

Por que filmar os animais? – arqueologia sobre a cultura visual

Lucas Murari*

Resumo: Este ensaio investiga a representação da figuração animal, em especial por meio de imagens técnicas do Pré-Cinema e Primeiro Cinema. A arqueologia das mídias foi requerida nesta pesquisa como método de aproximar abordagens distintas em relação aos modos de ver os animais. Alguns filmes serão analisados com intuito de explicitar a riqueza e complexidade dessa relação imagem-animal, em particular produções pioneiras da Pathé e da Edison Manufacturing Company. A chamada "virada animal" afirma-se, cada vez mais, no âmbito do pensamento contemporâneo, como um fenômeno que atravessa diferentes mídias e campos do conhecimento.

Palavras-chave: animal, cultura visual, arqueologia das mídias, pré-cinema, primeiro cinema.

¿Por qué filmar a los animales? - arqueología sobre la cultura visual

Resumen: Este ensayo investiga la representación de la figuración animal, especialmente a través de imágenes técnicas del precine y cine silente. La arqueología de los medios fue requerida en este estudio como método de abordaje de diferentes enfoques en relación a las formas de ver a los animales. Se analizarán algunas películas para explicitar la riqueza y complejidad de esta relación imagen-animal, particularmente las producciones pioneras de Pathé y Edison Manufacturing Company. El llamado "giro animal" se afirma, cada vez más, en el contexto del pensamiento contemporáneo, como un fenómeno que atraviesa distintos medios y campos del saber.

Palabras clave: animal, cultura visual, arqueología de los medios, precine, cine silente.

Why film animals? - archeology on visual culture

Abstract: This essay deploys media archaeology to analyze the representation of the animal figure in Pre-Cinema and Early Cinema images. In order to examine the richness and complexity of the animal-image relationship, it focuses on pioneering productions by Pathé and the Edison Manufacturing Company. Our work contributes to the so-called "animal turn," which encompasses different media and fields of knowledge in contemporary thought.

Keywords: animal, visual culture, media archaeology, pre-cinema, early cinema.

Fecha de recepción: 19/04/2023

Fecha de aceptación: 10/08/2023

“Não foram o motor a vapor, a imprensa ou a guilhotina as primeiras máquinas da Revolução Industrial, mas sim o escravo trabalhador da lavoura, a trabalhadora do sexo e reprodutora, e os animais. As primeiras máquinas da Revolução Industrial foram máquinas vivas.”

P. B. Preciado (2014)

Introdução

Um dos campos crescentes das reflexões contemporâneas se refere à questão animal. Em tempos recentes, próximo ao final do século XX, os “estudos animais” (*animal studies*) criaram novos paradigmas conceituais de análise, história e perspectiva. Os animais se tornaram a possibilidade de uma nova alteridade e muito se tem feito pelas vias do pensamento em abordagens que os colocam como fundamento. É um grupo que apresenta imensa biodiversidade e, ao mesmo tempo, um campo constituído por uma série de fronteiras, que se entrecruzam em torno de suas substâncias de maneira plural. O seu entendimento tem atraído o interesse das ciências naturais e humanas. Está longe de ser uniforme e engloba uma série de problemas filosóficos, políticos, éticos, jurídicos, estéticos. Animal é uma categoria abstrata, uma palavra utilizada para nomear seres inominados. O filósofo Jacques Derrida (2002) lembra que a taxonomia do termo *o animal*, no singular genérico, com artigo definido, reduz de forma atroz a multiplicidade dessas outras vidas. As diferenças constitutivas entre esses viventes são infinitas, e o termo serve como um dispositivo de captura, aliás, um dado frequente da relação entre

humanos e animais. Derrida, nesse sentido, desenvolve o conceito de *Animot*¹, que, em seu idioma original (francês), é dito da mesma maneira que *animaux*, o plural deste vocábulo. O emprego do sufixo, contudo, só se distingue como escritura², visto que o modo oral é semelhante. *Animot* se refere à diversidade de espécies, porque não há um “animal”. Alguns dos espaços que lhe são destinados – abatedouros, aquários, viveiros, zoológicos – reforçam seu aprisionamento. Conceitualmente, a partir da tradição cartesiana, modo de pensamento baseado na razão (*logos*) e na superioridade das tradições europeias, os animais foram comumente designados pela falta, isto é, criaturas desprovidas de razão, reconhecimento, sentimento, capacidade moral, consciência etc.; “de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas, todos dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem” (Derrida, 2002: 62).

A relação entre filme e “animal” foi explorada desde o princípio das tecnologias que emulavam a imagem em movimento. No Primeiro Cinema, fase correspondente às produções criadas entre 1894 e 1908³, as espécies do planeta para além do humano foram algumas das principais figuras de atenção e curiosidade. Mas, assim como boa parte da história do pensamento ocidental abordou os animais de maneira caricata e pejorativa, o tratamento reducionista era traço comum das primeiras realizações cinematográficas. Filmar outras naturezas e culturas, nesse contexto, era se concentrar na exotividade frente ao público das metrópoles europeias e norte-americanas do final do século XIX e início do XX. A preocupação presente nos filmes desse período não era a construção da narrativa, mas o regime de mostraçã, as singularidades do mundo em movimento. Emergindo nessa lógica do espetáculo, o cinema se

¹ É importante ressaltar que a palavra “mot” em francês quer dizer “palavra”.

² Esse jogo de palavras conceituais entre escritura e pronúncia é recorrente na obra de Derrida, como é o caso de “différence” e “différance”.

³ Essa periodização seguiu o trabalho de Flávia Cesarino Costa, referência brasileira nos estudos dos primórdios da história do cinema. “Designaremos como *primeiro cinema* os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908” (Costa, 2005: 34).

tornou uma ferramenta que produziu discursos⁴ de raça, gênero, colonialismo. As opressões foram muitas. O especismo, sistema simbólico que separa rigidamente o humano e o animal, foi outro desses efeitos. Esse conceito marca como grande parte das culturas se considera superior a diferentes espécies. Sob essa chancela, as civilizações justificam sua monstruosidade diante desse outro.

