

A IDEIA DE AUTORIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA: O CASO "DOYEN" E A DISPUTA COM A PATHÉ (1898-1910)

Luiz Felipe Cezar Mundim¹

Resumo: O desenvolvimento da ideia de narrativa no cinema e, posteriormente, a defesa dessa mídia como nova forma artística se realizaram por meio de um rápido processo que envolveu não apenas a estabilização do cinematógrafo em um mercado altamente rentável, mas, também da caracterização jurídica do processo de criação fílmica. Esse processo, realizado nos vinte anos iniciais desde a criação do aparelho cinematógrafo, teve como um dos marcos a disputa judicial do cirurgião Doyen na França a partir de 1905 contra a empresa Pathé, que havia adquirido os filmes das cirurgias do médico sem a sua anuência para explorá-los comercialmente. O caso abriu um precedente jurídico que, além de ter dado início à atribuição legal aos autores de filmes, proporcionou meios discursivos aos defensores do cinema como “arte”, estatuto requisitado para que o filme estabelecesse o seu público para além da classe trabalhadora no circuito comercial, além da estabilidade jurídica para a ideia de propriedade intelectual em torno do produto fílmico.

Palavras-Chave: primeiro cinema; doyen; pathé; autoria; mercado cinematográfico.

THE IDEA OF AUTHORSHIP IN THE CINEMA'S INDUSTRIALIZATION: THE "DOYEN" CASE AND THE DISPUTE WITH PATHÉ (1898-1910)

Abstract: The development of the narrative perspective in cinema and, later, the defense of this media as a new artistic form were realized through a fast process that involved not only the stabilization of cinematograph in a highly profitable market, but also of the legal definition of the process of filmmaking. This process, which took place in the initial twenty years since the creation of the cinematographic apparatus, has had as one of its marks the judicial dispute of the surgeon Doyen in France from 1902 against the company Pathé, which had acquired the films of the surgeries of the doctor without its consent to explore them commercially. The case opened a juridical precedent that, in addition to start the legal attribution of the “author” in films, provided discursive means to the defenders of the cinema as a type of “art”, a status demanded for the movies to establish its public beyond the working class one in the commercial circuit, as well as legal stability for the idea of intellectual property around the film product.

Keywords: early cinema; doyen; pathé; authorship; cinematographic market.

* Este texto é resultado de parte da pesquisa para tese de doutorado defendida pelo autor em 2016. A pesquisa obteve financiamento parcial da Capes.

¹ Doutor em História pela UFRGS/Université Paris 1 – Sorbonne. E-mail: luizmundim@gmail.com.

O cinema, mesmo tendo surgido em meio à exploração comercial do mercado de atrações e entretenimento urbano do final do século XIX, não firmou naturalmente sua fruição apenas nos moldes comerciais, nem centrada na especulação do filme. O processo de domesticação do público para o espetáculo cinematográfico, que testemunhou em paralelo as experiências antagônicas do cinema educador, do cinema católico e do cinema militante no começo do século XX, expõe a alternativa histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial. A organização do acesso e da distribuição dos filmes ao público deu origem a diversas formas institucionais nos termos de exibição: a sala de cinema comercial, forma principal do cinema instituição; o cinema ambulante; o cinema militante; o cinema escolar; o chamado cineclube, a partir da década de 1920, entre tantos outros.²

A sala de cinema comercial, a olhos vistos, se expandiu mundialmente de maneira massiva e incontestável. Procuraremos apresentar neste artigo que essa expansão, ou industrialização do cinema – que teve como principal espaço a França dos primeiros anos do século XX, e só posteriormente os Estados Unidos a partir de 1914 –, desenvolveu-se em lógica empresarial que buscava explorar ao máximo a reprodutibilidade do filme e a multiplicação do número de espectadores. A intenção dessa reflexão é destacar, a partir do caso “Doyen contra a Pathé”, que esse fenômeno dependia, entre determinados fatores, da estabilidade jurídica da ideia de propriedade intelectual em torno do produto fílmico.

1. Eugène-Louis Doyen, o “cinema de cirurgia” e o nascimento do cinema científico

Antes mesmo da famosa sessão de 28 de dezembro de 1895, a ideia da utilização do cinematógrafo para fins educativos já havia sido evocada nos meios governamentais. Pelo

² Sobre essas experiências não comerciais no período denominado *primeiro cinema*, ver a tese que deu origem a este artigo: *O Público Organizado Para A Luta: O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914)*, defendida em 2016 na UFRGS; e sobre os cineclubes ver, por exemplo, (MACEDO, 2010: 78) que, seguindo o artigo de 1993 de Laurent Mannoni, procura identificar e atribuir à experiência do Cinema do Povo o primeiro espaço institucional de ocorrência de um cineclube. O vocábulo cineclube tem recebido o tratamento de agente institucional específico apenas recentemente, e de maneira pouco difundida ainda. Sua formulação se deu, antes, nas experiências sociais autônomas e populares com o uso do termo cineclube mesmo ou em suas inúmeras variações e, apenas atualmente começou a aparecer de maneira mais definida nos estudos da área de sociologia, cinema, e ainda muito pouco em história.

menos é o que nos narra Georges-Michel Coissac em seu *História do cinematógrafo das suas origens aos nossos dias* escrito em 1925, por muito tempo considerada a primeira obra de história do cinema francês, até ser redescoberta a conferência *História do Cinematógrafo* de Émile Kress (1912), outro importante agente precursor do cinema não comercial. Coissac, ao descrever o empenho do poeta e escritor Léon Riator em inserir o uso do cinema no sistema de ensino no começo da década de 1920, menciona dois momentos em que Riator teria sugerido essa utilidade, sendo uma delas ainda em setembro de 1895, quando era funcionário da *Prefeitura de Sena*, em que teria dito que “Essa invenção dos irmãos Lumière, poderia substituir muito bem não a natureza e o homem, mas o livro e o teatro!” (RIOTOR, Léon Apud COISSAC, G.-Michel, 1925: 577). E a outra em maio de 1912, na ocasião do congresso da *Sociedade Francesa de Arte na Escola*, em que teria orientado uma votação para a introdução do cinematógrafo em escolas públicas, a sua incorporação a todos as áreas do ensino, e à constituição de uma biblioteca de filmes educativos, denominado por ele mesmo como cinemateca ou filmoteca. Coissac diz, ainda, que em abril de 1914, Riator teria escrito ao *Ministro de Instrução Pública* sugerindo que essa cinemateca fosse realizada o mais cedo possível, e que fosse gratuita à comunidade educacional.

A inspiração de Riator para uso do cinema na escola, além de remeter à tradição republicana de concepção educacional racional, laica e igualitária de Condorcet, e certamente ao nacionalismo colonialista de Jules Ferry, pode ter vindo da utilização do cinema logo cedo pela medicina.³ Tornaram-se famosas as experiências para fins de ensino da medicina do médico Doyen, sobre quem Coissac menciona:

Poucos membros da Comissão extra-parlamentar provavelmente se lembram da onda de ironia que, em 1898, varreu Paris, quando se soube que um jovem médico, que em poucos anos atingiria o estrelato, Dr. Doyen, havia feito uma filmagem durante uma de suas operações. Criou-se um escândalo. Entrevistado, respondeu: “É para o meu ensino pessoal e

³ Figuras públicas e facilmente reconhecidas pelo francês comum, Condorcet (1743-1794) e Jules Ferry (1832-1893) são personagens que marcaram a política e a estrutura pedagógica da França. O primeiro, além de filósofo, economista e importante defensor do iluminismo, após o sucesso da Revolução de 1789 propôs reformas ao direito penal e ao sistema educativo, que para ele deveria ser gratuito e universal, porém, hierarquizado. Jules Ferry, além de agente repressor da Comuna, quando era prefeito de Paris, foi responsável por, finalmente, tornar a educação francesa pública, gratuita, obrigatória e laica com as “*Lois Jules Ferry*”, aprovadas em 1881 e 1882 quando era ministro da Instrução Pública. Ferry tinha forte orientação positivista e eugênica, o que marcou especialmente seu empenho na obra colonial francesa. Sobre Condorcet, ver: (BAKER, 1988: 240); e sobre Jules Ferry: (OZOUF, 2014).

A IDEIA DE AUTORIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA:
O CASO "DOYEN" E A DISPUTA COM A PATHÉ (1898-1910)

o dos meus alunos”. O *cinema educador* tinha nascido, mas o exemplo deveria esperar um longo tempo para levar os seus frutos até a Academia de Medicina, onde o cinema contribui regularmente hoje para o ensino da biologia, da medicina e da cirurgia (COISSAC, 1925: 526)⁴.

Eugène Louis Doyen (1859-1916) buscava o auxílio das imagens desde os seus primeiros trabalhos, tendo publicado em 1897 um *Atlas de microbiologia ilustrada de 541 fotografias*. Em sua clínica em Paris instalou uma sala de raios-X, um laboratório de microfotografia, um serviço fotográfico e cinematográfico que incluía filmagens, além de ter munido a sala de conferencias com aparelhos de projeção (VIGNAUX, 2004)⁵.

O relato do médico sobre a evolução dos primeiros usos do cinematógrafo em suas cirurgias pode ser encontrado na *Revue Critique de Medecine et de Chirurgie* (Revista Crítica de Medicina e de Cirurgia), edição de agosto de 1899. A revista tinha periodicidade bimensal, era dirigida pelo próprio Doyen, e por outros dois médicos, Toupet e Manson, com tiragem de 20 mil exemplares.

