O cinema de Georges Méliès[1]

Giulia Michelotto CORDEIRO
Juliana de Medeiros SEHN

Universidade Federal do Paraná

Resumo

Conhecido como o pioneiro do cinema de entretenimento e pai dos efeitos especiais, o cineasta parisiense Georges Méliès foi uma figura importantíssima para a formação do cinema que conhecemos hoje. Diante disso, este artigo tem como objetivo traçar um panorama histórico do trabalho cinematográfico de Méliès, analisando as principais características das produções do cineasta nessa área assim como os impactos que o seu trabalho teve no mundo da sétima arte.

Palavras-chave: Georges Méliès; Cinema; Efeitos Visuais; Comunicação.

Da fábrica de sapatos ao teatro

Georges Méliès, nascido no dia 8 de dezembro de 1861, em Paris, sempre foi fascinado por fantoches e desenhos. Veio de uma família rica, com mais dois irmãos. Seu destino era seguir no negócio da fábrica de sapatos da família. Porém, o lado imaginativo, curioso, sensível e rebelde de Méliès o levou para outro caminho, transformando-o em um dos primeiros e mais importantes cineastas da história.

Criativo desde criança, o jovem artista criou, enquanto aluno, "paisagens impossíveis, retratos de seus autores e figuras históricas favoritos e até mesmo todos os tipos de caricaturas de seus mentores" (GURPEGUI, 2013, p. 6, tradução nossa).[2]

Após terminar os estudos, em 1879, Méliès parte para cumprir serviço militar obrigatório em Blois, cidade natal do famoso mágico Robert-Houdin. Ao retornar a Paris, o francês expressa seu desejo de ingressar na Escola de Belas Artes, mas seu pai não aprova e o obriga a trabalhar na fábrica de sapatos, onde ficou responsável "pela vigilância, reparação e manutenção de todas as máquinas" durante anos (GURPEGUI, 2013, p. 6,

[1] Trabalho sobre o cinema de Georges Méliès entregue à disciplina História da Comunicação Social, ministrada pelo professor Marcelo Garson, no período de transição de 2021.
[2] No original: Creaba paisajes imposibles, retratos de sus autores y personajes históricos favoritos e incluso todo tipo de caricatura de sus mentores.

tradução nossa).[3] Como veremos adiante, este período de trabalho mecânico acabou sendo muito útil para o futuro de Méliès no cinema.

Em 1884, aos 23 anos, ele vai para Londres para aperfeiçoar o inglês e lá sobrevive vendendo espartilhos (GURPEGUI, 2013, p. 6). Frequentando o teatro Egyptian Hall, o jovem francês entra em contato com o mundo da mágica e do ilusionismo por influência de John Maskelyne (diretor do teatro) e David Devant, dois mestres na área, além de socializar com diversas outras pessoas do mundo das artes. Assistindo a shows ilusionistas, Méliès passa a se interessar fortemente pela arte e se dedica a aprendê-la. Segundo Gurpegui (2013, p. 7, tradução nossa)[4], "em apenas dois anos tornou-se um ilusionista mais do que aceitável" e, retornando a Paris, no ano seguinte, passou a frequentar constantemente o Teatro Robert-Houdin. Ele também passou a realizar suas próprias performances de mágica e ilusionismo sob o pseudônimo de "Melieus", além de se apresentar como comediante.

Em 1888, quando seu pai se aposenta, o futuro cineasta deixa a fábrica de sapatos para seus irmãos e compra o Teatro Robert-Houdin, o qual comandou por 36 anos e onde pôde se dedicar integralmente às suas performances. O artista une sua imaginação, suas habilidades no desenho e seu conhecimento de trabalho manual adquirido na fábrica de seu pai para criar diversas apresentações ilusionistas que contavam frequentemente com projeções fotográficas – o que indica que Méliès já estava familiarizado com técnicas de iluminação e projeção de imagens antes mesmo de iniciar sua carreira como cineasta (GURPEGUI, 2013, p. 7). No teatro, o artista trabalhou, ao mesmo tempo, como mágico, diretor e desenhista de figurinos e cenários.

Em 1891, Méliès funda a *Académie de Prestidigitation*, que se tornará, em 1903, um sindicato (*Chambre Syndicale de la Prestidigitation*) com o objetivo de dar assistência a artistas do mundo do ilusionismo. O mágico parisiense foi presidente desta entidade por mais de 30 anos.

O início do cinema

Entre 1888 e 1895, Méliès se mantém informado de notícias relacionadas a fotografia por toda a Europa e pelos Estados Unidos. A técnica estava sendo desenvolvida e

[3] No original: Durante varios años Méliès se encargó de la vigilancia, reparación y mantenimiento de toda la maquinaria de la fábrica.

