



As experimentações e os visionários do Primeiro Cinema¹

Loana Ogiboski²

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

O presente trabalho visa discutir a importância do primeiro cinema, assim classificado pela estudiosa Flávia Cesarino Costa, como aquele compreendido entre 1894 até 1908, período caracterizado como não narrativo. Pouco estudado até mesmo pela falta de material de pesquisa que se perdeu com o tempo, os primeiros filmes se constituem em um cardápio extraordinário das primeiras experiências nesse campo. Vamos discutir que embora o cinema ainda fosse uma novidade, as inovações que foram surgindo aos poucos iriam inaugurar uma nova era na história do cinema, principalmente pela experimentação, negligenciada na época mas que se revelou revolucionária anos mais tarde. Para esse estudo parto dos conceitos teóricos de Tom Gunning, Flávia Cesarino Costa, Ismail Xavier e Arlindo Machado, entre outros estudiosos do tema.

Palavras-chave: Primeiro Cinema; Cinema Mudo ou Silencioso; Cinema – História.

Introdução

Embora a data que marque o surgimento oficial do cinema seja 1895, muito antes curiosos e estudiosos já se engajavam na arte de surpreender através de projeções de luz e imagens em movimento. O teórico Arlindo Machado (2008, p. 7) explica que embora a projeção de imagens animadas realizadas pelos irmãos Lumière, em Paris, seja considerada por boa parte dos historiadores como o marco de nascimento do cinema, essa data é, de acordo com ele, arbitrária. Isso porque os irmãos Max e Emile Skladanowsky, na Alemanha e, Jean Acme Leroy, nos Estados Unidos, já realizavam projeções públicas de filmes muito antes dos irmãos Lumière exibirem a chegada do trem na estação de *La Ciotat*; sem falar de George Eastman, W. K. L. Dickson, Thomas Edison e muitos outros que também estavam dedicando tempo e dinheiro nessa área.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Formada em Comunicação Social (Jornalismo) e Direito na UEPG e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná. Email: loana_2000@ymail.com



Na apresentação do livro *O primeiro cinema* de Flávia Cesarino Costa, Machado diz que:

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que eles possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos. (COSTA, 2008, p. 10).

Machado complementa dizendo que na verdade “o cinema foi “inventado” mais ou menos às cegas, na base do método empírico de tentativa e erro, pois, desde os seus primeiros protótipos experimentais, ele esteve apoiado num suporte teórico equivocado.” (MACHADO, 2011, p 20)

Para discutir cinema hoje é preciso estudar e entender as primeiras experimentações que foram realizadas no período do Primeiro Cinema e até mesmo antes dele. Costa (2005, p. 34) classifica como sendo Primeiro Cinema, as produções realizadas entre 1894 até 1908, e que apresentam características comuns em termos de produção e exibição. Essas produções do início da era do cinema ainda possuem uma segunda fase, posterior a 1908 e que se estende até 1915, período em que começam a surgir as primeiras formas de narratividade do cinema.

Philip Kemp explica que, paradoxalmente, um dos principais fatores da rápida universalização do cinema foi justamente sua grande limitação: o silêncio. “Filmes mudos eram facilmente adaptáveis, a custos baixos: bastava colocar alguns intertítulos traduzidos e um filme podia ser exibido para plateias de qualquer lugar.” (KEMP, 2011, p.8). O crítico de cinema Mark Cousins (2013, p. 18) confirma a afirmação de Kemp dizendo que “a ausência de barreira de linguagens assegurou que o nascimento do cinema fosse realmente internacional e que os filmes da primeira década fossem mostrados pelo mundo todo”.





Figura 1: frame da chegada do trem à estação
– primeira apresentação pública de cinema
Lumière - 1885

Figura 2: frame de “O regador regado”
Lumière - 1886

Costa (2008, p. 23) comenta que os primeiros filmes produzidos para cinema tinham um caráter de espetáculo popular e não eram considerados como diversões sofisticadas e muito menos encaradas como formas narrativas construídas segundo o modelo das artes nobres da época. De acordo com a autora, no princípio os filmes exibidos eram aqueles que reproduziam paisagens externas e ações do cotidiano quase que exclusivamente de caráter documentário, como cenas urbanas, as multidões, desfiles de autoridades, pessoas trabalhando e se divertindo, entre outras cotidianidades. O estudioso Tom Gunning também comenta que os primeiros filmes retratavam as curiosidades do começo da vida moderna e “o primeiro século de história capturada pelos filmes” (GUNNING, 1996, p. 24, p.26).