Existiram gêneros fílmicos baseados em explorar a vida dita “selvagem”⁵. Outros seres vivos foram essenciais para a consolidação das imagens técnicas, assim como para o desenvolvimento das primeiras câmeras e equipamentos. A lógica de filmagem e projeção foi possibilitada via mediações tecnológicas embrionárias, em processo constante de aperfeiçoamento e adaptação. A linguagem cinematográfica tida como padrão demorou alguns anos para ser sistematizada. Logo, antes disso, os pioneiros do Pré-Cinema⁶ e do Primeiro Cinema encontraram um terreno aberto à experimentação de tudo que envolvia o dispositivo cinematográfico: formatos, durações, equipamentos, salas de exibição, públicos, conteúdos. Para Catherine Russell (1999: 51), “é um momento chave da cartografia da cultura moderna, não como um ponto de origem, mas como um ponto de indeterminação”. Os próprios irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores do cinematógrafo, acreditavam que sua principal criação era uma invenção sem futuro, e o equipamento teria mais utilidade para a ciência do que como entretenimento ou arte. A gênese da mídia filme está intimamente relacionada a outras instituições, do laboratório científico ao meio rural; do ambiente universitário a forças militares. O ser animal foi um importante objeto de convergência nesse contexto. Existe uma relação intrínseca entre cinema, movimento e as diversas espécies do planeta. Como afirma Akira Lippit, “em um sentido mais especulativo, o animal é inerente ao

⁴ Para mais detalhes, ver Shohat e Stam (2006).

⁵ Para mais detalhes, ver Bousé (2000).

⁶ O termo se refere a mídias ópticas criadas desde o século XII até o final do século XIX. Para mais detalhes, ver Ceram (1965) e Perriault (1981).

cinema por causa do mecanismo principal de animação — a capacidade de se mover, de dar vida, de animalizar” (Lippit, 2008: 56).

Técnicas pré-cinematográficas

As técnicas pré-cinematográficas já lançavam olhares sobre as sequências dos movimentos animais. O zoopraxiscópio e o fuzil cronofotográfico, respectivamente os aparelhos ópticos inventados por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, no século XIX, tinham como princípio a decomposição visual de ações executadas por seres vivos no sentido ampliado da expressão. São equipamentos tecnológicos empregados para fins de estudos dos corpos pelo campo científico e pela indústria bélica. Lisa Cartwright (1995: 10) chama esse interesse como “modos biológicos de representação”. Os experimentos de registro sistematizaram a legibilidade do movimento, um tipo de percepção para além das capacidades naturais do observador humano. Mesmo as primeiras câmeras fotográficas eram incapazes de documentar figuras em movimento devido a questões técnicas. Os obturadores eram muito lentos e as placas fotossensíveis eram precárias e exigiam longa exposição à luz. Isso dificultou o trabalho de fotógrafos durante décadas. As primeiras tipologias dessas imagens técnicas foram objetos inanimados e seres humanos em pose fixa.

Em 1872, o empresário ferroviário e ex-governador do estado da Califórnia Leland Stanford contratou Muybridge para um projeto: fotografar imagens em detalhe de seu cavalo Occident galopando. O objetivo era descobrir se, por um breve momento, as quatro patas do animal não tocavam o chão. Muybridge, na época, era um fotógrafo especialista em paisagem trabalhando na cidade de São Francisco. Uma de suas especialidades era retratar elementos da natureza, como nuvens e árvores. Havia imigrado, pouco tempo antes, da Inglaterra para os Estados Unidos com objetivo de vender livros. As primeiras tentativas de reproduzir o movimento patrocinadas pelo magnata não obtiveram sucesso. O cavalo era rápido demais e as câmeras disponíveis só registraram

seus rastros, isto é, borrões. Foi preciso inventar um equipamento específico para congelar o tempo em fluxo. A colaboração do engenheiro John D. Isaacs foi decisiva para a concretização do experimento, assim como o livro *La machine animale: locomotion terrestre et aérienne* (1873), estudo publicado por Marey e composto majoritariamente por textos sobre a mecânica do movimento animal. Isaacs e Muybridge construíram um aparelho formado por uma bateria de câmeras com mecanismos de obturação mais eficientes, que permitiam a captação instantânea dos registros visuais em placas de vidro pelo processo de colódio úmido. O equipamento possuía disparadores eletromagnéticos que eram ativados, um após o outro, quando um objeto em movimento passava em sua frente — no modelo original, o cavalo Occident galopando na fazenda de Stanford, próximo à cidade de Palo Alto. Os primeiros resultados satisfatórios foram obtidos em 1877, cinco anos após o início da pesquisa, e foram publicados como fotografias impressas sob o título *The horse in motion as shown by instantaneous photography, with a study on animal mechanics founded on anatomy and the revelations of the camera, in which is demonstrated the theory of quadrupedal locomotion* (Boston: JR. Osgood and Company, 1882)⁷. J.D.B. Stillman, responsável pelo texto presente no livro em co-autoria com Muybridge, afirma:

Se a Arte é intérprete da natureza, como se diz, ela é infiel à sua missão quando deliberadamente insiste em perpetuar uma falsidade. O erro da velha teoria do galope torna-se tão evidente, que os artistas não poderão mais afirmar que representam a natureza como ela parece, quando retratam um cavalo em plena corrida da maneira convencional ou num galope mítico (Stillman citado em Scharf, 1975: 216).

