

UM CALDO DE CULTURA EM CINDERELA, DE GEORGES MÉLIÈS¹

A CULTURAL MELTING POT IN CENDRILLON, BY GEORGES MÉLIÈS

Júlia Lelli

Universidade Anhembi Morumbi

ORCID: 0009-0006-9632-4385

Sheila Schvarzman

Universidade Anhembi Morumbi

ORCID: 0000-0003-1593-4925

DOI: 10.9771/contemporanea.v24i1.71937

RESUMO:

Este artigo parte de uma análise de caso do filme *Cendrillon (Cinderela)*, de 1899, do diretor francês Georges Méliès, que, ao longo de sua carreira, desenvolveu uma estética própria, muito ligada ao seu primeiro ofício como mágico. Por meio do diálogo entre a história do cinema, a história da sociedade moderna e a análise fílmica, buscamos investigar a forma do filme e relacionar sua linguagem com referências culturais que estavam em efervescência na virada do século XIX para o XX. O cinema da época se caracterizava pelo encontro entre o teatro de variedades, a fotografia, a opereta, o teatro clássico, a literatura e os acontecimentos presentes nos jornais. A partir de um referencial teórico que, ao analisar o contexto histórico, partindo de Ben Singer e passando pela história do cinema por meio dos escritos de André Gaudreault e Charles Musser, observamos como as transformações da sociedade da época impactaram a forma de se fazer cinema. Em contraste com o filme de 1899, analisamos sua refilmagem, também de Méliès, feita em 1912, que apresenta aspectos formais e de produção derivados de um período no qual a indústria cinematográfica francesa estava mais desenvolvida. Ao pensar essa obra em seu período histórico e em suas eventuais influências para a linguagem do filme, levamos em conta a análise de um documento utilizado para sua divulgação na imprensa. É a partir do

diálogo entre cinema e história que acompanhamos as transformações pelas quais essa arte e a sociedade passaram, compreendendo que sua forma está imersa em sua historicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Primeiro cinema, Georges Méliès, cinema de atrações, história do cinema, intermedialidade.

ABSTRACT:

This article is based on a case study of the 1899 film *Cendrillon* (Cinderella) by French director Georges Méliès, who, throughout his career, developed a distinctive aesthetic closely tied to his early work as a magician. Through a dialogue between film history, the history of modern society, and film analysis, we seek to investigate the film's form and relate its language to cultural references that were flourishing at the turn of the 19th to the 20th century. Cinema of that era was characterized by the convergence of variety theater, photography, operetta, classical theater, literature, and current events reported in newspapers. Drawing on a theoretical framework that analyzes the historical context, beginning with Ben Singer and continuing through the history of cinema in the writings of André Gaudreault and Charles Musser, we examine how the transformations in society at that time impacted the way films were made. In contrast to the 1899 film, we analyze its 1912 remake—also by Méliès—which presents formal and production aspects reflecting a period in which the French film industry was more developed. When considering this work within its historical context and its potential influences on the film's style, we take into account the analysis of a document used to publicize the film in the press. It is through the dialogue between cinema and history that we trace the transformations that both this art form and society have undergone, understanding that its form is shaped by its historicity.

KEYWORDS: Early cinema, Georges Méliès, cinema of attractions, history of cinema, intermediality.

INTRODUÇÃO

No ano de 1899, o primeiro cinema passava por um período de sua história que, décadas depois, Charles Musser (1994, p. 263) viria a chamar de Era dos Exibidores. É nesse momento, que vai de 1898 até 1901, que o cinema de atrações — outra designação recebida por essas produções marcadas pela lógica das feiras de atrações da virada do século XIX para o XX — ganha terreno nas metrópoles europeias e nos Estados Unidos. São os anos mais importantes para a formação inicial da indústria cinematográfica, e é nesse período

que ela consegue uma certa estabilidade, tendo exhibições garantidas em teatros e feiras de atrações. Os principais estúdios estadunidenses e europeus da época já existiam: a Biograph, criada por William Kennedy Dickson e Thomas Edison; a Vitagraph, de Albert Edward Smith; e também os fortes concorrentes franceses: Pathé e Gaumont, chefiados pelos irmãos Pathé e por Léon Gaumont, respectivamente. No entanto, o poder ainda recaía nas mãos dos exibidores, e não exatamente nas empresas produtoras das obras. Os donos dos teatros, ou exibidores itinerantes que alugavam esses espaços, que detinham a palavra final sobre qual plano mostrar e em qual ordem e decidiam se o filme teria ou não acompanhamento musical ou, ainda, se faria parte de um intervalo entre uma exibição de *vaudeville* e outra.