Como já comentamos, no início as primeiras produções eram praticamente de caráter documentário que mostravam cenas cotidianas simples ou trucagens visuais, mas outros gêneros cinematográficos surgiram logo em seguida. Georges Méliès assistiu à apresentação dos irmãos Lumière e inspirado pela tecnologia apresentada, começou a produzir filmes de fantasia, terror e ficção científica.

Não demorou muito e começaram a ser produzidos filmes de comédia, ação, guerra, perseguição, faroeste e animação, entre outros gêneros. Para se ter uma ideia da produção no início do século XX, Costa afirma que a maioria dos filmes de ficção era composta de comédias e “em 1903 elas representavam 30% dos filmes norte-americanos” (COSTA, 2010, p. 48). Kemp continua contando que “em 1910, quase todos os gêneros que reconhecemos hoje já tinham se estabelecido, embora alguns de forma primitiva.” (KEMP, 2011, p. 9).

Gunning esclarece que o “gênero aparentemente dominante (em número de filmes feitos) até 1903 era a narrativa de um plano só.” (COSTA, 2010, p. 48). Mas entre 1903 e 1906, o cinema teve muitas produções de filmes de perseguição, que foram as primeiras formas de narrativas. Esses filmes, como explica Costa, compunham-se de um quadro inicial, em que acontecia uma ação que gerava algum tipo de perseguição, e, quadros subsequentes em que a perseguição se desenrolava e terminava. Eram portanto produções mais longas e que começavam a explorar o universo além dos estúdios.

Ela continua afirmando que “ao contrário do que se pode pensar quando se toma o cinema narrativo clássico como referência, os movimentos de câmera e o uso da profundidade de campo estão presentes desde o início do cinema.” (COSTA, 2008, p. 155). Costa explica também que “há várias tentativas de se construir narrativas através de encadeamento de planos e de um uso diferente de dispositivos que já existiam no período do primeiro cinema – panorâmicas, *travellings*, elipses, fusões, closes, tomadas subjetivas – com função mais espetacular do que narrativa” (2008, p. 113).



Figura 3: *Attack on a China Mission* (1900) mostra a interação entre vários atores e tiros de festim

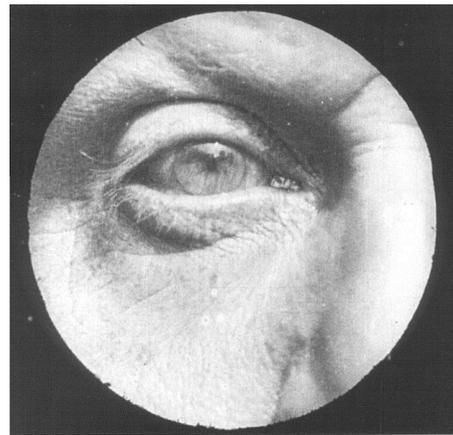


Figura 4: exemplo de close-up usado no filme *Grandma's Reading Glass* (1900)

O mesmo pode-se dizer a respeito das principais técnicas cinematográficas, como conta Kemp (2011, p. 9), quando os cineastas não levaram muito tempo para descobrir os variados truques de câmeras como close-ups, câmera lenta, imagem acelerada, quadros congelados, fusões, edição paralela, entre outras. E continua dizendo que “uma das dificuldades técnicas que postergaram a concretização do cinema como forma de arte foi a incapacidade inicial de se criar uma continuidade de ações por meio de planos sucessivos” (KEMP, 2011, p. 16).

A primeira década do cinema

Foram produzidos centenas de filmes nas primeiras décadas do cinema, mas muito desse material foi perdido por falta de conservação adequada e até mesmo pela indiferença dos produtores da época. Gunning (1996, p. 23) confirma que atualmente se tem conhecimento apenas de vinte por cento de tudo que foi produzido no período do cinema mudo.

Machado (2011, p. 73; COSTA, 2008, p. 11.) conta que o cinema, em seus primeiros anos, não era o que hoje conhecemos por cinema. Ele reunia, na sua base de celulóide, diversas modalidades de espetáculos derivados das mais variadas formas populares de cultura, como o circo, carnaval, pantomima, lanterna mágica, entre outras.