O projeto desenvolvido por Muybridge e Isaacs foi o marco inaugural do que Marey viria a chamar futuramente de cronofotografia, ou seja, a representação sequencial do movimento. Os dois inventores obtiveram uma espécie de

⁷ Versão em português do título da publicação: *O cavalo em movimento como mostrado pela fotografia instantânea, com um estudo sobre a mecânica animal fundada na anatomia e nas revelações da câmera, no qual é demonstrada a teoria da locomoção quadrúpede.*

imagem animada quase quatorze anos antes do cinetoscópio de Thomas Edison e dezoito anos antes da primeira sessão paga do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Durante a década de 1880, a convite do pintor e professor Thomas Eakins, Muybridge recebeu apoio da Universidade da Pensilvânia para dar continuidade e aprimorar seu equipamento. Suas câmeras geraram interesse não somente pelo potencial científico, mas também artístico. No ambiente acadêmico, aperfeiçoou o experimento do projetor de seus registros visuais. O zoopraxiscópio, como ficou conhecido, é uma lanterna mágica com um disco circular giratório, composto por imagens de seres em movimento, fragmentadas em várias etapas. Foi inaugurado mostrando séries de ações animais. O inventor se considerava acima de tudo um cientista, não um artista. Na universidade, produziu milhares de imagens animadas retratando espécies animais selvagens e domésticas. Chamava seu trabalho de zoopraxografia descritiva, a ciência da locomoção animal. Em 1885, com o novo processo da placa seca de gelatina rápida, desenvolveu ainda mais seu estudo, estendendo as fotografias sequenciais para seres humanos. Os ensaios seguiam um padrão técnico semelhante: eram realizadas da esquerda para a direita, em preto e branco, com fundo negro. Os movimentos eram contínuos. Cada gesto era documentado por um quadro. A organização seguia a disposição linear. A preocupação artística era minimizada em detrimento da visão maquínica. O método suprimia completamente os valores pictóricos para atingir sua meta principal. Algumas criaturas só puderam ser fotografadas fora do estúdio, como, por exemplo, em zoológicos — ambientes que não possuíam as condições técnicas ideais, e cujas sequências, conseqüentemente, fugiam do padrão estabelecido. Derek Bousé (2000: 19) observa que Muybridge organizou, diante de sua câmera, o ataque de um tigre a um búfalo em 1884 no jardim zoológico da Filadélfia, ação que viria a ser repetida de forma semelhante por cinegrafistas ligados ao Primeiro Cinema alguns anos depois.

Estima-se que o inventor do zoopraxiscópio produziu mais de 100 mil registros de animais e humanos executando diferentes atividades. Publicou as coletâneas *Locomoção animal — uma investigação eletrofotográfica de fases consecutivas dos movimentos animais* (*Animal Locomotion — An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*, 1887), originalmente em onze volumes contendo 781 placas de fotogravuras obtidas entre 1872 e 1885; e *A figura humana em movimento* (*The Human Figure In Motion*, 1901), com placas exclusivamente de gestos humanos.

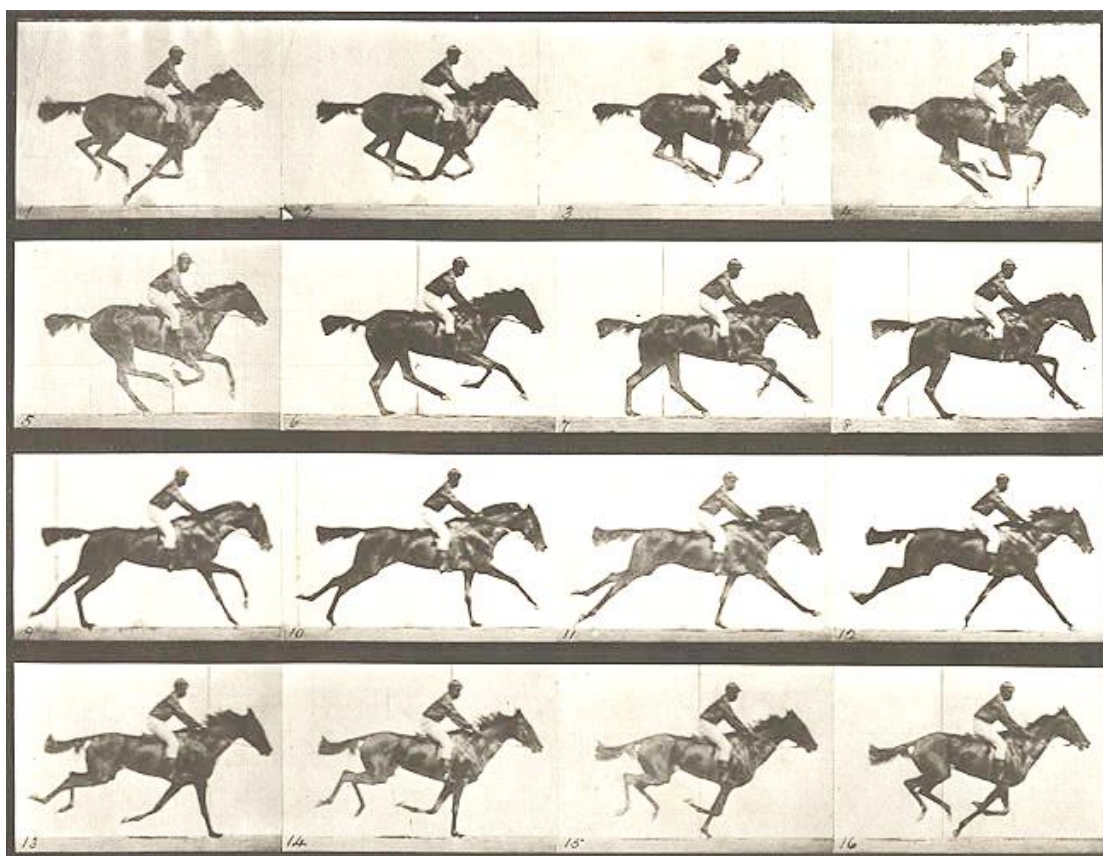


Figura 1: Modelo de registro visual desenvolvido pelo cientista Eadweard Muybridge.