[4] No original: (...) en apenas dos años se convirtió en un ilusionista más que aceptable y a su vuelta a París no dejó de asistir al Teatro Houdin llegando incluso a hacer representaciones propias, siempre bajo um pseudónimo, Melieus. Esta profesión de mago ilusionista se sumó a la de comediante puesto que practicó también el mónologo cómico, Méliès a los veintitrés años poseía todas las habilidades que hicieron de su cine verdadero cine.

experimentada de diversas maneiras diferentes ao longo do século XIX. Sobre esse desenvolvimento, Asa Briggs e Peter Burke escrevem:

> O desenvolvimento do cinema e da televisão dependia da câmera, a qual tem uma longa história atrás de si: a *camera obscura* (câmera escura) fora durante séculos uma ferramenta para os artistas. A nova câmera do século XIX foi desenvolvida primeiro na França e na Grã-Bretanha e, posteriormente, de forma revolucionária, nos Estados Unidos. (...) foi um pesquisador francês, Joseph Nicéphore ("o que traz a vitória") Niepce, quem produziu a primeira "fotografia da vida", por meio do que chamou de "heliografia", logo após as guerras napoleônicas (...). (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 166)

Assim, a fotografia vai se desenvolvendo de diversas maneiras, como com a "heliografia" de Niepce (1827), os "daguerreótipos" (primeiras imagens fotográficas precisas) de Louis Daguerre (1839), os "calotipos" de William Henry Fox Talbot (1839) e a fotografia em três cores de James Clerk Maxwell (1861, mesmo ano em que nasce Georges Méliès) (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 166).

Já as primeiras imagens em movimento são produzidas pela primeira vez por "Eadweard Muybridge" ou Edward Muggeridge em 1872, quando o inglês registra uma "série cronofotográfica" de cavalos se movimentando "para o governador da Califórnia, que gostava muito desses animais" (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 168). Tempo depois, de acordo com Briggs e Burke (2006, p. 169), "o médico e professor universitário francês Etienne Marey (1830-1906) divulgava seu próprio trabalho em *Le Mouvement* (1894): ele registrou múltiplas imagens de pássaros em voo em um único filme". Outras produções interessantes foram feitas entre 1893 e 1895, quando dois técnicos do empresário americano Thomas Edison, W.K.L. Dickson e William Heise, fizeram filmes curtos de 20 minutos "no primeiro estúdio cinematográfico do mundo, o Black Maria", além dos filmes rodados por Max e Emil Skladanowsky em Berlim, exibindo cangurus lutando com luvas de boxe (BRIGGS e BURKE, 2006, p. 169).

Apesar dessas invenções anteriores, o famoso marco do início do cinema se deu no *Grand Café* em Paris, em dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizam uma apresentação de sua nova invenção – o cinematógrafo. Foram exibidos filmes curtos, destacando-se entre eles *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* [*A Chegada de um trem na Estação*] (1895), o qual mostra a simples imagem de um trem chegando em uma estação. Como conta Jean-Claude Bernadet no livro *O Que é Cinema* (1980, p. 4), os espectadores do *Grand Café*, desacostumados com a ilusão imersiva do cinema que estava nascendo, se assustaram com a imagem do trem se aproximando, como se fosse real.

Este evento icônico contou com a presença de Georges Méliès, que havia sido convidado pelo fotógrafo e pai dos irmãos Lumière, Antoine. Fascinado, Méliès expressa seu interesse em comprar o cinematógrafo dos inventores, mas Antoine recusa e diz que a invenção não tem futuro no mundo do entretenimento, servindo apenas para a reprodução de imagens em movimento e para pesquisas científicas (BERNADET, 1980, p. 4).

Segundo o professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR) Mario Messagi Junior, de fato, os Lumière viam a técnica do cinematógrafo como um instrumento puramente documental e não de entretenimento, tanto que logo deixaram de lado sua invenção para se dedicarem a outras pesquisas. Apesar de, atualmente, ser óbvio o potencial artístico e de entretenimento do cinema, a posição dos Lumière foi um exemplo de um fenômeno comum que pode ocorrer diante do surgimento de inovações, caracterizado como "cegueira de mídia": nem sempre os inventores e a sociedade como um todo sabem exatamente o que fazer ou como explorar de forma bem-sucedida a novidade (informação verbal).[5] Além disso, por se tratar de uma grande novidade, as próprias imagens em movimento, mesmo exibindo conteúdos meramente simples e documentais da vida cotidiana, já eram por si só uma atração (OGIBOSKI, 2015, p. 17). Sendo assim, Méliès é considerado como um dos primeiros a perceber o potencial do cinema como forma de entretenimento.