Em um longo texto que ocupa a metade das 13 páginas duplas da revista, Doyen defende e expõe em pormenores o uso do cinematógrafo como ferramenta de ensino para os médicos em formação. Abre o texto com uma assertiva que chama a atenção pela perspectiva de alteração do status exclusivamente comercial do cinema: *As projeções animadas foram consideradas inicialmente como uma simples recreação* (DOYEN, 1899). Em seguida, faz uma introdução ao tema do cinematógrafo com vários detalhes técnicos, num esforço em demonstrar que certas dificuldades iniciais do uso do cinema – como a excessiva trepidação da projeção, a pequena duração dos filmes (apenas 1 minuto, proporcionados pelos rolos de 18 metros de negativos disponíveis), e as dificuldades com iluminação e produção dos filmes – teriam sido superadas naqueles quatro anos iniciais de cinema. Desse ponto em diante, o autor passa a defender o uso sistemático do cinema como método de ensino da prática de cirurgia:

⁴ Essa e todas as demais traduções do artigo são nossas: « *Peu de membres de la Commission extra-parlementaire se souviennent probablement de la vague d'ironie qui, en 1898, déferla sur Paris, quand on apprit qu'un jeune médecin, qui devait en peu d'années atteindre à la célébrité, le Dr Doyen, s'était fait cinématographier pendant une de ses opérations. On cria au scandale. Interviewé, le praticien répondit : « C'est pour mon enseignement personnel et celui de mes élèves ». Le cinéma éducateur était né, mais l'exemple devait attendre longtemps pour porter ses fruits jusqu'à l'Académie de médecine, où le cinéma contribue régulièrement aujourd'hui à l'enseignement de la biologie, de la médecine et de la chirurgie.* »

⁵ Sobre as experiências cinematográficas de Doyen, as referências são quase exclusivamente francesas. Ver, por exemplo, a obra de Thierry Lefebvre dedicada ao Doutor Doyen: (LEFEBVRE, 1990), (LEFEBVRE, 1994: 100-114), (LEFEBVRE, 1994: 70-77), (LEFEBVRE, 2004); e o artigo de (VIGNAUX, 2004).

Em todos os centros de ensino existem um anfiteatro de medicina operatória, onde são dados cursos práticos. As operações sobre o cadáver podem ser repetidas o tanto quanto for necessário. O manejo dos instrumentos e os detalhes da técnica são demonstrados pelo professor a cada sessão de trabalho prático. Os alunos exercem, sobre o cadáver, a busca e a ligadura das artérias, e a confecção de suturas. É possível até simular a corrente sanguínea juntando na aorta ou na carótida um recipiente sobrelevado, cheio de água colorida; mas esses exercícios de medicina operatória dão apenas uma noção distante da verdadeira cirurgia. Uma amputação sobre o vivo assemelha-se muito pouco à mesma operação sobre o cadáver. Se quiser completar, junto aos trabalhos práticos de medicina operatória – esse ensino notoriamente insuficiente –, reproduza no cinematógrafo verdadeiras operações. Você projetará diante dos alunos expondo a eles toda a diferença existente entre a verdadeira cirurgia e a medicina operatória de anfiteatro, tão precisamente chamada de ‘a cirurgia dos mortos’.

E conclui com o que seria o principal ponto de partida do uso do cinema para fins educacionais:

Se você fotografar no cinematógrafo uma operação típica, fará com que mil pessoas compreendam em menos de um minuto o que toda uma conferência poderia demonstrar apenas a um pequeno número de estudantes, posicionados próximos ao professor (DOYEN, 1899: 2)⁶.

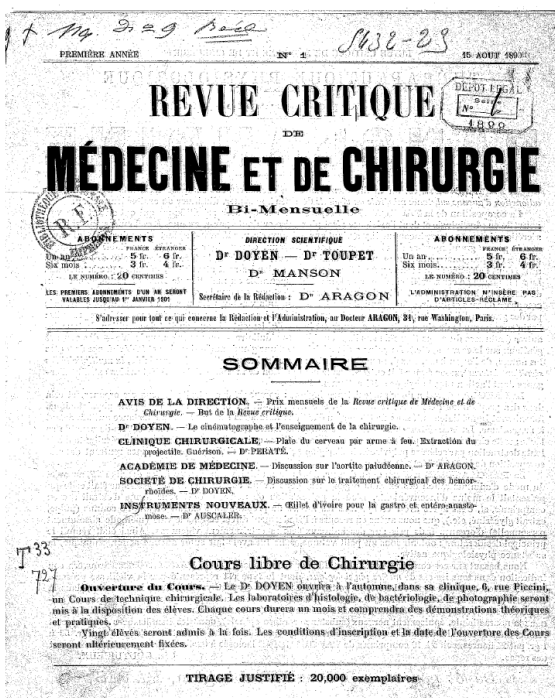
O potencial de reprodutibilidade do filme foi facilmente reconhecido, pois era intrínseco ao desenvolvimento do aparelho cinematográfico. Os custos do cinematógrafo, ainda que grandes, eram definitivamente menores do que todas as outras máquinas de imagem em movimento lançadas até então, especialmente se comparado ao kinetoscópio de Édison (explorado comercialmente com os *penny arcades*, ou máquinas de um centavo, de uso individual). O princípio do uso não comercial do cinema, exposto nessa experiência,

⁶ « Dans tous les centres d'enseignement, il existe un amphithéâtre de médecine opératoire où sont donnés des cours pratiques. Les opérations sur le cadavre peuvent être répétées autant de fois qu'il est nécessaire. Le maniement des instruments et les détails de technique sont démontrés par le professeur à chaque séance de travaux pratiques. Les élèves sont exercés, sur le cadavre, à la recherche et à la ligature des artères, à la confection des sutures. Il est même possible de simuler le courant sanguin en abouchant dans l'aorte ou dans la carotide un récipient surélevé, rempli d'eau colorée ; mais ces exercices de médecine opératoire ne donnent qu'un aperçu bien éloigné de la véritable chirurgie. Une amputation sur le vivant ressemble si peu à la même opération sur le cadavre. Si vous voulez compléter, près les travaux pratiques de médecine opératoire, cet enseignement notoirement insuffisant, reproduisez au cinématographe de véritables opérations. Vous les projetterez devant les élèves en leur exposant toute la différence qui existe entre la vraie chirurgie et la médecine opératoire d'amphithéâtre, si justement appelée la « chirurgie des morts » ; Si vous photographiez au cinématographe une opération typique, vous ferez comprendre en moins d'une minute à un millier de personnes ce que toute une conférence ne pourra démontrer qu'à un petit nombre d'étudiants, placés à proximité du professeur. »

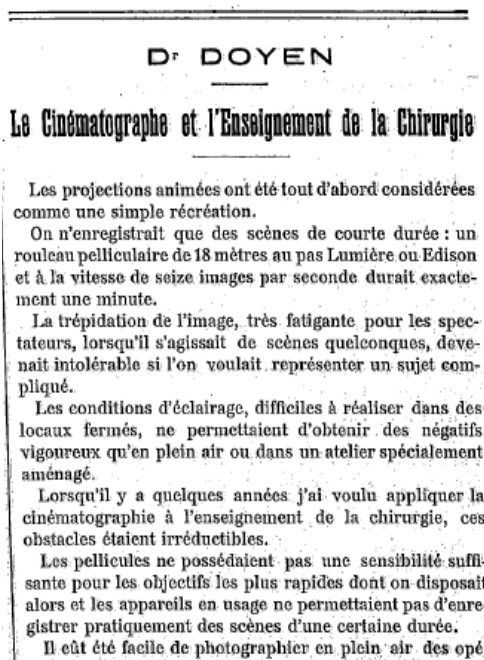
A IDEIA DE AUTORIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA: O CASO "DOYEN" E A DISPUTA COM A PATHÉ (1898-1910)

era o próprio trunfo comercial dos irmãos Lumière com o aparelho cinematógrafo: massificar o uso dos filmes sem que os gastos fossem grandes.

Imagens 1 e 2: capa e detalhe da Revista Crítica de Medicina e de Cirurgia



1. Fonte: Gallica/BnF



2. Fonte: Gallica/BnF

Doyen compartilhava dessa visão e reconhecia os impactos que essas técnicas teriam na ciência. Procurou a colaboração de um operador experiente, Clément-Maurice, organizador da sessão de 28 de dezembro de 1895 em Paris no Grand-Café, e de Ambroise-François Parnaland. Doyen pediu-lhes para filmar três de suas operações em 1897, e provavelmente são os filmes exibidos em 29 de julho de 1898, por ocasião da reunião anual da *British Medical Association* (Associação Médica Britânica) em Edimburgo (VIGNAUX, 2004).

Doyen relata a experiência com a projeção no texto para a Revista Crítica de Medicina, sendo que um dos filmes era registro da manipulação da cama de operações,

outro de uma cirurgia de histerectomia abdominal, e o terceiro uma craniotomia. Todos os três filmes teriam tido certa aceitação pelo aspecto pedagógico, apesar da controvérsia ética que se iniciava. O médico deu continuidade ao seu método de ensino, mesmo em meio aos ataques de colegas da *Academie de Médecine de Paris* (Academia de Medicina de Paris), e produziu um acervo de 60 filmes até 1916, ano de seu falecimento.