No ano de 1881, em Paris, o cientista conheceu Étienne-Jules Marey, proeminente inventor francês e autor do estudo decisivo para seu equipamento. Marey ficou entusiasmado com as pesquisas sobre cronofotografia que estavam sendo desenvolvidas nos Estados Unidos, mas se decepcionou com alguns problemas técnicos e o tempo impreciso entre as sequências. Para o

cientista francês, o mecanismo de Muybridge estava gerando apenas uma enciclopédia do movimento, um dicionário visual de formas humanas e não humanas, e não possuía o rigor científico que lhe era tão caro. As experiências da Universidade da Pensilvânia, contudo, provaram para ele que a continuidade das reproduções era ilusória, que o movimento se dava por meio de fragmentos sequenciais. Marey também estava em busca da decomposição da imagem. Seus experimentos na Estação Fisiológica de Paris foram financiados pelo ministério da guerra de seu país. Desenvolveu um protótipo de fotografia animada que utilizava uma placa giratória para dividir o movimento, um tambor forrado por dentro com uma chapa fotográfica. Em 1882, conseguiu documentar o voo de pássaros. O fuzil cronofotográfico, nome dado a sua câmera, desconstruía com precisão e reunia em um único registro visual as várias etapas das ações não observáveis ao olho humano. Por meio do controle da velocidade do obturador, esse instrumento era capaz de produzir doze frames consecutivos por segundo.

Outro aspecto que interessava a Marey era poder documentar os processos internos dos animais, como o funcionamento dos órgãos e os batimentos cardíacos. Seus estudos seguiam a direção da observação científica *stricto sensu*. Ampliar os meios pelos quais os animais podiam ser visualizados —e analisados— poderia aprimorar o funcionamento de máquinas industriais e militares. Ver mais, neste caso, implica não só o aumento do conhecimento, mas também novas formas de poder sobre os corpos e as vidas. Em *La machine animale: locomotion terrestre et aérienne*, Marey (citado em Pociello, 1999: 60) defende que “se soubéssemos em quais condições é possível obter o máximo de velocidade, de força ou de trabalho que pode fornecer o ser vivo, isso colocaria fim aos tateamentos lamentáveis”.

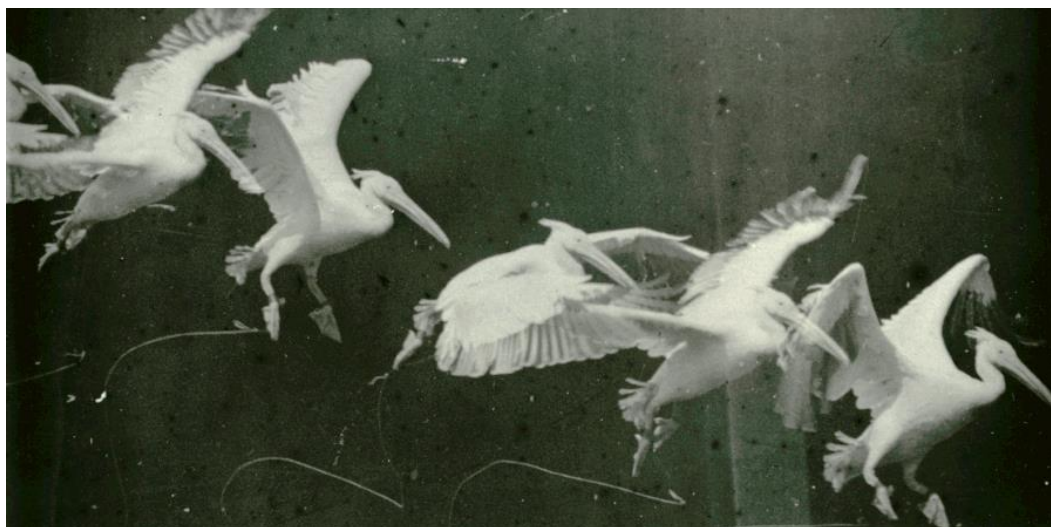


Figura 2: Registro visual desenvolvido por Étienne-Jules Marey.

Vale a pena ressaltar que o termo *animal* está presente em títulos de publicações de ambos os inventores. Isso se deve ao fato de que algumas criaturas estavam entre os principais meios de transporte e força de trabalho no século XIX, e as pesquisas por meio de imagens buscavam a melhor forma de controle e rentabilização das suas capacidades físicas. Os propósitos científicos de tais estudos eram de benefício próprio por meio da instrumentalização de outras espécies. O cavalo é figurado como coisa, objetificado, um protótipo de máquina. Como explica Ann Norton Greene: “[...] sem compreender o impacto dos cavalos no ambiente social e material do século XIX, é impossível compreender a transformação industrial da sociedade americana. Os cavalos, não os motores a vapor, estabeleceram o ambiente material e os valores culturais que moldaram o uso de energia no século XX” (Greene, 2008: 171).

