

Gabriel Carneiro Nunes

O CINEMA VAI A GUERRA

Imagens em movimento da Guerra Hispano-Americana (1898-1901)

Assis

2019

GABRIEL CARNEIRO NUNES

O CINEMA VAI A GUERRA:

Imagens em movimento da Guerra Hispano-Americana (1898-1901)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História. (Acerca do conhecimento: História e Sociedade)

Orientador (a): Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Bolsista: Gabriel Carneiro Nunes. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ASSIS

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Nunes, Gabriel Carneiro
N972c O cinema vai a guerra: imagens em movimento da guerra hispano-americana (1898-1901) / Gabriel Carneiro Nunes. Assis, 2019.
208 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. Cinema e história. 2. Guerra Hispano-americana, 1898.
3. Civilização moderna. I. Título.

CDD 791.43

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: O CINEMA VAI A GUERRA: Imagens em movimento da guerra Hispano-americana (1898-1901)

AUTOR: GABRIEL CARNEIRO NUNES

ORIENTADOR: CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em HISTÓRIA, área: História e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA
Departamento de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. JOSÉ LUIS BENDICHO BEIRED
Departamento de História / UNESP/Assis

Profa. Dra. CAROLINA AMARAL DE AGUIAR
Centro de Letras e Ciências Humanas / UEL/Londrina

Assis, 19 de setembro de 2019

Dedico este trabalho à minha amada filha, Olga.

AGRADECIMENTOS

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Professor Carlos Alberto Sampaio Barbosa, a paciência e a compreensão de que os orientandos possuem uma vida pessoal fora de seu trabalho acadêmico. Agradeço a ajuda e a disponibilidade independente do dia e da hora, além da parceria no trabalho e das incessantes correções necessárias. Agradeço por me demonstrar o mundo científico desde o período da graduação, nos diversos seminários em que o cinema nunca deixou de estar.

Um agradecimento demasiadamente importante a minha filha Olga, que veio ao mundo enquanto este estudo era construído. Uma renovação enquanto indivíduo acompanhou-me durante este processo.

Em especial para Raíssa, que dedicou seu tempo e suas madrugadas para devidos auxílios durante a correção e normatização do estudo. Sempre ajudando diante de qualquer necessidade.

Desejo oferecer um agradecimento às pessoas que me incentivaram nos momentos de dificuldade, Ellen, minha mãe Cecília, Andressa e aos meus colegas de mestrado pelo apoio mútuo em conferências e dúvidas corriqueiras, Breno, Anderson, Bruno e Nando.

Aos corretores e tradutores que dedicaram tempo e atenção às revisões deste trabalho, Maria Derci e Victor de Matos.

Aos funcionários da pós-graduação da Unesp de Assis, sempre dispostos a nos resgatar em emergências, especialmente ao companheiro Marcos.

Por fim, desejo agradecer a ajuda artística que me proporcionou, como sempre, momentos de inspiração, calma e refúgio às composições de Phillip Glass, sempre regendo meus pensamentos nas horas críticas.

A chuva que irriga os centros de poder imperialista afoga os vastos subúrbios do sistema. Do mesmo modo, e simetricamente, o bem-estar de nossas classes dominantes – dominantes para dentro, dominadas para fora – é a maldição de nossas multidões, condenadas a uma vida de bestas de carga.
(GALEANO, 1980, p. 19)

NUNES, Gabriel Carneiro. **O cinema vai a Guerra: Imagens em movimento da guerra Hispano-americana (1898-1901)**. 2019. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

A Guerra Hispano-Americana (1898) aconteceu em decorrência da expansão imperialista dos Estados Unidos no momento em que sua industrialização crescia em ritmo acelerado. Eliminando os últimos resquícios da colonização espanhola no continente americano, Cuba e Filipinas foram os primeiros alvos de uma política agressiva dos nacionalistas estadunidenses para assegurar o slogan proposto pela Doutrina Monroe, “América para os Americanos”. Nos principais centros urbanos dos Estados Unidos, a modernidade atingia a percepção dos indivíduos por meio da inovação tecnológica que dimensionava o tempo e o espaço, a velocidade da máquina mesclava o orgânico e o mecânico. Nas ruas, inúmeras propagandas visuais atordoavam os olhares, os jornais impressos traziam notícias sensacionalistas de interesses políticos e o comportamento dos cidadãos se padronizava através das revistas periódicas. Os *vaudevilles*, teatros de variedades, canalizavam essa sociedade caótica através da miscelânea de espetáculos e shows, o cinema se desenvolvia neste ambiente. Quando o conflito entre a Espanha e os Estados Unidos entrou em vigor, o cinema participou pela primeira vez de uma guerra, se misturando com todas as formas de comunicação do período e exercendo, de forma inédita, uma postura ativa na formação da opinião pública. O trabalho a seguir compreende como foi a participação dos filmes produzidos pela Edison Company e pela American Biograph e Mutoscope, diante desse enredo. Utilizando 68 filmes presentes na coleção *Spanish American War in Motion Pictures*, disponibilizados pela Biblioteca do Congresso, a pesquisa buscou compreender como o Primeiro Cinema nos Estados Unidos, iniciou o uso do filme como comunicação ideológica pela primeira vez.

Palavras-Chave: Primeiro Cinema. Guerra Hispano-Americana. Modernidade.

NUNES, Gabriel Carneiro. **Cinema Goes to War: Motion Pictures of the Spanish-American War (1898-1901)**. 2019. Dissertation (Masters in History). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

The Spanish-American War (1898) happened as a result of the United States's imperialist expansion at the time its industrialization grew at an accelerated pace. Eliminating the last remnants of Spanish colonization in the American continent, Cuba and the Philippines were the first targets of an American nationalists's aggressive policy to ensure the slogan proposed by the Monroe doctrine "America for Americans". In the main United States's urban centers, modernity reached the individuals perception through technological innovation that dimensioned the time and the space, the machine's speed merged the organic and the mechanic. In the streets, countless visual advertisements stunned the looks, the printed newspapers brought sensationalist news of political interests and the citizens behaviour was standardized through periodic journals. The vaudevilles, variety theaters, channeled this chaotic society through the miscellaneous of performances and shows, the cinema was being developed in this environment. When the conflict between Spain and the United States came into effect, the cinema participated for the first time in a war, mingling with all forms of communication in the period and exerting, in an unprecedented way, an active posture in the public opinion formation. The following work compromises how was the participation of the films produced by the Edison Company and the American Biograph and Mutoscope, before this plot. Using 68 films present in the Spanish American War in Motion Pictures collection, available by the Library of Congress, the research sought to understand how The First Cinema in the United States, began the use of film as an ideological communication for the first time.

KEYWORDS: Early Cinema, Spanish-American War, Modernity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Times Square, Nova Iorque, 1909	42
Figura 2 – O horror do brooklyn, 1895	44
Figura 3 – Exposição da Criança da Rua Vert-Bois. 1886	47
Figura 4 – Fotografia de Dickson do Black Maria	57
Figura 5 – Love and War	63
Figura 6 – The Sandow, o homem mais forte do mundo	64
Figura 7 – Eugene Sandow	65
Figura 8 – Save me from my friends	70
Figura 9 – The duty of the hour - to save her not only from Spain, but from a worse fate	71
Figura 10 – Ready for Duty	72
Figura 11 – Wreck of the battleship Maine”	75
Figura 12 – Secretary Long and Capitan Siegsbee	77
Figura 13 – Burial of theMaine victims	79
Figura 14 – Astor Battery on Parade	87
Figura 15 –Vizcaya under full headway	99
Figura 16 – Wreck of the Vizcaya	102
Figura 17 – Explosion of Vizcaya	103
Figura 18 – Full View of Wreck.....	104
Figura 19 – U.S Battleship Oregon	108
Figura 20 – USS Brooklyn	110
Figura 21 – Texas at Grant’s tomb	112
Figura 22 – N.Y. Journal despatch yacht Buccaneer, 1898	126
Figura 23 – Coluna do resgate de Cisnero	129
Figura 24 – Cisnero e Decker recebem o presidente	129
Figura 25 – Enterro das vítimas do USS Maine, 1899	133
Figura 26 – Burial of the victims, 1898	134
Figura 27 – Correspondentes correm para receber notícias de Cuba	135
Figura 28 – Carta de Paley para Edison	137

Figura 29 – Cuban refugees waiting for rations	139
Figura 30 – Cuban volunteers embarking	140
Figura 31 – Transport Whitney leaving dock	142
Figura 32 – 10th U.S. Infantry, 2nd Battalion, leaving cars	142
Figura 33 – Military camp, Tampa, panoramic view	144
Figura 34 – Ninth Infantry morning wash	145
Figura 35 – Soldiers washing dishes	145
Figura 36 – Trained cavalry horses	147
Figura 37 – Blanket-tossing a new recruit	148
Figura 38 – Paley é registrado filmando as tropas americanas	149
Figura 39 – Roosevelt Rough Riders embarking for Santiago.....	151
Figura 40 – U.S. troops landing at Daiquirí, Cuba	153
Figura 41 – Packing ammunition on mules, Cuba	154
Figura 42 – Major General Shafter	154
Figura 43 – U.S. troops making artillery road in Santiago, 1898	155
Figura 44 – A bandeira americana rasgada em 71st Regiment, Camp Wyckoff	158
Figura 45 – O Encouraçado Oregon rasgava as águas do oceano a todo vapor em cima de seu inimigo	160
Figura 46 – Cuban Ambush	165
Figura 47 – Shooting Captured Insurgents	165
Figura 48 – Skirmish of Roug Riders	168
Figura 49 – U.S. Infantry supported by Rough Riders at El Caney	168
Figura 50 – Smash him	169
Figura 51 – Advance of Kansas Volunteers at Caloocan	171
Figura 52 – Sampson and Schley Controversy	175
Figura 53 – Sampson-Schley controversy	176
Figura 54 – Freedom of Cuba	178
Figura 55 – Arthur Marvin abordo do “Anita”.....	181
Figura 56 – Wounded soldiers embarking in row boats.....	182
Figura 57 – President Roosevelt and the Rough Riders	183

Figura 58 – Campanha republicana de 1900	184
Figura 59 – Roosevelt Rough Riders	186
Figura 60 – The Skeleton at the Feast	188
Figura 61 – He has one medicine for all ills	189
Figura 62 – McKinley at Home	192
Figura 63 – McKinley and Party	193
Figura 64 – Gen Wheeler e Secretary Alger	194

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Taxa de analfabetismo nos Estados Unidos	124
---	-----

Sumário

INTRODUÇÃO	10
<u>CAPÍTULOS</u>	
CAPÍTULO 1 – ESTADOS UNIDOS MODERNO	37
1.1. Modernidade em debate	37
1.2. MetrÓpole Sensorial	43
1.3. Vaudevilles e suas projeções: <i>O primeiro cinema</i>	51
1.4. Nacionalismo e imperialismo – narrativas imagéticas da década de 1890	66
1.5. A Guerra e seu público	80
1.6. Entre canhões e câmeras: Indústrias que se cruzam durante a formação do Império Americano	90
CAPÍTULO 2 – GUERRA HISPANO-AMERICANA EM MOVIMENTO	115
2.1. A morte em si é um espetáculo	115
2.2. A Guerra e a mídia	119
2.3. Correspondentes de Edison	130
2.4. Edison: Atualidades recriadas de Cuba	159
2.5. Correspondentes da Biograph	177
2.6. Roosevelt e McKinley: Formas de propaganda e registros <i>Vitagráficos</i>	182
CONCLUSÃO	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205
FONTE PRIMÁRIA	205
BIBLIOGRAFIA	205

Introdução

“Tudo em tom cinza, o céu lá em cima também é cinza, não se antecipa nada novo nesta cena demasiado familiar, pois mais de uma vez vimos imagens das ruas de Paris. Mas, imediatamente, um estremecimento esquisito invade a tela e a imagem torna-se viva.”¹

O reino das sombras, Maximo Gorki.

Quando o escritor soviético Máximo Gorki assistiu à sua primeira exibição fílmica em 1896, se assustou. As sombras que eram movimentadas por meio do aparelho cinematográfico dos irmãos Lumière não possuíam aspecto vivo, eram apenas registros de instantes que já se foram. No final do século XIX, esse equipamento francês causou um impacto sensorial tão grande na população europeia que atraiu a atenção de cientistas, empresários e curiosos. Sua grande capacidade para criar ilusões revelou-se já nas primeiras manifestações dos espectadores, a imagem em movimento confundia o que era real com as sombras projetadas. A experiência que os primeiros filmes trouxeram para seu período foi transformadora. O público que assistia a essas primeiras exibições se via obrigado a compreender essas sequências de fotografias que mesclavam as luzes e sombras com a realidade. Certamente não foi uma tarefa fácil:

De repente se escuta um estalido, tudo se desvanece e aparece um trem na tela. Se lança diretamente contra você, cuidado! Dá a impressão que vai precipitar-se na escuridão sobre o espectador, convertendo-lhe num monte de carne dilacerada e ossos estilhaçados e reduzindo a pó e fragmentos esta sala e todo o edifício, cheio como está de mulheres, vinho, música e vício. Mas também este é um trem das sombras.²

O reino das sombras já não oferece demasiada surpresa para os espectadores da contemporaneidade. Subitamente nos inserimos a mudanças tecnológicas cotidianas, que já não mais causam tamanho espanto. O aspecto da ilusão cinematográfica se manteve diante de inimagináveis tecnologias digitais que tornam possível qualquer mundo onírico desejado pelos diretores de cinema da atualidade. Voltar ao nascimento do cinema e seus primeiros anos é eventualmente uma experiência de retorno ao passado, de contato com expressões, sorrisos e olhares de pessoas que já se foram. É regressar a estruturas urbanas que permanecem ou não

¹ GORKI, Maximo. *O reino das sombras*. In: *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Londres: Allen and Unwin, 1960, pp. 407-409. Publicado no *Nizhegorodski listok*, Rússia. 04 de agosto de 1896.

² *Ibid.* p 408.

como nos registros, é visualizar hábitos muitas vezes curiosos para quem possa viajar no tempo por dessas valiosas películas que se conservaram por mais de um século.

Por consequência dessa experiência ao se deparar com indivíduos que já não podem contar suas histórias, a curiosidade e o fascínio pelo passado em movimento trouxe os desejos iniciais para o interesse deste estudo. Lidar com a fonte cinematográfica é uma experiência quase de campo para o historiador. Embora limitada pela distância necessária entre a fonte e o pesquisador, a pesquisa que parte das imagens cinematográficas oferece ricos contatos humanos nos pequenos instantes que se eternizaram nas películas.

A história do início do cinema é composta por variadas perspectivas de análises, que transitam em diferentes temáticas e teorias possibilitando um recorte específico diante de tamanha produção fílmica. Os eixos estruturais que a história do cinema se edificou partem principalmente das trajetórias tecnológicas e dos inventos responsáveis pela produção cinematográfica. Partem da recepção e dos processos sociais que o cinema encontrou em determinado tempo histórico. Muitas vezes a análise direciona aos aspectos narrativos e da linguagem fílmica, bem como o seu sistema de produção, distribuição e exibição. O início do cinema comumente é apresentado, por analogia, com as representações e registros da sociedade, como um período voltado para experimentações tecnológicas e com a formação do público cinematográfico.

A função do cinema voltada para construir arquétipos que refletem a sua sociedade e política do período trouxe questionamentos sobre seu uso e sua manipulação pelos Estados Unidos, um Estado emergente que desenvolvia suas bases imperialistas paralelamente à estruturação do cinema como linguagem. Curiosamente, a presença das imagens em movimento em um conflito bélico se deu ainda durante a aurora das inovações e do espanto do filme, o que levou à indagação primordial do presente estudo: como a utilização dessa recente experiência cinematográfica foi utilizada diante deste conflito. Ainda em 1898, com apenas três anos, o cinema explorou o cotidiano, as viagens e as tecnologias de guerra em seus filmes sobre a Guerra Hispano-Americana. O contexto histórico do período permite-nos a exclusiva finalidade financeira dessas produções, o que apresentou um caminho para a pesquisa identificar o caráter embrionário dessas experiências fílmicas para o uso político no decorrer do século XX.

A Guerra Hispano-Americana parecia estar sendo espetacularizada nessa experiência sensorial do cinema, capaz de transformar a vida real em sombras cinzas e silenciosas. Para encontrarmos os motivos que levaram o cinema a conhecer a guerra, seguiremos pelos eixos

temáticos que se desenvolveram durante a década de 1890, a história da modernidade nos Estados Unidos, a contextualização do conflito ocorrido e a relação do desenvolvimento do cinema como linguagem e suas ligações com mídias impressas deste período.