Para Doyen, o registro cinematográfico das cirurgias deveria ser rapidamente adotado como técnica não somente de ensino para novos cirurgiões, mas, também de autoconhecimento: “Quando eu vi, pela primeira vez, desenrolar-se sobre a tela do cinematógrafo uma de minhas operações, constatei o quanto eu ignorava a mim mesmo”; e de certo controle da qualidade e da precisão dos cirurgiões em atividade, que para ele deveria se prezar pelo ato operatório em si, observáveis no filme pela precisão dos movimentos: “O cinematógrafo vai permitir julgar os cirurgiões à distância. A película que se desenrola com uma velocidade conhecida. Ela registra os detalhes da operação com toda a exatidão desejável.” Para tanto, expressa no artigo a formação de um acervo de filmes de cada cirurgia, para uso amplo e de gerações futuras da comunidade médica, conduta que viria a ser adotada pela Academia de Medicina anos mais tarde (DOYEN, 1899: 3-4)⁷.

As experiências de Doyen com o cinematógrafo ganharam notoriedade em seu tempo, especialmente em função do impacto que os filmes produzidos causaram em salas comerciais após o uso não autorizado pela Pathé. “Não autorizado” certamente não descreveria bem o ocorrido, já que não havia a ideia de “autor” em cinema à época. O caso, como veremos, pode ser relacionado entre os primeiros fatos que geraram jurisprudência para que a autoria surgisse no cinema.

O filme mais célebre de Doyen foi o da separação das irmãs indianas Radica e Doodica. A realização do filme lhe rendeu o apelido de *Barnum de la Chirurgie*, em referência ao famoso empresário do ramo de entretenimento nos Estados Unidos. Apesar da data de produção constar como 1898 em diversas fichas técnicas do filme, o ano correto é 1902, uma vez que a operação mesma foi feita no dia 9 de fevereiro de 1902, como podemos constatar na cobertura dada pelo jornalista Thomas Beyle ao acontecimento,

⁷ « Lorsque j'ai vu, pour la première fois, se dérouler sur l'écran du cinematographe une de mes opérations, j'ai constaté combien je m'ignorais moi-même »; « Le cinematographe va permettre de juger les chirurgiens à distance. La pellicule se déroule avec une vitesse connue. Elle enregistre les détails de l'opération avec toute l'exactitude désirable ».

publicada no dia seguinte no *Le Figaro*: “Radica e Doodica foram operadas ontem, quase no improviso. Nós vimos o doutor Doyen, que foi brilhantemente bem sucedido nessa difícil operação, e que de boa vontade nos ofereceu uma descrição detalhada.”⁸ Doyen é entrevistado pelo jornalista, e descreve o procedimento:

A operação que tive que praticar urgentemente hoje foi empreendida em condições excepcionalmente desfavoráveis, dado que se tratava de separar dois sujeitos tuberculosos, um mais gravemente atingido e quase morto. Eu não tinha outra finalidade, ao realizar essa operação séria, do que a de salvar a existência de ao menos uma dessas meninas encantadoras, se ainda houvesse tempo. Não pude operar antes, porque elas estavam muito fracas no dia em que foram trazidas a mim. – E a operação foi bem sucedida? [Pergunta Beyle] – Excepcionalmente curta, ela durou, para as duas crianças, ao todo vinte minutos (BEYLE, 1902: 1)⁹.

Para a operação do cinematógrafo Doyen contratou novamente Ambroise-François Parnaland. O filme todo é feito com a câmara parada, e a composição da cena segue o objetivo de demonstrar o procedimento cirúrgico. Não há ainda, evidentemente, um estilo complexo de encenação. Esta se resume à disposição por trás da mesa de cirurgia dos demais médicos que observam, para que assim o espectador possa ver tudo, compondo o que os diretores durante o período do primeiro cinema chamavam de *tableau* – a cena deve corresponder a um quadro, onde todos os elementos que importam estão dispostos.

O tempo empregado para a cirurgia, associado ao tempo fílmico, interessa particularmente. Mesmo sendo considerada uma cirurgia complexa, Doyen leva apenas vinte minutos para todo o procedimento, sendo que os atos principais envolvendo a separação e os cuidados imediatos com as irmãs levaram apenas cinco minutos, que correspondem à duração total do filme.

⁸ *Radica et Doodica ont été opérées hier, presque à l'improviste. Nous avons vu le docteur Doyen, qui a réussi brillamment cette difficile opération, et il a bien voulu nous en donner une description détaillée.*

⁹ *L'opération que j'ai dû pratiquer d'urgence aujourd'hui a été entreprise dans des conditions exceptionnellement défavorables, puisqu'il s'agissait de séparer deux sujets tuberculeux, l'un plus gravement atteint et presque mourant. Je n'ai eu d'autre but, en entreprenant cette opération grave, que de sauver l'existence de l'une au moins de ces charmantes fillettes, s'il en était encore temps. Je n'ai pas pu opérer plus tôt, car elles étaient beaucoup trop faibles le jour où on me les a amenées. – Et l'opération a réussi ? [Pergunta Beyle] – Exceptionnellement courte, elle a duré, pour les deux enfants, en tout vingt minutes.*

Imagens 3, 4, 5 e 6: *La separation des sœurs siamoises Radica et Doodica* (A separação das irmãs siamesas Radica e doodica) (1902)¹⁰



3. Doyen, à esquerda da tela, prepara o corpo das irmãs: “As duas irmãs, posicionadas sobre uma mesa coberta com um lençol esterilizado, e eu à direita delas, comecei por sectionar a pele, a frente do ponto de junção.”



4. Observado por outros médicos em segundo plano, e um assistente em posição oposta, Doyen realiza a incisão.



5. Em *tableau*, o filme deve destacar apenas os detalhes do ato cirúrgico: “Havia um vulto cartilaginoso de uma certa espessura. Foi-me suficiente cortá-lo com o bisturi.”



6. A separação das gêmeas é feita em menos de cinco minutos: “Doodica, livre, foi levada a uma mesa ao lado, uma gaze foi colocada na ferida, e a pele fechada provisoriamente com cliques de garra.”

O médico era conhecido por sua rapidez e por sua precisão, qualidades que para ele deveriam ser buscadas na prática cirúrgica enquanto que, para tantos outros, expressavam nada mais que a questionável idoneidade da prática de Doyen. Na referida publicação da *Revista Crítica de Medicina e de Cirurgia*, já apontava para a alteração de percepção do tempo que a experiência fílmica em suas cirurgias proporcionava:

¹⁰ *Vidéothèque CNRS: Incunables du cinéma scientifique.* Filme disponível em: <http://videothèque.cnrs.fr/doc=22?langue=FR> . Último acesso: 28/03/2018.

Uma projeção de cinco minutos parece extremamente longa. O cinematógrafo também permitiu me defender vitoriosamente contra essa censura, de que eu operaria muito rápido. Ao passar pela tela algumas das minhas operações, vocês constatarão que tudo é bem regulado e perfeitamente ordenado. A operação dura pouco porque a técnica é simples e precisa. Nenhum movimento é precipitado, nenhuma operação é inútil (DOYEN, 1899: 3-4)¹¹.

Em uma primeira referência ao cinematógrafo não apenas como imagem em movimento em tempo real, Doyen vê o filme como uma janela para uma percepção diferente do tempo. Criticado por sua rapidez na cirurgia, aponta a longa duração que cinco minutos podem representar em um filme, o que auxilia na mudança de percepção do próprio ato cirúrgico. Para Doyen, a reprodução fílmica altera percepções sobre a realidade, relação que seria desenvolvida na teoria do cinema apenas anos mais tarde.

É notável que Doyen elaborasse e registrasse suas reflexões acerca da experiência de filmagem e exibição de suas cirurgias. Há um exercício de observação da reação do público, de tentativa e erro para questões de produção, que se traduzem em uma estética embrionária, algo que pode ser observado nas próprias falas de Doyen, que extrapolam o objetivo científico e tateiam uma visão filosófica sobre o cinematógrafo. Esse movimento poderia lhe conferir a perspectiva do que se denominou na modernidade como “autor”, estatuto que o próprio Doyen se veria impelido a reclamar.

2. A contenda judicial entre Doyen e Parnaland-Pathé

No dia 10 de fevereiro de 1905, a Terceira Câmara do Tribunal de Sena julgou um caso envolvendo o médico Doyen e o cinegrafista Parnaland, contratado para realizar os seus filmes desde 1898. Parnaland havia vendido positivos dos filmes (prontos para serem exibidos) à *Société des Phonographes et des Cinématographes* (Sociedade dos Fonógrafos

¹¹ « Une projection de cinq minutes paraît extrêmement longue. Le cinématographe m'a ainsi permis de me défendre victorieusement contre ce reproche, que j'opérais trop vite. Eludiez sur l'écran plusieurs de mes opérations ; vous constaterez que tout est bien réglé et parfaitement ordonné. L'opération dure peu parce que la technique est simple et précise. Aucun mouvement n'est précipité, aucune manœuvre n'est inutile. »

e Cinematógrafos, registro jurídico da Pathé), como se as produções fossem suas. Os filmes, reproduzidos, passaram a ser amplamente explorados no meio comercial:

Considerando que o Dr. Doyen argumenta que Parnaland, tendo retido indevidamente os filmes negativos dessas operações, vendeu muitos positivos desses filmes, especialmente para a Sociedade dos Fonógrafos e Cinematógrafos; que, como resultado dessas vendas, as cópias das reproduções cinematográficas, as quais são de sua propriedade exclusiva [Dr. Doyen], foram, por feito de Parnaland e da Sociedade dos Fonógrafos e Cinematógrafos, exibidas publicamente em todos os países, em salas de espetáculos e mesmo em feiras em praças públicas, com seu nome inscrito em seus cartazes, convoca a Corte de Sena, em conjunto e indulto, Parnaland, como autor principal e a Sociedade de Cinematógrafos, como co-autor dos danos que eles lhe teriam assim causado¹² (CONSTANT, 1905: 235)¹³.