Tanto para Muybridge como para Marey, o objetivo da pesquisa era mais voltado para o estudo dos movimentos do que as imagens das espécies, isto é, a preocupação era mais sobre desenvolver a técnica e menos sobre a relação de alteridade. A ênfase das análises era a tecnologização dos corpos. Retirados de seus habitats e isolados em corredores de laboratórios científicos e universitários, os animais eram reduzidos a meros ícones visuais. As

imagens produzidas nesse contexto os alienam de seus respectivos ambientes naturais. Os dois experimentos funcionaram como dispositivos de captura. É interessante notar que o fuzil cronofotográfico possuía aspecto físico análogo a um rifle. Este também é o caso da câmera “Akeley”, patenteada em 1915 pelo cientista e inventor estadunidense Carl Akeley e comercializada a partir de 1919. Foi desenvolvida especificamente para um propósito semelhante, isto é, capturar visualmente os animais. O que distingue a “Akeley”, e o que a tornou célebre para filmar a velocidade da natureza, é o obturador circular, em formato de tambor, que girava mais rápido do que nas outras câmeras e permitia exposições nítidas de objetos em rápido movimento. Recebeu o apelido de “câmera fuzil” devido à forma bélica. Ela era montada em um eixo panorâmico que permitia girar para todas as direções. O aparelho foi imediatamente adotado por realizadores cinematográficos que se aventuravam a filmar a vida selvagem. Em seguida, foi incorporada pelo ministério da defesa dos Estados Unidos para ser utilizada na Primeira Guerra Mundial. As técnicas das câmeras e aparelhos fotográficos criados no final do século XIX e início do XX estavam alinhadas com anseios mais amplos do que os científicos, como a perseguição e o desejo escopofílico, por exemplo. Produzir imagens técnicas exigia habilidades semelhantes à caça. As possibilidades semânticas do verbo inglês *to shoot* reforçam essa ambiguidade. A tradução do termo pode significar tanto *filmar* quanto *atirar*.



Figura 3. Câmera "Akeley", desenvolvida pelo taxidermista, caçador e inventor Carl Akeley (1864 – 1926)

Filmar o exótico

Se, em um primeiro momento, o interesse dos protocineastas era a figura em movimento, ou seja, o corpo, seja ele humano ou não humano, em etapa seguinte a curiosidade se estende para o mundo. O Primeiro Cinema saiu dos laboratórios científicos e dos estúdios universitários improvisados. O embrionário filme de natureza derivou dos experimentos fotográficos realizados por Muybrigde e Marey. Assim como a tecnologia presente nas salas de cinema era uma novidade, a imensa diversidade da fauna e da flora também o era para os espectadores da virada do século. Um dos primeiros gêneros cinematográficos populares era especializado em filmar o "exótico". As produções podiam se dar inclusive em ambientes urbanos próximos, como zoológicos e parques de diversão das principais metrópoles da época. Outra modalidade em torno da natureza, entretanto, assumiu a forma de viagens de expedição em busca de elementos idílicos. Parte do interesse por essa temática residia na proximidade física entre a câmera e o objeto, o grau de realismo propiciado pelas imagens cinematográficas. As filmagens em

ambientes nativos despertavam ainda mais a curiosidade dos espectadores. A vida selvagem era apresentada como contraponto à modernidade industrial. A alteridade era uma forma de expressar o investimento em ideologias dominantes relativas à humanidade e animalidade, cultura e natureza. Para o filósofo Aldo Leopold, “o território selvagem é a matéria-prima a partir da qual o homem forjou o artefato chamado civilização” (Mitman, 2009: 4). Os fotógrafos e realizadores cinematográficos precisaram atuar como novos tipos de caçadores, mas ao invés de realizarem expedições (como safáris) com o objetivo de matar animais e mostrá-los como troféus, recorrendo muitas vezes ao empalhamento⁸, os aventureiros portando câmeras obtinham registros visuais em primeira mão para serem reproduzidos publicamente. Nesse sentido, é preciso salientar que houve um crescimento da representação visual da fauna e da flora no final do século XIX. O que se sobressaiu nessa filmografia foi principalmente direcionado para a lógica do espetáculo, o entretenimento das massas. O filme de natureza, realizado em proximidade com a vida selvagem, foi muito popular antes da Primeira Guerra Mundial. As produtoras pioneiras investiam em equipamentos, expedições e equipes de filmagem.

Este é o caso da Pathé, uma das maiores companhias das primeiras décadas do cinema. Em 1907, a empresa foi responsável por contratar Alfred Machin para viajar à África acompanhando o zoólogo suíço Adam David. Machin tinha sido repórter fotográfico da revista *L'illustration* e estava interessado em retratar animais selvagens. Sua primeira expedição foi feita no mesmo ano em que foi contratado. A delegação da Pathé seguiu viagem pelo Egito por meio do rio Nilo até chegar no Sudão. As filmagens duraram apenas cinco meses. O grupo teve dificuldades com os equipamentos, que não estavam preparados para a umidade e o calor. O material foi pouco aproveitado. Também tiveram

⁸ Um gênero fotográfico que surgiu no final do século XIX se especializou em registrar imagens de animais mortos ou empalhados. Se, por dificuldades técnicas, obter as fotos em movimento foi impossível durante um longo tempo, os seus cadáveres, por sua vez, já despertavam interesse e curiosidade.

problemas com doenças tropicais e ataques de insetos. Devido a isso, a viagem precisou ser encurtada. A segunda expedição foi em 1909. A equipe desta vez se preparou melhor, levando caixas de madeira para armazenar as câmeras e as películas. Filmaram durante oito meses, novamente na região da África Oriental. Foram produzidas nessa ocasião algumas das imagens de Primeiro Cinema mais populares da vida selvagem no continente africano. Machin se tornou um célebre realizador cinematográfico nesse período. O tema principal dos filmes feitos nessas aventuras foi a morte, ou melhor, o assassinato de animais silvestres⁹. Essa estratégia exigia que a equipe atuasse como legítimos caçadores. A produção da Pathé puxava o gatilho da arma e da câmera. O verbo *to shoot* fazia sentido nas duas conotações. Em *Caça à pantera* (*Chasse à la panthère*, 1909), as imagens acompanham a expedição de Adam David em busca de uma pantera. O zoólogo conta com ajuda de nativos locais. Os caçadores preparam uma armadilha com um pedaço de carne no meio da floresta. O animal é capturado e preso. Em seguida, David atira na cabeça da pantera com um rifle. A cena final de *Caça à pantera* mostra um homem extraindo a pele da pantera para ser comercializada. O filme é um exemplo da atitude colonialista que era exercida pelas nações ocidentais no continente africano, bem como um legítimo safári por imagens e animais (imagens-animais) que foi praticado próximo à virada do século.

