofrisbas, Crackford confessa ao alquimista o desejo de fazer uma viagem em alta velocidade ao redor do mundo.

12 Nos primeiros anos do cinema, esta narração em *off* era dita ao público por um pregoeiro.

Alcofrisbas – na verdade Mefistófeles disfarçado – promete tornar o desejo do engenheiro realidade, ordenando seus assistentes que lhe tragam uma cesta de pílulas mágicas. Atira uma das pílulas ao solo e faz surgir uma fada, logo virada num ogro: a transformação antecipa, em chave simbólica, o fim sinistro que terá o vaidoso engenheiro, dominado pela ambição velocista.

Alcofrisbas entrega as pílulas mágicas a Crackford, mas antes convida-o a assinar um contrato. Em sua excitação, o engenheiro não lê os termos da tratativa, não percebendo que acaba de vender sua alma ao diabo. Pega uma das pílulas e lança ao chão, e é então que os assistentes de Alcofrisbas entram em cena para transformar móveis cenográficos numa composição de trem. Crackford e John aboletam-se na locomotiva e iniciam a sua viagem ao redor do mundo. Quando passam por uma vila de camponeses, o trem se quebra, e é então que descem para uma hospedaria, de onde pretendem continuar viajando numa carruagem.

Mefistófeles, porém, está no encaicho da dupla: ao vê-los embarcar na carruagem, lança um sortilégio e transforma o carro num fiacre sinistro. O que antes era um cavalo branco vira-se num bizarro esqueleto equino, que sai correndo em disparada. Novo quadro e a carruagem vai dar no monte Vesúvio, que eclode, lançando os viajantes à estratosfera. O fiacre então cavalga de maneira alucinada por um espaço sideral artificial, produzido por um truque de sobreposição. Impressos num pano preto ao fundo, transitam figuras típicas da simbólica meliesiana, como mulheres-luas, mulheres-estrela e um bilioso Saturno antropomórfico.

Méliès é um criador compulsivo e eis o que torna o seu cinema peculiar. Pintava sem parar em panos e peças de madeira para os cenários de seus filmes. Inventava truques ópticos, maquinarias de palco e objetos cenográficos (como a carruagem fantasma em que vão Crackford e seu assistente), usados na profusão de *mise-en-scènes* que também ele criava. Fazia, enfim, um cinema para o registro de suas criações. Tudo, aqui, é visual, escópico, mostrativo, daí a dependência de um narrador físico, sem o que, o filme não se faz entender. Do *plot* à visualidade impura, Méliès esboja-se no artifício, em nada se importando com exigências de realismo diegético.

Ainda que se esbalde no falso, o mágico serve-se desse seu cinema hibridizado para comentar a realidade. Tece com os filmes uma visão crítica do mundo como vai se desenhando naquele novo século: Crackford corre pela estratosfera em seu fiacre à velocidade da luz. Vendeu a alma ao diabo para tanto, e, por isso, a sua viagem tem de acabar. Mefistófeles é quem reaparece para fazer a carruagem rodopiar no vácuo e Crackford e seu ajudante despencarem no vácuo. Caem no telhado de uma casa, perfurando o teto. Mefistófeles está lá embaixo para recepcioná-los e não perdoa: transporta Crackford, de imediato, para as profundezas do inferno, onde é posto num espeto e levado à brasa de um churrasco.

IV – Últimas viagens

A Star Film começou a ruir a partir do Congresso Internacional dos Fabricantes de Filmes, em 1909, presidido por Méliès e dominado pelos doze grandes do cinema à época.¹³ O diretor teve então seus interesses seriamente comprometidos, e a falência começou a rondá-lo. Parou de fazer filmes naquele mesmo ano, voltando à atividade em 1911, para realizar ainda uns poucos títulos pela Star Film. As coisas se agravaram com a gestão perdulária do irmão, Gaston Méliès, à frente do escritório norte-americano da companhia. Para piorar, o gosto do público havia mudado, e, na nova década, os filmes do mágico soavam datados. Restou a um combalido Méliès render-se ao convite da Pathé-Frères e integrar, ainda em 1911, o *staff* de diretores daquela companhia, sujeitando-se a um contrato leonino com o empresário Charles Pathé.¹⁴

Lançado em 1912, quando seu trabalho já era considerado obsoleto, *A conquista do Polo (A la conquete du Pôle)* é um dos últimos filmes de Méliès. Tem como base “Aventuras do Capitão Haterras”, de Júlio Verne, que descreve a jornada naval de um grupo de exploradores às terras frias do Polo Norte. O filme trabalha também elementos colhidos ao noticiário: no século XIX, muitos exploradores haviam tentado chegar ao Polo,

13 O congresso da FIAF de 1909 buscou atender à crescente demanda por filmes. A situação após o Congresso, porém, favoreceu apenas às companhias de produção abundante, rápida e barata. Para a fina artesanaria da Star Film, dependente das habilidades de um único homem, essas novas regras foram fatais. Elizabeth Ezra observa que, entre 1905/06, a produção de Méliès atingia a dois títulos por mês, enquanto que a produção mensal da Pathé chegava a 18 filmes por mês (2000, p. 16).