Doyen havia aberto um processo judicial de danos morais contra Parnaland e a Pathé em janeiro de 1905, reclamando a autoria do filme e o direito patrimonial sobre suas cópias¹⁴. O fato havia gerado a indignação por parte do médico, que passara a ser severamente atacado pelos colegas da medicina com a repercussão das sessões em que o filme era exibido, conforme o relator reproduz na decisão, da qual retiramos o trecho acima. Nessa própria relatoria, peça de onde são retiradas as referências de uma jurisprudência futura, que auxilia e orienta não apenas novas decisões e julgamentos, mas, também a confecção de novas leis, o argumento se atém a uma ideia de autoria que, até então, remetia apenas à literatura e outras obras consideradas de arte na legislação da época. Até então, a lei francesa considerava “filme” apenas o trabalho de uma máquina, incapaz de

¹² « *Attendu que le Dr. Doyen faisant valoir que Parnaland, après avoir indûment conservé les films négatifs de ces opérations en a vendu de nombreux positifs, notamment à la Société des Phonographes et des Cinématographes; qu'à la suite de ces ventes, les copies des reproductions cinématographiques, qui sont sa propriété exclusive, ont été, par le fait de Parnaland et de la Société des Cinématographes, publiquement exposées en tous pays, dans des salles de spectacle et même par des forains sur des places publiques avec son nom inscrit sur leurs affiches, a assigné devant le tribunal de la Seine, en condamnation solidaire, Parnaland, comme auteur principal et la Société des Cinématographes comme co-auteur du dommage qu'ils lui auraient ainsi causé.* »

¹³ O mercado literário jurídico à época na França contava com várias publicações regulares que comentavam os processos e reproduziam as decisões judiciais mais recentes, o que nos legou relativa abundância de fontes dessa natureza. O *La France Judiciaire*, de onde retiramos o referido trecho, era um dos mais conhecidos entre essas publicações, dirigido pelo advogado Charles Constant, tendo como redator chefe Georges Leloir. O importante historiador do primeiro cinema, Richard Abel, também menciona brevemente, sem detalhes, o caso e a decisão em seu dicionário do primeiro cinema (ABEL, 1998: 27-28).

¹⁴ Cf.: *Les Tribunaux*. In: Le Rappel de 8 de janeiro de 1905; *Les Tribunaux*. In: La Lanterne de 8 de janeiro de 1905; *Tribunaux – Les cinématographies du docteur Doyen*. In: L’Intransigeant de 8 de janeiro de 1905.

inteligência ou interpretação, quando essa denuncia de Doyen criou o precedente jurídico. O relator assim argumenta:

Considerando que é pacífico que os filmes negativos em questão foram executados por Parnaland, de acordo com as instruções e com a assistência do Dr. Doyen; que é este quem primeiro dispôs de seu assunto, seus ajudantes, seus instrumentos; quem certificou-se da colocação na placa, isto é, se o ponto importante da cena a ser reproduzida estava bem no centro do vidro fosco; que foi, em uma palavra, o principal autor desses filmes, o papel de Parnaland se limitou ao de um assistente encarregado das manipulações fotográficas¹⁵ (CONSTANT, 1905: 235).

O tribunal decidiu, assim, que uma vez tendo sido o médico a arranjar pela primeira vez o assunto, e a planejar a definição da cena, seria ele, Doyen, o principal autor dos filmes, e que os mesmos eram de fato dignos de proteção legal. A decisão foi tomada com base em uma lei de 24 de julho de 1793, que visava proteger as obras de arte, e sobre a qual a jurisprudência vinha abarcando incontestavelmente as obras fotográficas em geral. A lei havia sido completada, ainda, por uma proteção patrimonial específica às obras fotográficas e cinematográficas, de uma lei de 11 de março de 1902 que regulamentava os contratos acerca dos negativos, positivos e suas cópias. Ambas as leis são referidas na decisão, o que produz a inspiração jurídica para uma futura legislação em torno da questão da autoria no cinema.

Depois dessa base jurídica, o relato da decisão arrola, ainda, várias provas que confirmariam a versão de Doyen de que desde 1898, quando começou a contratar os serviços de Parnaland, nunca autorizou o uso dos filmes para qualquer outro objetivo que não o científico. Juntado aos autos, havia ainda um documento redigido por Clément Maurice, o outro operador, endereçado à Pathé, que confirmava a anuência desta a respeito da restrição de Doyen à circulação dos negativos fora de sua clínica, e que os filmes não deveriam ser projetados fora dos meios científicos. A condenação consistiu, com base nisso, em uma ampla publicação do caso com o texto da decisão integral em quinze jornais

¹⁵ « *Attendu qu'il est constant que les films négatifs dont s'agit ont été exécutés par Parnaland, d'après les instructions et avec l'assistance du docteur Doyen; que c'est celui-ci qui a disposé d'abord son sujet, ses aides, ses instruments; qui s'est assuré de la mise en plaque, c'est-à-dire si le point important de la scène à reproduire se trouvait bien dans le centre du verre dépoli; qui a été, en un mot, le principal auteur de ces films, le rôle de Parnaland s'étant borné à celui d'un aide chargé des manipulations photographiques.* »

escolhidos por Doyen, pagos por iniciativa de Parnaland, e em uma indenização de danos morais de oito mil francos¹⁶ (CONSTANT, 1905: 236-237)¹⁷.

3. O Cinema como instituição e o lugar da autoria dos filmes: a formação do mercado e da cultura cinematográfica durante o primeiro cinema na França

O cinema se formou instituição primeiro na França. Estabeleceu-se de maneira definitiva nos Estados Unidos, com mercado relevante na economia capitalista. Ao mesmo tempo, este cinema comercial fez-se importante agente na luta ideológica contemporânea. Sendo assim, parece-nos pertinente percorrer algumas das condições em que se deu a formação desse mercado, que constitui a lógica em que a ideia de autoria dos filmes se inseriu durante o primeiro cinema.

Pascal Ory, em prefácio à obra coletiva *Une histoire économique du cinéma français* (Uma história econômica do cinema francês), resume o espírito dos textos da obra, fundamentados no exercício de relacionar história, economia e cinema, da seguinte forma:

É simplesmente útil, e sem dúvida salutar, lembrar nesta ocasião que, se os jovens criadores sentiram a necessidade de ter uma maior autonomia material – o equivalente, no fundo, às garantias profissionais as quais comumente se cercam, apesar de não se falar muito, os escritores agregados à Universidade, ou os professores compositores de Conservatório – é que eles tinham de fato plena consciência de que a sua arte, mais do que qualquer outra, era “também uma indústria”. Simetricamente, o fracasso de tantas produções programadas para o sucesso em escala industrial – reconhecidas as receitas que contém as supostas lições de experiências anteriores – estão lá para nos lembrar de que o jogo não se realiza a dois – o econômico contra o estético –, mas ao menos a três: a última palavra pertencerá sempre ao público, presente e vindouro, ou seja, à sociedade, a

¹⁶ Valor que pode ser considerado relevante, levando-se em conta que o preço de uma entrada no cinema em Paris à época, por exemplo, poderia variar entre 0.50 fr, por um lugar comum na galeria, e 6 fr., por uma reserva especial de *loge* em um *Cinéma-Palace*, como o Gaumont-Palace; e o preço do quilo do pão em 1913, principal alimento dos trabalhadores, tanto do campo quanto da cidade, era de 0.40 fr. Fonte: France. Statistique générale, Institut national de la statistique et des études économiques (France). *Annuaire statistique (Paris. 1901)*. 1901-1952. Para os valores de entrada do cinema, Cf. (MEUSY, 2002: 288).

¹⁷ Não há menção ao valor no relato. Sabemos que são oito mil francos porque, nos dias seguintes, vários jornais mencionam a decisão em suas colunas de crônicas judiciais. Sabemos por essas publicações, também, que Doyen havia pedido, inicialmente, duzentos mil francos. Ver, por exemplo: *Les Tribunaux*. In: L’Humanité de 11 de fevereiro de 1905; *Chronique Judiciaire*. In: Le Radical de 12 de fevereiro de 1905; *Les Tribunaux*. In: Le Rappel de 13 de fevereiro de 1905.

A IDEIA DE AUTORIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA:
O CASO "DOYEN" E A DISPUTA COM A PATHÉ (1898-1910)

seus grupos como a seus indivíduos, a seus princípios como a seus interesses e, finalmente, a sua imaginação¹⁸ (ORY, 1997: 18-19).

Para o autor, não se pode estabelecer equivalência no cinema entre vanguarda, não conformismo e (a *fortiori*) talento e a independência econômica, real ou proclamada. Essa autonomia se conclui não apenas pela economia (na lembrança constante de que se trata de uma indústria) em relação com a estética, mas também de tudo isso em relação com o público. Compreender o cinema enquanto mercado, ou a economia a partir do cinema, é tão fundamental quanto descrever a história da formação da narrativa cinematográfica.