Diante da recusa dos Lumière, Méliès vai para Londres e compra o *Animatographe* do fabricante de instrumentos científicos Robert William Paul, que havia patenteado o "projetor de fundo preto para os filmes Kinetoscope" de Thomas Edison, que, naquele momento, dominava as patentes relacionadas ao cinema nos Estados Unidos (WU, 2012, p. 64). O aparelho é adaptado e transformado no *Kinétograph*, primeira câmera cinematográfica do ilusionista, em fevereiro de 1896, apenas três meses após a exibição pública dos Lumière (GURPEGUI, 2013, p. 8).

Apesar dessa vitória, Méliès ainda enfrentou algumas dificuldades para criar os filmes que desejava. Gurpegui escreve:

> (...) ele [Méliès] ainda tinha dezenas de lutas pela frente, filmes virgens não eram vendidos em Paris para poder gravar, nem eram perfurados (o que era necessário para poder trabalhar na câmera) e claro que não havia uma máquina perfuradora já que Edison possuía a patente e a máquina, e como se isso não bastasse, assim que conseguiu resolver todos os itens acima (o que permitiria outro trabalho extenso), ele não tinha como revelar o filme e também teve que inventar uma maneira de fazer isso. (...) Felizmente, vários meses depois, diferentes fabricantes lançaram seus negócios vendendo dispositivos de visão (que é como essas câmeras eram

[5] Informação obtida na aula online do dia 22 de junho de 2021 da disciplina Economia Política da Comunicação, ministrada pelo professor Mario Messagi Junior na plataforma Teams da Universidade Federal do Paraná.

> chamadas) e nosso pioneiro do cinema finalmente conseguiu parar de se preocupar em fazer suas próprias ferramentas. (GURPEGUI, 2013, p. 8 - 9, tradução nossa)[6]

Méliès começa a produzir filmagens simples como os movimentos da rua, do mar e da família, até que descobre, por acaso, uma técnica inédita que seria muito utilizada em seus filmes posteriores e por outros cineastas. O mágico parisiense filmava uma rua quando sua câmera parou de funcionar por um momento e depois voltou. Ao ver o resultado da filmagem, o ilusionista percebe que um ônibus que passava pela rua se transforma, de repente, em um carro fúnebre. Na realidade, o que aconteceu foi que o momento em que a câmera parou de funcionar fez com que não fosse filmada a imagem do ônibus saindo de cena e do carro fúnebre entrando, trazendo como resultado final a ilusão de que um havia se transformado no outro (MÉLIÉS, 1929, p. 161). O próprio Méliès fala sobre esta descoberta em um artigo escrito a pedido de Roger Aubry, editor chefe do *Annuaire Genéral et International de la Photographie*, e publicado em 1907:

> Sem falsa modéstia, eu confesso que essa glória, se é que é uma glória, é a que me faz mais feliz. (...) O truque de substituição, chamado de *truc à arrêt*, havia sido descoberto e, dois dias depois, eu produzi as primeiras metamorfoses de homens em mulheres e os primeiros desaparecimentos repentinos que obtiveram, no início, grande sucesso. Foi graças a este truque muito simples que eu fiz as primeiras peças de fadas, *Le Manoir du Diable*, *Le Diable au Couvent*, *Cendrillon*, etc. (MÉLIÈS, 1929, p. 161 - 162, tradução nossa)[7]

De fato, Méliès se aproveitou muito do truque da substituição em seus filmes. Ele conta no artigo que em determinado momento ele decide abandonar os tipos mais simples de filmagem e passa a se especializar em temas de difícil execução, para os quais dedicou exclusivamente seus esforços (1929, p. 155). Assim, o cineasta francês dá início a seu trabalho pioneiro de exploração da linguagem cinematográfica, o que, mais tarde, o colocará na posição de "pai dos efeitos especiais" e de "criador do cinema como linguagem

---

[6] No original: A pesar de esa victoria aún le quedaban decenas de batallas con las que lidiar, no se vendían em París películas vírgenes para poder grabar, tampoco estaban perforadas (lo necesario para poder funcionar en la cámara) ni por supuesto existía uma máquina perforadora puesto que Edison poseía la patente y la máquina, y por si fuera poco una vez logró solucionar todo lo anterior (lo que daría para outro extenso trabajo) no tenía la capacidad de revelar esa cinta y también tuvo que inventar la manera de hacerlo. (...) Por suerte, varios meses después diferentes fabricantes pusieron en marcha sus negocios de venta de aparatos de toma de vistas (que es como se denominaba a dichas cámaras antediluvianas) y nuestro pionero del cine por fin pudo dejar de preocuparse por la fabricación de sus propias herramientas.