A contextualização do estabelecimento do império estadunidense decorreu de intervenções e expansões agressivas com a América Latina, dando início a uma era de domínio global. O primeiro passo para ampliar a extensão territorial dos EUA ocorreu em Cuba no ano de 1898, em que os meios midiáticos de então se mostram muito dedicados para preservar a memória histórica do conflito. Batizada de *Splendid Little War*³ pelo embaixador dos Estados Unidos no Reino Unido, John Hay, a guerra de proporções pequenas foi esplendida para diversos grupos que demandavam por a expansão estadunidense. A vitória sobre a Espanha tornou-se um passo decisivo para a entrada dos Estados Unidos como uma potência imperialista no século XX. Por mais breve que ela tenha sido, com duração de quatro meses, muitos de seus processos foram inéditos, como, por exemplo, a participação das câmeras e de toda a cobertura visual dos impressos do país.

A historiografia sobre a Guerra Hispano-Americana levanta um período em que o imperialismo e a indústria bélica prevaleceram no pensamento e nas práticas ocidentais, trazendo para o infortúnio dos países latino-americanos, africanos e asiáticos a edificação e a consolidação dos países industriais como potência expansionista de seus interesses. Especificamente, os EUA anexam Porto Rico e criam um protetorado em Cuba. O ano de 1898 foi um período divisor de águas para a reformulação da Doutrina Monroe, a América para os americanos. Ao assumir uma política de isolamento em relação à Europa, principalmente durante o período do presidente James Monroe, as práticas de intervenção dos europeus passaram a ser consideradas prejudiciais para a soberania econômica e política dos Estados Unidos no continente latino-americano. A doutrina elaborada em 1823 consistia em repudiar as intervenções dos impérios coloniais europeus nos países da América, a não criação de novas colônias europeias além da não intervenção em assuntos referentes à autonomia dos países americanos, que eram os principais objetivos para assegurar a soberania e o controle político-econômico dos EUA sobre o continente.

³ FREIDEL, Frank Burt. *The splendid little war*. New York: Dell Publishing, 1962.

Eric Hobsbawm em a *Era dos Impérios*⁴ e a *Era do Capital*⁵, apresenta a expansão do imperialismo e do nacionalismo no final do século XIX, muito ligado à industrialização e à expansão dos mercados mundiais, criando uma onda de pactos comerciais entre países europeus e o restante do mundo. O desenvolvimento industrial em crescimento do período estava ligado intrinsecamente ao ramo de armamentos, o setor bélico. Demonstrar o poder econômico e militar levou a sociedade da pré-Primeira Guerra a uma era de competição por espaços mercadológicos por meio da demonstração de poder e conquistas. Hobsbawm classifica essa produção como a criação de uma “indústria da morte”. O material, claro, vinha das novas colônias exploradas pelos países industrializados. Esse processo se intensificou nos Estados Unidos com a criação de uma moderna e tecnológica frota naval, responsável por sua vitória contra o decadente império espanhol. Muniz Bandeira, em *Formação do Império Americano*⁶, apresenta a Guerra Hispano-Americana como o primeiro conflito armado extra territorial em que as negociações para a soberania estadunidense não se limitou a financiamentos econômicos. A Espanha passou a ser depreciada pelos meios de comunicação inseridos no desenvolvimento interno dos Estados Unidos, principalmente no meio jornalístico e, conseqüentemente, na indústria cinematográfica do período.

O conflito se iniciou logo que as movimentações *jingoístas* na política dos Estados Unidos, em ambos os partidos – republicanos e democratas – começaram a se manifestar e a forçar a intervenção por meio de notícias sensacionalistas sobre Cuba. Revelam sobretudo um nacionalismo extremo, cuja atividade beligerante substituía a ação pacífica nas relações internacionais por uma postura agressiva. Estão ligados ao crescimento da indústria da morte e da postura imperialista que circulava por nações colonizadoras – esse termo surgiu na Inglaterra em 1870 em relação à sua doutrina de ampliar os territórios nacionais a partir de novas colonizações. O grupo dos *Jingoístas* nos Estados Unidos havia se estruturado em torno da figura de Theodore Roosevelt ainda quando ativista do partido republicano. Nos anos que antecederam a Guerra Hispano-Americana, os nacionalistas haviam estruturado um grupo de pressão dentro do senado, mantendo sempre em pauta os processos políticos decorrentes das práticas imperialistas espanholas em Cuba. Navios de comércio eram ancorados no porto de Havana no intuito de recolher informações capazes de incentivar uma intervenção dos Estados

⁴ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios (1875-1914)*, RJ: Paz e Terra, 2008.

⁵ HOBBSAWM, Eric. *A Era do Capital* RJ: Paz e Terra, 1979.

⁶ BANDEIRA, L. A. Moniz. *Formação do império americano: da guerra contra a Espanha à guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Unidos no processo de independência da ilha, formado por guerrilhas que se espalhavam pelo interior cubano.

Durante o governo de Willian Mckinley, os Estados Unidos viveram uma era de protecionismo alfandegário, com o propósito de valorizar sua indústria e mercado interno. Esse período foi marcado pela ascensão do Partido Republicano e suas transformações nas relações com os países vizinhos. Incorporando Roosevelt como Secretário Adjunto da Marinha, pela ausência na atuação do secretário John D. Long⁷, os *jingoiistas* atingem diretamente as bases do governo, iniciando uma era de propagandas jornalísticas, e da mesma forma, espetáculos populares. O gabinete de McKinley formou-se justamente quando Cuba estava em crise devido ao sistema colonialista. Esse momento agregou-se justamente com antigos interesses de posse para estratégias que a ilha oferecia para os Estados Unidos. A administração de McKinley herdou a preocupação hipotética com a situação humanitária em relação à população cubana, além de empecilhos econômicos que o Caribe espanhol impunha para os EUA. A comunidade expatriada com o processo de independência de Cuba, foi muito utilizada no *lobby* republicano e a febre amarela foi, também, algo extremamente citado para estimular intervenções humanitárias em Cuba.

A chamada imprensa sensacionalista, que utilizava como estratégia a fabricação de notícias transitórias entre fantasia e realidade, criou histórias dramáticas e pressionou diariamente a opinião pública em uma guerra comercial entre os principais jornais do período, o *New York Journal*, de Willian Hearst e o *New York World*, de Joseph Pullitzer. Diretamente, o início do cinema, quando se deparou com a guerra, encontrou nos jornais e em suas atividades nacionalistas uma estrada para caminhar em conjunto. Os jornais que participaram desse processo aliados aos *jingoiistas*, ficaram conhecidos pelo termo imprensa marrom. Eles atuavam com reproduções de periódicos diários que se inseriam no cotidiano da população. O senador Henry Lodge, amigo pessoal de Roosevelt, pressionava o legislativo para aderir ao conflito entre Espanha e Cuba. A participação dos jornais na formação da opinião pública, o comportamento dos republicanos e a atuação dos *jingoiistas*, como Lodge, compunham a tríade responsável por desencadear a Guerra Hispano-Americana em 21 de abril de 1898. Além de toda essa pressão, o Cônsul General estadunidense Fitzugh Lee apoiou-se nos militares *criollos*⁸

⁷ ROVE, Karl. *The Triumph of William McKinley: Why the Election of 1896 Still Matters*. New York: Simon & Schuster. 2015.

⁸ Brancos e filhos de espanhóis nascidos nas colônias.

para enviar a opinião pública, informações de que uma República Independente era o desejo da maioria dos cubanos, como também, sua possível anexação aos EUA.

A guerra teve seu estopim com a decisão de McKinley e a pressão *jingoísta* em enviar um encorajado de guerra estadunidense para acompanhar de perto os relatos incendiários de Lee sobre os motins que ocorriam após a declaração dos Estados Unidos sobre a autonomia cubana. O navio *U.S Maine* ancorou no porto de Havana no dia 28 de Janeiro de 1898 declarando uma missão pacífica, porém, no dia 15 de fevereiro, o navio explodiu em Havana, fato que provocou opiniões controversas por parte da Espanha e dos Estados Unidos. A ideia de uma possível sabotagem levou a participação estadunidense à guerra, apesar de, mais tarde, ser descoberto que o acidente fora causado internamente no navio.

A guerra trouxe, pela primeira vez, a participação do cinema em um conflito bélico, acompanhando a estrutura moderna em que se vivia nos Estados Unidos. As imagens passaram a ser aliadas das propagandas públicas, às quais o cinema se encaixou por conta do seu aspecto inaugural, como a imagem em movimento. Foi por meio dessas relações imperialistas que as empresas Edison Company e American Biograph & Mutoscope enviaram cinegrafistas para registrar em Cuba e, posteriormente nas Filipinas, também colônia espanhola, os filmes que levantaram a hipótese deste estudo, a função do cinema diante da Guerra Hispano-Americana.

É necessária uma contextualização prévia dos personagens históricos presentes nesses filmes com o fim de favorecer uma melhor compreensão das análises que seguem. Ao lado dos americanos, encontramos em Cuba o general Joseph Wheeler, correspondente das relações cubanas antes e durante a Guerra. Wheeler era o responsável por receber e direcionar os pelotões por Cuba após o desembarque e nas campanhas militares contrárias aos espanhóis. Como comandante das tropas gerais dos Estados Unidos, o general Willian Shafter desembarcou em Cuba e participou das principais batalhas na região. A Marinha, mais presente nos filmes da Edison e da Mutoscope, era composta pelo almirante George Dewey, que lutou nas Filipinas. Já em Cuba o contra-almirante Willian Sampson, e o almirante Winfield Schley. Todos esses nomes presentes no alto escalão do exército estadunidense encontram-se, no passado histórico, ligados aos massacres das guerras indígenas e à Guerra Civil norte americana. A Espanha está presente nos filmes com a representação de Pascual Cervera, responsável pela marinha colonial de Cuba. A apresentação prévia desses personagens é de importância para a orientação do leitor durante o estudo.

O contexto histórico gerou uma participação intensa dos cinegrafistas do período para retratar a guerra em companhia dos jornais sensacionalistas. Os filmes que foram produzidos entre 1898 e 1901 retrataram a guerra em Cuba e, em menor quantidade, nas Filipinas, a partir do apoio narrativo das revistas ilustradas. Os filmes, ou *motion pictures* (imagens em movimento), encontram-se no acervo digital *Paper Print Collection*, disponibilizado pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. O estoque cinematográfico abrange a uma produção do período intitulado *modernidade* nos Estados Unidos, trazendo a vida cotidiana das metrópoles industrializadas, os novos meios de entretenimento e a grande exploração dos recursos visuais, que ali encontravam um meio propício para seus novos desenvolvimentos tecnológicos no meio visual. Coleções como “*America at work, America at Leisure: Motion Pictures 1894 to 1915*”, estão presentes no acervo com enormes registros fílmicos da vida, do trabalho e do lazer dentro da vida moderna norte-americana.

A *Paper Print Collection* surgiu como novidade e reformulação apresentada acerca dos caminhos teórico-metodológicos nos estudos do início do cinema. Um novo material que não estava disponível aos historiadores clássicos acerca do primeiro cinema foi descoberto no ano de 1940, quando “*um funcionário da Biblioteca do Congresso descobriu dentro de um cofre, cuja fechadura teve que arrebentar, vários rolos de tiras de papel sobre as quais se via copiada uma série de fotografias*”⁹. Descobriu-se, então, que essas cópias estavam relacionadas à legislação de registro autoral, os chamados *copyright* das primeiras indústrias cinematográficas. No final do século XIX, o cinema não possuía independência legal, ou seja, não havia uma legislação de direitos autorais que protegesse materiais recentemente descobertos, como era o caso das películas em nitrato. A pirataria, ou seja, a reprodução e exploração ilegal do conteúdo dos filmes por terceiros, era prática frequente até o ano de 1912, quando o cinema passa ser incluído oficialmente nos registros autorais. Assim, em busca de maneiras para evitar esse processo de reprodução ilegal, as produtoras se debruçaram em tentativas independentes para barrar essa prática. Em 1894, a Edison Company iniciou uma produção de longas tiras de papel fotográfico, em que faziam cópias de cada fotograma de suas películas e as registravam em rolos como conjuntos fotográficos. Para a fotografia já havia cobertura jurídica sobre os direitos autorais, fazendo com que as outras companhias de imagem em movimento também adotassem essa maneira de registro.

⁹ Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. Rio de Janeiro. p. 83.

A manobra legalística criou uma abundância de registros históricos. Contabilizam-se cerca de cinco mil rolos, sendo eles batizados de *paper print* (impressão em papel) e registrados na Biblioteca do Congresso, fundando a coleção. A maioria dos filmes apresentados nas sessões da *memória americana* da Biblioteca do Congresso são de impressões de papel da divisão de filmes, radiodifusão e gravação de áudios, trazendo nessa imensidade de conteúdos o passado norte-americano em meio à sua experiência moderna:

“Estas impressões em papel foram feitas usando papel sensível à luz da mesma largura e comprimento que o filme em si, e desenvolvido como se fosse uma fotografia fixa. Algumas empresas cinematográficas, como a Edison Company e a Biograph Company, apresentaram imagens em movimento inteiras - quadro a quadro - como impressões em papel. Outros produtores apresentaram apenas sequências ilustrativas.”¹⁰

A *paper print* apresenta inúmeras temáticas no rolos fotográficos. Entre elas, um conjunto de filmes patenteados pela Edison Company e pela American Biograph and Mutoscope Company sobre a Guerra Hispano-Americana e a Revolução Filipina. Esse material é de fácil acesso, pois sua disponibilidade é gratuita e seu o acesso *online* não encontra percalços. O material utilizado como fonte desta pesquisa está presente na coleção “*The Spanish-American War in Motion Picture*”, inclusa na *paper print collection*:

“A guerra hispano-americana foi a primeira guerra dos EUA em que a câmera de cinema desempenhou um papel. Esses filmes foram feitos pela Edison Manufacturing Company e pela American Mutoscope & Biograph Company e consistem em atuações filmadas nos EUA, Cuba e Filipinas, mostrando tropas, navios, figuras notáveis e desfiles, bem como reconstituições de batalhas e outros eventos de tempo de guerra. A Apresentação Especial encaminha as imagens em ordem cronológica, juntamente com ensaios breves que fornecem um contexto histórico para a sua filmagem.”¹¹

A coleção abriga 68 filmes registrados em solo americano, cubano e filipino, acerca de temáticas bélicas como exposições e marchas de batalhões, assim como paradas militares, desembarques de soldados, uma grande exaltação de almirantes, generais e heróis do conflito, como também a presença de recriações fílmicas, ou seja, encenações das atividades mais marcantes para o conflito. Ainda podemos destacar dois filmes específicos, que ultrapassam a

¹⁰ LIBRARY OF CONGRESS. Disponível em <<https://www.loc.gov/collections/spanish-american-war-in-motion-pictures/articles-and-essays/the-paper-print-film-collection-at-the-library-of-congress/>> Acessado em 01/12/2017.

¹¹ LIBRARY OF CONGRESS. Disponível em <<https://www.loc.gov/collections/spanish-american-war-in-motion-pictures/about-this-collection/#overview>> Acesso em 01/12/2017.

padronização técnica dos operadores de câmera do período. A película “*Love and war*”¹² de 1899, com duração de 3 minutos, coloca-se como um dos exemplos de ficção por possuir aspecto narrativo cinematográfico não compatível com o modelo padrão dos filmes do período. Os presidentes Willian McKinley e Theodore Roosevelt também possuem lugar privilegiado nos filmes, enquanto destacam a importância do cinema como novo fator de relação internacional e comunicação em massa. O presidente McKinley foi o primeiro candidato à presidência a ser filmado, aparecendo diante das câmeras apenas seis meses depois das primeiras projeções fílmicas. Além de sua campanha, o presidente teve toda sua trajetória política registrada em filme, tornando o fato inédito. Sua participação na Guerra Hispano-Americana, seu assassinato e a execução de seu assassino são elementos presentes com bastante relevância nas películas do período. A câmera, como nos aprofundaremos, começou a participar da vida política e militar dos EUA.

A coleção tem seu recorte temporal limitado entre os anos de 1898 e 1901, iniciando sua atividade fílmica juntamente com a guerra e prorrogando as produções para a esfera política pós-guerra. A partir de 1899, as produções caíram quantitativamente se comparadas com o período de instalação das forças armadas em Cuba. O período do protetorado cubano¹³, uma ocupação burocrática e política, não despertou interesse das empresas fílmicas, que a partir de 1899 começaram a produzir encenações relacionadas à Revolução Filipina. Já nos anos de 1900 e 1901, há poucas encenações das consequências políticas desse conflito.