Se os cenários filmados mostram uma natureza quase intocada pela civilização, o mote narrativo explora o conteúdo pela dimensão sanguínea. A crueldade tem uma forte tendência voyeurística. A teórica Ella Shohat comenta essa postura de fotógrafos e realizadores cinematográficos: eles “não só documentaram outros territórios; também documentaram a bagagem cultural que carregavam consigo. Suas interpretações subjetivas estavam

⁹ Alguns filmes realizados por Adam Davis e Alfred Machin nessa época são *Chasse à l'hippopotame sur le Nil Bleu* (1908), *Chasse à la panthère* (1909), *Chasse à la Giraffe* (1910), *Une grande chasse à l'hippopotame sur le Haut Nil* (2010), *Chasse aux éléphants sur les bords du Nyanza* (2011), *Chasse au marabout en Abyssinie* (2011), *Chasse à l'aigrette en Afrique* (2011). Todos foram realizados pela produtora Pathé.

profundamente mergulhadas nos discursos de seus respectivos impérios europeus” (Shohat, 2004: 50).

Uma das cenas mais frequentes do Primeiro Cinema privilegiou a abordagem de outras espécies por humanos tanto pelo sentido opressor como pela violência sensacionalista e o caráter espetacular. É possível notar essa relação desde o princípio do filme comercial. *Cock Fight, No. 2* (1884), realizado por William K.L. Dickson e William Heise, é um exemplo. Foi filmado com o cinetógrafo e exibido pelo cinetoscópio desenvolvidos¹⁰ pela Edison Laboratory, do inventor Thomas Edison. Trata-se de uma segunda versão da briga de galo que havia sido rodada no mesmo ano. O original é considerado perdido. Os filmes fizeram parte do extenso catálogo da produtora Edison Manufacturing Company, responsável pela criação e distribuição de mais de 1000 filmes nas primeiras décadas da atividade cinematográfica. *Cock Fight, No. 2* apresenta uma câmera fixa e frontal, posicionada como se estivesse em um teatro. As aves brigam no centro do quadro. Uma cerca de arame as separa de dois homens que estão no fundo da imagem. Estes trocam notas entre eles, como se estivessem apostando dinheiro. A encenação foi toda ficcionalizada. Não há plateia como em uma rinha tradicional. Isto se deve ao fato de ter sido filmada no Black Maria¹¹, o estúdio cinematográfico das empresas de Edison. Ambos os galos permanecem em pé ao final do filme. A Edison Manufacturing Company ficou conhecida por difundir este tipo de cena. *Os Gatos Boxeadores* (*The Boxing Cats*, 1894), realizado pelos mesmos William K. L. Dickson e

¹⁰ O cinetógrafo é uma câmera anterior ao cinematógrafo dos irmãos Lumière. Foi inventado pela Edison Laboratory, em 1888. O cinetoscópio é o nome do instrumento de projeção. Foi desenvolvido em 1891 por uma equipe de técnicos da mesma empresa, encabeçados por William K. L. Dickson. O aspecto diferencial desses equipamentos é que a visualização das imagens em movimento era realizada por meio de um visor individual. A principal referência para a invenção do cinetógrafo e o cinetoscópio foi a cronofotografia de Étienne-Jules Marey.

¹¹ O Black Maria é considerado o primeiro estúdio de cinema. Foi criado em 1893 na região de West Orange, localizado no estado de Nova Jérsei, Estados Unidos. Funcionou como laboratório de filmagem e exibição no final do século XIX. Possuía uma abertura especial no teto com o objetivo de ampliar a incidência da luz solar. Também era possível mover o estúdio sobre uma plataforma giratória em busca da melhor posição para iluminar seu interior. Foi um importante centro de experiências cinematográficas. Entrou em funcionamento comercial em 1894. Foi demolido em 1903. O nome *Black Maria* foi dado pela semelhança com os carros de polícia da época. Estes também possuíam cor preta e eram apertados e abafados.

William Heise, é semelhante. Neste, dois gatos com luvas de boxe lutam num mini ringue. Os animais estão eretos, em pose antropomorfizada. Erik Barnouw (Chris, 2006: 37) chama esse tratamento de “humanos burlescos”, um antropomorfismo em excesso. O cenário esconde as pessoas que seguram as coleiras para manter essas posições. É possível notar apenas um homem ao fundo observando atentamente a briga — no caso, um dos atores que também contracena em *Cock Fight, No. 2*. Trata-se do instrutor de animais conhecido como Professor Henry Welton. Ele excursionava pelos Estados Unidos durante o século XIX organizando apresentações circenses com gatos.

A Edison Manufacturing Company também realizou filmes com animais fora do Black Maria. *Eletrocutando um Elefante* (*Electrocuting an Elephant*, 1903) é um dos mais famosos e polêmicos. Foi filmado por Edwin S. Porter e James Blair Smith no Luna Park, em Coney Island, próximo à cidade de Nova York. Mostra a execução de uma elefanta responsável por matar, em momentos distintos, três de seus cuidadores. O último deles tentou fazer o animal comer um cigarro aceso. Uma plateia de 1500 pessoas encheu a arquibancada para assistir a eletrocussão. Ingressos foram cobrados para ver a ação, que recebeu ampla cobertura da imprensa. O espetáculo interessava tanto a Fredrick Thompson, dono do parque de diversões, que desejava faturar com as perdas de funcionários, quanto, e em especial, a Thomas Edison. Os Estados Unidos, na época, discutiam métodos alternativos para o enforcamento como pena de morte. O episódio ficou conhecido como Guerra das Correntes. A disputa foi encabeçada por dois nomes: Thomas Edison e George Westinghouse. O choque elétrico era visto como um sistema mais “limpo”. O enforcamento, utilizado até então, havia se tornado uma atitude desumana para os padrões da sociedade industrial moderna. *Eletrocutando um Elefante* fez parte da campanha de Edison para convencer o governo a comprar seu aparelho. O inventor o considerava mais rápido e letal do que o método defendido pelo concorrente. A Edison Manufacturing Company organizou uma série de eventos públicos próximos à virada do século, nos quais eletrocutavam cães e