[7] A tradução para o português do texto do artigo de Méliès, publicado originalmente em 1907, foi feita com base em duas versões: uma em francês e mais curta do que a original, publicada em 15 de outubro de 1929 na revista *La Revue du Cinéma*, como forma de publicidade para o baile organizado para Méliès por Paul Gilson e J.G. Auriol e ocorrido em 6 de dezembro do mesmo ano (LIEBMAN, 1984, p. 1); a segunda versão utilizada como base foi a tradução em inglês do artigo publicado em 1929, realizada por Stuart Liebman (1984). No original: J'avoue sans fausse honte que cette gloire, si gloire il y a, est celle de toutes qui me rend le plus heureux. (...) Le truc par substitution, dit truc à arrêt, était trouvé et, deux jours après, j'exécutais les premières metamorfoses d'hommes en femmes et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès. C'est grâce à ce truc fort simple que j'exécutai les premières féeries: *Le Manoir du Diable*, *Le Diable au Couvent*, *Cendrillon*, etc...

artística", trazendo para as telas o "universo da literatura e da tradição oral". (MARTINS, 2003).

Adaptando seu conhecimento de teatro para o cinema, Méliès continua produzindo uma série de filmes de ilusões em um "universo diabólico", com cenas empolgantes de diabos, esqueletos, fantasmas, demônios, entre outras criaturas místicas.

Em setembro de 1896, o mágico decide construir um estúdio para as filmagens em uma propriedade da família em Montreuil, região metropolitana de Paris. O estúdio, utilizado pelo cineasta até o fim de sua história com o cinema, era feito todo de vidro e tinha as mesmas dimensões do Teatro Robert-Houdin (GURPEGUI, 2013, p. 12), contando, de acordo com a Cinemateca Francesa, com "vestiários para os atores, depósito, alçapões e equipamentos de filtragem de luz", o que gerou grandes despesas. O estúdio foi crescendo ao longo dos anos para abarcar as diversas decorações e invenções de Méliès que foram surgindo (GURPEGUI, 2013, p. 12).

Entre 1897 e 1912, Méliès produz cerca de 520 filmes, marcados por características poéticas, fantásticas e cômicas. O ilusionista cria cenários e utiliza diversas técnicas como o *truc à arrêt* ou *stop trick* e a dupla exposição. Durante suas produções, ele cria e exerce diversas funções do processo de criação cinematográfico e aplica em seus filmes métodos dos shows que já realizava no Teatro Robert-Houdin, os quais são fundamentais para o cinema de hoje. Em seu artigo, Méliès recorda:

> Eu posso dizer sem me gabar, já que todos aqueles na profissão sabem bem disso, que fui eu mesmo quem descobriu de forma bem-sucedida todos os chamados "misteriosos" processos do cinematógrafo. Os produtores de cenas compostas todos seguiram mais ou menos o mesmo caminho, e um deles, o chefe da maior empresa cinematográfica do mundo (considerado pela perspectiva de sua enorme produção de baixo custo), me disse ele mesmo: "É graças a você que o cinema conseguiu se sustentar e se tornar um sucesso sem precedentes. Unindo fotografias animadas com o teatro, isto é, com uma infinita variedade de temas, você preveniu a sua queda, a qual, teria de outra forma, rapidamente ocorrido com as cenas ao ar livre, cuja inevitável uniformidade teriam rapidamente entediado a audiência. " (MÉLIÈS, 1929, p. 161, tradução nossa)[8]

[8] No original: Je puis sans forfanterie, puisque tous les professionels veulent bien le reconnaître, dire ici que c'est moi-même qui ait successivement trouvé tous les procédés dits "mystérieux" du cinématographe. Tous les éditeurs de vues composées ont suivi plus ou moins la voie tracée, et l'un d'eux, le chef de la plus grande maison cinématographique du monde (au point de vue de la grande production à bon marché) m'a dit à moi-même: "C'est grâce à vous que le cinéma a pu se maintenir et devenir un succès sans précédent. En appliquant au théâtre, c'est-à-dire des sujets variables à l'infini, la photographie animée, vous l'avez empêchée de tomber, ce qui serait rapidement arrivé avec les sujets de plein air qui fatalement se ressemblent et auraient vite fatigué le public."