Os exibidores, preocupados com eventuais prejuízos ao abrir espaço para o novo entretenimento, preferiam filmes com uma garantia maior de público. Portanto, as adaptações eram uma boa aposta. Essas adaptações não se restringiam apenas à literatura e ao teatro levados para o cinema, mas também ao cotidiano e às referências da sociedade. Crimes reais, que circulavam pelos jornais, eram fonte inesgotável de temas para filmes. Notícias chocantes, sobre as quais as pessoas já haviam lido ou comentado, eram adaptadas para o cinema e costumavam gerar receita aos exibidores. Esse gosto pelo mórbido estava presente, por exemplo, no costume popular de fazer visitas ao necrotério parisiense para observar os cadáveres que ficavam expostos. O que começou como uma maneira de agilizar o reconhecimento dos corpos encontrados pelas ruas da cidade, acabou se tornando um tipo de teatro popular. Lá, as pessoas podiam ficar frente a frente com os corpos das vítimas sobre as quais tinham lido nos jornais sensacionalistas. “Para entender o modo da recepção cinematográfica como uma prática histórica, é essencial localizar o cinema no campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX” (Schwartz, 2001, p. 436). Esse contexto histórico específico, o da modernidade, traz esse gosto pelo deletério acrescido de uma sensação de se estar compartilhando acontecimentos com centenas de pessoas de maneira síncrona, uma vez que as notícias circulavam pelo mundo com uma velocidade até então nunca vista. As novidades tecnológicas desse início de século XX incluíam, entre outras, a energia elétrica, a crescente expansão das ferrovias, a fotografia e o cinema. Com todas essas mudanças e novas sensações a serem absorvidas, não é difícil compreender a ansiedade pela qual a população das grandes metrópoles passavam. Um efeito, em certa medida, do medo das novas tecnologias, como os trens, que podiam causar acidentes com dezenas de mortos. Essas questões trazidas aqui são características que, como nos aponta Ben

Singer (2001), a partir de Walter Benjamin e Georg Simmel, criavam uma sobrecarga sensorial na população, que necessitava de algo — uma nova expressão artística, como o cinema, quem sabe — para processar esse novo modo de vida.

É no cinema que vemos condensado o caldo de cultura que o título do artigo traz. Em referência direta a André Gaudreault (2018, p. 23), que, embora se refira ao período dos pré-cinemas, nos diz que “O advento do cinema foi, portanto, a realização de interlocutores diversos que pertenciam a culturas diferentes e é num semelhante ‘caldo de cultura’ [...] que o cinema surgiu, muitos anos depois de se ajustar o procedimento original”, somos levados a pensar em quantos interlocutores diversos existiram, também, no início da formação da linguagem cinematográfica. Esses filmes, longe de terem uma linguagem estabelecida, eram uma confluência do que a sociedade vivenciava e das formas fílmicas que se criavam. Seja nos crimes que ganhavam amplitude na imprensa, seja na fotografia que prometia — inocentemente — mostrar sempre e apenas a realidade, nas charges de jornais que satirizavam políticos e pessoas influentes, na literatura, nos espetáculos de mágica, nas operetas e nos populares teatros de *vaudeville*, ou até mesmo na dramaturgia clássica. Todas essas influências e diferentes linguagens pareciam brigar por seu espaço na nova modalidade de comunicar e entreter que o cinematógrafo representava.

Se não se pode pensar o cinema apartando-o do contexto cultural de seu tempo, devemos aproximá-lo, sobretudo, dos entretenimentos populares: do circo, dos espetáculos de variedades, da opereta, da revista de ano; gêneros que caminhavam na contracorrente da narrativa clássica, colocando a narratividade em paralelo à espetacularidade [...] (Carvalho, 2017, p. 180).

O cinema da época é, portanto, essa mistura de referências, e ter isso em mente ajuda a realizar uma análise fílmica que leve em conta não apenas a forma do filme, mas também a história de seu tempo e os possíveis porquês de determinadas escolhas terem sido feitas.

CINDERELA

Para Georges Méliès, o cinema era visto como um aperfeiçoamento do teatro, um espetáculo com possibilidades ainda maiores de encantar o público, e o truque no cinema era apenas um “prolongamento da prestidigitação” (Bazin, 2018, p. 171). Essa referência forte dos espetáculos de mágica aparece em praticamente todas as obras do diretor, já que, antes de investir no cinematógrafo, Méliès teve uma profícua carreira como mágico, mantendo uma casa de espetáculos em Paris. No filme aqui tratado, *Cendrillon*

(*Cinderela*), de 1899, a mágica é constante não apenas pelo tema fantástico, mas também pelo emprego de artifícios na montagem, as famosas trucagens.

Aqui, Méliès escolhe adaptar um conto popular que recorrentemente era apresentado em forma de peça teatral, portanto, já era de conhecimento prévio do público. Levando em conta essa certa segurança de retorno financeiro, observamos que *Cinderela* é o único filme do diretor, em 1899, que tem mais de um minuto². Ele chega a cinco minutos, o que, para uma época em que a maior parte dos filmes consistia em uma única tomada (Musser, 1994, p. 281), pode ser considerado uma grande aposta. Em pesquisas no catálogo da Biblioteca Nacional Francesa³, é possível encontrar documentos que indicam muitas adaptações teatrais e musicais da obra até o ano de 1899. Uma ópera datada de 1759 apresentava o cartaz exposto na Figura 1, indicando o valor do espetáculo e o teatro no qual seria apresentada:

Figura 1: Cartaz de *Cinderela*.



Fonte: Paris, 1759, Biblioteca Nacional Francesa.