gatos encontrados pelas ruas. Mais uma vez os animais foram importantes para o desenvolvimento tecnológico. A execução provou ser uma atração bastante popular. A morte da elefanta africana foi uma dessas ações publicitárias. Ocorreu em um domingo, 5 de janeiro de 1903. Topsy possuía vinte e oito anos na época. Era considerada uma personagem célebre nos momentos finais de sua vida. As pessoas evocavam seu nome como forma de legitimar a eletrocussão, uma estratégia de culpabilidade. A associação não era apenas entre criaturas selvagens e domésticas, mas entre humanos e animais. Os códigos e leis da sociedade poderiam ser aplicados como padrão de conduta para todas as espécies. O homem se autodeclarou juiz de todas as coisas. A personificação do caso impôs responsabilidades cívicas a Topsy. Sua morte possuía valor educacional. A dramatização do espetáculo fazia parte do processo de identificação da plateia presente no parque e também dos espectadores que puderam assistir ao filme em outros espaços e momentos. Essa abordagem antropomórfica se tornou frequente em manifestações artísticas e culturais. Os animais, nesse sentido, não são considerados portadores de singularidades e vidas próprias, mas foram avaliados em comparação com os padrões da sociedade moderna. O filósofo Cary Wolfe observa como o discurso do especismo permite e, na verdade, exige o sacrifício:

[...] para a formação da subjetividade ocidental e da sociabilidade como tal, uma instituição que se baseia no acordo tácito de que a transcendência completa do 'humano' requer o sacrifício do 'animal' e do animalesco, é o que por sua vez torna possível uma economia simbólica na qual podemos nos envolver, a qual Derrida chamará 'não-criminoso condenado à morte' (Wolfe, 2003: 6).

No início de *Eletrocutando um Elefante*, vemos Topsy ser conduzida por um grupo de carrascos em direção à equipe de filmagem. A câmera acompanha a movimentação. O Luna Park é visto ao fundo. Essa encenação sugere a execução de um criminoso, mais do que a de um animal. Na cena seguinte, a elefanta é colocada em uma placa eletrificada e presa por correntes. A fumaça

surge em seus pés de maneira espantadora. Nesse instante, recebe uma descarga com mais de seis mil volts. Topsy não foi assassinada como animal e também não o foi como criminosa, mas como monstro selvagem e irracional. A força do choque foi propositalmente exagerada, como forma de intensificar o drama. Na última cena, ela desaba no chão e treme antes de seu final. Sua vida e morte ficaram registradas para a posteridade. A mídia filme inaugurou outra capacidade tecnológica: a repetição *ad infinitum* do gesto de observar assassinatos e atrocidades.

A vida e a morte de Topsy são dissecadas pelo filme, assistidas como um olhar automatizado ou uma autópsia do elefante que permanece após a morte na forma de filme. O animal agonizante no filme de Edison sobrevive pelo filme; Topsy vive e sobrevive como filme, que transfere a alma do animal, sua vida, para um arquivo fantasma, preservando o movimento que deixa o elefante na tecnologia da animação. *Electrocuting an Elephant* sinaliza, no início da história do cinema, uma estranha transferência da vida do animal para o filme, iluminando em troca uma metafísica espectral da tecnologia (Lippit, 2002: 13).

A produção da Edison Manufacturing Company serviu como propaganda intimidadora e exemplo prático da eficiência da eletrocussão que haviam desenvolvido. Um elefante adulto pode pesar mais de 5000 quilos. É o maior animal terrestre vivo. Mesmo assim, a tecnologia humana conseguiu executar um espécime em poucos segundos. *Eletrocutando um Elefante* se tornou uma obra bastante popular do Primeiro Cinema. É um exemplo do espetáculo sensacionalista que era explorado em seu princípio. O sacrifício elétrico e cinematográfico expressa como esse modo de tratamento não estava confinado apenas a culturas e naturezas distantes. Este é apenas um entre vários filmes de execução que foram realizados. A curiosidade mórbida possuía público cativo. Dois anos antes, por exemplo, a mesma produtora havia ficcionalizado para a câmera a eletrocussão de Leon Czolgosz, ativista anarquista e assassino do presidente dos Estados Unidos William McKinley. *Execução de Czolgosz com Panorama da Prisão de Auburn (Execution of*

Czolgosz with Panorama of Auburn Prison, 1901) possui encenação semelhante: a contextualização do espaço (neste caso, uma prisão); um grupo de carrascos acompanhando o criminoso; e o assassino visto na cadeira elétrica momentos antes da descarga. O clímax final, como anunciado pelo título, inexistente. Edison havia pedido autorização para filmar a morte de Czolgosz, mas esta lhe foi negada. Sua solução foi reencenar parte da ação com atores, a partir da descrição de uma testemunha do evento original. O Primeiro Cinema era considerado acima de tudo uma forma barata de lazer. O aspecto pedagógico era apresentado não de maneira didática ou informativa, mas por meio da lógica do espetáculo. Os casos Topsy e Czolgosz serviam como lições de moral para a população.