Efeitos Especiais

Martins fala sobre os recursos técnicos disponíveis para a produção cinematográfica no início da carreira de Méliès:

> Ao tempo de Méliès, os recursos tecnológicos não representavam muito mais do que a possibilidade de montagem de cenários em papelão, ou do que o uso de truques de ilusionismo, migrados desde o circo e do teatro para o cinema, além da própria câmera fixa para filmar imagens mudas, em preto-e-branco, alinhavadas com muita imaginação e criatividade. (MARTINS, 2003, p. 102 - 103)

Os filmes de Méliès são caracterizados pela Cinemateca Francesa como "filmes de truques", os quais possibilitaram a criação de cenas que não seriam possíveis em um palco de teatro. Utilizando engenhosidades como "superimposição, transição gradual, montagem, planos de fundo pretos, closes em *slider*, efeitos teatrais e pirotécnicos" e ilusões, o cineasta conseguiu exibir em seus filmes imagens fantásticas como corpos separados de suas cabeças e membros enquanto os indivíduos permanecem vivos e se movimentando, além de objetos e pessoas flutuantes. Sobre esses truques, a exposição online *Georges Méliès* da Cinemateca Francesa explica:

> As técnicas de filmagem de Méliès escondiam um tesouro de engenhosidade. Em "L'Homme à la tête de caoutchouc" (O Homem com a Cabeça de Borracha), por exemplo, ele brinca com perspectiva e efeitos de câmera. O efeito da "cabeça de borracha" foi conseguido com um carrinho montado sobre trilhos. O ator e o carrinho se movem em direção à câmera, que permanece parada. Isso cria um efeito "ampliado" quando o carrinho se aproxima da lente e vice-versa: um efeito de encolhimento quando ele se afasta. (THE CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE)

A produção *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* [*O Desaparecimento de uma dama no Teatro Robert-Houdin*] (1896), que exibe o ilusionista fazendo uma mulher desaparecer, com a utilização do *stop trick*, é considerada pela Cinemateca Francesa como "um filme de truques que estabeleceu a combinação inicial, mas determinante, da mágica com o cinema". Sobre esse filme, Gurpegui (2013, p. 10) escreve: "Esta versão cinematográfica de um conhecido truque de ilusão da época deu a Méliès um grande impulso em sua carreira. O mago do cinema fez sua primeira aparição" (tradução nossa).[9]

A sobreposição de imagens é um dos efeitos mais antigos e essenciais experimentados pelo cineasta francês, sendo utilizado frequentemente até hoje. O uso dessa técnica pode ser

[9] No original: Esta versión cinematográfica de un conocido truco de prestidigitación de la época supuso para Méliès un fuerte empujón en su carrera. El mago del cine había hecho su primera aparición.

observado em *Un homme de têtes* [*Um homem de cabeça*] (1898), *Nain et Géant* [*Anão e gigante*] (1901) e *L'équilibre impossible* [*O equilíbrio impossível*] (1902).

Segundo Martins (2003, p. 104), a câmera nos filmes de Méliès é estática, mas, em determinados momentos, alguns elementos das cenas são sutilmente deslocados para criar a sensação de movimento. Geralmente, a entrada e a saída de cena das personagens ocorrem pelas laterais ou por um acesso no chão do próprio palco. Outra engenhosidade adotada por Méliès foi a de colorir seus filmes manualmente. O ilusionista tinha suas produções coloridas por "um grande grupo de jovens especialistas no assunto" (GURPEGUI, 2013, p. 14, tradução nossa).[10]

De acordo com Maria Dora Mourão (2002, p. 1), os filmes de Méliès foram "verdadeiras experiências de linguagem" por conta da quantidade de truques e efeitos que o cineasta experimentou durante a sua carreira: "Ele constrói cenários para seus filmes, de forma a nos dar a sensação de multicamadas e de profundidade de campo no mesmo plano, o corte evidenciando a continuidade temporal e a manutenção do mesmo espaço. "

Segundo Marcelo Henrique Leite, a história dos efeitos especiais no cinema está conectada a uma busca por maneiras de aperfeiçoar as narrativas, superando problemas técnicos por meio de inovações. O autor comenta sobre as técnicas utilizadas por Méliès:

> A tecnologia empregada por ele era a composição (*matte*) de diferentes cenas e elementos em uma imagem. Ele expunha parte do filme e ocultava outras com vidros pretos. A película era então rebobinada diversas vezes, ocultando e revelando partes da imagem até atingir o efeito desejado. Basicamente, essa tecnologia desenvolvida por Meliès se mantém até hoje. (LEITE, 2015, p. 17)

A Viagem à Lua

Em 1902, baseando-se em inspirações como os livros *De la Terre à la Lune* [*Da Terra à Lua*] de Julio Verne (1865) e *The First Men in the Moon* [*Os Primeiros Homens na Lua*] de H. G. Wells (1901), Méliès cria *Le Voyage dans la Lune* [*A Viagem à Lua*], o filme mais famoso de sua carreira (GURPEGUI, 2013, p. 15). Exigindo vários meses de gravação e um grande financiamento, o filme mostra a aventura de cientistas que viajam para a Lua e se deparam com criaturas estranhas e desconhecidas.