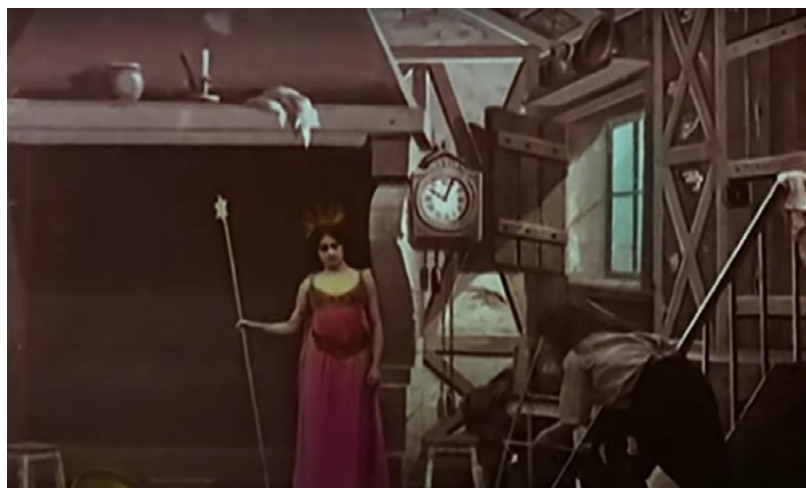
Este documento se refere a uma *opéra-comique*, ou seja, uma peça de teatro lírico que traz a energia popular dos *vaudevilles*. Ela é a base da opereta, que viria a se tornar muito popular durante o século XIX (Abbate; Parker, 2012, p. 317), e era apresentada em teatros com uma linguagem de fácil compreensão. Misturando a comédia de costumes, a música clássica, diálogos e o canto, esse gênero se consolidou na Itália e, depois, na França, durante o século XVIII. *Cinderela* foi apenas um dos inúmeros contos de fadas adaptados de livros ou contos orais para os palcos.

Já a versão escrita de *Cinderela* mais divulgada na França é a de 1697, organizada em livro por Charles Perrault (aqui, utilizamos como a base a publicação de 1842). No entanto, por se tratar de um conto popular, a história foi contada e recontada oralmente durante décadas e em diferentes países, o que torna incerto localizar seu surgimento exato. É importante pensar que, apesar de essa história, em específico, ser um conto difundido de maneira oral e escrita, ela habitava o imaginário popular também como uma peça de teatro, tal qual a descrita acima, exercendo grande influência, inclusive, na *mise-en-scène* dos primórdios do cinema, como veremos adiante.

A história se desenrola de maneira muito parecida com aquela presente no imaginário popular. Primeiramente, somos apresentados à Cinderela ainda como uma empregada do castelo. Ela suplica à patroa por algo que imaginamos ser o aval para participar do baile, mas a moça da aristocracia não atende ao seu pedido. Surge, então, a Fada Madrinha, que, rapidamente, demonstra seus poderes para a protagonista, fazendo-nos assistir às primeiras trucagens desse filme. Ao final dessa primeira cena, a fada transforma as roupas pobres e velhas de Cinderela em um lindo vestido para que ela possa ir ao baile.

Logo na primeira cena (figura 2), somos levados para a ação que se desenrola sem trégua, em uma sucessão de trucagens. Aqui, pensamos na montagem, pois é daí que deriva a possibilidade de fazer algo aparecer, desaparecer ou se transformar na exibição final de um filme. É justamente a descontinuidade entre fotogramas que permite que o efeito de magia – literalmente, o truque de mágica presente dentro da história de *Cinderela* – aconteça. A sobreposição de imagens, a substituição feita de um quadro para o outro e a pintura manual das cenas, tudo era feito diretamente sobre a película.

Figura 2: Frame 1, *Cinderela*.



Fonte: Internet Archive.

Um aspecto que é retomado ao longo de todo o filme é o fato de os personagens sempre saírem pelas laterais do quadro. Eles nunca vêm em direção à câmera. Pode-se ligar isso ao espaço do proscênio presente no teatro e que, claramente, é transposto para o cinema nesta obra. No teatro, o proscênio é o espaço entre a plateia e o palco. Essa *mise-en-scene* é, portanto, derivada de uma outra linguagem, que não a do cinema propriamente dito. André Bazin (2018) nos diz que essa delimitação física que o teatro tem faz com que haja um distanciamento maior da plateia em relação à ação desenrolada à sua frente. Sabemos sempre que é um outro que encena no palco, nossa racionalidade opera dentro dessa dinâmica recheada de materialidade. No cinema, a tela não delimita o espaço, ainda há cenário para fora do enquadramento da câmera. Portanto, o espaço é, grosso modo, infinito, ou, nas palavras de Bazin (2018, p. 200), centrífugo. Nossa identificação com os personagens de um filme acontece de maneira automática, pois não há um corpo presente, apenas a virtualidade dele. No teatro, a presença física entre ator e espectador nos impõe a realidade da situação. A materialidade do corpo em cena funciona como uma âncora racional para o público. Essa concretude preserva a consciência da alteridade: o espectador mantém-se ciente de sua própria identidade diante do palco.

O cinema, ao contrário, opera pela ausência material. O personagem na tela é uma entidade puramente virtual, constituída de luz, tempo gravado e espaço editado. Como o corpo físico do ator não está lá para impor uma barreira, o mecanismo psicológico do espectador se transforma. O sujeito deixa de ser um observador externo e passa a habitar a cena, projetando seus próprios desejos e angústias na tela.

Partindo dessas ideias, conseguimos perceber que, dentro da obra aqui analisada, há uma mistura de ambas as situações. Duas linguagens que não eram vistas como diametralmente opostas – visto que a linguagem cinematográfica da época era justamente essa miscelânea cultural – conversam sem se sobrepor. Um filme feito com a ideia do proscênio teatral, sem, no entanto, a materialidade da presença física que é a base do teatro.