A experiência do cinema também tornou necessária a aprendizagem do espectador, uma espécie de automação do olhar para esse novo código que acaba de surgir. Costa explica que o público do primeiro cinema não entendia todos os filmes produzidos e portanto “uma forma de resolver este problema foi a tentativa de se aperfeiçoar o uso da montagem para representar, na linearidade dos filmes, a simultaneidade de duas ações afastadas” (COSTA, 2008, p. 64). E continua:

O cinema teria, aos poucos, superado as limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os elementos específicos de sua linguagem. Tal especificidade estaria justamente ligada à questão narrativa e à instituição da montagem como instrumento fundamental para o cinema narrativo. (COSTA, 2008, p. 72).

No início, como tudo ainda era muito novo, o público teve que ser acostumado aos poucos com essa nova linguagem, a imagem em movimento. A principal função das primeiras imagens em movimentos era a de registro da realidade, muito bem difundidas pelas exposições dos irmãos Lumière. Como passar dos anos, começou-se a observar a criação de uma linguagem cinematográfica, de um novo código de imagens, quando o espectador também desenvolveu papel importante nesse processo na medida em que tem que aprendeu a entender o que as imagens em movimento queriam dizer. Assim, a linguagem do cinema passou a ser compreendida a partir da repetição de seu uso, visto que no início as técnicas de imagem eram desconhecidas do público.



Figura 5: frame do filme *The Kiss*, 1896



Figura 6: frame de *What happened on*



Para suprir essa carência, muitas apresentações contavam com a presença de um “explicador”, que esclarecia o sentido da história através da sequência das imagens. Costa (2008, p. 55) explica que havia outra maneira do público entender o filme que não fosse através do explicador. De acordo com ela, a compreensão desses filmes acontecia naturalmente se o assunto tratado fosse previamente conhecido desse espectador, ou ainda, se a narrativa fosse tão simples a ponto de ser entendida pelo público sem ajuda externa. É o caso do filme de Edwin Porter, filmado em Nova York, em 1901, *What happened on Twenty-Third Street* (figura 6), cuja cena mostra uma mulher que passa por um túnel de vento e tem sua saia levantada pelo ar que sai de uma tubulação de ventilação do metrô. Embora a cena dure apenas alguns segundos foi eternizada em 1955 por Marilyn Monroe no filme *O pecado mora ao lado* (*The seven year itch*), releitura que Billy Wilder fez do filme de Porter.

Mas os historiadores do cinema só consideram que a linguagem do cinema acontece depois do uso do corte, assim a montagem é, sem dúvida, muito importante na construção desse mundo ilusório. Ismail Xavier (2012, p.32) conta que todas essas evoluções em termos de decupagem não surgiram da noite para o dia mas foram frutos de acúmulos de experiências em diferentes e diversos filmes do início do século XX:

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2012, p. 32).

A importância das primeiras produções

De acordo com Costa (2008, p. 17) no princípio o cinema era uma atividade artesanal cuja exibição era apenas mais uma atração nas feiras e se misturava a outras formas de diversões, muitas vezes até mais importantes e rentáveis. Os primeiros filmes “revelavam uma intensa energia, feita de experimentação, referências intertextuais e uma convivência intrigante de preconceitos e estereótipos de todo tipo com uma evidente ausência de moralismo” (COSTA, 2008, p. 19).

Embora tivessem sido produzidos filmes como *Annabelle Butterfly Dance* (1895), *Serpentine Dance* (1896), também foram produzidos filmes como *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (1897) que mostrava uma luta de boxe que aconteceu em Nevada, Estados Unidos e que foi gravada por Enoch Rector no formato de *widescreen*, que demoraria ainda cerca de cinco décadas para se tornar popular. Para realizar essa filmagem, Rector inventou uma câmera específica para rodar um filme de 63 mm de largura. Note que nessa época a maioria dos filmes tinha 35 mm. Como havia pouca edição a filmagem foi realizada com câmera parada (característica do primeiro cinema), portanto bastante diferente da luta mostrada por Martin Scorsese em “*Touro Indomável*” (1980) em que a luta pode ser vista por vários ângulos.