Os filmes que pertencem ao acervo podem ser agrupados a partir de cinco eixos principais. Uma primeira onda de filmes iniciou-se com a notícia do naufrágio do *Maine*, fato que impulsionou as empresas para se preparar e registrar imagens dos acampamentos, como também os preparatórios para os embarques das tropas. Naquele momento as produtoras buscaram alianças governamentais e empresariais para suas viagens, aliaram-se ao jornal de Hearst, que acabou por financiar a Edison e a Mutoscope cedendo correspondentes para acompanhar os operadores de câmera. Esse período foi caracterizado por um conjunto de registros tomados diretamente do cotidiano entre os operadores e os soldados americanos, suas práticas diárias de higiene, comemorações, trabalho, assim como preparações para os

¹² WHITE, James. *Love and War*. Edison Company: United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1899

¹³ Período da História de Cuba em que os Estados Unidos desenvolveram um dispositivo legal chamado de Emenda Platt, autorizando a intervenção política em qualquer momento que Washington desejasse. Isso afirmava a soberania estadunidense sobre Cuba.

embarques. Ocorreram filmagens praticamente descritivas desses conteúdos. Percebe-se nesse momento uma humanidade conectada aos soldados, que riem, se divertem ou se encantam com a presença da câmera no momento anterior à guerra. As empresas, antes de testarem seus correspondentes fílmicos em campo, não fizeram uso de recriações fílmicas, pois foi um período voltado à descrição do cotidiano, dos equipamentos e alimentação do soldados, seguindo as publicações dos jornais. Essa postura rapidamente se transformou quando optaram pelas recriações, a posteriori das experiências, que chegaram de Cuba, filmes que se encontravam danificados ou com um material pouco atrativo para a população, bem como dificuldades vividas pelos operadores.

Mesmo que as recriações do naufrágio do *US Maine* tivessem preenchido um enorme espaço na indústria fílmica mundial no início de 1898, o acervo não possui nenhum título sobre o assunto. Os registros sobre recriações e filmagens diretas dos escombros de navios e batalhas diretas são muitos, porém, esses filmes em sua maioria estão apenas em registros de jornais e revistas da época, além de documentos. Graças à pesquisa de Stephen Bottomore, *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*, esse material não disponível nos acervos veio a complementar este estudo. O único conteúdo que temos no acervo deste período é do naufrágio do *Maine*, transportes em Cuba e sobre a população Filipina, bem como cenas do Forte Moro, Havana, gravadas a partir do iate de Hearst. Esse período anterior à guerra não durou tempo suficiente para que os cinegrafistas pudessem coletar filmes significativos, levando os preparativos e as atenções dos cineastas para Tampa, Flórida. Os filmes sobre o início da guerra são oito:

1. *Burial of the "Maine" Victims (Estados Unidos)*
2. *War Correspondents (Estados Unidos)*
3. *N.Y. Journal Despatch Yacht "Buccaneer" (Cuba)*
4. *Wreck of the Battleship "Maine" (Cuba)*
5. *Morro Castle, Havana Harbor (Cuba)*
6. *U.S. Battleship "Indiana" (Estados Unidos)*
7. *Secretary Long and Captain Sigsbee (Estados Unidos)*
8. *"Vizcaya" Under Full Headway (Estados Unidos)*

Já em relação às preparações para a guerra, principalmente na região de Tampa, na Flórida, o número de filmes foi mais significativo. Aqui os registros entram e acompanham a vida diária dos soldados americanos.

1. *10th U.S. Infantry, 2nd Battalion Leaving Cars (Estados Unidos)*
2. *U.S. Cavalry Supplies Unloading at Tampa, Florida (Estados Unidos)*
3. *Colored Troops Disembarking (Cuba)*
4. *9th Infantry Boys' Morning Wash (Estados Unidos)*
5. *Military Camp at Tampa, Taken from Train (Estados Unidos)*
6. *Transport "Whitney" Leaving Dock (Estados Unidos)*
7. *Cuban Refugees Waiting for Rations (Estados Unidos)*
8. *Troop Ships for the Philippines (Estados Unidos)*
9. *Blanket-Tossing a New Recruit (Estados Unidos)*
10. *Soldiers Washing Dishes (Estados Unidos)*
11. *Trained Cavalry Horses (Estados Unidos)*
12. *Roosevelt's Rough Riders Embarking for Santiago (Estados Unidos)*
13. *Cuban Volunteers Embarking (Estados Unidos)*
14. *Roosevelt's Rough Riders (Estados Unidos)*

A sequência de filmes, que se agrupam na segunda temática, inicia-se a partir do dia 14 de junho de 1898, quando as tropas do exército americano deixaram os Estados Unidos para iniciar a invasão a Cuba. O operador da Edison Company, Willian Paley, foi a Cuba com outros repórteres e filmou o que seriam as primeiras tropas americanas a ancorar em solo cubano (Tropas dos EUA em Daiquirí, Cuba). Embora outras tropas dos EUA tivessem desembarcado em Cuba em maio, com o objetivo de levar suprimentos aos insurgentes cubanos, o desembarque em Daiquirí foi o primeiro passo da Força Expedicionária estadunidense. Já a empresa *Biograph* conseguiu registrar filmes por meio de seus operadores na região de Cuba e das Filipinas, gastando recursos financeiros consideráveis para obter filmes de guerra.

As limitações do equipamento de filmagem impediram registros de batalhas reais. Por este motivo, a Edison Company iniciou um processo de reconstituições dos combates feitos, em sua maior parte, em Nova Jersey usando tropas da Guarda Nacional. As reconstituições desses filmes transformaram o pelotão de voluntários de Roosevelt, os chamados *Rough Riders*, em heróis da cavalaria estadunidense. Batalhas como a ocorrida em *Las Guaymas* e também cenas que representavam trincheiras nas Filipinas foram preparadas para a fortificação do nacionalismo estadunidense. A recriação foi fundamental para complementar e levar ao espectador americano uma dinâmica mais combativa e aventureira de seus soldados, debruçando-se no sensacionalismo encontrado nos jornais e, então, a partir de recriações visuais

desses fatos. Os filmes registrados em solo cubano durante o período da Guerra Hispano-Americana são.

1. *U.S. Troops Landing at Daiquirí, Cuba (Cuba)*
2. *Packing Ammunition on Mules, Cuba (Cuba)*
3. *Major General Shafter (Cuba)*
4. *Pack Mules with Ammunition on the Santiago Trail, Cuba (Cuba)*
5. *Troops Making Military Road in Front of Santiago (Cuba)*
6. *Wounded Soldiers Embarking in Row Boats (Cuba)*
7. *Wreck of the "Vizcaya" (Cuba)*

Já as recriações históricas desse período são.¹⁴

1. *Shooting Captured Insurgents (Estados Unidos)*
2. *Cuban Ambush (Estados Unidos)*
3. *Raising Old Glory Over Morro Castle (Estados Unidos)*
4. *U.S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney (Estados Unidos)*
5. *Skirmish of Rough Riders (Estados Unidos)*

Depois que os combates terminaram com a assinatura de um protocolo de paz entre os Estados Unidos e a Espanha, em agosto de 1898, as companhias de filmes sentiram-se incentivadas a obter imagens reais dos heróis de guerra que retornavam e tanto eram anunciados. Ambas as empresas filmaram o desfile de Sampson em Nova York no dia 20 de agosto de 1898. Diversas visões dos navios envolvidos na guerra foram filmadas cruzando o rio Hudson como embarcações heroicas. A Biblioteca do Congresso oferece imagens do *USS Brooklyn*, do *USS Texas* e do *USS Oregon*. As máquinas de guerra chamavam muito a atenção do público que acompanhava o desfile. Essas embarcações eram símbolos do poderio militar estadunidense, símbolo da força industrial que se apressara no país na corrida imperial do final do século XIX. Multidões de espectadores podem ser vistos nos filmes, todos assistindo ao desfile em solo firme ou em embarcações. É nessa categoria sobre o fim da guerra e suas comemorações, que os filmes de embarcações aparecem juntamente com os filmes de

¹⁴ Filmes registrados no calor do momento, assim como recriados em uma posterioridade aos eventos em questão recebem nomes específicos como *atualidades* e *atualidades recriadas*. Ambos conceitos explorados posteriormente.

bandeira¹⁵, estimulando o nacionalismo violento ao focar a câmera nas tremulações da bandeira estadunidense. Os filmes desse período, produzidos pela *Biograph*, tiveram enfoque de maior intensidade no campo médico para os soldados chamado Camp Wikoff em Long Island. Os soldados que regressavam da guerra com suspeita de febre amarela, deveriam ficar de quarentena nessa região que recebeu a presença de cinegrafistas e políticos do período. Uma inspeção no local promulgada por McKinley, deu-se pela ocasião que os jornais recorreram a uma campanha acusando o responsável pelo acampamento, o secretário de guerra Russel Alger, de negligência com os pacientes. Em setembro, o Presidente McKinley visitou o acampamento junto com uma companhia dos principais responsáveis políticos, todos registrados pelas lentes da *Biograph*.

A participação dos políticos nesta fase do cinema iniciava a competição entre teatros que exibiam os filmes da guerra. Nesses filmes a formação de uma propaganda política não tinha seus desdobramentos diretos, mas, era uma espécie de campo de experimentação para uma nova forma de aparições que se ligavam muito mais à informação do que à formação. Todavia, a opinião pública recebia muita influência dos meios de comunicação impressos, que fizeram do cinema seu correspondente visual. Willian McKinley foi o primeiro presidente a utilizar essa oportunidade e deixar-se filmar durante a campanha, como veremos, favorecido pelas ligações de seu irmão nas ações dos filmes, nos quais o interesse principal se direciona para o setor econômico particular, apesar de impactar a sociedade e auxiliar sua campanha com as bases populares.

A lista de películas filmadas no final da guerra que abordam o retorno e os desfiles comemorativos desses soldados são.

1. *The Fleet Steaming Up North River (Estados Unidos)*
2. *Reviewing the "Texas" at Grant's Tomb (Estados Unidos)*
3. *U.S. Battleship "Oregon" (Estados Unidos)*
4. *Observation Train Following Parade (Estados Unidos)*
5. *Close View of the "Brooklyn," Naval Parade (Estados Unidos)*
6. *Parade of Marines, U.S. Cruiser, "Brooklyn" (Estados Unidos)*
7. *Astor Battery on Parade (Estados Unidos)*
8. *General Lee's Procession, Havana (Cuba)*
9. *Troops at Evacuation of Havana (Cuba)*

¹⁵ Categoria fílmica presente no início do cinema em que a presença de bandeiras nacionais eram muito frequentes. Principalmente nos Estados Unidos.

10. *71st Regiment, Camp Wyckoff (Estados Unidos)*
11. *General Wheeler and Secretary Alger (Estados Unidos)*
12. *McKinley and Party (Estados Unidos)*
13. *President Roosevelt and the Rough Riders (Estados Unidos)*
14. *Sampson-Schley Controversy (Estados Unidos)*
15. *Sampson and Schley Controversy--Tea Party (Estados Unidos)*

Os filmes que tiveram as Filipinas como tema, concentram-se nos anos finais desta filmografia que compõe o acervo. Os anos de 1899 e 1900 foram anos posteriores a guerra com Cuba. O protetorado com a ilha passava de interferências diretas para debates e aprovações de leis no senado, até se consolidar com a Emenda Platt. O público dos primeiros filmes estava com sua atenção nas guerrilhas Filipinas que lutavam contra os Estados Unidos, embora os combates com a Espanha nas Filipinas já tivessem terminado em agosto de 1898, em que as tropas americanas travaram mais batalhas na região para afirmar militarmente o domínio dos EUA sobre as ilhas orientais. Os combates com rebeldes filipinos começaram como resultado da recusa dos EUA em incluir os nacionalistas do território nas negociações sobre o futuro das Filipinas. A região foi cedida aos Estados Unidos pela Espanha por 20 milhões de dólares pelo Tratado de Paris, assinado em 10 de dezembro de 1898. Em 21 de dezembro de 1898, o presidente McKinley emitiu a Proclamação de Assimilação Benevolente, que delineava sua política colonizadora nas Filipinas. Em resposta às tentativas de domínio americano, a República das Filipinas foi declarada independente em 1º de janeiro, com Emilio Aguinaldo como seu presidente, mas os Estados Unidos se recusaram a reconhecer seu governo legítimo. Como resposta, o governo filipino proclamou sua constituição em 27 de janeiro de 1899. Em 4 de fevereiro, a República das Filipinas, liderada por Aguinaldo, declarou guerra aos Estados Unidos depois que três soldados filipinos foram mortos por tropas norte-americanas. Após a incessante luta entre império e guerrilha, os jornais já haviam demonizado a figura de Aguinaldo, que, devido à desigualdade tecnológica bélica, acabou sendo capturado pelas tropas americanas lideradas pelo coronel Frederick Funston, em 23 de março de 1901. Em seu governo, Theodore Roosevelt se dedicou a combater as guerrilhas remanescentes nas Filipinas.

A *Biograph* disponibilizou duas expedições para cobrir a *Campanha das Filipinas*, nome batizado pelo catálogo da empresa. A maior parte das películas foram filmadas em 1899 e 1900, durante a investida filipina contra os Estados Unidos. Os filmes de Cuba, nesse momento haviam perdido majoritariamente espaço entre seu público. As películas *Aguinaldo's*

Navy, filmada no rio Pasig, perto de Manila, *25Th Infantry* e *An Historic Feat* são registros diretos na Ásia. O filme *25th Infantry* retrata um regimento afro-americano que conquistou a vitória na batalha de El Caney, Cuba, e posteriormente foi enviado às Filipinas em agosto de 1899, sendo o batalhão com mais participações nos conflitos, motivo pelo qual foi, muito retratado nas mídias do período.

Os filmes que retratam os acontecimentos da região das Filipinas e foram registrados diretamente sem recriações são:

1. *25th Infantry* (Estados Unidos)
2. *Aguinaldo's Navy* (Filipinas)
3. *An Historic Feat* (Estados Unidos)
4. *Colonel Funstan Swimming the Baglag River* (Filipinas)

Já os recriados:

1. *U.S. Troops and Red Cross in the Trenches Before Caloocan* (Estados Unidos)
2. *Advance of Kansas Volunteers at Caloocan* (Estados Unidos)
3. *Filipinos Retreat from Trenches* (Estados Unidos)
4. *Capture of Trenches at Candaba* (Estados Unidos)

Por fim, encerramos a categorização dos filmes em um último bloco, que valoriza seus heróis, registra passeatas e aclama os pontos nacionalistas de maior importância que aparecem nos desfiles marítimos ou terrestres. Os *Rough Riders* e, principalmente, o almirante Dewey são homenageados por meio de marchas que celebram seus retornos. Os registros diretos são filmes que possuem total caráter de *mostração*, ou seja, uma prática muito comum no início do cinema. Filmavam os principais acontecimentos nas grandes cidades como uma forma singela de demonstração direta ao público, sem necessidade maior para a linguagem cinematográfica. A presença de nomes heroicos e a importância que tiveram durante a guerra destacam a necessidade de encerrar o ciclo de filmes de forma apoteótica, sobre a afirmação final do poderio militar norte-americano. As forças industriais bélicas e a grande capacidade de seus heróis em ação são exaltados nessa categoria. As narrativas, comumente montadas nos próprios ambientes de exibição, completavam suas histórias de grandezas com os seguintes filmes:

1. *Morning Colors on U.S. Cruiser "Raleigh"*

2. *U.S. Cruiser "Raleigh"*
3. *Admiral Dewey Landing at Gibraltar*
4. *Admiral Dewey Receiving the Washington and New York Committees*
5. *Admiral Dewey Taking Leave of Washington Committee on the U.S. Cruiser "Olympia"*
6. *U.S. Cruiser "Olympia" Leading Naval Parade*
7. *Governor Roosevelt and Staff*
8. *Admiral Dewey Leading Land Parade*
9. *The Dewey Arch*
10. *The Dandy Fifth*

Esses filmes ofereceram aos espectadores do final do século XIX experiências físicas, visuais e sensoriais que poderiam espantar o público com o nível do realismo das passagens, dos soldados e de toda a vida fantasmagórica visada por essa nova tecnologia que surpreendeu Gorki. Antes desses filmes, existia um arquétipo de notícias que tinha ganhado muita força com a informação de massa, principalmente os jornais da época, que demonstravam os principais fatos históricos acontecidos no mundo enquanto as empresas fílmicas seguiam seus caminhos em busca de dar movimento a essas narrativas. Para compreendermos esses fatores vamos explorar alguns conceitos sobre o início do cinema que se enquadram na proposta dessa leitura.