O posicionamento da plateia está ligado, aqui, ao posicionamento da câmera. Ela enquadra a cena inteira a partir de uma distância que não nos permite focar as expressões dos atores. Ali, a câmera permanece durante toda a sequência de ações, sem realizar nenhum tipo de movimentação ou fechar o plano que está sendo filmado. Esta pode ser considerada uma obra feita inteiramente por quadros vivos. A maneira pela qual os atores entram e saem de cena e como se posicionam dentro dela ajuda a formar a noção de quadro na obra. Não há nenhum outro modo de enquadramento durante todo

o filme, nenhum plano um pouco mais fechado ou qualquer plano-detelhe para ajudar a focar um objeto importante para a narrativa. Esse estilo de decupagem, presente em grande parte dos filmes anteriores ao século XX, está totalmente ligado à própria noção teatral, acrescida das possibilidades cinematográficas.

Ainda nesse primeiro cenário, é interessante perceber a presença de um relógio. Ele aparece em todos os cenários – exceto no último, onde a pressão do tempo sobre Cinderela já não mais existe –, ainda que seja discretamente colocado no canto da cena. Isso se mostra importante no decorrer da história, já que o tempo é um fator decisivo para o enredo de *Cinderela*. O cenário aqui apresentado é pintado à mão, algo extremamente comum tanto no teatro quanto nesse período do cinema. Existem aspectos nele que trazem uma sensação de achatamento e falta de perspectiva, como a iluminação uniforme e a câmera colocada em um ponto fixo (Costa, 2008, p. 144). A própria pintura já traz um aspecto irreal para a cena, visto que a verossimilhança não é exatamente o foco dos filmes de ficção produzidos durante o primeiro cinema. Por enquanto, estamos diante de um cinema que gosta de brincar com a noção de opacidade⁴ e mostrar os aparatos técnicos à percepção do público. Fato muito bem observado no filme de James Williamson, *The Big Swallow* (*A grande abocanhada*⁵, 1901), no qual a câmera se faz presente dentro da ação e aparece sendo engolida pela personagem. O aparato técnico em si já é digno de nota, as novidades tecnológicas em voga na época despertavam um fascínio que, para além da obra fílmica, já merecia a atenção do público. Então, por que não frisar a presença da câmera e brincar com a possibilidade dela ser engolida por uma personagem?

Ao adentrarmos o segundo cenário da obra aqui analisada, temos o momento do baile, realizado em salão pintado cuidadosamente para passar a sensação de profundidade, como se o espaço fosse grande e com vários planos de profundidades diferentes entre si.

Depois de ser ajudada pela fada madrinha, a jovem Cinderela consegue ingressar na festa e dançar com o príncipe. Porém, ao lembrar que o relógio baterá meia-noite em breve, ela se desespera. Aqui, novamente temos a presença do relógio no canto da cena, marcando o objeto de maior significado para a narrativa, aquele que destrói os sonhos da futura princesa e que marca a passagem do tempo de maneira ansiogênica. Um aspecto, inclusive, importante para a sociedade da época, que adentrava na modernidade e era submetida a um novo modo de percepção do correr do tempo. Um tempo mais frenético e ligado à produção automatizada e ao consumo nas grandes metrópoles. Metrópoles essas que, como propõe Ben Singer (2001, p. 127), “[...] parece ter transformado a experiência

subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto às suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade”.

Para essa mudança de cenas, é possível perceber uma transição na qual um *frame* se dilui no outro. Aqui, Musser (1994, p. 277) nos aponta esse momento como sendo a primeira vez que essa técnica de dissolução é utilizada, o que rapidamente seria incorporado pelas empresas produtoras estadunidenses. Mais uma vez, isso nos mostra o caráter ambicioso desta obra. Por meio dessa técnica, conseguimos pensar, também, o aspecto mágico que a obra do Méliès sempre teve. Tendo sido ele um mágico e dono do Teatro Robert Houdini (Sadoul, 1963, p. 27), é fácil entender de onde vem esse interesse em testar e desenvolver novas técnicas cinematográficas que propiciassem uma sensação muito próxima à que seu público tinha ao assistir aos seus espetáculos de ilusionismo.

Figura 3: Frame 2, *Cinderela*.



Fonte: Internet Archive.

A terceira cena é uma das mais significativas do filme. Após Cinderela ser transformada em plebeia na frente de todos, bem no meio do baile, ela se refugia em outro cômodo. Ela entra sozinha em seu quarto, fugindo da multidão exasperada, e coloca as mãos na cabeça em sinal de desespero. São escolhas que demonstram uma solidificação dessa personagem: ela tem uma complexidade maior do que os outros personagens presentes na obra, já que, como podemos ver na Figura 3, eles estão unidos em uma massa única, sem que se possa distinguir a individualidade de cada um.

A partir daí, temos uma representação de seu estado mental, cheia de trucagens e danças que remetem ao teatro de variedades francês. Quem sofre com a passagem das horas é Cinderela, portanto, é ela quem é assombrada pelos relógios metamorfoseados

em humanos. Os ponteiros ganham vida por meio da figura de um senhor barbudo, representando o próprio tempo, e dançarinas fazem um pequeno espetáculo de dança, um trecho de pura atração, conforme as práticas do primeiro cinema (Figura 4).