14 Méliès recebeu muitos convites de Charles Pathé para integrar a sua companhia. Recusou-os sempre, alegando razões artísticas. A situação falimentar da Star Film levou-o a assinar um contrato com Pathé, dando como garantia de financiamento de seus filmes o Teatro Robert-Houdin e o estúdio em Montreuil.

com escasso êxito. Em 1909, uma expedição comandada pelo norte-americano Robert Edwin Peary finalmente pisou aquele extremo do planeta, notícia amplamente divulgada. Em tom paródico, Méliès reverbera a efeméride em seu filme, imaginando uma expedição ao Polo a bordo de meios de transporte em fase de estreia no cenário moderno.

A conquista do Polo obedece à matriz narrativa de *Viagem à Lua* e seus derivados: numa conferência, um palestrante abre o filme mostrando a um grupo de cientistas como chegar ao Polo sobre quatro rodas. É preterido em nome da opção aérea apresentada por professor Maboul, que propõe um avião com cabeça de pássaro para o traslado. Passa-se então à escolha da delegação que comporá a expedição de Maboul, integrada por representantes de vários países. A chegada ao Polo é disputada por outras delegações, e um grupo de sufragetes reivindica também o direito de ir àquela parte do globo. A referência ao nascente movimento feminista não é nada elogiosa, contudo, e as sufragetes são cobertas por uma chuva de papéis picados, disparados pelos cientistas.¹⁵

O filme segue para mostrar que, numa oficina, inicia-se a construção do veículo idealizado por Maboul. Esta oficina repete a carpintaria que constrói o foguete de *Viagem à Lua*, bem como a oficina a vapor de *Viagem através do impossível*. O que há aqui, no entanto, são máquinas movidas a eletricidade, novidade energética em fase de implantação nas grandes capitais do mundo e vista popularmente como uma espécie de mágica. A delegação de Maboul decola com sucesso no Aerobus, e o percurso celeste da aeronave replica o de outras viagens siderais de Méliès. Uma sobreposição de imagens, portanto, imprime elementos astronômicos sobre o pano que se desenrola ao fundo. O quadro inclui, ainda, um exuberante desfile de veículos aéreos inspirados em desenhos futuristas de Albert Robida e Jean-Marc Cotê.¹⁶

É lento o desfile da panóplia aérea: trata-se, afinal, de um percurso demorado até as calotas polares. O espectador deleita-se em ver o Aerobus singrando um céu coalhado de mulheres-estrela e constelações zoomórficas. Precisamente uma ferroada da constelação de Escorpião muda a rota do Aerobus, que é obrigado a aterrissar no Polo.

15 Para uma análise da visão ideológica de Méliès, ver *Georges Méliès: the birth of the auteur*, EZRA, 2000.

16 Conforme Antônio Costa, "Impossible voyages and extraordinary adventures", pp.183-199, in *Fantastic voyages of cinematic imagination – Georges Méliès's Trip to the Moon*, 2011.

Aterrissagem esta mostrada em planos redundantes, à maneira de *Viagem à Lua*, algo perfeitamente plausível na estética meliesiana, específica do mágico, nada concessiva aos pruridos clássicos.¹⁷ Pousado o Aerobus, os tripulantes descem da aeronave para o Polo Norte. É quando o representante dos Estados Unidos se apropria do feito histórico, não obstante a tripulação do veículo componha-se de várias outras nacionalidades.

Ao sair em exploração ao Polo, a expedição se depara com o abominável homem das neves, que dormita num buraco, fumando cachimbo. Construído por Méliès e manipulado por 13 homens, o assombroso títere denota a admiração do mágico pela automação. Trata-se de um androide bizarro, ancestral dos monstros mecânicos cinematográficos. Se o seu atendimento a exigências por realismo cinemático é escasso, isso importa pouco para Méliès, cujo interesse é pôr em cena a atração, ponto central do filme. Eis o cinema do mágico, limítrofe entre o verdadeiro e o falso, encontrando seu prazer em registrar as criações do artista para “fazer charme ou intrigar o espectador”.¹⁸

A conquista do Polo termina com a expedição salva do congelamento por um balão. Maboul aparece no penúltimo quadro, indicando que pôs o Polo Norte no bolso. Segue-se um quadro festivo final. Não obstante os festejos de encerramento, *A conquista do Polo* parece indicar que tempos difíceis estão por vir: delegações disputam a chegada ao Polo como se disputassem o butim de um saque; em solo polar, são espetadas as bandeiras de três países, embora a expedição componha-se de pelo menos sete; delegações como a da China são deixadas miseravelmente para trás. No mundo real, enfim, a partilha do globo vai sendo feita entre impérios, à revelia de povos nativos. O ovo da serpente está sendo chocado, e a Europa assiste ao acirramento dos nacionalismos. O estopim para I Guerra Mundial está preparado e não tardará em ser aceso.