Observando as teorias clássicas que aproximam história, economia e cinema, Pierre-Jean Benghozi observa que o cinema, a partir de uma das tendências teóricas na economia, toma como ponto de partida a ideia de ciclo de produção. Segundo essa perspectiva, desde o início o cinema obedeceria a uma evolução própria, passando sucessivamente por uma fase de emergência e de crescimento a uma fase de maturidade e, em seguida, a uma fase de envelhecimento. A fase de emergência e crescimento corresponderia a uma lógica de oferta. Tratou-se, durante esse período, de desenvolver as capacidades de produção consideradas importantes (aperfeiçoamento da técnica e multiplicação dos filmes). A concentração de atividades operadas notadamente antes de 1914 pelas grandes *maisons* de cinema (em que várias atrações, além do filme, podiam compor o espetáculo cinematográfico) se explicaria por essa consideração clássica sobre o regime de crescimento (BENGHOZI, 1997: 24). O “primeiro cinema” seria, então, essa fase de emergência e crescimento do filme como objeto industrial.

A fase de maturidade corresponderia à estabilização da tecnologia, de um lado, e do mercado de outro. A produção do filme foi aperfeiçoada, eliminando intermediários e racionalizando o modo de produção a fim de diminuir os custos, dando ênfase à eficácia. Na fase de envelhecimento, correspondente aos dias atuais segundo essas teorias, as

¹⁸ « Il est simplement utile, et sans doute salutaire, de rappeler en ces créateurs ont ressenti la nécessité de se doter d'une plus grande autonomie matérielle – équivalant, au fond, aux garanties professionnelles dont s'entourent communément, et sans qu'on en parle autant, les écrivains-agrégés de l'université ou les compositeurs-professeurs de conservatoire –, c'est qu'ils avaient en effet pleine conscience de ce que leur art, plus encore que tout autre, était 'aussi une industrie'. Symétriquement, l'échec de tant de productions programmées pour le succès de manière industrielle – entendendons par là au moyen de recettes reprenant les supposées leçons d'expériences antérieures – est là pour nous rappeler que l'affaire ne se joue pas à deux – économique contre esthétique – mais pour le moins à trois : le dernier mot appartiendra toujours au public, présent puis à venir, c'est-à-dire à la société, à ses intérêts, et, pour finir, à son imaginaire. »

técnicas de fabricação estariam estabilizadas e racionalizadas, e a produção e o mercado saturados.

Essa junção da história com a economia permite perceber as especificidades de cada modelo dominante do cinema. Os modelos dominantes se constituem de quadros comuns, a partir dos quais cada empresa adota seu modo de organização particular, seja pelo fato das especificidades locais do seu mercado, seja pela vontade de se diferenciar dos estúdios concorrentes – ou deriva progressiva (efeitos de aprendizagem e adaptação). A semelhança entre as estruturas das empresas se explica pela similitude das condições econômicas que se impõe a elas, pelo jogo de instituições que modelam de forma similar o conjunto das empresas, e pelos fenômenos de imitação de uma empresa a outra (BENGHOZI, 1997: 24-31).

Guy Fihman, quando examina os elementos determinantes da estratégia das empresas Lumière, procura mostrar que a dimensão econômica do cinema deve ser observada em sua fase inicial, de emergência. O autor realiza esta tarefa apresentando as especificidades do modelo das empresas Lumière que, afinal, conduziu para o surgimento do mercado cinematográfico ao fim do ano de 1895, em comparação com o modelo das empresas Édison, que precederam os franceses em matéria de exibição de foto-filme.

Fihman destaca o estudo de Vincent Pinel que tenta estabelecer a exibição de 28 de dezembro como definidora do próprio cinema, excluindo Edison, Marey e Reynaud. A essa perspectiva factual e especificista, Fihman contrapõe a análise generalista de outro autor, Gilbert Simondon, que define o termo “objeto técnico abstrato” no estudo do desenvolvimento de tecnologias no capitalismo, abordagem que poderia ser aplicada com maior sucesso no campo cinematográfico. O chamado objeto técnico abstrato diz respeito ao produto mais simples, mas tecnicamente mais complicado, assim mais frágil e menos perfeito que o “objeto técnico concreto”. Simondon, nas palavras de Fihman, mostra que o objeto técnico passa da forma primitiva, abstrata e complexa, à forma artesanal, e continuamente até chegar à forma concreta e simples, correspondente à fase industrial (FIHMAN, 1997).

Esse quadro conceitual ajuda a esclarecer a natureza das relações que existiram entre a série sucessiva de aparelhos. Toma-se como exemplo o Cronofotógrafo de Marey, mais concreto que a aparelhagem complexa de Muybridge, mas ainda mais abstrato que o

Cinematógrafo Lumière, aparelho único e multifuncional e bem mais concreto que o duo Kinetógrafo-Kinetoscópio das empresas Edison. Porém, para Fihman, a comparação de termos análogos – tal como a história convencional faz entre um dispositivo abstrato e um objeto técnico concreto – pode incorrer em erro e não traduz o processo de concretização cinematográfica, que é de outra natureza, que não cabe na ideia de simples progresso.

O mesmo, por exemplo, pode ser dito sobre a significação da data de 28 de dezembro de 1895. Ao contrário do que os “lumieristas” defendem, ela não foi a primeira sessão pública e paga, já que houve outras que a precederam, como a de primeiro de novembro de 1895 em Berlim feita pelos irmãos Skladanowsky; e nem é uma data qualquer, como sustentam os anti-lumieristas. O 28 de dezembro é definidor de uma questão de mercado: o importante é que, desde essa data, não houve um dia sequer sem sessões de cinema na história. Foi a partir desse dia que as sessões comerciais de cinema se tornaram cotidianas, sem nenhuma descontinuidade até hoje. Assim, para Fihman, deve-se efetivamente considerar o 28 de dezembro de 1895 como sendo tão somente a data do advento da forma comercial concreta do cinema (FIHMAN, 1997: 37).

É a fase industrial do processo de concretização dos dispositivos cinematográficos que apresenta uma importante circunstância particular: com as operações conduzidas por Edison e Lumière temos todas as primeiras industrializações dos aparelhos de cinema. E elas não foram feitas em função de um mercado pré-existente, mas ao contrário, as formas adotadas – por razões contextuais particulares – surgem de mercados que são necessariamente inventados e criados por Edison e Lumière: “Observamos que nessas fases pioneiras, não são as performances do aparelho que delimitam seu mercado, mas o mercado e os modos de comercialização que determinam a formação do aparelho” (FIHMAN, 1997: 37).

A argumentação do autor é a de que os Lumière estipularam uma estratégia industrial e de mercado mais bem sucedida que a de Edison. O ponto de partida dos Lumière era o kinetoscópio do Edison. Assim, Lumière buscou simplificar o seu próprio aparelho e colocá-lo no mercado de maneira livre, primeiro a partir de consórcio e, depois, pela venda direta do cinematógrafo a particulares. O ponto de culminância dos Lumière seria o modelo que estabeleceram na economia da produção dos próprios filmes: a distribuição mais ampla possível, em um espaço curto de tempo, conquistando um mercado

maior que o alcançado por Edison. Em contrapartida, o modelo de produção dos próprios filmes criado pelos Lumière encontrou seus próprios limites, vindo a ser superado rapidamente na França mesmo, pelo modelo Pathé a partir de 1904, que industrializaria o mercado cinematográfico e, de maneira definitiva nos Estados Unidos, com o modelo hollywoodiano, apenas a partir de 1914.

Ainda que o cinema como objeto da economia possa ser muito brevemente observado nesses termos, apresentar o período do primeiro cinema na França requer exercício de síntese. O espaço onde foi criada a base do modo de representação do cinema compreendia um complexo sistema de exploração do entretenimento e dos espetáculos com tradição que remontava a primeira metade do século XIX. O recorte das relações de público no cinema remete às atrações dos *Teatros*, dos *Cafés-Concertos*, dos *Salões Musicais*, e de todo tipo de estabelecimento que ocupava a extensão dos *boulevards* na Paris do final do século XIX. A historiadora Vanessa R. Schwartz abre seu artigo na coletânea *O cinema e a invenção da vida moderna* com um trecho de um guia de viagem inglês, de 1884, que resume bem esse quadro: “Nenhum povo do mundo aprecia tanto os divertimentos – ou *distractions* como eles os chamam – quanto os parisienses. Manhã, tarde e noite, verão e inverno, há sempre algo para ser visto, e uma grande parte da população parece absorvida na busca do prazer” (apud SCHWARTZ, 2001)

A autora observa que o guia indica um aspecto fundamental da vida em Paris naquele tempo, o da forte identificação com o espetáculo. Paris havia se transformado no centro europeu da florescente indústria do entretenimento (SCHWARTZ, 2001: 411). Em meio às apresentações teatrais, aos espetáculos de dança, aos concertos, à prestidigitação e a toda sorte de trucagem fantástica em casas como o *Théâtre Robert-Houdin*, as atrações buscavam representar o real. Através de imagens, as peças de entretenimento chamavam crescentemente a atenção do público e, ao mesmo tempo, instigavam a visão do espetáculo: “A vida real era vivenciada como um *show*, mas, ao mesmo tempo, os *shows* tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida” (SCHWARTZ, 2001: 411).