É o tempo da Cinderela que já conhecemos; é o tempo dela que urge até a temida meia-noite, expressando o terror que o correr do tempo lhe causou. No entanto, no conto original, a presença de relógios e a pressão do tempo não são reiteradas de maneira tão forte quanto no filme, fazendo-nos pensar que esse olhar seja fruto, antes de mais nada, do próprio momento histórico no qual Méliès estava inserido. É o tempo da modernidade que corre, que leva e que transforma tudo. É esse tempo que o cinema sabe melhor expressar. Pois é essa a ferramenta, a tecnologia que conversa com esse tempo rápido que se mede pelos relógios e não mais pelas práticas tradicionais. Este trecho é o que há de mais original no filme se pensarmos que essa história já havia sido representada no teatro até então. Portanto, qual seria o acréscimo da construção cinematográfica e de seu tempo histórico a uma obra que já havia tomado os palcos? Bazin aborda a liberdade do cinema quando se trata de trazer o ponto de vista, ou o mundo interior da personagem, para o universo visual. Uma cena maior, no sentido de possibilidades que vão para além do que a matéria palco é capaz de conter.

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer (Bazin, 2018, p. 179).

É nesse momento que vemos que as trucagens feitas por meio do recorte e da colagem da película ganham força e contribuem para um aprofundamento do texto, já que a densidade da protagonista — podemos chamá-la de protagonista, visto que toda a história depende de suas ações para acontecer — é explicitada na tela por meio dessa cena. O estado onírico criado via cinema é mais livre, nesse caso específico, do que o que seria mostrado no palco, sem a intervenção direta na película. “O cinema permite levar às últimas consequências uma situação elementar à qual o palco impunha restrições de tempo e de espaço [...]” (Bazin, 2018, p. 172).

Ainda no cenário do quarto, temos outro acontecimento importante. Trata-se do ponto de virada da narrativa: o príncipe entra no quarto, e após tentar calçar o sapatinho nas outras duas irmãs, percebe que ele só serve em Cinderela, transformando-a em uma princesa. São, portanto, duas ações diferentes e cruciais para a história que acontecem no mesmo espaço físico e em um único quadro vivo: livrar-se das irmãs e tornar-se princesa.

Figura 4: Frame 3, *Cinderela*.

Fonte: Internet Archive.

Na última cena (figura 5), vemos novamente a massa de personagens sem individualidade. Uma turba que vibra ao redor do casamento de Cinderela com o príncipe. Porém, a pequena apresentação de balé que se segue parece merecer mais a nossa atenção do que o casamento em si.

Figura 5: Frame 4, *Cinderela*.

Fonte: Internet Archive.

Após esse final feliz digno de um conto de fadas, as dançarinas presentes na multidão se juntam para protagonizar um número de dança. Recorrentes nos espetáculos de variedades da época, esses enxertos de cenas de dança eram bastante comuns, e, inclusive, alguns filmes se caracterizavam unicamente por isso. Essas seriam as obras que estavam mais fortemente ligadas ao cinema de atrações, aquele em que a narrativa é quase ou

totalmente inexistente e a linguagem espetacular das feiras de atrações e dos teatros está fortemente presente na obra.

Esse final é tão teatral que, além da dança, o cenário se transforma diante dos olhos do espectador, não por meio de trucagens, mas do deslocamento de cenários pintados, como ocorre no teatro. Após o final do número, os atores param por um momento em frente à câmera, como que para receber os aplausos da plateia.

Temos, portanto, condensado neste filme do primeiro cinema várias das expressões artísticas vigentes na época. Entretanto, já se esboçam as especificidades e possibilidades da nova arte, e da capacidade de expressão das novas sensibilidades, sobretudo no que diz respeito ao tratamento do tempo.

Como afirma Schwartz (2001, p. 412):

Começo, então, com a premissa de que os espectadores de cinema levaram para a experiência cinematográfica modos de ver cultivados em uma variedade de atividades e práticas culturais. Ao examinar práticas que coexistiram com os momentos iniciais do cinema, minha hipótese é de que este terminou por ser mais do que apenas uma de uma série de novas invenções, porque incorporou muitos elementos que já podiam ser encontrados em diversos aspectos da chamada vida moderna.

CINDERELA, UMA REFILMAGEM

Em 1912, Méliès realiza um de seus últimos filmes, intitulado *Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse* (*Cinderela ou O sapato maravilhoso*⁶), uma refilmagem de sua *Cinderela* de 1899. Com quase vinte minutos a mais de filme e quatorze cenários diferentes entre si, ele perpassa algumas cenas já conhecidas de sua primeira obra, como a cena dos relógios, que é refilmada de maneira muito parecida, com suas trucagens características. Porém, aqui, a obra é bem mais extravagante, os objetos de arte e os figurinos - como podemos ver na figura 6 - estão presentes em maior número e o próprio conto recebe uma aura quase épica diante de tantos detalhes e cenários grandiosos. A duração das cenas também é um ponto bem diferente em relação ao primeiro filme. Aqui, elas são muito mais longas, e com as ações mais desenvolvidas e detalhadas, baseando-se mais fielmente nas ações do livro. Essa visível extravagância surge de um maior orçamento, uma vez que os seis últimos filmes do cineasta foram financiados pela Pathé (Malthête, 2016), um dos estúdios mais importantes da França à época, juntamente com a Gaumont.

Figura 6: Frame, *Cinderela* 1912.

Fonte: Internet Archive.