Martins pontua que o contexto histórico de Paris no qual a grande obra prima de Méliès foi produzida era caracterizado por um clima de efervescência por conta das últimas

[10] No original: Además se dio cuenta de las posibilidades del coloreado de sus películas y desde el principio hizo que sus películas fueran coloreadas por un amplio grupo de jóvenes expertas en ello.

inovações tecnológicas, entre elas o próprio cinematógrafo, assim como por uma fascinação pela "exposição" de povos colonizados. Estas características se baseavam em um sentimento positivista que valorizava a ideia de progresso em oposição a um "outro" menos civilizado:

> Uma das características dessas exposições universais, que marcaram a Europa e os Estados Unidos da América do Norte ao longo do século XIX, sempre foi a presença de "exemplares" de povos colonizados: eram os "outros" trazidos para serem expostos, observados, troféus que simbolizavam a dominação de territórios, da cultura, de mercados que se instalavam e começavam a se expandir. As relações entre o "sujeito civilizado, colonizador" e o "outro selvagem, colonizado", ou "potencialmente colonizável", marcadas pelo ideário positivista, influenciaram de modo irrefutável o ambiente sócio-histórico e cultural no qual surge o cinema como técnica e como linguagem, de modo que se fazem representar também nas imagens fílmicas produzidas. Assim, uma população significativa de estrangeiros habita as narrativas cinematográficas desde os primeiros tempos. E, se os filmes etnográficos constituíram uma vertente forte dentro dessa cinematografia inaugural, as narrativas ficcionais, incluindo as científico-ficcionais, também reservaram lugares privilegiados de representação do "outro", ou dos "outros", aos quais são atribuídas naturezas monstruosas, assustadoras, ameaçadoras, seja na forma de alienígenas predadores, macacos violentos e autoritários que assimilam modos humanos de organização social e produção tecnológica, seja máquinas inteligentes que suplantam a humanidade, cidadãos extemporâneos que realizam viagens no tempo, estabelecendo pontes reversíveis entre passado, presente e futuro. (MARTINS, 2003, p. 105)

Sendo assim, a autora estabelece uma conexão desse contexto histórico com a narrativa principal de *A Viagem à Lua*. No filme de Méliès, existe uma clara ideia de progresso científico evidenciada por meio dos astrônomos que chegam à Lua de forma bem-sucedida. Os alienígenas encontrados lá são colocados como inferiores e não civilizados, frágeis diante da superioridade humana.

Com 260 metros de filme e uma produção caríssima, Méliès teve dificuldades, inicialmente, para encontrar compradores para o produto, com grande parte dos feirantes considerando o preço como excessivo (GURPEGUI, 2013, p. 15). Gurpegui fala sobre a solução encontrada pelo ilusionista:

> Porém, mais uma vez a engenhosidade de Méliès mostrou que era um homem excepcional, aproveitou o fato de estar ocorrendo a Grande Feira de Paris e decidiu colocar um cartaz informando sobre uma sessão de cinema gratuita onde o filme seria projetado. Esse punhado de primeiros espectadores tirou o resto dos compradores e espectadores da dúvida, o filme era imbatível. (GURPEGUI, 2013, p. 15, tradução nossa)[11]

[11] No original: Sin embargo, de nuevo el ingenio de Méliès demostró que era un hombre excepcional, aprovechó que por la fecha se estaba llevando a cabo la Gran Feria de París y decidió poner un cartel informando de una sesión gratuita de

A produção foi um grande sucesso, tornando-se, segundo Gurpegui, o primeiro filme de fantasia conhecido mundialmente. A obra chegou a ser muito pirateada, em especial nos Estados Unidos, onde Méliès se sentiu obrigado a abrir uma filial de sua produtora, a *Star Film*.

Declínio

Utilizando recursos próprios para realizar suas produções cinematográficas, Méliès enfrenta desafios por conta da competição com novos gêneros realistas ou de comédia que passam a agradar o público, além da industrialização do cinema que ocorria mundialmente. A empresa cinematográfica francesa Pathé estava controlando 50% da distribuição de filmes na Europa e nos Estados Unidos. Os filmes não são mais vendidos, passando a ser alugados por metro, independentemente do custo da produção. Apesar de Méliès garantir certa renda por conta da disseminação de seus filmes nos Estados Unidos, o cenário mais amplo da industrialização e concorrência do cinema faz com que a sua situação financeira se torne cada vez mais crítica. Além disso, conforme conta a bisneta de Méliès, Marie-Hélène Lehérissey-Méliès, o ilusionista "não sabia fazer contas": "Ele gastou três fortunas para fazer cinema: a de seu pai, a de sua mãe e a de sua primeira mulher, minha bisavó, que tinha um grande dote" (NETO, 2002).