O estudo da autora norte-americana, especializada no tema “espetáculo de massa” e primeiro cinema na França, aponta elementos relevantes da gênese da relação do público parisiense com a nova tecnologia que viria a ser o cinema. Para Schwartz, esse período da história do público pode ser mais bem compreendido se analisado como um momento

cultural particular, em vez de ser entendido com base numa teoria universal e atemporal da recepção psíquica. A autora propõe conhecer o primeiro cinema francês a partir da relação entre tecnologias e conteúdos apresentados de um lado e, do outro, o discurso produzido pelas experiências dessas tecnologias naquele contexto. Elege, assim, três locais de lazer popular na França do fim do século XIX em que podem ser situados a *flânerie* e, a partir disso, ser descrito o novo e treinado olhar do espectador “pré-cinematográfico”: o necrotério de Paris; os museus de cera; e os panoramas. Para Schwartz, que também associa essas atividades de lazer à nova imprensa de grande tiragem, “o espetáculo e a narrativa estavam inseparavelmente ligados na florescente cultura de massa de Paris”, onde “o realismo do espetáculo (...) quase sempre dependia da familiaridade com as narrativas supostamente reais dos jornais” (SCHWARTZ, 2001: 412).

O mapeamento do ambiente de espetáculo parisiense no final do XIX, entretanto, deve ser complementado por uma análise, mesmo que breve, dos fatores de desenvolvimento do mercado cinematográfico. Afinal, o espetáculo cinematográfico era uma novidade e, ao menos até 1903, poucos envolvidos nesse negócio acreditavam em seu sucesso.

Após a sessão dos Lumière, o cinematógrafo entre 1896 e 1898 continuou a ser explorado de maneira esporádica como complemento de programa em diversos estabelecimentos. Apenas excepcionalmente constituía um espetáculo único, em algumas poucas salas pequenas que prefiguravam os futuros cinemas. O cinematógrafo era visto apenas como uma curiosidade, em meio a tantas outras atrações, e com retorno de investimento ainda incerto (MEUSY; STRAUS, 1997: 47).

Em entrevista a Georges Sadoul em 1935, Louis Lumière disse que o cinematógrafo teria dado lucro, com um total de três milhões de francos por sua exploração entre 1895-1900. Já Auguste Lumière escreveu, em 1953, que a invenção não teria dado nenhum retorno, e que teriam remetido tudo à Sociedade Lumière, com nenhum benefício. Meusy e Straus desenvolvem a argumentação a partir de números da renda da Sociedade Lumière de 1895 a 1907 procurando perceber a participação do cinematógrafo nos ganhos totais. De acordo com o gráfico produzido por esses números, o ganho bruto do cinematógrafo foi grande, de fato, conforme Louis disse em 1935. Porém, em relação às demais atividades da Sociedade, mais focada em fotografia, papéis e aparelhos, o ganho era muito pequeno.

Além de o ganho ter sido reduzido em relação às demais atividades, a produção de filmes foi diminuindo exponencialmente após 1898, chegando ao ponto de, no catálogo de 1907, quase a metade do total de filmes disponibilizados serem produções anteriores a 1898. Após essa data, a Sociedade Lumière se concentrou no que chamava de “indústria técnica”, com venda de negativos, de aparelhos e filmes, porém, abandonaram o sistema de concessionárias e representações que haviam estabelecido por todo o mundo. Entretanto, conforme Meusy e Straus destacam, as receitas dos escritórios (as representações externas) eram de 1 795 935 F, contra apenas 470 844 F das receitas de vendas de aparelhos e de filmes em 1897 (MEUSY; STRAUS, 1997: 54). O que explicaria, então, essa mudança de estratégia?

Segundo os autores, a decisão dos Lumière de começarem a vender cinematógrafos e filmes se deu em função da quantidade de filmes que a Sociedade já havia estocado, cerca de 700 títulos. Precisavam retomar o mercado de venda de aparelhos, que haviam perdido durante todo o ano de 1896 para diversos novos fabricantes e, além disso, poderiam vender “filmes virgens” para os compradores de cinematógrafos. Entretanto, a inserção de filmes no mercado do cinema não era muito compatível com as contínuas performances das concessionárias. Os contratos deveriam ser alterados, e os honorários seriam rebaixados de tal modo que as concessionárias já não poderiam se beneficiar da cláusula de exclusividade. Outra possível explicação para o abandono das representações é que o sistema de concessionárias, em todo o mundo, deu origem a uma contabilidade complicada, dependente da honestidade e da fiscalização contínua, além de terem que manter um operador em cada unidade para realizar trabalho duplo de técnico e fiscal (MEUSY; STRAUS, 1997: 54-55).

Por volta de 1906, a tecnologia já tinha sido absorvida por outras companhias, principalmente a Pathé, que passaram a produzir muito mais filmes, e novos aparelhos projetores, novas câmaras que possibilitaram a produção de filmes mais longos, dando início a uma nova fase no mercado cinematográfico. Meusy e Straus afirmam, inclusive, que não há dúvidas de que os Lumière não tinham nenhuma afinidade com o mundo do espetáculo, o que pode ser aferido por declaração de Auguste Lumière em 1913:

Por que não exploramos o cinema? Simplesmente porque ele não é o nosso negócio. Nós inventamos um dispositivo, fabricamos este aparelho. Nosso

A IDEIA DE AUTORIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA: O CASO "DOYEN" E A DISPUTA COM A PATHÉ (1898-1910)

papel era apenas demonstrar o que poderíamos obter e proporcionar aos empresários de espetáculos todo o necessário para produzir filmes por eles mesmos e projetá-los. Não poderíamos pensar em improvisar sermos empresários, editores de filmes, diretores de teatro¹⁹ (Apud MEUSY; STRAUS, 1997: 55).

O modelo de exploração dos Lumière não era e nem pretendia ser suficiente para industrializar o cinema. Se for do gosto uma leitura que busque sentido positivo na história em relação ao mercado cinematográfico, pode-se dizer que o modelo resumiu-se à criação do objeto técnico concreto de que fala Simondon. De toda forma, a assertiva ajuda a compreender o que estava em jogo: o que fazer com esse aparelho que apresentava provas concretas do seu potencial de exploração comercial? O enlace do cinematógrafo com a perspectiva industrial se deu na relação com o público.

A exploração cinematográfica parisiense nesse período conheceu três fases, conforme divisão de Meusy. A primeira se estendeu de 1896 a 1905/1906, que correspondeu ao que chama de período “heroico”, em que o cinema é um espetáculo apenas marginal. As receitas tinham progressão lenta, embora mais rápida do que sugerem os números da Assistência Pública que registrava apenas a atividade dos locais fixos e exclusivos para projeção, insignificantes à época, frente às demais projeções diárias que ocorriam nos *cafés-concertos* e *salões musicais* (MEUSY, 2002: 278-280).

A segunda fase correspondeu ao período 1907-1911 em que, após crescimento rápido em 1907 devido à criação de salas, observou-se uma progressão mais lenta. É importante notar que todas as informações sobre essas receitas provêm da Assistência Pública, a qual registrava duas modalidades de taxação escolhidas pelos estabelecimentos. A taxação se referia à cobertura do “Direito dos Povos”. As salas ditas “controladas”, geralmente as mais importantes, se submetiam a um pagamento *pro rata* das receitas brutas (1/11) e, neste caso, cada estabelecimento tinha um controlador responsável. A outra modalidade consistia em subscrever um contrato de montante fixo com a Assistência Pública, que é o caso das salas ditas “assinantes”. O número de salas nessa modalidade

¹⁹ « Pourquoi nous n'avons pas exploité le cinématographe ? Tout simplement parce que ce n'est pas notre métier. Nous avons inventé un appareil, nous avons fabriqué cet appareil. Notre rôle se bornait à démontrer ce qu'on pouvait en obtenir et à fournir aux entrepreneurs de spectacles tout le nécessaire pour produire à leur tour des films et les projeter. Nous ne pouvions songer à nous improviser impresarii, éditeurs de films, directeurs de théâtre. »

variava, sendo maior entre os anos de 1909 e 1911. Nesse período, essas salas constituíram quase 90% do número total em Paris, embora não figurassem tão fortemente na receita total.

Essa situação conduziu a distorções importantes, destacadas por Meusy. A curva relativa aos estabelecimentos “controlados” pode fazer crer numa estagnação das receitas no período de 1908 a 1910, e mesmo em uma baixa nesse último ano. Entretanto, a Assistência Pública publicou excepcionalmente a receita global dos cinemas “assinantes” de 1908 a 1913, o que permite perceber o contínuo aumento das receitas totais (“controlados” e “assinantes” juntos), ainda que moderado, até 1911. Após esse período vem a terceira fase, de forte expansão até 1913.

Os dados também ilustram uma situação empresarial de fundo. Richard Abel destaca que, entre 1904 e 1907, a indústria do cinema francês – assim como seus produtos – passou por uma transformação radical (ABEL, 1998). Nesse período, a Pathé-Frères – bem como a Gaumont que, menor em sua produção, seguia os passos da Pathé em termos de mercado – se lançou à produção em massa. A fórmula era a tentativa de padronizar e exercer um maior controle sobre a produção e sobre o consumo. Além da verticalização da gestão e do domínio do mercado, a Pathé realizou a transição progressiva dos filmes de atualidades – que marcaram os primeiros anos do primeiro cinema – aos filmes que contavam histórias, os filmes narrativos (ABEL, 1998: 102). Do outro lado do sistema, imediatamente anterior à chegada do filme ao público, a empresa procurou expandir o mercado para seus produtos por meio de uma rede mundial de agências de distribuição, o que lhe permitiu obter o resultado da triplicação das vendas de cópias de filmes positivos. Este era não apenas o início da industrialização do cinema, mas também a tentativa de uso de uma fórmula do capitalismo industrial muito em voga naqueles anos, a da monopolização do mercado.