Nesta obra, segue-se a linguagem própria do diretor, acrescida de mudanças da época em que o filme está inserido, como o financiamento da Pathé. A empresa passa a incorporar uma linguagem mais erudita, já que em 1908 o estúdio começou a introduzir o *Film d'art*: adaptações de peças histórico-literárias que visavam dar mais respeitabilidade ao cinema e atrair novos públicos para o já desgastado primeiro cinema. Esse tipo de obra visava elevar o status dessa manifestação artística e cultural por meio de filmes que se distanciassem do caráter cômico e mágico que o cinema de variedades trazia, alcançando uma mudança de público. Onde antes havia um tipo de entretenimento consumido pelas camadas mais pobres da sociedade, agora o ambiente mudava, e a camada mais rica e letrada comparecia às salas de exibição para acompanhar enredos mais desenvolvidos e que partiam de referências mais próximas da realidade dessa classe, como autores e atores renomados que vinham originalmente da *Comédie Française* (Freire, 2022, p. 79-89).

Méliès filma seus planos abertos, atores que entram e saem pelos cantos da tela e suas trucagens marcantes seguem presentes. No entanto, em alguns momentos específicos percebemos novos usos da linguagem cinematográfica. Por exemplo, quando, no início do filme, Cinderela aparece no fundo da cena reagindo à conversa do príncipe com suas irmãs, há um sutil trabalho de profundidade de campo, no qual vemos uma ação importante se desenrolando no segundo plano da imagem, característica da construção narrativa dos filmes silenciosos europeus. Quanto à mudança de plano dentro da mesma

cena, Méliès a utiliza no final do filme, quando vemos um longo plano fechado no qual aparecem os pés das diferentes moças que experimentam o sapatinho. O diretor faz uma transição do plano aberto para o plano fechado de maneira clara, sem deixar dúvidas de que estamos na mesma cena e na mesma ação, apenas com um enfoque diferente. Em alguns momentos da história do cinema, essa troca de planos era utilizada unicamente para focalizar elementos que a câmera, colocada muito longe, simplesmente não captava - como nesse caso das mulheres experimentando o sapatinho.

É nessa refilmagem que temos a presença da filha de Méliès que, após participar como atriz desde criança em seus primeiros filmes, aparece, agora, creditada como operadora de câmera. Georgette Méliès costumava operar uma das câmeras da Pathé, e este filme, financiado pelo estúdio, contou com sua participação. (Malthête, 2016).

A eficiente organização do estúdio de Méliès, a Star Films, pode ser percebida na Figura 7⁷. Nesse período de intensas transformações da própria linguagem do cinema e da maneira pela qual a indústria se estruturava, era comum a narrativa do filme ganhar destaque. Assim, resumos das tramas eram enviados para os jornais, o que ajudava na promoção do filme, elucidando previamente a história para o público. É isso que se apresenta a seguir, num documento datado de 1912. Ele começa com o nome da empresa produtora e o nome de Georges Méliès — que aqui será tratado como Sr. Géo Méliès —, além de enumerar o rolo do filme. Segue o texto do documento (Figura 7) traduzido por nós tal qual a escrita da época:

Baseado no célebre conto de Perrault, o Sr. Géo Méliès realizou uma peça de fadas que encantará grandes e pequenos. Todos conhecem o tema da narrativa que encantou seus anos de juventude:

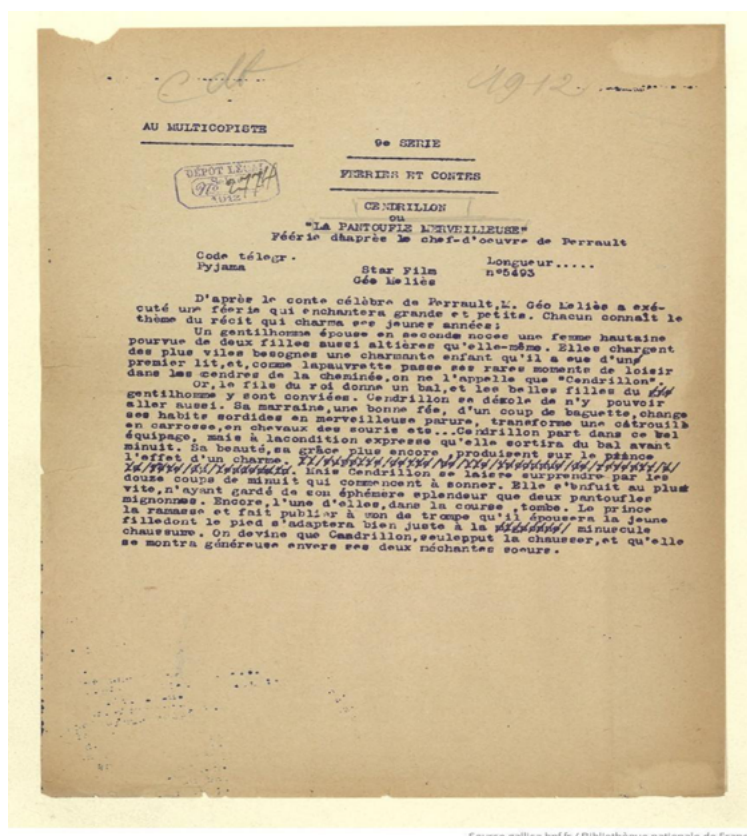
Um cavalheiro casa-se, em segundas núpcias, com uma mulher altiva, mãe de duas filhas tão orgulhosas quanto ela própria. Elas encarregam das tarefas mais vis uma adorável criança que ele tivera no primeiro casamento e, como a pobrezinha passa seus raros momentos de lazer nas cinzas da lareira, todos a chamam apenas de “Cinderela”. Fazer uma nota. Cendrillon em francês, diz respeito à cinzas, cendres.