Apesar do quadro político tenso, a modernidade parece exitosa em seu projeto: engendra novos bólidos para o transporte, faz da energia elétrica um novo Santo Graal tecnológico. Méliès reage com um misto de admiração e ceticismo ao que vê: em *Viagem à Lua*, o foguete-obus perfura o olho direito do satélite; em *Viagem através do impossível*, o trem-dirigível é cuspidor por um sol incomodado com a invasão terrestre; em *Merry*

17 Sobre a montagem meliesiana, ver “Shooting into outer space”, pp. 97-13, in: *Fantastic voyages of cinematic imagination – Georges Méliès’s Trip to the Moon*, 2011.

18 MÉLIÈS, citado por SADOUL, 1961, p. 118

frolics of satan, a carruagem supersônica leva o engenheiro Crackford direto para o inferno; em *De Paris a Monte Carlo em duas horas*, o carro do rei Leopoldo destrói tudo pelo caminho em sua corrida desastrosa; em *A conquista do Polo* o homem das neves é um androide solitário, que devora um dos membros da expedição para depois se recolher às profundezas geladas. Se o mundo tecnológico está menor, não está muito melhor: a razão instrumental põe em pauta valores e pulsões outrora inexistentes.

Só pela tecnologia do cinema a adesão de Méliès foi total. Disse, certa vez, que “o cinema é uma arte, pois é um produto de todas as artes”.¹⁹ Esta, portanto, a sua visão do dispositivo: um híbrido impuro, feito da combinação entre vários domínios artísticos. Não se esquivou, pois, de semear seus filmes com substâncias extraídas do teatro feérico, da mágica, da pintura, da dança, da caricatura, dentre outros. Tampouco declinou de fazer do cinema crônica dos tempos, tal como se viu nos filmes de viagens aqui tratados, antes comentários irônicos sobre as mudanças no cenário urbano moderno do que traduções cinemáticas *ipsis litteris* da ficção científica verniana.

O resto é história: como se sabe, Méliès deixou o cinema em 1913, após Charles Pathé ter-se recusado a distribuir uma versão editada de *A viagem da família Bourrichon* (1912), sua última película. O filme conta a história de uma família endividada, que passa os dias viajando para escapar dos credores. Como os Bourrichon, também Méliès passou as décadas de 1910 e 1920 assolado por dívidas. Perdeu a briga para os credores, sendo, ao longo desses anos, destituído de seu teatro e de seu estúdio em Montreuil. Foi redescoberto em 1929, em completa penúria, vendendo brinquedos e parafernália doméstica num quiosque. Não por acaso, localizado numa estação de trens em Paris.

19 USAI, Paolo. “A trip to the movies”, pp. 25-30, in: *Fantastic voyages of cinematic imagination – Georges Méliès’s Trip to the Moon*, 2011.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Paulo Roberto de Carvalho. *Do truque ao efeito especial: o cinema de Segundo de Chomón*. São Paulo: Terceira Margem, 2014.

_____, *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2004, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EZRA, Elizabeth, *Georges Méliès: the birth of the auteur*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière, narration and monstration in literature and cinema*, Toronto: University of Toronto Press, 2009.

GUNNING, Tom. "The cinema of attractions: early film, its spectators and the avant-garde", in ELSAESSER, Thomas (ed.), *Early cinema: space-frame-narrative*, pp. 56-62. Berkeley: British Film Institute, 1990.

MALTHÊTE-Méliès, Madeleine, Méliès, el mago, Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1980.

SADOUL, Georges, *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins, 1963.

_____, *Georges Méliès*. Paris: Éditions Seghers, 1970.

SOLOMON, Matthew (org.), *Fantastic voyages of the imagination – Georges Méliès's Trip to the moon*, Nova York: Sunny Press, 2011.

SOBRE O AUTOR:

Doutor em Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre também em Cinema, ainda pela Escola de Belas Artes. Graduado pela mesma escola, em Artes Plásticas. Em 2014, publicou *Do truque ao efeito especial: o cinema de Segundo de Chomón*, livro que resulta de sua pesquisa de doutorado. Lançou também *O primeiro cinema em cores: tecnologia e estética do filme colorido até 1935*, fruto de seu projeto de mestrado. Atualmente, ministra aulas de Arte e "História do cinema", além de redigir artigos para publicações especializadas.