O intervalo de tempo que vai das primeiras projeções até a consolidação do cinema como forma narrativa autossuficiente é, de acordo com Costa (2008, p. 31), bastante pequeno, mas crucial e engloba um conjunto de rápidas e importantes transformações que determinam a maneira de se fazer e consumir filmes. De acordo com ela:

O primeiro cinema é sobretudo um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescentes do público. E, paralelamente, o primeiro cinema inclui também as transformações formais na linguagem que este contexto propicia. (COSTA, 2005, p. 35-36).

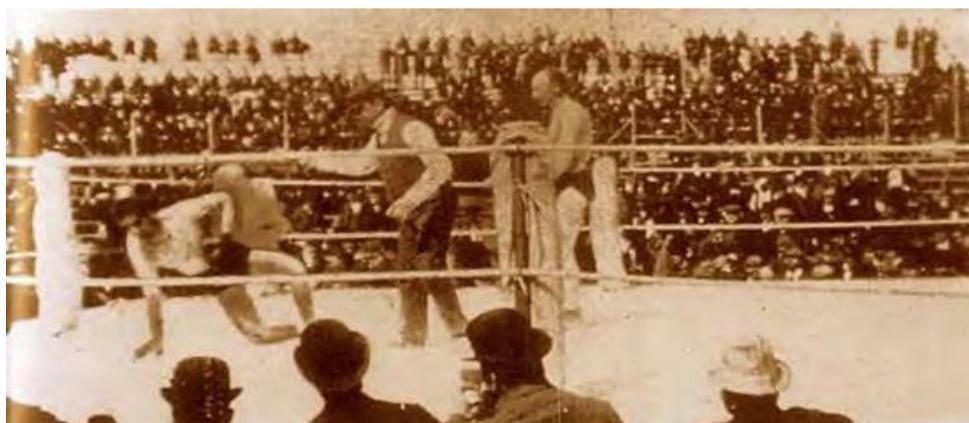


Figura 7: frame do filme *The Corbett-Fitzsimmons Fight*, de Enrico Rector, 1897, um dos primeiros filmes em *widescreen*.

Fernão Pessoa Ramos conta que os irmãos Lumière e seus operadores talvez tenham sido os primeiros cineastas pois “exploravam com incrível agilidade as



potencialidades estéticas da imagem-câmera produtora de imagem móvel e inaugurando um padrão imagético: movimento em profundidade de campo, primeiros planos, entrada e saída de campo e, mais do que tudo, um enquadramento refinado” (RAMOS, 1996, p. 143).

As experimentações continuavam a acontecer. Assim foram descobertos os planos – trecho de ação visualmente registrada –, depois foram introduzidos os cortes – o que estamos vendo desaparece e de repente é substituído por algo diferente –. Emmanuelle Toulet (1988, p. 61) conta que Méliès viveu essa experiência quando estava filmando em Paris e sua câmera parou e voltou a funcionar logo depois. Quando ele viu o resultado da pane de sua câmera percebeu que como nenhum filme havia sido exposto durante a interrupção da gravação, os bondes apareceram mais pra frente e algumas pessoas sumiram. Essa descoberta pode ser vista mais tarde no filme *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896), quando “não são necessários nem alçapões nem armaduras, nem fios invisíveis, nem jornal de borracha, basta parar a manivela enquanto a senhora sai [...]. Um esqueleto substitui a mulher na cadeira... nova parada... a mulher reaparece.” (TOULET, 1988, p. 62). Cousins completa dizendo que “por meio de acaso e imaginação, de inovação e ‘tentativa e erro’, o potencial do cinema estava sendo descoberto e ampliado por pessoas curiosas, com talento visual e dispostas a correr riscos” (COUSINS, 2013, p. 27).

Cousins conta ainda que foi R. W. Paul, em 1899, na Inglaterra, quem construiu o que viria a ser uma importante ferramenta para os cineastas, a “*dolly*” ou *travelling*, uma espécie de plataforma sobre rodas em que a câmera é montada para que possa se mover suavemente. Essa novidade foi usada mais tarde na produção de *Cabíria* (Giovanni Pastrone, Itália, 1913) e *Intolerância* (Griffith, Estados Unidos, 1916).

Começam a surgir as narrativas nas obras do ilusionista Georges Méliès e também nas produções de Edwin Porter, o primeiro a realizar uma obra com narrativa linear, em 1903.