A Biblioteca do Congresso também apresenta sessões de documentações não fílmicas sobre o acervo, como, por exemplo, a literatura não científica sobre o tema, apresentando Mark Twain e Walt Whitman. Trechos de José Martí sobre o processo de independência cubana, Ramon Emérito Betances, de Porto Rico, entre outros. Román Baldorioty de Castro e Lola Rodríguez de Tió (Porto Rico), José Rizal e Emilio Aguinaldo (Filipinas), e Antonio Cánovas del Castillo e Ramón Blanco (Espanha) possuem suas publicações escritas contemporâneas à guerra, na plataforma *online*. A disponibilidade de jornais e revistas ilustradas, que complementam a narrativa fílmica, como o *NY Journal*, *Leslie's Week*, *Punch* e *Puck* foram fundamentais para a verificação de dados que complementam a análise dos filmes nos requisitos históricos do período. Todos os elementos disponíveis e utilizados como fonte deste estudo forneceram a comprovação de uma presença nacionalista marcante e imperialista na opinião pública, só possível com o crescente hábito de leitura do cidadão urbano, que por meio dos traços psicológicos e sociais da modernidade, utilizavam os filmes e as imagens impressas para experimentar sensações visuais do que era escrito nas páginas dos jornais.

A autora Flávia Cesarino Costa, trouxe um necessário debate bibliográfico para o Brasil a partir de seu livro *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*¹⁶. Pelo contato com sua obra, tornou-se viável o uso das obras de Charles Musser¹⁷ neste estudo. Flávia Cesarino introduziu conceitos relacionados ao início do cinema ainda pouco conhecidos no Brasil, sendo sua obra fundamental para que ocorresse a compreensão e os caminhos de análises do primeiro cinema. Com maestria, o termo *Primeiro Cinema* foi incorporado neste estudo pelo caminho que Cesarino proporcionou a seus leitores. Inserido neste período, compreende-se os anos de 1895 até 1915 como um recorte temporal que se utiliza da montagem cinematográfica como eixo de classificações conceituais. A montagem de um filme refere-se ao processo de organização sequencial dos planos fílmicos. O plano, por sua vez, é o conjunto de imagens que compõem a cena. A partir do momento em que os filmes passaram a compor mais de um plano-sequência (sem cortes, ou junções), temos a presença da montagem na sua narrativa, ampliando as possibilidades de se contar uma história e deixando os cineastas com uma ampla liberdade de criação. É nesse período que o cinema passa a ser incluso nas vanguardas modernistas do início do século XX, ilimitado às experimentações.

Costuma-se atribuir o início da montagem ao ano de 1915, com os filmes de D.W Griffith, incorporando montagem com múltiplos planos que se traduziam em uma linguagem com muitas possibilidades, maior que único plano-sequência com a câmera estática. É com Griffith que o cinema passa a mover-se junto com a cena, desligando-se do princípio básico do teatro e modificando, em última estância, o espectador teatral do cinematográfico. Os filmes de montagem se tornaram o marco do cinema clássico para a historiografia, sendo a narrativa cinematográfica considerada o fim do *primeiro cinema*. Porém, essa afirmação se torna questionável, já que, encontramos em diversas experiências cinematográficas anteriores a 1915, tentativas e usos de uma montagem. Ao utilizarmos a ideia de montagem clássica, por sua vez, estamos atribuindo ao filme noções de diversos movimentos de câmera (panorâmica, *travelling*), planos (plano geral, médio, americano etc.), angulações (câmera alta, baixa, etc). A complexidade narrativa posterior a 1915 isola o primeiro cinema em seu próprio conjunto de técnicas, podendo ser dividido e categorizado internamente através de seus ciclos e técnicas. Como a história da Guerra Hispano-Americana foi retratada anterior a esta narrativa inaugurada

¹⁶ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

¹⁷ Charles Musser é um historiador estadunidense, atualmente encontra-se como uma das principais referências diante do início do cinema. Organizou e catalogou as fontes da *Paper Print Collection* para a Biblioteca do Congresso. Seu trabalho de análise consistiu a partir de levantamentos rigorosos de fontes cinematográficas, além do entorno do filme, com uma análise contextual da produção altamente detalhada.

por Griffith, a análise não poderia se desprender de conceitos criados com o intuito de compreender as fontes relacionadas ao primeiro cinema. Os principais são as *atualidades* e as *atualidades recriadas*:

Nas atualidades apareciam não apenas cenas reais da vida cotidiana, cenários naturais, paisagens de terras distantes, desfiles e multidões nas ruas, mas também encenações de acontecimentos recentes – as “atualidades reconstruídas” – como guerras, incêndios, terremotos e assassinatos famosos, não havendo uma clara distinção no tratamento daquilo que tinha sido captado no calor da hora e o que tinha sido representado diante das câmeras por atores de teatros ou até parentes dos realizadores. Estas encenações de acontecimentos reais eram mostradas como uma novidade dentro do programa do *vaudeville*, onde a livre mistura entre ficção e realidade aparentemente não incomodava a audiência.¹⁸

As *atualidades recriadas*, por sua vez, partem da encenação do que se desejava filmar. Essa diferenciação é muito importante para os filmes do primeiro cinema, já que a diferença parte de motivos técnicos de filmagens. As *atualidades* foram o objetivo principal das empresas Edison e Biograph, porém, com as dificuldades de filmagem em locais belicosos, devido aos aparelhos da época, a produção fílmica majoritariamente se deu por recriações, pois elas permitiram filmagens muito além do que as *atualidades* ofereciam no espaço inóspito da guerra. Os filmes de registros diretos não davam conta de reproduzir os anúncios impressos que narravam as batalhas, tiroteios e ações heroicas dos Estados Unidos. Foi possível relacionar ambas as formas de produção cinematográfica do período por meio de um auxílio externo das fontes fílmicas, como os jornais, cartas e publicações dos operadores de câmera que se aventuraram por terras cubanas.

A presença de Willian McKinley e Theodore Roosevelt, assim como as encenações de batalhas e execuções de cubanos por espanhóis compunham uma forte ligação com jornalismo sensacionalista. Outro elemento que nos mostra essa questão desenvolveu-se no fluxo de produções até o ano de 1899, em que o gênero de atualidades era predominante tanto em Cuba quanto nas Filipinas. Além do mais, o gênero das *atualidades* se tornou muito popular em 1898 por causa do envolvimento da Europa e dos Estados Unidos em guerras imperialistas, como diz Georges Sadoul em História Geral do Cinema¹⁹. Já a partir de 1899, os enredos passaram majoritariamente a serem *recriados*, pois o conflito havia terminado e o sucesso desses

¹⁸ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Azougue, 2005. Rio de Janeiro. p. 46.

¹⁹ SADOUL, Georges, *histoire generale du cinema*, Tome I: L'invention du cinema 1832-1897, Paris: Denoel, 1948. p 217.

cameramans e das empresas fílmicas não foi satisfatório para o público geral, que sentia a necessidade de estar inserido nos conflitos pelo meio da imagem em movimento.

O cinema, historiograficamente, é compreendido como produto histórico-social, difusor ideológico e mercadológico, como também transmissor de discursos políticos e mídia formadora de opinião pública. Nessa perspectiva, é pela representação da realidade²⁰ que a linguagem cinematográfica se torna capaz de empoderar e legitimar formas de governos, sistemas financeiros e estabelecer padrões de consumo e conceitos generalizantes na sociedade que a utiliza. Esta apropriação dos meios cinematográficos para a difusão de propagandas políticas ou mercadológicas expande as possibilidades para uma análise histórica dos usos e das intenções de quem operava a máquina cinematográfica no determinado recorte temporal e espacial proposto pelo historiador.

Por meio da materialidade do filme e das problemáticas ideológicas que suas representações acarretam, a mediação dada pela História deve observar o cinema como documento único e riquíssimo para a formação de um quadro histórico, tanto da sociedade que o produziu, quanto da sociedade nele retratada. O objeto de estudo cinematográfico segue, ainda hoje, os princípios metodológicos elaborados por Marc Ferro no que condiz ao conceito de realidade, verdade e autenticidade histórica, tendo evoluído por meio da polissemia do filme apresentada por Eduardo Morettin²¹. Partindo deste questionamento, a classificação dos gêneros de ficção e documentário surgem como dois lados de uma moeda²², apresentando simultaneamente suas próprias formas de análise individualizantes.

Para Ferro, a oposição entre ficção e documentário, baseada na sua relação com o real, deve ser matizada, pois ambos informam uma “realidade social” de natureza diversa. Além das informações trazidas de forma quase inconsciente pelo diretor (objetos, gestos, atitudes ou comportamentos sociais – novamente), em uma película de ficção que recorre às imagens tomadas em exteriores, temos “toda uma informação documentária (...) que é da mesma natureza que a da reportagem, mesmo se ela não tem a mesma *função* nos dois tipos de filme”.²³

Perante a ideia de *atualidades*, não podemos trabalhar esses filmes como documentários, mas, com as experiências das empresas e na agenda nacionalista que se inspira nos jornais, torna-se possível a alusão dessa produção a um cinema informativo, que lhe atribui suas

²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Trajectoria crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1978. p 33.

²¹ MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR. p 15.

²² *Ibid.* p 15.

²³ *Ibid.* p 26.

diversas funções, sobretudo a de informar. Encarando o material como uma fonte histórica fílmica, a pesquisa estruturou o primeiro capítulo como o alicerce teórico para situar o leitor no contexto da modernidade. A historiadora Michéle Lagny ressalta que os filmes são capazes de incentivar o historiador a pensar a historicidade “através da reflexão que eles (os filmes) impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história”²⁴. O segundo capítulo foi fundamentado por práticas de recepção, produção e comercialização como também por temas filmados e pela maneira de filmá-los. Explora-se, também, a jornada dos cinegrafistas em Cuba e sua afinidade com os jornais marrons.

A relação entre modernidade e a recepção visual do público fornece a hipótese principal do estudo. O cinema teria sido inserido como uma novidade tecnológica capaz de traduzir os anseios do indivíduo urbano moderno, adequando-se visualmente aos jornais como meio de informação e dando movimento às propagandas ilustradas. A adesão do cinema a um conjunto de estímulos presentes na década de 1890 complementou a formulação da opinião pública direcionada pelos setores econômicos e políticos a seus interesses. A Guerra Hispano-Americana entra como um embrião que se desenvolveria para um projeto de propaganda massiva no século XX, criando as bases de experiência fílmica para o seu uso intensivo até os dias atuais. O estímulo do indivíduo moderno passou a ser cada vez mais sensorial, dinâmico e veloz; os desejos, as insatisfações e o ambiente urbano eram elementos que atribuíram uma vasta experiência aos sentidos. A vivência temporal *neurológica* segundo Bem Singer²⁵, rompeu com a história medieval, natural e pacata. O ritmo de vida do indivíduo se transformou a partir da energia elétrica, das noites em claro e da substituição do galo pelo apito das fábricas. O ambiente urbano se tornou um local com novos perigos, dotado de uma individualidade própria, isoladora de contatos humanos e conexões interpessoais. O cavalo aos poucos era substituído pelos bondes, pelo maquinário e pelo mais ágil. Ao mesmo tempo, a cidade era sinônimo de perigo, um ambiente cheio de acidentes diários que propagavam por uma cobertura sanguinolenta. Os jornais reportavam mortes, crimes e descrições de grandes transtornos no trânsito. O público passa a ser sedento para conhecer e experimentar todas as sensações pelo

²⁴ LAGNY, Michéle. *O cinema como fonte de História*. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: Um olha sobre a história*. EDUFBA/Editora Unesp, 2009. p 100.

²⁵ SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

olhar e consome toda forma de informação que contenha assuntos de natureza mórbida, comportamental ou grotesca.

Diversos exemplos estão presentes na contextualização de modernidade, apresentando um conceito no qual o ser moderno necessita de tanto estímulo que, tanto as revistas ilustradas quanto os jornais, passam a se tornar os catalizadores de todo o processo de padronização dessa sociedade. Além disso, o cinema entra nesse ambiente como sua maior expressão, além de reflexo de tudo que ocorre na cidade, no campo e até mesmo em lugares distantes, agora possíveis de serem visualizados com um aspecto realista. Essa distância física do espectador do primeiro cinema também se fantasia em uma experiência vivida em forma de realidade, de contato direto com o que se vê. No caso da Guerra Hispano-Americana, a noção de espaço e tempo do espectador passa a sofrer uma mutação fundamental para que o interesse por esse produto ganhe amplitude econômica. No caso de películas em que há combates recriados, por mais ingênuos que ao nosso olhar possam parecer, na ocasião a formação inicial de uma imagem de soldados presentes em tela ameaçam a segurança em um imaginário que transporta o público para seu filme, embora a segurança da distância da batalha seja garantida pelo assento e pelas narrações feitas durante o espetáculo. Em uma mesma, o cinema exaltou figuras políticas transplantando-as pela primeira vez para a proximidade dos seus eleitores, mostrando seus feitos reais e assegurando isso com a surpresa de uma realidade que o filme é capaz de nos trazer. A figura de McKinley destoava das informações jornalísticas que informavam sua presença oficial na sua residência, contudo a tela o apresentava simultaneamente em diversos locais, transportando essa sensação de realidade, conforme o referido no segundo capítulo.

O debate sobre a questão da modernidade presente no primeiro capítulo, segue exclusivamente a história dos Estados Unidos na década de 1890. A base bibliográfica para essa contextualização incide sobre Walter Benjamin²⁶, Ben Singer²⁷, Anthony Giddens²⁸, *Raymond Williams*²⁹, Georg Simmel³⁰, Reinhart Koselleck³¹ e *Marshall Berman*³². A partir da

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Tradução: João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

²⁷ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁸ GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

²⁹ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: Contra os novos conformistas*. São Paulo, Editora Unesp, 2011

³⁰ SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

³¹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

³² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

assimilação do conceito de modernidade sensorial aplicada nos Estados Unidos, no qual o debate sobre o convívio social em meios urbanos se coloca como centralidade, surge a aplicação do cinema como encaixe diante de uma série de expectativas visuais sobre o filme a partir da sua conjuntura moderna. Aplicar a modernidade como justificativa para as demandas cinematográficas do período consiste na inovação do estudo, em que surge a pergunta “por que o interesse em se filmar a guerra?”.

A presença do filme na Guerra Hispano-Americana, hipoteticamente se deu para alimentar as demandas visuais de uma modernidade técnico-científica e sensorial, além de identificarmos, nas películas, um reflexo espelhado do nacionalismo *jingoísta* que se manifesta por meio do visual, adaptando a imagem em movimento. Nosso objetivo consiste em traçar ligações entre, a modernidade e a demanda cinematográfica do primeiro cinema. A partir das pesquisas embasadas nas fontes impressas, tanto escritas quanto visuais, ficou nítido como o primeiro cinema acomodava-se bem em um ambiente de comunicações visuais já existentes na década de 1890. A comparação entre espetáculo, comunicação impressa e primeiro cinema comprovou a mesma finalidade desses elementos modernos em relação à Guerra Hispano-Americana. Uma agenda nacionalista tornou-se o eixo central dessa congruência entre as construções de estereótipos nas ilustrações que foram detectadas nos filmes e nos espetáculos de variedades. A busca pelo cinema forçou uma imagem pejorativa da Espanha e acompanhou os noticiários que forjaram a ideia dos americanos como arautos da liberdade, fatos possíveis por meio dessa junção e entrosamento entre diversos elementos que ajudaram o cinema a se estruturar em 1898.

O que tange aos aspectos da historiografia sobre a guerra e aos Estados Unidos, comprova-se que foi descoberto um período no qual o imperialismo e a indústria bélica prevalecem no pensamento e nas práticas ocidentais, trazendo para o infortúnio dos países latino-americanos, além da edificação e consolidação dos EUA como potência expansionista de seus interesses. O ano de 1898, com a *Guerra Hispano-Americana*, quando os norte-americanos anexam Porto Rico e criam um protetorado em Cuba, é um período divisor de águas. As intervenções políticas e, muitas vezes, militares se legitimaram durante o século XX com o apoio do imperialismo cultural por todo o mundo, tendo como base desta funcionalidade o meio cinematográfico, injetor dos costumes e da aceitação norte-americana perante o antiamericanismo que surge, e a reação às posturas agressivas e impositivas desta nação que se modernizou em uma velocidade admirável, atropelando e dilacerando o que encontrou pela frente. Os filmes da coleção *Spanish-american war in motion pictures*, sob a ótica de análise

feita neste estudo, esclarecem sobre a origem da utilização do cinema como proa de dominação cultural, além de demonstrar a forte ligação da política do modernismo com os processos vivenciados no século XX.

Para a compreensão histórica relacionada ao conflito entre a Espanha e os Estados Unidos pelo domínio das ilhas do Caribe, Porto Rico, Cuba e Filipinas, foi necessário um levantamento bibliográfico capaz de edificar e comprovar na ideologia imperialista e agressiva norte-americana perante a América Latina. A presença de atuações registradas nos filmes encontrados na coleção *Spanish-American-War in Moticon Pictures* apontam para uma presença de nacionalismo imperialista nas recriações históricas e nas imagens tomadas dos exércitos, dos almirantes, do presidente McKinley, das cavalarias e da bandeira estadunidense prevalecendo sobre o território cubano e o exército espanhol. Essa edificação histórica teve por base algumas leituras fundamentais.