Considerações finais

As imagens produzidas no Pré-Cinema e Primeiro Cinema não foram elaboradas por meio de linguagens cinematográficas que contemporaneamente consideramos como padrão. Demorou aproximadamente duas décadas até que D. W. Griffith conseguisse unir uma série de métodos fragmentados e estabelecer um sistema dominante para a produção de filmes. Antes disso, os registros visuais pioneiros não eram experimentais, mas experimentadores. Produziam assim uma estética singular, que ainda não havia sido *domesticada*, para usar uma expressão cara ao trato com animais: uma estética que ainda não tinha sido adequadamente enquadrada ou padronizada. A maioria dessas obras, predominantemente curtas-metragens, fugia das normas que seriam posteriormente convencionadas; eram expressões que evocavam um sentido de novidade que se perderia gradualmente à medida que a indústria cinematográfica amadurecesse. Também seria estranho se referir a esses filmes como puros, brutos, *naïfs*. As influências eram muitas, da literatura ao teatro; do *vaudeville*¹² ao circo; da pintura à fotografia; da publicidade à

¹²*Vaudeville* era um gênero de entretenimento popular que abria espaço para diversas manifestações artísticas e culturais: danças, músicas, comédias, filmes. Também é conhecido como Teatro de Variedades. Foi bastante frequentado entre 1880 e 1930.

imprensa; sem contar os muitos brinquedos e efeitos ópticos populares à época, que também emulavam a imagem em movimento. As técnicas narrativas estavam se desenvolvendo por outras formas.

O cinema foi uma invenção intimamente ligada à vida moderna. Esse imaginário criado por Muybridge, Marey e pelos primeiros realizadores cinematográficos teve um impacto imediato na arte produzida no final do século XIX e no início do século XX, e foi uma forte influência para as vanguardas históricas. A pesquisadora Marta Braun (2010: 8), por exemplo, relaciona o estudo do movimento proposto por Muybridge como referência para o conceitualismo e minimalismo das décadas 1960 e 1970, assim como para artistas modernos e contemporâneos como Andy Warhol, Francis Bacon, Hollis Frampton e Philip Glass. Outro autor, Scott MacDonald (1993: 70), desenvolve o conceito de cinema “*Muybridgeano*” em razão da maneira pela qual cineastas têm trabalhado suas obras de maneiras análogas às pesquisas visuais realizadas pelo cientista homônimo. Essa influência, porém, transcende o legado do criador do zoopraxiscópio. Desde os primeiros anos do cinematógrafo, os filmes em torno da multiplicidade de vidas presentes na natureza constituíram um gênero bastante popular frente ao público ávido por imagens “exóticas”, mais especificamente nas primeiras décadas do século XX. Essa afinidade entre cinema e animal foi se complexificando e ganhando novos contornos com o passar do tempo, adquirindo nuances cada vez mais intrincadas. À vista disso, é importante frisar que filmar os animais continua sendo um tema frequente da produção audiovisual até os dias de hoje. Um exemplo notável: o vídeo inaugural do YouTube “Me at the Zoo”¹³, de 2005, que retratou uma gravação feita em um zoológico com a presença de Jawed Karim, um dos fundadores da plataforma, e elefantes ao fundo da cena.

¹³ Disponível em: <https://youtu.be/jNQXAC9IVRw?si=OV4PpX5CdXp7SxWM>. Acesso em 09 de agosto de 2023.

Bibliografía

- Bousé, Derek (2000). *Wildlife Films*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Braun, Marta (2010). *Eadweard Muybridge*. Londres: Reaktion Books.
- Cartwright, Lisa (1995). *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chris, Cynthia (2006). *Watching wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ceram, C. W (1965). *Archaeology of the Cinema*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Derrida, Jacques (2002). *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp.
- Greene, Ann Norton (2008). *Horses at Work: Harnessing Power in Industrial America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lippit, Akira (2002). "The death of an animal" em *Film Quarterly*, volume 56, número 1, Berkeley: University of California Press.
- Lippit, Akira (2008). "Der Tod eines Tieres" em Ulrich, Jessica y Friedrich Weltzien (orgs.), *Ich, das Tier*. Berlin: Reimer.
- MacDonald, Scott (1993). *Avant-garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marey, Étienne-Jules (1873). *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*. Paris: Germer Ballière.
- Mitman, Greg (2009). *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle: University of Washington Press.
- Muybridge, Eadweard (1887). *Animal locomotion. An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements. 1872-1885*. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1887.
- Muybridge, Eadweard. "Defining Modernities. Animal in Motion" en *Eadweard Muybridge* (sitio internet). Disponible en: http://www.eadweardmuybridge.co.uk/muybridge_image_and_context/animal_in_motion/ (Acesso en: 18 abril de 2023).
- Muybridge, Eadweard; Stillman, J. D. B. (1882). *The horse in motion as shown by instantaneous photography, with a study on animal mechanics founded on anatomy and the revelations of the camera, in which is demonstrated the theory of quadrupedal locomotion*. University of California Libraries. Boston, J. R. Osgood and company.
- Perriault, Jacques (1981). *Mémoires de ombre et du son: Une archéologie de l'audio-visuel*. Paris: Flammarion.
- Pociello, Christian (1999). *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Preciado, Paul Beatriz (2014). "O feminismo não é um humanismo" en *O Povo*, 24 de noviembre. Disponible en: <https://bit.ly/2CSO27E> (Acesso em 14 de abril de 2023).

Russell, Catherine (1999). *Experimental ethnography – the work of film in the age of vídeo*. Durham: Duke University Press.

Scharf, Aaron (1975). *Art and Photography*. San Francisco: New College of California.

Shohat, Ella (2004). “Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade” em *Cadernos Pagu*, volume 23, número 1. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Shohat, Ella y Robert Stam (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

Wolfe, Cary (2003). *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

* Lucas Murari é Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Publicou o livro *Expanded Nature - Écologies du cinéma expérimental* (Ed. Light Cone, 2022), em co-organização com Elio Della Noce. É Editor da Revista Eco-Pós. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ. E-mail: lucasmurari@gmail.com