Os pioneiros e visionários

Depois de inventada a máquina capaz de captar imagens em movimento e projetá-las para um grande número de pessoas, talvez a primeira grande dificuldade técnica da época tenha sido a incapacidade inicial de se criar uma continuidade de ações por meio de planos sucessivos, já que até mesmo os irmãos Lumière não acreditavam

que o cinema se consolidaria como uma expressiva forma de arte. Costa explica que “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, 2008, p.91).

O fotógrafo George Albert Smith foi uma peça importante nos primeiros anos do cinema. Ele cobriu parte de um de seus cenários com veludo preto e fez a filmagem de um plano. Rebobinou o filme e tornou a expô-lo incluindo a imagem de um fantasma que parecia flutuar pelo cenário original. Foi também um dos primeiros a filmar uma ação e projetá-la em reverso, movimento esse que ficou conhecido como *phantom ride* (movimento fantasma) – cuja experiência visual era obtida colocando a câmera em frente de um trem em movimento, dando a impressão de se estar flutuando no ar. Dois filmes contemporâneos tornaram famoso o *phantom ride*: *Shoah* (1985) e *Titanic* (1997).

Smith também foi um dos pioneiros a usar o *close-up* em *Grandma's Reading Glass* (1900) que mostra um neto usando os óculos da avó para explorar o ambiente ao seu redor. Os primeiros *close-ups* do cinema mostravam os personagens dos filmes observando algo através de buracos de fechaduras ou lentes, mas em 1901, no filme *The Little Doctor*, regravado dois anos mais tarde como *The Sick Kitten*, o *close up* foi usado com outra função, a de mostrar ao público um elemento da história com mais detalhes.



Figura 8: frame de *After de Ball*, 1897, Méliès mostra um *strip-tease* no primeiro filme adulto



Figura 9: imagem da cena mais famosa de *Viagem à Lua*: um foguete no olho da Lua

Attack on a China Mission – Blue Jackets to the Rescue, de 1900, dirigido pelo inglês James Williamson (1885-1933) já mostrava uma narrativa bem complexa para a época que foi produzido: tinha um elenco de cerca de uns 20 atores e mostrava sequências de ação onde havia explosões e tiros de festim. O filme era sobre a Guerra



dos Boxers na China, que durou de 1898 até 1901 e mostrava um grupo de missionários cristãos que eram atacados pelos chineses.

George Méliès (1861-1938) que era produtor teatral e mágico logo percebeu o potencial do cinema e começou a produzir filmes de ilusão e fantasia. Dos mais de 500 filmes produzidos por ele (TOULET, 1988, p. 62) o mais conhecido e também talvez o mais imitado é *Le Voyage dans La Lune (Viagem à Lua)*, de 1902, onde ele através de uma sucessão de planos frenéticos realiza uma expedição à Lua. O filme, de apenas 14 minutos, é o antecessor de *Flash Gordon (1936)*, *2001: uma odisseia no espaço (1968)* e *Guerra nas Estrelas (1977)*, entre outras produções do gênero.

Méliès criou um mundo de paisagens fantásticas com cenários teatrais gigantes manipulados de forma engenhosa onde usava efeitos especiais misturando trucagens visuais e técnicas de animação. Em 1901 ele já havia lançado *L’homme a tête em caoutchouc*, onde ele inflava a própria cabeça. Também não podemos esquecer *After the Ball*, de 1897, talvez o primeiro filme adulto do cinema, que mostrava uma mulher tomando banho.

Machado conta que nas obras de Méliès podemos identificar traços de continuidade ou de coincidência, como ressalta, entre as formas pré e pós-cinematográficas:

[...] a obra de Georges Méliès, que antecipa em quase 100 anos o uso de inserções de imagens no quadro, a permanente metamorfose das figuras e toda a iconografia híbrida e múltipla que hoje celebramos nos filmes e vídeos de autores absolutamente contemporâneos como Nam June Paik, Zbigniew Rybczynski e Peter Greenaway. (MACHADO, 2011, p. 10).

O crítico de cinema Amir Labaki, quando se refere a Méliès, diz que provavelmente ele não foi o primeiro a fazer truques com a câmera e muito menos o único a postar na relação cinema-magia: “mas foi o mais marcante e original”. (LABAKI, 1996, p. 369). Labaki conta ainda que, já em 1899, Méliès produzia filmes narrativos que iam além do único plano, como o *Cinderela* e *O caso Dreyfus*, ambos com vinte quadros cada (p. 373).