Esse aumento da renda e da produção de filmes vem, sobretudo, da demanda de mercado dos nickelodeons norte-americanos. A pressão pela produção em massa, e o desejo em exercer controle sobre a rentável circulação de produtos fez com que, finalmente, entre 1906 e 1907, a Pathé começasse a reestruturar a distribuição e a exibição de filmes na própria França. Assessorada por Benoît-Lévy – que além de ideólogo do cinema como arte, era um dos mais importantes gestores desse processo de industrialização do cinema – a

empresa construiu de maneira ininterrupta várias salas exclusivas para cinema em Paris e em outras cidades, dando início à Sociedade Omnia-Pathé no final de 1906. Em 1909, a sociedade já tinha sob seu controle um circuito de 200 salas de cinema em toda a França e a Bélgica. Por fim, alterou o sistema que era de venda para o de aluguel dos filmes (ABEL, 2005: 729-728). Abel aponta que, antes mesmo que o passo para o mercado francês fosse dado, os cineastas da companhia já estavam trabalhando em um sistema de representação e narração em detrimento do sistema de atrações.²⁰

A questão do número de salas de cinema é relevante para demonstrar esse domínio crescente da Pathé. Segundo as análises de Meusy, a estimativa mais precisa do número de estabelecimentos em Paris que ofereciam sessões pagas regularmente, onde o cinema constituía mais da metade do programa, seria a seguinte:

1902: 5²¹
1905: 8
1906: 12 a 15
1907: 37 a 42
1908: 61 a 64
1909: 76 a 82
1910: 85 a 95
1911 a 1914: de 125 a 130 em 1911, para 171 a 186 às vésperas da guerra
1918: entre 171 e 191 (MEUSY, 2002: 276)²²

A estimativa de Meusy exclui os numerosos cafés-concertos, salões musicais, circos e exibições excepcionais e não comerciais que utilizavam o cinema apenas de maneira

²⁰ Abel realiza extensa discussão bibliográfica com o objetivo de dar conta do debate em torno da fase de transição do cinema de atrações para o narrativo. Segundo o autor, os historiadores divergem sobre o tema se dispondo da seguinte forma: de um lado, os que defendem o modelo binário da prática cinematográfica, em que teria ocorrido uma quebra ou ruptura entre o cinema “primitivo” e o cinema “clássico”, em que o momento anterior, tal como Burch formula, era cheio de possibilidades de formação para o novo modo de representação, e o cinema que resultou (o clássico) se fez a serviço da classe dominante; e do outro lado os outros historiadores, entre eles Abel, Musser e Gunning, que falam em um modelo tripartite, no qual a transição teria se dado de acordo com um processo gradual de narrativização, em que a predisposição inicial do filme foi canalizada, ou desviada, em direção à mimese, a contar histórias, posicionando os espectadores em um novo contínuo espaço-temporal (ABEL, 1998: 102 e seguintes).

²¹ *Théâtre Robert-Houdin, Cinématographe Dufayel, Musée Grévin, Musée de la porte Sain-Denis e Select.* (MEUSY, 2002: 515 nota 70).

²² Para chegar ao número o autor utilizou principalmente o *Annuaire du commerce* de Charles Mendel, o *Bottin mondain* de Didot Bottin, o *Annuaire statistique de la Ville de Paris* (Droit des pauvres), o *Annuaire des artistes*, os atos de constituição de associações, os pedidos de permissão de construção, as prospecções e programas conservados por diversas instituições e por colecionadores, a imprensa corporativa e os jornais diários parisienses.

esporádica. Conforme os números levantados pelo autor, podemos constatar que o número de cinemas parisienses foi multiplicado por um fator 8 entre 1905 e 1908. Este período corresponde à constituição do cinema a partir de um número de salas quase nulo. Após 1908, até 1913, correspondente à criação da Sociedade Omnia-Pathé, constata-se um aumento anual médio de 20%. A partir de 1914, as restrições da guerra provocaram o adiamento de vários projetos, e o crescimento sofreu uma forte queda (MEUSY, 2002: 278).

O movimento de verticalização da Omnia-Pathé, como foi dito, tendia à monopolização, e produziu efeitos no mercado cinematográfico francês. Foram várias as pequenas empresas que surgiram. Num tempo em que as salas de cinema haviam se espalhado por todo lado na França, procuravam de alguma forma se inserir no mercado dominado pela Pathé e buscavam sair do estágio artesanal para entrarem no sistema industrial (MEUSY, 2002: 240). Dentre elas, algumas das principais eram a Éclipse, a Éclair, a Lux, e a Le Film d'Art. Do lado das já bem estabelecidas, reuniam-se os chamados editores, como a Pathé e a Gaumont. Os editores eram as empresas responsáveis pela reprodução dos negativos em cópias de filmes prontos para serem vendidos aos locadores e, eventualmente, ao próprio exibidor. E havia, ainda, as empresas exibidoras e as locadoras.

Meusy fala numa grave crise em 1908, que se deu em decorrência da crescente inflação do preço de locação dos filmes na mão dos locadores. Por não precisarem devolver os filmes comprados aos editores, estipulavam preços muito altos para filmes novos, e baixos para filmes antigos, que iam acumulando-se em seus estabelecimentos, aumentando a margem de especulação ou desvalorização para redistribuição dos filmes. Tanto os editores quanto as pequenas empresas logo se viram confrontados com a situação na qual as pequenas empresas não conseguiam entregar seus filmes a preços satisfatórios frente à qualidade e o domínio das grandes produtoras. Os editores, por sua vez, viram a demanda de filmes cair, dado a extenuação no mercado de todo filme passado para a mão dos locadores. A crise resultou em regulação do mercado, por imposição dos editores (reunidos em congresso presidido por Méliès, em 1908), e estes passaram a exigir a devolução de todo filme passado a um locador ou exibidor num prazo máximo de quatro meses (MEUSY, 2002: 241-243).

As estratégias que a Pathé desenvolveu – assimilada parcialmente na França pela Gaumont e, nos Estados Unidos principalmente pela Paramount a partir de 1912 – apontavam para o desenvolvimento de um tipo de indústria de entretenimento sem precedentes, e que envolvia a busca pela representação obsessiva do real tal como Schwartz aponta em relação às atrações do final do XIX. A produção e reprodução em escala industrial de filmes na França, a política de barateamento de filmes através de esquema de divisão da qualidade, e o marketing com que a Pathé se fez pioneira e hegemônica entre 1904 e 1907, coincidiu com o declínio do cinema de atrações e o surgimento de um cinema cada vez mais narrativo, notadamente antes dos Estados Unidos, tal é a tese de Richard Abel. A projeção já não era uma novidade, ou curiosidade, por si só. Nomes como Edmond Benoît-Lévy não mediram esforços em dedicar toda a sua carreira ao advento do que lhes parecia ser o espetáculo definitivo da virada do século.

A adequação ocorreu não apenas com o filme, mas, também com a arquitetura da espectação, algo fundamental à formação do público de massa, e que antecipou e se assemelhou às mudanças no parque exibidor norte-americano. É interessante notar que esse movimento de adequação da arquitetura na França foi anterior à transição narrativa, tendo se iniciado antes de 1904 com os *Cinéma Théâtre* e os *Cinéma Palace*. A constatação é partilhada tanto por Abel quanto por Meusy, sendo que este último faz extenso mapeamento desses locais que começaram a surgir em Paris, primeiro nas grandes Magazines com aspectos luxuosos e, logo em seguida, em espaços exclusivos que imitavam os grandes teatros (MEUSY, 2002: 67-128).

Essa transição arquitetônica, num primeiro momento e, posteriormente, narrativa, teve participação fundamental de Benoît-Lévy, que se empenhou em alçar o filme ao patamar artístico, colocando-o ao lado das demais artes. A tarefa não era simples, nem meramente discursiva, tratava-se de reelaborar todo o sistema legal vigente na França em termos de regulação do espetáculo público, em que o caso de Doyen contra a própria Pathé, de Benoît-Lévy, acabou por assumir o papel de modelo para o estabelecimento das regras em torno da propriedade intelectual dos filmes.

Inicialmente, o cinema foi definido como um espetáculo público conforme a lei francesa tradicional do século XIX, a partir da distinção entre duas categorias de espetáculo. O chamado “teatro legítimo”, que era uma delas, estava sob o controle direto do

estado Francês, e a outra, o “espetáculo de curiosidades”, estava sob o controle municipal. O cinema foi classificado, pelo menos até 1901, nessa segunda categoria (ABEL, 1998: 27).

A contenda entre Doyen e a Pathé, ao mesmo tempo, foi um evento judicial entre tantos que moldaram a direção do crescimento do cinema na França. Uma série de decisões judiciais relativas ao estatuto do cinema como espetáculo público, isolado dos demais espetáculos de atração, bem como sua definição como mercadoria formal e submetida a regras específicas e inserida em um mercado próprio, foram tomadas a partir dessa disputa e ao longo de todo o período do primeiro cinema.

Com as atualidades sendo substituído pelos filmes curtos de ficção como principal componente dos programas, o cinema passou a competir com as salas de música e os melodramas teatrais. A partir de então, a lei francesa teve que confrontar as reivindicações conflitantes que resultavam dessa competição. Apesar do precedente Doyen, os tribunais, num primeiro momento, procuraram proteger os autores literários contra adaptações cinematográficas não autorizadas. Abel destaca deste momento que, a partir de vários casos ocorridos entre 1906 e 1908 em Paris, ficou estabelecido que se um filme se assemelhasse a um trabalho originalmente literário, os produtores estariam sujeitos a adquirir permissão do autor e a pagar taxas de royalty (ABEL, 1998: 28).