O historiador Lars Schoultz em seu livro *Estados Unidos: poder e submissão, uma história da política norte-americana em relação a América Latina*³³, procura compreender uma estrutura subjacente que leva a opinião pública do norte-americano, uma visão preconceituosa e depreciativa do restante da América, nascendo disso o ímpeto de se julgarem escolhidos para levar a civilização e os preceitos da democracia burguesa aos países incapazes de autossuficiência abaixo de suas fronteiras geográficas. Esse olhar suscita o entender de conceitos como *destino manifesto*, tão presente durante a Guerra Hispano-Americana e nas relações de poder e submissão com os vizinhos latinos. A bibliografia também se complementa com a contextualização da relação conturbada pós hegemonia estadunidense presente em Joseph S. Tulchin³⁴, historiador que estuda as relações políticas entre a América Latina e os Estados Unidos. Seu livro *América Latina X Estados Unidos: Uma relação turbulenta* apresenta um amplo debate que se inicia no período da formação dos estadunidenses como nação até suas políticas de intervenção e domínio cultural e político em toda região em que se estendem as suas fronteiras do sul.

A bibliografia percorreu autores como Frank Freidel, como *The Splendid Little War*³⁵, que apresenta de forma descritiva os acontecimentos anteriores ao conflito e também os processos realizados durante a guerra. Porém, os autores que mais participam do debate

³³SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos Poder e submissão: Uma história da política norte americana em relação à América Latina*. Raul Fiker. 1 edição. Bauru: EDUSC, 2000.

³⁴TULCHIN, Joseph. *América Latina X Estados Unidos: uma relação turbulenta*. Tradução, Lavinia Silveiras. Editora Contexto: São Paulo, 2016.

³⁵MEIKLE, D. *The Splendid Little War by Frank Freidel*. Indiana Magazine of History, 1 dez. 1958.

histórico sobre o período no qual os Estados Unidos entraram no conflito para uma contextualização de imperialismo e nacionalismo, são Eric Hobsbawm com seus livros *Era dos Impérios*³⁶ e *Era do Capital*³⁷ e Muniz Bandeira, *Formação do Império Americano*³⁸, livro de fundamentação teórica para os conceitos utilizados sobre a história dos Estados Unidos. Podemos citar, ainda, o autor Hugh Thomas, que foi utilizado como estrutura histórica do percurso cubano e também americano diante das ameaças de guerras e da política do *reconcentrado* aplicada pelos espanhóis na ilha. Esses autores formam a contextualização estrutural para o desenvolvimento das relações entre modernidade e filmes da Guerra Hispano-Americana, servindo como matriz para nos posicionarmos diante das passagens históricas propriamente ditas. Temos ainda um apoio da fonte histórica *The Spanish American War*, escrita pelo secretário de defesa em atuação durante o conflito Alger Russel³⁹, que além, de estar presente na filmografia, foi uma importante figura em prol da guerra. Seu uso como fonte se deu estritamente para auxiliar a posição dos cinegrafistas diante das batalhas e dos eventos retratados pelos filmes. Publicado em 1901, seu livro nos traz uma detalhada apresentação dos planos bélicos, das batalhas, das estratégias utilizadas pelo exército e pela marinha estadunidense, além de uma visão sobre a geografia do local.

A obra de Stephen Bottomore, *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*, investigou a relação entre filmes de guerra e propaganda cinematográfica no primeiro cinema. Sua pesquisa foi abastecida por inúmeros documentos que estão disponíveis *online*, ou digitalizados, apenas em acervos físicos, o que preencheu lacunas para completar a trajetória dos operadores de câmeras e seus contratos com os jornais estadunidenses. A resolução da hipótese proposta por esta pesquisa ancorou-se no estudo de Bottomore, que, mesmo descoberto tardiamente, mostrou ser possível o desenvolvimento da relação com a propaganda no primeiro cinema.

A dissertação a seguir encontra-se inserida nesse enredo explanado acima. Tendo como estrutura dois capítulos compostos por 6 subtítulos. O Capítulo um “Estados Unidos Moderno” tem como função demonstrar o debate bibliográfico sobre a modernidade, assim como apresentar para o leitor qual conceito de moderno está sendo utilizado para atingir o objetivo proposto. Em “Modernidade em Debate”, a urbanização é apresentada como a principal

³⁶ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios (1875-1914)*, RJ: Paz e Terra, 2008.

³⁷ HOBBSAWM, Eric. *A Era do Capital* RJ: Paz e Terra, 1979.

³⁸ BANDEIRA, L. A. Moniz. *Formação do império americano: da guerra contra a Espanha à guerra do Iraque*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

³⁹ ALGER, Russell. *The Spanish American War*. New York: Harper & Brothers. 1901

transformação que abandonou o mundo medieval. Os países ao se industrializarem automaticamente mudaram suas rotinas diante de uma realidade mecânica e urbana. Impactos na temporalidade e no espaço criaram o indivíduo frequentador dos *vaudevilles*, ou teatros de variedades. “Metrópole Sensorial” apresenta as diversas maneiras em que o tempo e o espaço se transformam com o contato da velocidade das máquinas; tecnologias na comunicação e no transporte criam um turbilhão de sentimentos e experiências sensoriais a quem convive nesses centros urbanos. A imagem aparece como forma de propaganda e comunicação, as cidades são tomadas pelo visual e os impressos passam a ditar normas de vestimentas e comportamentos, inserindo a população na padronização. Inserindo o primeiro cinema no debate em torno da modernidade, “Vaudevilles e suas projeções: o primeiro cinema” aborda aspectos técnicos e teórico sobre o primeiro cinema. As características teóricas do início do cinema são fundamentais nesse subtítulo ao apresentarem os conceitos de *atualidades* e *atualidades recriadas*. A construção metodológica para que a análise das fontes se insira na ideia de modernidade aparecem de acordo com o ambiente dos *vaudevilles* e suas projeções sociais nos centros urbanos dos Estados Unidos.

Em uma abordagem direta às fontes visuais da década de 1890, o capítulo 01 se direciona para o conturbado ambiente urbano gerado por meio de propagandas imagéticas em defesa do imperialismo estadunidense. “Nacionalismo e imperialismo – narrativas imagéticas da década de 1890” apresenta ao leitor um conjunto de publicações dos principais jornais e revistas do período, deixando claro o uso destas linguagens como um estímulo ao nacionalismo. “A guerra e seu público” demonstra a produção detalhada dos filmes relacionados com a Guerra Hispano-Americana, trazendo uma abordagem dos títulos e suas temáticas, os espaços dedicados as produções específicas da Edison e da Biograph. Um duelo comercial entre as empresas fez com que a produção desse material se tornasse uma jornada por espaços de filmagens e em uma adaptação do primeiro cinema para a linguagem estipulada pelos *vaudevilles*. Por sua vez, “Entre canhões e câmeras: Indústrias que se cruzam durante a formação do Império Americano”, encerra o capítulo 1 inserindo a indústria cinematográfica do período a um conjunto de práticas produtivas decorrentes do final do século XIX. A contextualização histórica sobre imperialismo e sua motivação industrial para a guerra se faz por meio de Hobsbawm e Moniz Bandeira, relacionando a produção de máquinas belicosas com a produção cinematográfica voltada para o registro dessas atividades. O capítulo se encerra com a análise de filmes cuja temática de encouraçados de guerra foram produzidas em grande quantidade.

Durante o capítulo 2, “Guerra Hispano-Americana em movimento”, o leitor se depara com a análise das fontes cinematográfica proporcionadas pela *paper print collection*. Percorrendo por todo o *corpus* que totalizam 68 películas, o capítulo se estrutura por temas dos filmes, recriações, empresas e operadores de câmera das empresas. Dessa forma, “a morte em si é um espetáculo” nos apresenta índices que comprovam a aliança entre jornais impressos e empresas cinematográficas para estimular e apresentar de forma sensacionalista a guerra em questão. Casos de intensa repercussão sobre Cuba e a presença de operadores de câmeras junto com jornalistas compõem uma trajetória que acompanha diversas películas e noticiários integrados que espetacularizam a guerra e suas consequências. “A Guerra e a Mídia” apresenta a estreita ligação entre Hearst e o *Journal* com a Edison Company. Busca-se por uma compreensão desta relação que tem como elo a modernidade e os seus estímulos, encontrando nos filmes uma agenda nacionalista que imitava os jornais e favorecia um crescimento do público nos *vaudevilles*. Em “Correspondentes de Edison” acompanhamos a trajetória de Willian Paley, operador de câmera da empresa Edison que procurou noticiar a guerra juntamente com o jornalista Dekcer. Sua trajetória por Tampa e Cuba permitiu registros fílmicos valiosos, em que é possível compreender o dia a dia dos soldados americanos, suas embarcações, viagens e operações de guerra. Os filmes de Paley compõem um conjunto de atualidades. Já em “Edison: Atualidades recriadas em Cuba”, encontramos outros cinegrafistas da empresa, como Porter, responsáveis por recriar situações de batalhas e outras incapazes de serem registradas diretamente por uma câmera. As recriações apresentam um estudo sobre técnicas do primeiro cinema e seu desenvolvimento a partir da demanda fílmica causada pelo conflito. Também proporciona ao leitor um vasto debate sobre a necessidade moderna pelo visual, pelo *voyeur* e a solução de criação onírica pelo filme em retratar notícias em que eram impossíveis de serem assistidas pelos cidadãos estadunidenses. Por meio de uma análise análoga aos filmes da Edison, “Correspondentes da Biograph” expande os debates sobre demandas visuais, processos da guerra e primeiro cinema utilizando-se das produções registradas pela empresa Biograph. Destacando a aparição de personagens históricos do período e o impacto dessas imagens por meio da narrativa cinematográfica na sociedade, “Roosevelt e McKinley: formas de propaganda e registros *Vitagráficos*”, traz ao leitor a ideia embrionária de se utilizar da linguagem cinematográfica como uma atividade política. A adesão da propaganda política ao filme nasce quase simultaneamente ao próprio cinema, o partido republicano utilizou-se dessa narrativa para as eleições de McKinley, além de heroicizar a figura de Roosevelt durante a guerra.

O trabalho conclui ao estabelecer a ligação por meio da modernidade entre as demandas de uma sociedade moderna com a Guerra Hispano-Americana. O contexto histórico do final do século XIX favoreceu e estimulou o uso do filme a partir de uma necessidade urbana que necessitava observar o que se lia, experimentar o que ocorria. O trabalho constrói a ideia que apresenta o ano de 1898 e a Guerra Hispano-Americana como marcos históricos de usos cinematográficos para a guerra e para a propaganda, de forma embrionária para uma vasta e diversificada experiência vivida no século XX.

Capítulo 1: Estados Unidos Moderno

1. Modernidade em debate

A Cidade pertence à Noite, Não ao Sono
 Doces sonhos abandonam a mente lassa
 Horas impiedosas se arrastam como anos
 A noite é martírio eterno, a triste ameaça
 Tensão d,alma e pensamento, que jamais cessa
 Ou que o estupor de um instante apenas espessa
 Pior que desgraça, torna os infelizes insanos.

James Thomson

O poeta escocês James Thomson escreveu *The city of dreadfull nighth* em 1874, expressando uma distopia pessimista perante as vivências ligadas a uma consciência agonizante de se viver nas cidades. A ideia da urbanização é amplamente associada aos inúmeros conceitos de *modernidade*, pensados ao longo de uma jornada de transformações desmesuradas na sociedade como um todo e no pensamento dos indivíduos que experimentaram a emergência do modernismo associados as percepções metropolitanas, que trazem um dinamismo atípico posterior à História antiga e medieval.

“A cidade pertence à Noite, Não ao Sono”. Diante desta revelação, nós, leitores contemporâneos, não sentimos estranhamento suficiente para nos sensibilizar aos impactos sensoriais que a vida noturna trouxe para a sociedade ocidental. As transformações sofridas pelo mundo, antes ditado pelas passagens da natureza (pré-modernos), ao entrarem em contato com os primeiros sinais da modernidade, sentiram, de primeira ordem, impactos de uma experiência de tempo e espaço transformadora das percepções habituais. O ocidente se despedia das conexões com a natureza e se ligava a um mundo urbano, industrial e capitalista. James Thomson sentiu o que iremos definir como uma modernidade *intermediária*. O escritor se afligia com o domínio das máquinas sobre o sono, a substituição dos despertadores naturais como o galo e o nascer do sol pelo apito das fábricas, a invenção do relógio mecânico, fatos que modificam os conceitos de tempo e espaço, assolando as noites que com a energia elétrica irão reverter os padrões biológicos do sono e das percepções humanas.

Aproximando-nos dos conceitos da modernidade para fins de reconhecimento, o termo *moderno* refere-se a uma organização emergente na Europa a partir do século XVII e que, posteriormente, tomará forma global. Nos Estados Unidos, irá se consolidar após a reunificação do Sul e do Norte, sob a premissa da industrialização a partir da segunda metade do século XIX. Porém, no final do século XVI, moderno surge para nos referenciar o significado de “agora”, a fim de delimitar as transições da antiguidade e da medievalidade com as novas características econômicas e políticas trazidas pelo mercantilismo e pelo fortalecimento dos estados absolutos. A ideia de um estado em alteração por meio de melhorias aparece no século XVIII na literatura de Jane Austen⁴⁰, na qual ela utiliza do termo como um estado de mudança que claramente estava presente em sua sociedade. Já seus contemporâneos, segundo Raymond Williams, utilizavam as concepções terminológicas “modernizar”, “modernismo” e “modernista”, trazendo otimismo em suas referências às modificações sociais. Neste período da modernidade que podemos classificar do início do século XVI até o fim de XVIII, acompanhando as idéias de Marshall Berman⁴¹, encontramos apenas uma ideia arquetípica do moderno, anterior à Revolução Francesa que começava a traduzir o *turbilhão*⁴² que a alimentava a vida nos centros urbanos. O mundo científico foi irrigado de descobertas sobre a física e sobre o mundo cósmico que transformaram a percepção de onde estamos e de nossa ocupação no espaço terrestre. Uma mudança que encerrou uma era pautada pela religiosidade medieval, que segundo Berman, vinha de Jean-Jacques Rousseau e estas transformações iniciaram alterações profundas nas concepções de tempo e espaço na sociedade.

Podemos classificar como uma segunda etapa da modernidade, o período pós Revolução Francesa e as ondas revolucionárias de 1790. Este período é marcado pelas repercussões políticas em que o mundo ocidental passou sofrer a transformações políticas e também pessoais. Williams, ao demonstrar as concepções dos românticos para a arte no século XIX, indica a postura dos registros visuais em suas pinturas e em suas narrativas literárias como testemunhos da grande mudança social, influenciando uma geração de artistas que se enquadraram no conceito de *modernistas*, como, por exemplo, os pós-impressionistas e os cubistas. A figura do burguês se tornou emblemática durante a revolução industrial, e sua ação junto à industrialização atingiu patamares não mensurados para a época em termos tecnológicos. Tal processo gerou inovações nas cidades urbanizadas e nos grandes centros artísticos do mundo, como Londres, Paris e Nova Iorque. Este momento de transição

⁴⁰ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. Editora Unesp. 2011, São Paulo. p. 2

⁴¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Schuarz Ltda. 1982, São Paulo.

⁴² *Ibid.* p 16.

tecnológica com consentimento das mudanças proporcionadas a partir das revoluções liberais burguesas, levaram-nos à terceira fase proposta por Berman para conceituar a modernidade, fase que por sua vez, é vista em Manet, escrita por Dickens e consolidada nas imagens em movimento do cinema.

A arte, a sociedade e o indivíduo apresentam, nesta perspectiva do moderno, mudanças e rupturas apresentadas no século XIX, como podemos notar no formato narrativo dos romances e no poder burguês, “especialmente como manifestado na censura burguesa- o artista se torna um dândi ou uma pessoa avessa ao mercado, algumas vezes ambos”⁴³. Essas mudanças acarretam consequências ideológicas ligadas aos meios de comunicação e de produção cultural iniciadas no final do século XIX. A fotografia, o cinema e a reprodução foram indícios decisivos para a transferência da sociedade ocidental para um período com identificação modernista, que nos proporcionará filmes vanguardistas como, por exemplo, “*Um homem com uma câmera*” (1927) de Dziga Vertov, “*O Gabinete do Dr. Caligari*” (1920) de Robert Wiene, romances neo-realistas que modernizaram o realismo e o naturalismo do século 19, entre outros inúmeros movimentos artísticos. O investimento tecnológico mobilizou novas formas culturais nos grandes centros urbanos metropolitanos, transformando-os em espaços centrais do imperialismo pré Primeira Grande Guerra. No campo artístico, o meio urbano ofereceu zonas transacionais de uma arte sem limites de fronteiras.