Em 1913, o mágico francês lança seu último filme, que acaba não obtendo o sucesso esperado. Com o desenvolvimento de outros gêneros e narrativas cinematográficas, seus filmes se tornam obsoletos. Em 1914, por conta da Primeira Guerra Mundial, o Teatro Robert-Houdin fecha suas portas. Tim Wu escreve:

> O início da Primeira Guerra Mundial na Europa abriu um amplo caminho para a supremacia global dos americanos. A indústria cinematográfica europeia, assim como outros aspectos da cultura, jamais se recuperaria totalmente da guerra, e Paris perdeu seu lugar como capital mundial do cinema. A poderosíssima Pathé foi vendida em partes. (WU, 2012, p. 75)

Méliès transforma o estúdio de Montreuil em um teatro de variedades, onde, entre 1917 e 1922, ele interpreta mais de 100 papéis diferentes com seus filhos, Georgette e André, e com muitos artistas.

Em 1923, ele vende a propriedade em Montreuil. De acordo com Gurpegui (2013, p. 12), o estúdio era o segundo maior da França e "dentro dele havia objetos como aviões,

---

cine donde se proyectaría la película. Este puñado de primeros espectadores sacó al resto de compradores y espectadores de dudas, la película era inmejorable.

dirigíveis, balões esféricos, ferrovias, armas, acessórios... tudo. Sem dúvida, a perda de tudo isso foi um grande golpe para Méliès" (tradução nossa).[12] Todos os filmes do cineasta são vendidos ou destruídos. Em entrevista à Folha de S. Paulo, a bisneta de Méliès relata sobre a decisão do ilusionista de se desfazer do acervo cinematográfico:

> [Ele] não tinha onde guardar os negativos, que eram compostos de nitrato, sendo portanto muito inflamáveis e perigosos. Resolveu destruí-los. Penso também que ele achou que o cinema tinha se industrializado, evoluído, e os filmes já não interessavam mais a ninguém. Méliès tinha alma de mágico e creio que imaginou que poderia recomeçar com seus truques cinematográficos mais tarde. (...) Depois que parou com o cinema e empobreceu, precisou ir morar com seu filho, meu avô, pois só tinha a roupa do corpo, em torno dos anos 1924-1925. (NETO, 2002)

Em 1925, o ilusionista se casa com Jehanne d'Alcy, uma artista que trabalhou com ele no Teatro Robert-Houdin e que era gerente de uma loja de brinquedos na estação de trem Montparnasse. Méliès passa a trabalhar como vendedor na loja para se manter.

O mundo do cinema segue em frente sem o mágico até que, em 1929, jornalistas o "redescobrem" e organizam um baile em sua homenagem na sala de concertos *Salle Pleyel*. Em 1931, Méliès recebe a Ordem Nacional da Legião de Honra das mãos do próprio Louis Lumière. Entre 1923 e 1938, ele passa seus últimos dias com sua esposa e a neta Madeleine no *Orly Castle*. O cineasta pioneiro morre em Paris no dia 21 de janeiro de 1938.

Após a Segunda Guerra Mundial, nada restou do seu estúdio em Montreuil, que foi completamente demolido.

Influências e legado

Como foi exposto ao longo deste artigo, as descobertas cinematográficas de Méliès foram de extrema importância para o desenvolvimento dos efeitos especiais cinematográficos, assim como a própria concepção do cinema como forma de entretenimento. A Cinemateca Francesa fala sobre o legado do ilusionista:

> Os truques de Méliès prefiguram os efeitos especiais modernos que, hoje em dia, são criados digitalmente. Os mestres de Hollywood nunca se esqueceram de Méliès e consideram o mágico de Montreuil o responsável por abrir a caixa de Pandora. O tributo mais recente a Méliès, e também o mais espetacular, é Hugo, um filme de Martin Scorsese lançado em 2011. (THE CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE)

O filme de Martin Scorsese citado pela cinemateca faz uma homenagem ao mágico parisiense ao mostrar o personagem principal, Hugo, se deparando com Méliès em sua loja

[12] No original: (...) los estudios eran los segundos más grandes de Francia y en su interior había objetos como aviones, dirigibles, globos esféricos, ferrocarriles, armas, accesorios... de todo. Sin duda la pérdida de todo aquello supuso un gran golpe para Méliès (...).

de brinquedos na Montparnasse e descobrindo pouco a pouco o passado cinematográfico fantástico do vendedor aparentemente comum (SCORSESE, 2011).