O filho do rei oferece um baile e as belas filhas do cavalheiro são convidadas. Cinderela lamenta-se por não poder ir também. Sua madrinha, uma fada boa, com um golpe de varinha, transforma suas roupas sórdidas em trajes maravilhosos, transforma uma abóbora em carruagem, ratos em cavalos, etc... Cinderela parte nessa bela carruagem, mas com a condição expressa de que sairá do baile antes da meia-noite. Sua beleza, e ainda mais sua graça, produzem no príncipe o efeito de um encanto. No entanto, Cinderela deixa-se surpreender pelas doze badaladas da meia-noite que começam a soar. Ela foge o mais rápido possível e, não

tendo guardado de seu efêmero esplendor nada além de dois sapatinhos mimosos, um deles cai durante a corrida. O príncipe o recolhe e faz anunciar ao som de trombeta que se casará com a jovem cujo pé se ajustar perfeitamente ao minúsculo calçado. Adivinha-se que apenas Cinderela pôde calçá-lo, e que ela se mostrou generosa para com suas duas irmãs malvadas.

Nota-se que contar a história do início ao fim, longe de ser um problema, era um mecanismo de atração do público. No início da sinopse, há um apelo emocional ao dizer que os espectadores já conhecem a história da Cinderela desde a infância. Mostrar ao público que ele estaria em um terreno confortável e conhecido não apenas atraía mais espectadores, como também demonstrava como a narrativa linear já era importante e usada no meio cinematográfico.

Figura 7: Resumo de *Cinderela*, 1912.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Biblioteca Nacional Francesa.

Preocupar-se com o fato de o público entender, ou não, a narrativa, era algo relativamente novo, pois a ideia de uma história clara e definida começa a se delinear em 1905.

Após 1905, os filmes ficaram mais longos, usando mais tomadas e contando histórias mais complexas. Os cineastas exploraram novas técnicas para transmitir informações narrativas. Talvez nenhuma outra época tenha visto mudanças tão extensas nas características formais e estilísticas dos filmes (Bordwell; Thompson, 1994, p. 33)⁸.

É nesse momento do desenvolvimento do cinema que ocorrem mudanças significativas quanto aos enquadramentos e à continuidade entre os planos. Para saber que se tratava da mesma história, além da repetição das mesmas personagens ao longo das cenas — protagonistas —, era necessário que a continuidade se desse, principalmente, por meio da montagem. A montagem por contiguidade foi um recurso amplamente utilizado: após o corte do plano em que determinada personagem está saindo pelo lado esquerdo do quadro, sabemos, por lógica, que ela deverá surgir no plano seguinte, próxima à margem esquerda da tela. (Bordwell; Thompson, 1994, p. 49).

Os intertítulos são outro recurso narrativo que aumenta significativamente sua presença nas obras. Neste filme, de 1912, temos a presença de quatro deles, porém, em 1899, eles não estavam presentes, evidenciando a menor presença e necessidade da compreensão da narrativa em comparação com o filme posterior, que segue os acontecimentos do livro de Perrault de maneira mais fiel. A segunda metade do filme de 1912 é mais narrativa do que a primeira, justamente porque as trucagens mais importantes ocorrem no início. Carros viram abóboras, relógios viram pessoas, Cinderela vira uma linda princesa... Todos esses efeitos são parte integrante da própria narrativa da obra. Depois que os feitiços da Fada Madrinha perdem espaço na trama, Méliès opta por explicar o que está acontecendo de maneira mais literal e, por que não, literária também. Uma cartela surge para nos dizer que a protagonista irá experimentar o sapatinho, e seguimos com cartelas explicativas até o desfecho da história.

Méliès acompanha as transformações da indústria cinematográfica, da linguagem cada vez mais narrativa e distante das atrações do século XIX, dos gêneros fílmicos de sucesso e do próprio estúdio Pathé, que introduziu o *film d'art* nos modos de construção cinematográfica em 1908, e que, à época, produzia o seu trabalho.

CONCLUSÕES

A comparação entre as duas versões de *Cinderela* realizadas por Georges Méliès permite compreender não apenas o percurso estético do diretor, mas também o desenvolvimento e a transformação das próprias formas cinematográficas entre o final do século XIX e o início do XX. Inserido em um momento em que o cinema ainda se definia como um espetáculo híbrido, permeado por influências do teatro, da magia, das feiras, da literatura e das atrações populares, Méliès mobiliza esse “caldo de cultura” (Gaudreault, 2018p. 23) para construir uma obra que sintetiza a dialética entre espetáculo e narrativa que define o primeiro cinema.

A versão de 1899 revela um cinema profundamente ligado ao teatro de variedades e à lógica presente na mistura de expressões populares e artísticas que vigorava até então. A montagem opera principalmente como ferramenta de trucagem. O espaço cênico permanece, durante toda a obra, frontal e centrado no proscênio; os atores entram e saem pelas laterais do quadro e a câmera fixa confere às cenas o caráter de quadros vivos. A presença insistente dos relógios e a tematização do tempo reforçam a maneira pela qual o filme está inserido na lógica da modernidade, com suas ansiedades, acelerações e tensões.