Os impasses deste período constituem-se no que Nicolau Sevcenko chamou de revolução técnico-científico⁴⁴ - mudanças profundas que transcenderam os limites do ambiente urbano penetrando nos corpos e nas percepções dos indivíduos. O orgânico se confunde com o mecânico, as novas tecnologias estendem os limites corporais do homem, o bonde e o trem diminuem as distâncias e criam no indivíduo uma velocidade nunca vista até então. As percepções espaciais se (des)dobram com as novas temporalidades de locomoção, as luzes da cidade fazem da noite um momento de vivências e experiências, diferentes do período em que a falta de energia elétrica silenciava a vida social boêmia. A industrialização transformou os ritmos e as condições de vida dos seres humanos, e o nascimento do cinema transformou o olho em uma máquina.

⁴³ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: Contra os novos conformistas*. São Paulo, Editora Unesp, 2011. p 4.

⁴⁴ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI, no loop da montanha russa*. Cia das Letras, 2001. São Paulo.

Ben Singer apresenta-nos três significados de modernidade, recorrentes e de fácil associação pelo pensamento contemporâneo⁴⁵. O primeiro deles surge de um conceito que apresenta ao indivíduo um *turbilhão*⁴⁶ de experiências, uma sensação de abandono ideológico de uma sociedade passada, que abandonou a teleologia religiosa e forma social agrária “feudal” nos preceitos e estimas. Nessa transformação, o indivíduo ficou suscetível aos questionamentos que giram em torno das mudanças. O conceito *cognitivo* apresentado por Singer⁴⁷ traz à tona uma ideia de nascimento de uma racionalidade instrumental, ou seja, um contorno perante a intelectualidade que se torna uma nova ótica pela qual o mundo ganha percepção e também se constrói. Já diante do conceito *socioeconômico*, o termo modernidade refere-se a grandes mudanças tecnológicas e sociais que, durante os dois últimos séculos, foram tomando forma até à contemporaneidade. A década de 1890 apresentou um elevado crescimento diante destes fatores: industrialização acelerada, urbanização massificada, crescimento populacional até então não conhecido e vasta difusão de tecnologias nos meios de transporte e de comunicação. O autor cita também o desgaste do capitalismo avançado e a “*explosão da cultura de consumo de massa*”⁴⁸, onde encontraremos um público consumidor dos filmes que retratam a guerra Hispano-Americana.

As teorias sociais relacionadas aos estudos de Georg Simmel⁴⁹ e Walter Benjamin⁵⁰, trazem-nos a necessidade de acrescentar um conceito importante e complementar ao *cognitivo*. Trata-se da ideia de uma modernidade *neurológica* que entende este processo histórico como um registro das experiências subjetivas distintas. O indivíduo que se insere nas mudanças expressivas da era moderna, é caracterizado por sua experiência a choques físicos e perceptivos do ambiente metropolitano. O ritmo da industrialização, do crescimento populacional e das novas formas de comunicação e transporte é o principal fator desses choques sensoriais. Esta ideia é muito associada aos conceitos socioeconômicos da sociedade moderna, em que temos o estabelecimento do capitalismo industrial burguês influenciando todos os setores da sociedade, impulsionando novos pensamentos sociais e incentivando vanguardas marxistas, anarquistas,

⁴⁵ SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 95.

⁴⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

⁴⁷ SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 95.

⁴⁸ *Ibid.*, p 95.

⁴⁹ SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

sindicalistas além do desenvolvimento de novos agentes sociais. De fato, temos essa associação claramente colocada pelos pensadores Walter Benjamin e Simmel, porém quando utilizamos o conceito *neurológico*, as mudanças em questão se dão a partir das estruturas da *experiência* e da relação entre indivíduo e a nova sociedade mecanizada.

O mundo da metrópole é marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador⁵¹, o que nos leva direto ao *turbilhão* a que Berman se referia, tráfego entre carroça, bonde, trem e automóvel, barulho intenso do trânsito, dos comerciantes ambulantes (muito retratados em filmes do primeiro cinema). Ao olhar, painéis de propaganda poluem o visual diante da quantidade de produtos novos trazidos pela era industrial e a injeção desses no mercado, além dos sinais de trânsito. Multidões se atropelavam em meio ao caos urbano, vitrines e anúncios de novos estilos de moda e comportamento apareciam diariamente em revistas ilustradas. Estes elementos da vida na cidade eram novidade, causavam estranhamentos, choques e sobressaltos no cotidiano e na forma de se comportar. Singer interpreta essa avalanche de estímulos e experiências como *hiperestímulo*, a partir do qual conseguimos compreender de forma *neurológica*, os principais fatores que impulsionaram o nascimento do cinema como uma demanda pelo novo, pelo ágil e pelo movimento. O filme e suas retratações sobre a Guerra Hispano-Americana se encaixam perfeitamente no ambiente moderno, nessa ascensão do novo e do rápido, do bélico e da indústria.

⁵¹ SINGER, Ben. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p 56.



Imagem 1

Times Square, Nova Iorque, 1909.⁵²

A modernidade com qual estamos trabalhando é visualizada na própria imagem, na qual se comprova o *hiperestímulo* causado pelas propagandas visuais em larga escala causando um redemoinho ao olhar. Uma presença incomum de informações assolava as percepções no meio urbano e adaptava os indivíduos que percorriam diariamente as ruas nas grandes cidades ao ritmo capitalista.

“Para contextualizar as concepções da modernidade em Krakauer e Benjamin, é preciso olhar para o período anterior e posterior ao das formulações de suas ideias. De um lado, está claro que suas concepções da modernidade antecipam muito o que os teóricos contemporâneos descreveram como a condição da pós-modernidade. Uma definição de pós-modernidade que enfatiza suas “urgências, intensidades, sobrecarga sensorial, desorientação a *melée* de sinais de imagens se sobrepõem muito a concepção neurológica de modernidade, seja a sobreposição completa ou não.”⁵³

⁵² SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 97.

⁵³ *Ibid.* p 98.

1.2 Metrópole sensorial

Como a metrópole é um dos principais fen menos modernos, a cidade tornou-se um dos principais itens dos estudos de Simmel. A presença de imagens no cotidiano dos indivíduos que viviam nas sociedades pré-modernas, além de sons e ritmos intensos, gerou estímulos nervosos a quem conviveu neste cenário. Segundo Simmel: “A metrópole altera os fundamentos sensoriais da vida psíquica”⁵⁴. Por esse motivo, a cidade se tornou o oposto do campo. Ela é inundada de movimentos e ritmos nos quais o cinema surgiu como maior expressão e também, como a grande linguagem similar   do cotidiano. Essa tradução do impacto sensorial no indivíduo moderno encontrava-se nos novos meios de comunicação que acompanhavam o movimento da metrópole.

Segundo Flávia Cesarino Costa as relações entre o início do cinema nos Estados Unidos e as alterações sociais no meio urbano caminham paralelas em um período histórico no qual se inaugura uma era de predominância das imagens⁵⁵. No centro desta relação entre cinema e sociedade moderna, a narrativa cinematográfica surge como uma grande novidade entre as comunicação em massa desenvolvidas em fins do século XIX. As percepções de tempo e espaço alteradas pelas condições neurológicas da modernidade são derivadas da criação de aparelhos capazes de registrar e reproduzir as imagens em movimento. Essa tecnologia foi responsável por desenvolver o *hiperestímulo* diante de tanta inovação visual excessiva.

A presença da imagem nos centros urbanos norte-americanos localizados principalmente na costa leste, além de apresentar uma intensa forma de propaganda capitalista visual, trazia também inúmeras formas de comunicação inovadoras a partir das imagens. Catálogos de compras ilustradas indicavam as roupas e os cortes da moda, a postura das mulheres em bares, cafés e na sociedade como um todo seguiam a imprensa ilustrada, uma das principais fontes de circulação de informação na época. As revistas ilustradas contextualizavam as necessidades políticas e sociais por *cartoons*, *charges*, desenhos de fotografias, quando não a inserção da própria foto nos periódicos (algo infrequente pela dificuldade e pelos altos valores

⁵⁴ SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. O fen meno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p 12.

⁵⁵ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Azougue, 2005. Rio de Janeiro. p 17.

redirecionados à impressão de fotografias em si), anúncios de lutas, circos, espetáculos burlescos etc.

Este conjunto de materiais encontrados em imprensa ilustrada oferece ao historiador registros ricos a serem complementados na pesquisa. As revistas cômicas e jornais sensacionalistas vão armazenar conteúdos valiosos que demonstram o caos proporcionado pelo ambiente moderno sob o discurso de um alarmismo social, além do assédio comercial nítido no formato do capitalismo industrial. O jornal *The Standard* fez uma publicação em 1895 acerca dos perigos causados pela presença do bonde elétrico no meio urbano, com representações sensacionalistas e exageradas. Como, podemos notar, o hiperestímulo provoca sensações de periculosidade no cotidiano da metrópole.

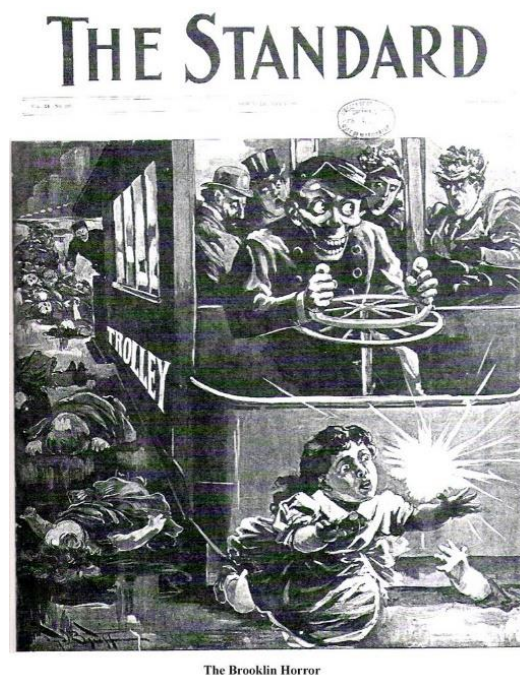


Imagem 2

“O horror do brooklyn”, 1895.⁵⁶

Acompanhando à imagem, vinha o seguinte texto: *“O carro de bonde implacável acrescentou outra vítima à sua lista de inocentes massacrados e continua sem controle. Milhares de cidadãos protestaram e uma imprensa unida atacou, sem resultado o monopólio impiedoso do bonde. Até o prefeito está fraco e sem apoio. A mortandade continua. O que o Brooklyn fará?”*⁵⁷. A velocidade dos novos meios de transporte alteravam não somente a

⁵⁶ SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 104.

⁵⁷ Ibid. p 104.

percepção de espaço nos indivíduos ao diminuir distâncias e reduzir bruscamente o tempo de locomoção, mas também se demonstrava *implacável* ao aterrorizar a cidade por seus perigos quando envolto em algum tipo de acidente. A face do motorista nos indica a morte, incapaz de sentir remorso e fazendo seu trabalho pelo de seu novo meio de ceifar os indivíduos, que, neste caso, é representado pela ingenuidade e pela delicadeza de uma garota tentando escapar da trilha de mortos deixados para trás. Claramente, o sensacionalismo era utilizado nessa narrativa imagética para promover nos indivíduos algumas posturas perante a imprudência do bonde e de seus motoristas.

Inúmeras ilustrações vão nos trazer a experiência aterrorizadora de se viver em um estado de transição, de uma vida pré-moderna, em que existia uma suposta estabilidade para uma nova etapa marcada pelo choque e pelo estímulo. A presença desta comunicação imagética no dia-a-dia foi um impulsor para a formulação de demandas visuais que a sociedade moderna requer para conseguir representar e comunicar seus impasses e suas políticas sociais impostas diante desse caos. A imagem torna-se uma narrativa independente e começa a se difundir rapidamente, ganhando um espaço importante nas transformações do modernismo. Um termo será bastante utilizado para explicar esse interesse pelo olhar, o termo *voyeur*, o papel assumido pela imagem diante desta nova sociedade, sob a figura da imagem impressa, estática ou em movimento, apresenta para o espectador moderno uma variedade infinita de novos horizontes e novas “vistas”. Acidentes, catástrofes, imagens de personagens políticos e conteúdos impossíveis de serem vistos ao vivo se tornaram visíveis pela documentação dessas informações, até então, impossibilitadas pela distância, como por exemplo os guias de viagens e as revistas geográficas. Neste caso, o indivíduo, ao ler um periódico, uma revista impressa ou algum jornal, experimentava sensações que proporcionavam o desenvolvimento do olhar *voyeurista*, que a vida urbana incentivava ao despertar a curiosidade visual imposta por essas novas linguagens de comunicações.

A dramatização dos acidentes urbanos encenados por meio das narrativas presentes nos jornais (tanto visuais quanto escritas) impulsionaram a sociedade moderna a necessidade de enxergar com os próprios olhos aquilo que se publicou de forma tão extravagante e sensacionalista. Um dos casos que evidenciam esse processo histórico é o necrotério de Paris, que ganhou propriedade de teatro popular durante essa modernização francesa em finais do século XIX. “*Poucas pessoas que visitaram Paris não conheceram o necrotério*” escreveu em

1888 o comentarista social Hughes Leroux⁵⁸. A identificação de corpos mortos foi transformada em um *show*, servindo de forma auxiliar do jornal que colocava no palco, escritos em detalhes, as tragédias acontecidas na cidade. O necrotério aos poucos se tornou uma casa de espetáculos, onde a população ia conferir o caso de assassinato, por exemplo, de maior repercussão nas páginas jornalísticas. A população podia, então, conferir o caso de perto através da passarela pública do necrotério onde os corpos ficavam a mostra. O necrotério serviu como experiência visual do jornal. Algumas pessoas julgavam que a fantástica popularidade do necrotério vinha da necessidade de ver a realidade. É fato que os jornais encorajavam estas visitas que fizeram o necrotério de Paris adaptar-se em forma de teatro, com sala para a exposição dos mortos, entrada e saída do público e um espaço fora para os comerciantes ambulantes.

Para compreendermos a intensidade da necessidade visual a que a sociedade moderna impulsionou o indivíduo, tomamos aqui o exemplo da menina de quatro anos que foi encontrada morta em um vão de escada no ano de 1886 na chamada Rue du Vert-Bois. A capa do jornal *Le Journal Illustré* exibia uma foto de seu corpo e isso convocou uma multidão de 50 mil pessoas para olhar o corpo da criança exposta que, por não apresentar nenhum sinal de violência, se tornou um grande mistério policial na época. O corpo ficou exposto na sala de exposição: “*era uma cadeira coberta por um pano vermelho que salientava mais a palidez da pequena morta*”⁵⁹, transformando a rua do necrotério em uma verdadeira feira de comércio. As imagens da menina e da multidão foram assuntos da imprensa popular durante todo o período de exibição. O *Le Journal Illustré* chegou a apresentar uma narrativa ilustrada em formato de romance em capítulos sobre a história da menina que, após seu corpo começar a entrar em decomposição, a sua causa de morte havia sido engasgamento com uma minhoca, confirmou a necropsia. Os visitantes do necrotério não se dirigiam para lá a fim de reconhecer os corpos, mas sim, para satisfazer sua necessidade *voyeur* mórbida em um formato de atração. O necrotério assumia o mesmo significado que a Torre Eiffel e as catacumbas antigas, uma necessidade de experimento visual cada vez mais marcante. Podemos considerar que as atrações modernas, burlescas e até mesmo mórbidas transformavam a vida real em espetáculo, estímulo que será transferido também para todos os tipos de espetacularização, a criação de parques de diversões, de circo de horrores e, por fim, para a forma cinematográfica.

⁵⁸ SCHWARTZ, R. Vanessa. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 338.

⁵⁹ *Ibid.* p 341.