As associações profissionais do cinema, com crescente representatividade a partir de 1908 com a criação dos sindicatos de exibidores e de cinegrafistas, além das já existentes de diretores e produtores de cinema, acompanhavam de perto a questão. A revista *Cinéma*, de Charles-Mendel, registrava os debates acerca da luta pela criação de uma lei de direito do autor para cinema na França, tal como podemos observar na reprodução da ata do Primeiro Congresso do Cinematógrafo ocorrido em Bruxelas em 1910. Charles Havermans comenta extensamente a questão, fazendo o histórico da questão jurídica sobre o tema e defendendo a ideia de autoria no cinema na medida em que defende o pressuposto artístico da realização de filmes:

Ainda que a arte praticada seja modesta, ela não é “menos” arte, e se para passar da produção à execução for necessário recorrer à ajuda de um instrumento qualquer, não tem aí nada de diferente da cinematografia. E, por conseguinte, podemos proclamar em voz alta que a cinematografia é

A IDEIA DE AUTORIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA:
O CASO "DOYEN" E A DISPUTA COM A PATHÉ (1898-1910)

uma arte e que, como tal, ela tem direito a toda a proteção da lei que abrange as obras artísticas²³ (HAVERMANS, 1911).

Havermans comenta que o texto de como deveria ser a lei a tratar o assunto havia sido desenvolvido em conjunto com a Alemanha e a Bélgica na convenção sobre o tema, em Berlin em novembro de 1908, e que a França havia assinado. Em setembro de 1910, a França finalmente publica a sua lei:

“Os autores de obras literárias, científicas ou artísticas têm o direito exclusivo de autorizar a reprodução e a apresentação de suas obras pela cinematografia”, as nações contratantes proclamam que: “São protegidas como obras literárias ou artísticas as produções cinematográficas desde que, por meio de dispositivos de encenação ou pela combinação dos incidentes representados, o autor terá dado à obra um caráter pessoal e original.” Assim sendo: “Sem prejuízo dos direitos de autor da obra original, a reprodução pela cinematografia de uma obra literária, científica ou artística está protegida como uma obra original.” (HAVERMANS, 1911)²⁴.

Essas decisões judiciais tiveram como efeito o alargamento da proteção legal dos filmes de ficção, principalmente para as adaptações autorizadas. O status de um filme como propriedade intelectual, portanto, inicialmente se construiu a partir do estatuto jurídico de que dependia antes a obra literária original. Como o filme era obra fundamentalmente produzida por empresas, esses direitos também foram sendo assumidos pelas produtoras (ABEL, 1998: 28). Os esforços empreendidos pela indústria cinematográfica se direcionavam a afirmação da autonomia do cinema como prática cultural de massa, e se efetivou com a conquista de um estatuto jurídico compatível à do teatro, o seu rival de “alta cultura”. Em 1907, Benoît-Lévy, que sempre esteve por trás desses esforços representando os interesses da Pathé, definiria o estatuto de propriedade que buscavam atribuir ao filme da

²³ « *Que l'art pratiqué soit modeste, il n'en est, pas moins l'art et si pour passer-de la production à l'exécution il faut recourir à l'aide d'un instrument quelconque, il n'y a là rien de particulier à la cinématographie. Et par conséquent, nous pouvons proclamer hautement que la cinématographie est un art et que comme telle elle a droit, à toute la protection dont la loi couvre les œuvres artistiques.* »

²⁴ « *Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction et la représentation de leurs œuvres par la cinématographie* » les nations contractantes proclament que : « *Sont protégées comme, œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs' de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original.* » En outre : ' « *Sans préjudice des droits d'auteur de l'œuvre originale, la reproduction par la cinématographie d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique est protégée comme une œuvre, originale.* »

seguinte forma: “O filme não constitui uma mercadoria comum, mas sim uma propriedade literária e artística”²⁵ (ABEL, 1998: 29).

Abel considera que a soma total dos esforços desse discurso pode ser mais bem descrita como uma estratégia de legitimação para o cinema francês, como prática cultural, artisticamente e intelectualmente elevada. Curiosamente, Abel diz ainda que o gestor exemplar Benoît-Lévy expressava as aspirações de um “teatro do povo”, certamente em referência ao *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland no final do século XIX, e não àquele de Antoine Henri e Émile Guichard dos anos de 1910 ligados às associações anarquistas. Benoît-Lévy, então editor da primeira revista profissional de cinema da França, a *Phono-Ciné-Gazette*, e um dos principais parceiros da Pathé, dedicou-se quase exclusivamente a promover o cinema e o filme ao status de propriedade pelo valor artístico que este deveria agregar, à moralização do filme como justificativa para a criação de uma rede de cinema escolar, e a convencer os parisienses de que o século XX seria o século do cinema.

Referências

Arquivos consultados

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Sítio *François Mitterrand*. Paris. França. GALLICA. Bibliothèque Nationale de France. Paris. França. <http://gallica.bnf.fr/> Vidéothèque Centre Nationale de Recherche Scientifique (CNRS).

Jornais Consultados

La Lanterne. 8 de janeiro de 1905.

L’Intransigeant. 8 de janeiro de 1905.

L’Humanité. 11 de fevereiro de 1905.

²⁵ Nesse sentido, o enfoque sobre autoria no cinema naquele momento pouco, ou nada, se assemelhava com aquela dada mais de cinquenta anos depois pelos cineastas da *Nouvelle Vague* e pelos críticos de cinema (via *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, entre outras), quando os diretores envolvidos no movimento reivindicaram para si o status de “autores” de cinema, surgindo a expressão “cinema de autor”. Mesmo esse empenho de Benoît-Lévy se deu meramente no campo do discurso, em um esforço de ordem empresarial em equiparar o cinema ao teatro diante do público burguês, sendo a adequação jurídica da caracterização da propriedade intelectual envolvendo o filme a principal motivadora da questão em torno da definição de autoria no cinema naquele momento.

Le Radical. 12 de fevereiro de 1905.

Le Rappel. 13 de fevereiro de 1905.

Bibliografia

ABEL, Richard. *Pathé-Frères*. In: "Encyclopedia of Early Cinema". Edited by Richard Abel. Ed.: Routledge. London and New York, 2005.

_____. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914, Updated and Expanded Edition*. Berkeley: University of California Press, 1998.

BAKER, Keith Michael. *Condorcet*. In: Dictionnaire critique de la Révolution française. dir. François Furet et Mona Ozouf. Paris, 1988.

BENGHOZI, Pierre-Jean. *Economie et Histoire*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains. L'Harmattan, 1997.

BEYLE, Thomas. *RADICA ET DOODICA – Récit de l'opération*. Le Figaro. 10 février 1902. p. 1.

COISSAC, Georges-Michel. *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*. Préface de J.-L. Breton. Paris, Editions du Cinéopse. 1925.

CONSTANT, Charles. *La France judiciaire : revue hebdomadaire*. A. Pedone, Éditeur. Paris. 1905.

DOYEN, Eugène-Louis. *Le Cinématographe et l'Enseignement de la Chirurgie*. In : Revue Critique de Medecine et de Chirurgie. p. 1. 15 Août 1899.

FIHMAN, Guy. *La stratégie Lumière: l'invention du cinema comme marche*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains. L'Harmattan, 1997.

HAVERMANS, Charles. *Premier Congres Internationalde Cinematographie Bruxelles 1910*. In: "Cinéma" – Annuaire de la projection fixe et animée. Paris, Charles-Mendel Editeur. 1911.

HERBERT, Stephen. *Dioramas and Panoramas*. In: "Encyclopedia of Early Cinema". Edited by Richard Abel. Ed.: Routledge. London and New York, 2005.

KRESS, Emile. *Histoire du cinématographe*. Paris, Comptoir d'édition de Cinéma-Revue. 1912.

LEFEBVRE, Thierry. *Le cas étrange du Dr Doyen, 1859-1916*, Archives n° 29, février 1990; *La collection des films du Dr Doyen*. 1895, n° 17, décembre 1994, pp. 100-114.

_____. *La Chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du Docteur Doyen*. Brionne, Jean Doyen éditeur, 2004.

_____. *Le Dr Doyen, un précurseur*. In : A. Martinet (dir.), *le Cinéma et la science*, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 70-77.

MEUSY, Jean-Jacques. *Paris-Palaces – ou le temps des cinémas (1894-1914)*. CNRS ÉDITIONS, Paris, 2002.

MEUSY, Jean-Jacques; STRAUS, André. *L'argent du Cinématographe Lumière*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997.

MUNDIM, Luiz Felipe C. *O público organizado para a luta: O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914)*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Université Paris 1 Sorbonne. Porto Alegre, 2016. 290 f.

ORY, Pascal. *Preface*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian. *Une histoire économique du cinéma français: 1895-1995: regards franco-américains*. L'Harmattan, 1997. p. 18-19.

OZOUF, Mona. *Jules Ferry. La liberté et la tradition*. Gallimard, 2014.

SCHWARTZ, Vanessa R. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. Org. Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001. pp. 411-440.

VIGNAUX, Valérie. *Thierry Lefebvre, La chair et le celluloïd, le cinéma chirurgical du docteur Doyen, 1895*. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 07 mai 2016. URL : <http://1895.revues.org/2052>

_____. *Contribution à une histoire de l'emploi du cinéma dans l'enseignement de la chirurgie*. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 44, 2004.

Recebido em: 30 de março de 2018
Aceito em: 15 de junho de 2018