Já na versão de 1912, observa-se a incorporação mais clara dos princípios da narrativa clássica: o uso de um plano fechado, o trabalho com profundidade de campo, os intertítulos, a maior coerência espacial e temporal e a ampliação da duração das cenas. Esses elementos respondem ao desenvolvimento das convenções cinematográficas que começam a se formar após 1905 e à consolidação de uma indústria preocupada em transmitir histórias inteligíveis ao público. Ao mesmo tempo, a obra não abandona o estilo pessoal de Méliès, com suas trucagens, cenários pintados e *mise-en-scène* teatralizada, mostrando como o diretor adaptou sua estética às novas exigências narrativas, sem renunciar à dimensão espetacular que caracterizou sua filmografia.

Comparar essas duas obras evidencia a transição histórica do cinema de atrações para o cinema narrativo, mostrando como o processo não se deu por ruptura, mas por sobreposição e convivência de formas. Méliès permanece como figura central nesse movimento: um artista que soube traduzir para o novo meio a herança das artes populares e, ao mesmo tempo, experimentar as possibilidades técnicas e poéticas do cinematógrafo. *Cinderela* – em suas duas versões – torna-se, assim, um testemunho das múltiplas camadas culturais, estéticas e tecnológicas que compõem o início do século XX.

Após esse estudo de caso, conseguimos perceber que *Cinderela*, de 1899, é um exemplo significativo do cinema existente na virada do século XIX para o XX. Um cinema que vigorava sob outro tipo de regime, que não aquele que estamos acostumados hoje em dia. Um cinema que bebia da fonte não só do teatro como também da lanterna mágica, dos *nickelodeons*, da ópera, da fotografia estática, das apresentações de mágicos, dos objetos ópticos utilizados pelas crianças em suas bricnadeiras e do novo modo de percepção do tempo advindo da modernidade. Tempo este que causava ansiedade e medo, mas também deslumbramento, tal qual o próprio cinema, afinal.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **A history of opera**. London: W.W. Norton & Company, 2012.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film history: an introduction**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 1994.
- CARVALHO, Danielle C. Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética. **Significação**, v. 44, n. 47, p. 178-199, 2017.
- COSTA, Flávia C. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- FREIRE, Rafael L. **O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil (1907-1915)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.
- GAUDREAULT, André. O cinema dito dos primeiros tempos: um caldo de cultura em plena ebulição. **Galáxia**, n. 37, p. 19-40, 2018.
- MALTHÊTE, Jacques. Georgette Méliès. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). **Women Film Pioneers Project**. New York: Columbia University Libraries, 2016.
- MUSSER, Charles. **The emergence of cinema: the American screen to 1907**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- PERRAULT, Charles. **Contes du temps passé**. Paris: L. Curmer Editor, 1842. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600193j/f13.item.zoom>. Acesso em: 19 jul. 2026.
- SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. v. 1. Das origens aos nossos dias. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade da Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 411-440.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 115-148.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

CENDRILLON (Cinderela). Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. França: Star Film Company, 1899. (6 min), mudo, p&b. Disponível em: <https://archive.org/details/cendrillon-georges-melies-fra-1899> . Acesso em: 24 jul. 2026.

CENDRILLON ou La pantoufle merveilleuse (Cinderela ou O sapato maravilhoso). Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. França: Pathé Frères; Star Film Company, 1912. (24 min), mudo, p&b. Disponível em: <https://archive.org/details/silent-cendrillon-ou-la-pantoufle-merveilleuse-aka-cinderella> . Acesso em: 24 jul. 2026.

THE BIG swallow (A grande abocanhada). Direção: James Williamson. Produção: James Williamson. Reino Unido: Williamson Kinematograph Company, 1901. (1 min), mudo, p&b. Disponível em: <https://archive.org/details/the-big-swallow-1901-directed-by-james-williamson> . Acesso em: 24 jul. 2026.

NOTAS FINAIS

- 1 Este artigo é parte da dissertação de mestrado realizada com bolsa CAPES.
- 2 Análise feita a partir da base de dados disponível em: <https://www.meliesfilms.com/filmographie/> . Acesso em: 18 jul 2026
- 3 Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb30022080r>. Acesso em: 18 jul 2026.
- 4 Termo tal qual utilizado por Ismail Xavier (2008), em que a opacidade de um filme faz referência ao modo de filmar que privilegia a materialidade do aparato técnico em detrimento da narrativa clássica. Enquadramentos e a própria montagem costumam ganhar destaque, não importando se o espectador terá um efeito de imersão na obra.
- 5 Tradução da nossa.
- 6 Tradução da nossa.
- 7 Disponível em: <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb395662074>. Acesso em: 18 jul 2026.
- 8 Tradução da nossa. No original: “After 1905, films grew longer, using more shots and telling more complex stories. Filmmakers explored new techniques for conveying narrative information. Perhaps no other era has seen such extensive changes in films’ formal and stylistic traits” (Bordwell; Thompson, 1994, p. 33).

SOBRE AS AUTORAS

JÚLIA LELLI é mestra em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi e bacharel em Rádio e TV pela mesma instituição. Atualmente, é pesquisadora na área de cinema silencioso e professora no curso técnico de Produção de Áudio e Vídeo do Instituto Federal de São Miguel Paulista. E-mail: julialelli06@gmail.com

SHEILA SCHVARZMAN é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Pós-doutora em Multimeios e doutora em História Social pela UNICAMP. Bolsista Produtividade CNPQ (2021-2025). Organizou, com Fernão Ramos, o livro “Nova História do Cinema Brasileiro”, em 2 volumes. São Paulo, Editora Sesc, 2018. E-mail: sheilas1000@outlook.com

Artigo recebido em: 05 de janeiro de 2026.

Artigo aceito em: 04 de julho de 2026.