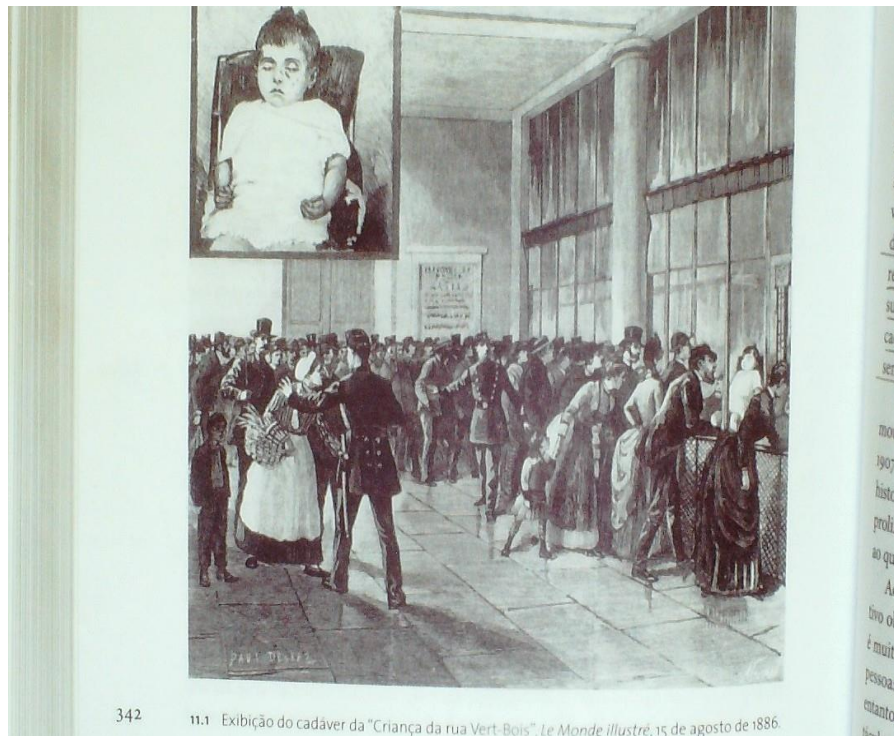


Imagem 3

Exposição da Criança da Rua Vert-Bois. 1886⁶⁰

Este processo de gestação de um espectador cinematográfico anterior à própria criação do cinema, foi impulsionado nos Estados Unidos pela inovação tecnológica e pelas novas invenções que eram estimuladas, vendidas e apresentadas ao público pelos jornais. Outro aparato de extrema importância para o desenvolvimento do espectador cinematográfico foram os teatros de variedades, os *vaudevilles*, que apareceram como uma forma de diversão popular durante a década de 1880, sintetizando todas as formas de atrações que o público moderno demandava. Os principais espetáculos envolviam comédias-pastelões, apresentações musicais, danças, animais adestrados, apresentações circenses, truques de mágicas, ilusionismo, escapismo, lutas e, muitas vezes, apresentações com alto teor de periculosidade, como por exemplo, “o redemoinho da morte”. Hoje conhecemos algo próximo a isso e o chamamos de “globo da morte”:

“Para Kracauer, Benjamin e seus muitos predecessores, essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria. Ao evitar uma explicação mais estritamente socioeconômica, eles

⁶⁰ Ibid. p 342.

conceberam a comercialização do ‘suspense’ como um reflexo e um sintoma (assim como um agente catalizador) da modernidade neurológica. A intensidade crescente dos entretenimentos populares argumentaram, correspondeu à nova estrutura de vida diária.”⁶¹

Nos Estados Unidos, a alteração das características das cidades e das formas de entretenimento separavam-se por classes sociais, ocorrendo uma organização do espaço físico urbano pela disposição entre os espaços de habitações. Os industriais bem sucedidos, os empresários, a classe proletariada, os negros e os imigrantes se dividiam em escala de bem estar social em suas comunidades. Uma nova cidade com inúmeros grupos sociais separados por barreiras arquitetônicas também segregava as formas de diversão e entretenimento entre elas. As classes sociais burguesas usavam e abusavam de livros, revistas de modas e comportamentos, teatros refinados com apresentações musicais advindas dos mais prestigiados músicos europeus, clubes de campos onde ocorriam jogos atléticos e variados esportes etc. O tempo para as classes burguesas podia ser dedicado a formas de lazer enquanto os operários, muitas vezes imigrantes, dedicavam-se a doze horas ao trabalho.⁶² Robert Sklar, em sua história social do cinema, demonstra como as horas de lazer dos operários eram vividas nos botequins dos distritos urbanos, salões de dança, ringues de patinação e lutas de boxe. Alguns clubes ofereciam a sinuca, que se tornou um esporte popular e presente em todos os ambientes noturnos. Todos os espaços dedicados aos imigrantes recebiam com frequência “visitas” da polícia a fim de fechá-los. Durante a década de 1890, novas formas de diversão começam a surgir para o público não burguês: algumas canchas de jogos de boliche, alguns parques de diversão e até mesmo alguns museus baratos, mas nenhum deles fazia tanto sucesso quanto as curiosidades sensacionais e burlescas apresentadas nos *vaudevilles*.

A cidade em suas diversas camadas, convivendo com a necessidade do moderno, do veloz e do inovador, introduziu gradualmente em seus espetáculos as imagens em movimento e as projeções, inventadas e patenteadas na década de 1890. Diante destes inúmeros espetáculos de curiosidades perigosas, cômicas e burlescas, Thomas Alva Edson desenvolve um aparelho no ano de 1891, capaz de dar movimento às fotografias, o chamado *quinetoscópio*⁶³, que reproduzia em movimento as imagens registradas pelo *quinetógrafo*. O *quinetoscópio* era um aparelho desenvolvido para apenas um espectador. Ele consistia em um visor onde, ao se

⁶¹ SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 115.

⁶² SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix LTDA, 1975.p 14.

⁶³ *Ibid.* p 15.

depositar uma moeda, uma película exibia “*lutas de boxe, bailarinas, cenas eróticas, números cômicos (que iremos chamar de gags), amimais amestrados ou quadros da paixão de cristo*”⁶⁴. A composição da ilusão de ótica presente no cinema começou a se tornar cada vez mais emergente com essas exibições de imagens em movimento individuais já na primeira metade da década de 1890. Com o sucesso desses aparelhos populares, inventores começaram desenvolver a projeção coletiva dessas imagens, porém, “para entendermos o início do cinema é preciso lembrar que a história das ‘imagens em movimento’ não inclui apenas as imagens fotográficas projetadas na tela para um grupo de pessoas”⁶⁵. Nesse processo de experimentações e inovações com os aparatos tecnológicos advindos da revolução técnico-científica, a metrópole vinha se tornando cada vez mais sensorial, os divertimentos vinham sendo cada vez mais apreciados, a vida real começou a ser vivenciada como um *show* que cada vez mais se assemelhou à vida e à realidade encontrada no cotidiano.

Os panoramas e os dioramas são apresentados por Vanessa Schwartz⁶⁶ como invenções tecnológicas do início do século XIX, que precedem a invenção cinematográfica. A realidade que os panoramas e os museus de cera transmitiam durante as décadas de 1880 e 1890 buscavam essência de representar figuras próximas à realidade, uma familiaridade na captura pelo movimento que se ligava a uma experiência corporal, e não meramente visual. Os panoramas, anteriores à invenção do cinema, exibidos em 360° graus, eram criados com pinturas realistas a partir de fotografias, ou mesmo com projeções de *slides* ampliados em telas. Esse efeito recriava para o olhar impressões de objetos tridimensionais que traziam o realismo à flor da pele. Na Paris pré cinematográfica:

Langloish via incorporado um cenário real em seu “Batalha de Mavarino”, nos anos de 1830, no qual os espectadores se encontravam em um navio de guerra real. Em seu panorama de 1881, *LesCuirassiers de Reichshoffen*, que retratava uma derrota das tropas francesas na Guerra Franco-Prussiana, Poilpot usou ouropel para as armas e botões dos uniformes militares. O catálogo de *LesCuirassiers de Reichshoffen* agradecia ao escultor Jules Talrich por fornecer as figuras de cera que representavam os copos espalhados pelo cenário natural de modo tão surpreendente e verdadeiro”.⁶⁷

Os indivíduos que passaram por esta experiência física, visual e sensorial se surpreenderam com o nível do realismo das passagens das guerras vividas. Anterior ao cinema

⁶⁴ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 36.

⁶⁵ Ibid. p 36.

⁶⁶ SCHWARTZ, R. Vanessa. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004. p. 352.

⁶⁷ Ibid. p. 353.

e à produção fílmica referida à guerra Hispano-Americana, os panoramas que se tornaram espetáculos durante o século XIX, segundo Schwartz, poderiam ter antecipado um arquétipo de notícias que iria se estruturar somente com a imprensa de massa, representando eventos registrados nos meios impressos jornalísticos da época, como, por exemplo, coroações de Czars entre outros eventos históricos. Os panoramas a partir do movimento reproduzido pelo quinetoscópio e das projeções dos Lumière, irão adotar os filmes em seus espetáculos. Em território estadunidense, as experiências modernas estavam caminhando no mesmo ritmo dos centros urbanos europeus. No ano de 1893 durante a Exposição Universal de Chicago, novas tecnologias de diversões e experiências físicas foram apresentadas: a Roda Gigante foi inédita ao mundo como novo aparelho de diversão sensorial moderno. Enquanto isso, Thomas Edson desenvolvia seus modelos para capturar e exibir imagem em movimento juntamente com seu estúdio de registro das fotografias em movimento, o Black Maria. Também encontramos no final do século XIX, nos Estados Unidos, o início das atividades jornalísticas de William Randolph Hearst, fundador da *imprensa marrom* marcada pelo sensacionalismo nas notícias e com veracidade informacional duvidosa. Esta transição entre os panoramas, como precursores de uma representação jornalística de informações, possui uma ligação histórica com o início do que chamaremos de *primeiro cinema* nos Estados Unidos, que se desenvolvem por meio das produções fílmicas de Edison. A Guerra Hispano-Americana (1898) caracterizou-se por um momento de larga produção cinematográfica, pois impulsionou o público das metrópoles *sensoriais* ou *neurológicas*, a tomar as experiências fílmicas como complemento dos noticiários sensacionalistas impressos acerca dos conflitos com a Espanha.

Similar ao que na década de 1880 fez de *Les Cuirassiers de Reichshoffen* um sucesso em Paris, os filmes acerca da guerra Hispano-Americana foram um grande sucesso entre o público americano dos *Vaudevilles*. Em 1898, as tensões causadas entre o imperialismo acirrado entre Espanha e Estados Unidos, “aumentaram a demanda por filmes sobre guerras que, nesse caso, funcionavam como um cinejornal”.⁶⁸ A dinâmica entre as demandas visuais necessárias para expressar as vivências urbanas, os *superestímulos* causados pela experiência moderna e a culminação do desenvolvimento de novas formas de reprodução de imagens em movimento em espetáculos formam laços fundamentais para compreendermos as passagens do período moderno que culminará nos filmes propostos a esta análise. A necessidade de informações velozes sobre as ocorrências no mundo e no dia-a-dia impulsiona um espectador ainda anterior

⁶⁸ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 203.

ao cinema a se habituar com as imagens, o que nos leva inevitavelmente aos locais de espetáculos burlescos e sensoriais que irão sediar, montar enredos e copiar das mídias impressas as passagens da Guerra Hispano-Americana: Os *Vaudevilles*.

1.3 *Vaudevilles* e suas projeções: O primeiro cinema

Os *Vaudevilles* se tornaram uma extensa rede comercial e foram responsáveis por ditar as regras do que viria a ser filmado pelas empresas cinematográficas. Começam a surgir nos Estados Unidos como uma forma derivada do que comumente intitulamos de *teatros de variedades*, espaços que dominavam um público de classe social não burguesa: operários e imigrantes. Os espetáculos anteriores à introdução das *motion pictures*, em 1895, eram exibidos em “*feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em todos os lugares onde houvesse espetáculos de variedades*”.⁶⁹ A narrativa e a forma destes espetáculos serão de extrema importância para a formação do conteúdo dos primeiros filmes produzidos nos últimos anos do século XIX, integrando ao componente fílmico elementos cômicos, burlescos, recriações de fatos históricos, recriações do cotidiano, recriações bíblicas etc. Carregado de elementos teatrais, os *vaudevilles*, ao adquirirem maquinários de projeção fílmica, afastaram-se do público burguês teatral e passavam a se desenvolver ao lado de uma camada da sociedade esquecida socialmente, os operários, as donas de casa e os imigrantes.

Para que possamos compreender o primeiro cinema projetado nos *vaudevilles*, retornaremos à história do cinema, buscando encontrar a origem de alguns aparatos e invenções fílmicas que sustentaram e desenvolveram as empresas Edison Company e Biograph Company, responsáveis pela produção dos filmes sobre a guerra Hispano-Americana. O nascimento do cinema é comumente marcado com a exibição dos irmãos Lumière ao público do Grand Café em Paris no dia 28 de dezembro de 1895. A historiografia clássica que aborda a história do cinema toma esse fato como início da trajetória fílmica, justificando o evento como a primeira exibição de imagens em movimento projetada a um público, não a um único expectador. Porém:

Sabe-se que os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladonowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de vaudeville em Berlim.⁷⁰

⁶⁹ Ibid. p 40.

⁷⁰ COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p 18.

A invenção do cinema é difícil de se estipular, já que lidamos com inúmeras invenções capazes de projetar ou reproduzir uma imagem em movimento desenvolvidas e criadas no final do século XIX. A projeção acompanha a história da humanidade desde seus primeiros fundamentos. Arlindo Machado questiona esse elemento visual em *Pré-cinema, Pós-cinema*, por meio da pergunta “*por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar?*”⁷¹ Ele responde a esta pergunta mostrando as pinturas encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux e Font-de-Gaume, onde as cores e os relevos das rochas pintadas nos trazem noção de movimento conforme o espectador caminha e ilumina essas reproduções. Fugindo do cinema industrial, ele nos traz, por meio dessas pinturas rupestres, a necessidade humana explícita de representar sua imaginação, seu cotidiano e suas histórias por movimento. Ao nos levar à filosofia do mundo grego, Arlindo Machado demonstra como a caverna de Platão era uma sala de projeção, um lugar fronteiro capaz de separar aparência da essência, sendo um lugar de desabamento do que ele chama de “mundo visível”, onde nos jogamos de forma animalesca, dominados pelas pulsões:

“Desde que o cinema se constituiu em instituição, a partir de fins do século XIX, analistas e pensadores não cessam de apontar para a extraordinária semelhança entre a cena da caverna de Platão e o dispositivo de projeção cinematográfica (a situação que reina na sala de projeção). Luce Irigaray (1974, p 337), autora de uma das mais penetrantes autópsias da alegoria da caverna, de onde tira consequências para o feminismo moderno, fala em “montagem cinematográfica” e “artifícios de *metteur en scène*” a propósito do aparato de projeção concebido por Platão.”⁷²

O cinema moderno também passa pela análise da psicologia, que entende o filme muitas vezes como uma forma de alucinação - como o sonho seria para Freud, uma “psicose alucinatória do desejo”, ou seja, para ambos um jogo de representações⁷³. A criação dos aparatos tecnológicos capazes de reproduzir imagens em movimento traz ao domínio do cinema a “impressão de realidade”:

“A combinação do dispositivo da caverna (imobilidade, silêncio, escuridão, onirismo) com o mecanismo de enunciação das imagens pela câmera, um sistema de projeções ópticas, derivado de técnicas renascentistas de “reproduzir” a realidade (a perspectiva monocular principalmente), que visa inscrever o sujeito no interior mesmo da representação. (...) O desejo de ir ao cinema pressupõe, portanto, não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar sugestionar pela *impressão de realidade*, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória, forma essa que poderíamos definir ao mesmo tempo como *voyeurista* e *narcisista* porque nela o

⁷¹ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. p 13.

⁷² *Ibid.* p 31.

⁷³ *Ibid.* p 46.

sujeito “espia” a intimidade do outro pelo viés da tela, enquanto o seu corpo inerte se projeta imaginariamente na intriga e passa a vivenciar o filme como se fosse o seu sujeito.”⁷⁴

A modernidade, com toda sua tecnicidade advinda das indústrias e das invenções, propunha essa alteração de estado de consciência e estímulos corporais presentes no ato de se assistir a uma película. As primeiras invenções fílmicas estimulavam pela inovação tecnológica, a busca realista do movimento proposto tanto pelos estudos científicos já trazidos pela fotografia, quanto pelo estímulo sensorial do meio urbano, onde o movimento estava presente junto ao visual. Em meio a estes estímulos causados pelo contexto industrial moderno, inicia-se o que chamaremos de *primeiro cinema*, as práticas cinematográficas ocorridas entre os anos de 1894 e 1908⁷⁵. Para chegarmos às representações da guerra Hispano-Americana, recortaremos este período até o ano de 1901, em que as últimas películas sobre a temática bélica foram registradas. Seguindo as orientações de Flávia Cesarino Costa, as principais características do *primeiro cinema* se referem ao seu modo de produção, à exibição e às formas de representações destes filmes e ao comportamento do público. As dificuldades teóricas para a descrição do primeiro cinema encontram-se em seu período histórico, que compreende inúmeras transformações técnicas na sua exibição, em seu público espectador, nas estratégias de comercialização e na escolha dos temas filmados⁷⁶.