Martins considera que a influência de Méliès se estendeu até mesmo para a publicidade televisiva, tomando como base as mulheres que aparecem em *A Viagem à Lua*, utilizando roupas consideradas "provocantes para a época":

> Também são mulheres bonitas que apresentam, ao público (tratar-se-ia do público da história, que corria para ver o espetáculo do lançamento, ou do público presente à sessão de cinema?...), a cápsula dos astronautas, em atitude sensualmente provocante que veio a ser incorporada, posteriormente, nas imagens produzidas, sobretudo pela televisão, até os dias de hoje, nas quais modelos, que incorporam-estabelecem os padrões de beleza feminina vigente, fazem a propaganda de mercadorias-símbolo do capitalismo industrial, tais como carros, eletrodomésticos e outros produtos, objetos de desejo do público, este, sem dúvida, integrado pela massa de espectadores ávidos por consumo. Nesse sentido, merece destaque a informação de que uma parte da obra de Méliès configurou o que mais tarde ficou conhecido como filme publicitário. (MARTINS, 2003, p. 104 - 105)

A maior parte dos filmes de Méliès foi perdida. Porém, desde 1945, os descendentes do ilusionista têm buscado as cópias que restaram ao redor do mundo. Até 2002, 200 filmes haviam sido recuperados e restaurados. "A cada ano achamos um ou dois filmes que não conhecíamos. Todos os filmes estão guardados em um arquivo familiar, preparado para preservá-los", conta a bisneta do cineasta (NETO, 2002).

Referências

A INVENÇÃO DE HUGO CABRET. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2011.

BARCA, Lacy. **As múltiplas imagens do cientista no cinema**. *Comunicação & Educação*, n. 1, p. 31-39, jan-abr 2005.

BERNADET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. 9. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980. 29 p.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia**: de Gutenberg à Internet. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 343 p.

ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-HOUDIN. Direção: Georges Méliès. França: Star Film, 1896. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4nE-pEOilhQ. Acesso em: 03 ago. 2021.

GEORGES Méliès. The Cinémathèque française, Google Arts & Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/exhibit/georges-m%C3%A9li%C3%A8s/IgLSJW0P8DelIg. Acesso em: 02 ago. 2021.

GEORGES Méliès, l'illusionniste devenu cinéaste. RTBF. Disponível em: https://www.rtbf.be/lapremiere/article/detail_georges-melies-l-illusionniste-devenu-cineaste?id=10068672. Acesso em: 31 jul. 2021.

GURPEGUI, Carlos Gómez. **Georges Méliès: del cinematógrafo al cine a través de su magia**. 2013. 18 p. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla.

JUNIOR, Mario Messagi. **Do cinema de longa metragem ao streaming**. Curitiba, 22 jun. 2021. Aula da disciplina Economia Política da Comunicação dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas da Universidade Federal do Paraná.

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT. Direção: Auguste Lumière e Louis Lumière. França: Societé Lumière, 1895. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RP7OMTA4gOE. Acesso em: 07 ago. 2021.

LE VOYAGE DANS LA LUNE. Direção: Georges Méliès. França: Star Film, 1902. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kFtR9bQupak. Acesso em: 06 ago. 2021.

MARTINS, Alice Fátima. **A aventura de Georges Méliès dans la Lune**. *Sociedade e Cultura*, v. 6, n. 1, p. 99-107, jan-jun 2003.

MÉLIÈS, Georges. **Les Vues Cinématographiques**. *La Revue du cinéma (1928 - 1929)*, Paris, p. 152-163, fev. 2013. Disponível em: https://archive.org/details/larevued01gall/page/n151/mode/2up. Acesso em: 02 ago. 2021.

MÉLIÈS, Georges; LIEBMAN, Stuart. **Cinematographic Views**. *October*, vol. 29, p. 23-34, 1984. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/778305?read-now=1&refreqid=excelsior%3Aca7ee1536c5cc54eec1e813e23114262&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 02 ago. 2021.

MELIES. Disponível em: https://www.melies.eu/bio.html. Acesso em: 31 jul. 2021.

NETO, Alcino Leite. **Paris vê magia cinematográfica de Méliès**. *Folha de S. Paulo - Ilustrada*, São Paulo, ago. 2002. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1008200212.htm. Acesso em: 06 ago. 2021.

OGIBOSKI, Loana. **O Cinema de Atrações de Georges Méliès e o Espetáculo Digital de Martin Scorsese**. 2015. 142 p. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba. 2015.

PETRY, Daniel Bassan; FISCHER, Gustavo Daudt. **Entre Méliès e Hollywood**: pistas para pensar os efeitos visuais no cinema a partir da arqueologia das mídias. *ANIMUS - Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, vol. 13, n. 25, p. 272-287, 2014.

THE GEORGES MÉLIÈS PROJECT. Disponível em: https://www.thegeorgesmeliesproject.org/. Acesso em: 30 de jul. 2021.

WU, Tim. **Impérios da Comunicação**: do telefone à internet, da AT&T ao Google. Tradução: Claudio Carina. Edição digital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2012. 366 p.