Toulet conta que o jovem marinheiro americano, Edwin Porter (1870-1941), estreia no cinema em 1896 e já em 1903 “realiza dois filmes que os historiadores do cinema consideram decisivos para a evolução da linguagem cinematográfica: *The Life of an American Fireman* e *The Great Train Robbery (O grande roubo de trem)*”



(TOULET, 1988, p.91). Sendo este último considerado o primeiro filme americano a ter uma narrativa e o primeiro faroeste da história do cinema.

As técnicas de filmagem usadas por Porter – filmagens de cenas fora dos estúdios, movimentos de câmera, montagem paralela e o formato faroeste –, em *The Great Train Robbery*, de certa maneira inauguraram o cinema moderno. Com seus 11 minutos de duração e 14 sequencias de um plano só, o filme possui a narrativa com ritmo e suspense, uma prévia do que seria mais tarde denominado como uma narrativa clássica, com um enredo com início, meio e fim, guardando ainda, no final, a cumplicidade do público espectador, que é pego de surpresa ao ser ‘descoberto’ como testemunha de toda a ação.

Costa (2008, p. 76) conta que Jean Mitry considera *The Great Train Robbery* como sendo a primeira história contada em termos cinematográficos: “Ele ensinou a todos os iniciantes de então o que era um filme e como um filme deveria ser feito. Foi o modelo, o filme-tipo e assim permaneceu até que Griffith desenvolvesse os princípios da montagem, dos quais ele [Porter] foi a expressão inicial.” (MITRY citado por COSTA, 2008, p.77).

Para realizar *Life of an American Fireman (A vida de um bombeiro americano)* Porter utiliza uma narrativa contínua e montagem paralela, a qual leva o espectador a começar a perceber que o cinema estava aprendendo a seguir o fluxo da ação de um espaço para o outro, o que mais tarde possibilitou as filmagens com sequencias de perseguições.

Foram centenas as produções na primeira década da história do cinema, mas muito desse material foi perdido devido à falta de conservação adequada e até mesmo pela falta de importância que esse material tinha para parte dos produtores daquela época. O material que temos disponível atualmente desse período apresenta pouca qualidade de conservação, mesmo assim é de suma importância para a história do cinema mundial. Muito desse material está disponível online e é de domínio público. Em 1996 quando Gunning esteve em São Paulo participando de um ciclo de palestras no Museu da Imagem e do Som, comentou que “existem hoje menos de 20% do cinema mudo” (GUNNING, 1996, p 23). E continua:

Nenhuma forma de arte tinha sido antes tão diretamente prejudicada, devido a uma combinação de fragilidade de material (a própria base de celuloide, assim como a emulsão e as tintas coloridas) e indiferença institucional. Mas desenterrar os

primeiros anos da história do cinema revela não apenas um passado desprezado, mas também um futuro esquecido. (GUNNING, 1996, p. 23)



Figura 10: The Great Train Robbery: primeiro faroeste do cinema

Costa define como marco do fim do primeiro cinema o instante em que começa a se generalizar uma nova forma de percepção: “no momento em que ela começa a se materializar em linguagem codificada e massificada” (COSTA, 2010, p. 59). Assim, continua, o filme como produto industrializado de massa, só pode se generalizar depois de um período de aculturação, no qual a compreensão das imagens se tornou prioridade e o cinema deixou de ser atividade marginal e passou a ser uma atração exclusiva (COSTA, 2010, p. 59).

A questão de o primeiro cinema ter sido mudo, foi na verdade uma das vantagens dele ter se tornado internacional, o que possibilitou que essas primeiras produções cinematográficas pudessem ser mostradas em todo o mundo. Por meio de imaginação, inovações, experimentações, tentativas e erros, o cinema estava sendo descoberto e ampliado por curiosos dispostos a correr riscos, e isso torna essa primeira fase do cinema tão importante.

REFERÊNCIAS

COSTA, Flávia C. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes: Selo Martins, 2013.



GUNNING, Tom. Cinema e história: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LABAKI, Amir. Cinema e magia: os dois George(s): Méliès, Welles. In: XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & pós-cinema**. 6.ed. Campinas: Papirus, 2011.

RAMOS, Fernão P. Cinema e realidade: alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade. In: XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. São Paulo: Gallimard, 1988.

XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago. 1996.

XAVIER, Ismail. **O discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2012.