O conceito de *impressão de realidade*⁷⁷ pensado por Jean-Claude Bernadet⁷⁸, encontra muita dificuldade para aderir a usos no *primeiro cinema*, já que quando pensamos exclusivamente em filmes recriados para aquele público imediatamente devemos associá-lo a técnicas de fingimento. Porém, podemos repensar essa ótica ao nos colocarmos diante da Guerra Hispano-Americana, espaço histórico que congruiu o jornalismo sensacionalista e o filme pela primeira vez. A experiência dos espectadores que acompanhavam os filmes recriados pelo cômico ou encenações da Paixão de Cristo, não estava inserida como alvo para uma

⁷⁴ Ibid. p 47.

⁷⁵ Data estipulada por Flávia Cesarino (p. 34), 1908 passa a ser o ano em que o filme ganha seu próprio espaço de exibição, o Nickelodeon. Deixando o ambiente dos *vaudevilles*. Ano também marcado pelo lançamento do filme *La Mort du duc de Guise*, de Charles Le Bargy.

⁷⁶ Ibid. p 35.

⁷⁷ BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980. p 21.

⁷⁸ Para Jean-Claude Bernadet, a história do cinema é marcada por uma “*luta constante*” para sustentar a impressão de realidade do material filmado, para se manter oculta as denúncias de uma não verdade visual, que pode aparecer através da visualização das técnicas filmadas. Bernadet parte do princípio em que o filme é uma instrumento utilizado por determinado grupo social e a partir disso a impressão de realidade é fundamental para sustentar seus interesses. Mesmo com a ausência de montagem do primeiro cinema, o seu uso fez parte de setores burgueses, tanto empreendedores dos *vaudevilles* quando no caso da Guerra Hispano-Americana, como veremos.

empreitada de formulação ideológica. Os filmes de guerra podem abrir uma divisão dentro da análise do *primeiro cinema*, colocando a necessidade de se representar com um realismo mais vigorante as manchetes jornalísticas, principalmente as de Willian Hearst, já que a Guerra Hispano-Americana foi um acontecimento extremamente popular nos Estados Unidos, evocando sentimentos diversos. Esses sentimentos foram expressos em praticamente todas as mídias visuais e performáticas, desenvolvendo uma enorme exaltação nacionalista que seguia os passos de Hearst e outros jornais impressos. O uso do conceito *impressão de realidade* para os filmes da temática Hispano-Americana não pode ser adaptável em sua totalidade, já que foi elaborado para o cinema moderno, cuja experiência para o espectador se encontrava em um plano historiográfico muito diferente dos anos que o precediam.

Devemos inserir o conceito observando a tentativa dos filmes de guerra em conectar o indivíduo à reprodução, por sua vez, já era o objetivo de exibicionistas que se utilizavam das lanternas mágicas para enganar seu espectador por meio do onírico ou da ilusão. O setor cinematográfico, ao adaptar-se às técnicas ilusionistas, principalmente a partir das experimentações de desaparecimentos em tela a partir de cortes, depositou o entendimento da plateia em um fingimento que cria aspectos imediatos de verdades⁷⁹, ou de uma ilusão que remete à realidade. Quando falamos de apresentações de mágicas ou fantásticas, é muito provável que o espectador se posicionava de volta à realidade após o primeiro choque visual. Porém, ao lidarmos com contextos sócio-políticos, de interesse econômico por parte da mídia impressa e também das empresas cinematográficas, o espectador dos filmes recriados da guerra deveria manter-se no estado de pensamento já proporcionado pela mídia. Uma sensação de alarmismo diante das notícias catastróficas sobre a população cubana e sobre a grandiosidade técnica militar americana. Conflitos exagerados pelo primeiro cinema seguiram uma trilha de narrativas já desenvolvidas nos meios escritos e ilustrados, cabendo ao cinema a grande conclusão desse processo de formulação visual dos eventos.

O conceito utilizado por Bernadet pode ser aplicado ao relacionarmos a necessidade do *primeiro cinema* de criar uma *impressão de realidade* que remetia a outros meios de comunicação, uma vez que filme em 1898 não inseria o público em uma dimensão realista, que só a técnica do cinema moderno foi capaz. O *primeiro cinema* para Bernadet:

⁷⁹ MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e sombras: Arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC, 2003.

Uns filmes curtinhos, filmados com a câmara parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público, a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a platéia. O público levou um susto de tão real que a locomotiva parecia. [...] A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão [...] Essa ilusão da verdade, que se chama Impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.⁸⁰

Ao pensarmos em “*impressão de realidade*”, direcionamo-nos não para a criação de uma realidade forjada, mas para uma que faz uso da surpresa e da reação do público quando demonstra o fascínio pelo movimento. O acontecimento que se via projetado gerava uma esfera de veracidade ainda não questionada pelos pensadores do cinema. Se o olhar nos mostra uma cena de beijo, ela se torna crível de realidade visto que o casal se encontra apaixonado. Quando referimos essa impressão a algo que possui um contexto capaz de assegurar a veracidade do que se vê, por mais irreal e dramatizado que seja, as películas de recriação⁸¹ ganham uma dimensão de imaginação capaz de gerar uma *impressão de realidade* e não a imersão nessa realidade em si.

Se observarmos pela ótica de que esse material cinematográfico em específico foi um instrumento ideológico de apoio a um complexo contexto pré-guerra, é nítido seu estágio de embrião como ferramenta de imagens expostas a um público que as toma como verdade. *Impressão de realidade*, conceito proposto originalmente ao cinema moderno por Bernadet, também pode sugerir que, no começo do cinema, um caráter ideológico pode se manifestar, ainda mais em um grupo de filmes produzidos por um interesse comercial e político, como abordaremos mais detalhadamente no segundo capítulo. Partindo desse pressuposto, a utilização desse conceito está pautada sobre as ressalvas apresentadas.

As experiências técnicas anteriores à projeção a um largo público e o uso de fotografias projetadas, lanternas mágicas, aparelhos de repetição fotográfica, ou até mesmo de projeção individualizada formaram um conjunto de instrumentos fílmicos utilizados para estudos científicos, entretenimento e registro. Desde o século XVII, a lanterna mágica junto a um apresentador utilizava de imagens coloridas projetadas a um público em uma tela. Pelo do sistema de combustão, a imagem era exposta e narrada por atores, músicas e efeitos sonoros.

⁸⁰ BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980. p 12.

⁸¹ Não considerando as películas de ficção como *Love and War*, ou *Sampson and Schley controversy*, pois já possuíam princípio de montagem e foram produzidas em um contexto diferente, como veremos adiante.

No século XIX, brinquedos ópticos como o *taumatópio* (1825), o *fenaquistiópio* (1832) e o *zootrópio* (1833) irão utilizar mais de um feixe de projeção para haver maior controle do movimento das imagens representadas. A representação visual também foi muito utilizada nos panoramas e nos dioramas que consistiam em atrações de ilusionismo, de cenários longínquos recriados com pinturas realistas etc. O objetivo dessas invenções era impressionar os espectadores por meio de novidades constantemente atualizadas: giros em 360 graus, novas técnicas de representações, exposições em balões. Todos estes elementos de inovação e experimentos visuais enquadram-se dentro das demandas de diversão moderna e geravam também conflitos de patentes entre inventores e empresários que os financiavam. Iremos focar nas invenções e no desenvolvimento desses aparelhos somente dentro da história dos Estados Unidos, onde se desenvolveram as empresas Edison Company e Biograph Company, importantes para as imagens registradas do conflito Hispano Americano.

Existem duas invenções de relevância para este estudo. A primeira delas é o *quinetoscópio* e a segunda o *mutoscópio*. De acordo com Flavia Cesarino, influenciado pela invenção dos irmãos franceses e pela câmera de Etienne-Jules Marey, Edison, junto com sua equipe empresarial supervisionada por Willian Dickson⁸², desenvolveu um aparelho que era composto de um pequeno visor em que uma tira de filmes girava através de bobinas e reproduziam o movimento de apresentações basicamente circenses e de *vaudevilles*. Esse aparelho reproduzia as imagens capturadas de uma câmera desenvolvida que se chamava *quinetógrafo*. A exibição era basicamente individual. O espaço de filmagem era um pequeno estúdio chamado de Black Maria, um pequeno espaço fechado e pintado completamente de preto para evitar a exposição da luz solar. Nesse ambiente, inúmeras *motion pictures* baseadas nos teatros de variedades foram gravadas: malabarismos, danças, fisiculturismo e até mesmo pequenas comédias ou reproduções da Paixão de Cristo. A venda deste aparelho de reprodução se popularizou rapidamente em hotéis, parques de diversões e pequenos salões de variedades chamados de *penny arcades*⁸³. A década de 1890 proporcionou ao mundo uma corrida de inventores pelo espaço comercial desses aparelhos visuais. Estados Unidos, França, Grã-Bretanha e Alemanha competiam pelas patentes das invenções que atropelavam umas às outras na procura de um projetor cinematográfico capaz de funcionar. A busca pelo que André Bazin vai chamar de “*mito do cinema total*”⁸⁴, se dava pelo do desenvolvimento de um meio de

⁸² COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p 18.

⁸³ *Penny Arcades* recebe este nome pelo acesso ao espectador ao material filmado, onde para assisti-los nos quinetoscópios dever-se-ia inserir um *penny* no aparelho.

⁸⁴ SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix LTDA, 1975. p 23.

comunicação que fosse capaz de reproduzir ou recriar o mundo da maneira mais realista possível, improvisando meios bidimensionais, imagens em branco e preto, tentativas de imagens coloridas, som sincronizado por outros aparelhos, tridimensionalidade, acabando por aperfeiçoar e tornar o espaço de estudo do primeiro cinema um ambiente sufocado de invenções e desenvolvimentos tecnológicos.



Imagem 4

Fotografia de Dickson do *Black Maria*.⁸⁵

Thomas Edison, diante desta corrida empresarial e inventiva, organizou uma rede de distribuição e venda de suas máquinas e películas capaz de difundir seus produtos em lojas por todo o país ⁸⁶ durante os anos de 1894 e 1895. Com isso, apareceram os salões cinetoscópios, que possuíam cerca de cinco a dez aparelhos unidos a diversos “cinetofones”, máquinas que reproduziam músicas e sons por meio de um disco não-sincronizado com as imagens. A principal fonte de lucro de Edison provinha da venda das máquinas, porém, não houve preocupação em relação a suas patentes autorais, o que fez os aparelhos caírem ao domínio público na Grã-Bretanha. Suas máquinas começaram a se popularizar e perder o interesse inicial:

“Posto que Edison, durante algum tempo, conseguisse provocar notícias entusiásticas da imprensa exaltando o realismo natural das fitas, a novidade dos filmes cinetoscópios que chamava a atenção das pessoas era a sua irrealdade, a curiosa ilusão de vida em minúsculos seres humanos. E já que os protagonistas eram quase todos

⁸⁵ DICKSON, D. K. L. *Black Maria*. Nova Iorque: 1894. In: MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema the America screen to 1907*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1990. p 80.

⁸⁶ SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix LTDA, 1975. p 24.

artistas de *vaudevilles*, os fregueses poderiam vê-los em carne e osso se assim o preferissem.”⁸⁷

A ideia de realidade se alterava de acordo com o do método de exibição, esgotando rapidamente os espectadores das *penny arcades*. Dessa forma, os negócios de Edison começaram a declinar perante a competitividade e as inovações do mercado. A segunda invenção de grande importância é o *mutoscópio*, desenvolvido pela empresa American Mutoscope and Biograph Company, que possuía como orientador tecnológico W. K. L. Dickson, antigo inventor e companheiro de Thomas Edison, que deixara o emprego na Edison Company e no grupo West Orange no ano de 1895. Dickson fundou junto a três sócios a Biograph Company, equipe responsável por desenvolver o aparelho de reprodução batizado de *Mutoscope*. Essa máquina mostrava imagens fotográficas em movimento por um visor, porém nela eram inseridos cartões-postais de papel com as fotografias que, ao girarem internamente, reproduziam as películas completas. Uma inovação da empresa para a época foi o desenvolvimento de um projetor de imagens em movimento chamado de *Biograph*, que exibia imagens de qualidade fotográficas melhores.

O impacto causado pelo cinematógrafo, aparelho dos Lumière que filmava e projetava, chegou em diversas regiões do mundo. Seu aparelho foi o grande incentivador dos inventores norte-americanos para desenvolver o vitagraph, o quinetoscópio, o Mutoscópio e o Biograph, pois nos Estados Unidos o presidente eleito em 1897, Willian McKinley havia desenvolvido um clima de isolacionismo impulsionando a concorrência viva entre as empresas nacionais e as estrangeiras que tentavam se oficializar no mercado. Os aparelhos importados surgiam prejudicados pela apropriação econômica do *slogan* “América para os americanos” e sua publicidade explorava sentimentos nacionalistas:

“As imagens do American Biograph não tremem como as do Cinematógrafo. O Biograph projeta uma imagem muito maior do que o aparelho francês. Além do mais, é americano. Portanto, vai haver muito mais imagens de caráter nacional.”⁸⁸

Thomas Edson e W. K. L. Dickson se tornaram grandes empresários que levaram as projeções cinematográficas a alta escala. Os ambientes que mais consumiam o material de projeção das duas companhias eram os teatros de *vaudevilles*, com suas telas amplas e palcos

⁸⁷Ibid,p 24.

⁸⁸ TOULET, Emmanuelle. *Cinema a invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p 22.

no modelo teatral. Seus gerentes começaram a notar que, com a introdução do material fílmico, o público restrito aos teatros de variedade burlescos e eróticos começou a ampliar semanalmente, transformando também o espectador que vinha conhecer as novidades. A partir desse momento protecionista e nacionalista, os empresários dos Estados Unidos começaram a difundir teatros de variedade adequados à exibição fílmica por toda região urbana do país, incorporando definitivamente o uso das películas nos programas dos *vaudevilles*, de modo que o antigo show burlesco e circense começou a se tornar cada vez mais projetado em filme. Robert Sklar nos mostra que, quando as filas para assistir aos filmes começavam a dominar o espaço fora dos teatros, filmes eram projetados antes da hora programada nos programas de entretenimento, anunciando falsamente que o espetáculo havia terminado, esvaziando a sala para dar lugar aos novos pagantes.⁸⁹ Dessa forma, os filmes começaram a ser tão comuns nos teatros de variedades, que eles eram exibidos como entrada e encerramento dos grupos de teatros e circos vindos de outras regiões do mundo. Assim, a perda de espaço dos artistas começou a gerar neles revolta, pois recebiam uma quantidade muito inferior de dinheiro para gravar uma película do que para promover uma apresentação ao vivo. No ano de 1900, o cinema já estava quase estabelecido com um espaço próprio. Foram chamados de *Nickelodeon* e os artistas de *vaudeville* insatisfeitos com a perda de espaço e com a nova prática dos gerentes de tirar de 5 a 10 por cento de seus salários como gratificação devida aos agentes, promoveram uma greve sem resultados, pois os *vaudevilles* continuaram exibindo sua programação cinematográfica exclusivamente e o público continuou a frequentar os espaços. Evidentemente furou-se a greve.

Os frequentadores dos *vaudevilles* compunham apenas uma pequena proporção do público ligado à prática cinematográfica. Eram compostos majoritariamente pela classe média nas grandes cidades, donas de casa que entre seus afazeres na cidade aderiam ao espetáculo, funcionários que aproveitavam o almoço para se entreterem ou pessoas que se dispunham a gastar vinte e cinco centavos para distrair-se. O cinema começou a trocar os espectadores operários e imigrantes por os de uma classe social mediana que não ia nem aos teatros burlescos nem às grandes óperas ou grandes dramas dos teatros de elite. As empresas cinematográficas também percorriam o interior rural com espetáculos ao ar livre. No ano de 1900, promotores ofereciam a gerentes de teatros de variedades de pequenas cidades uma noite de filmes para que os intercalasse entre o *vaudeville* itinerante e o melodrama das companhias teatrais viajantes. Assim se difundiam os filmes, dava-se mais lucro aos donos dos *vaudevilles* e se mostrava uma

⁸⁹ SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix LTDA, 1975.p 25.

grande curiosidade visual moderna, capaz de agregar o burlesco dos *vaudevilles*, as comédias dos circos, as peças dos teatros e o ritmo da cidade e da nova sociedade industrial que se montava.

Emmanuelle Toulet cita em seu livro a experiência de Sartre em *As palavras* sobre essa experiência cinematográfica que, em seu tempo, já havia se edificando:

“Desafio meus contemporâneos a citarem a data do seu primeiro contato com o cinema. Entrávamos às cegas num século sem tradições, que devia distinguir-se dos outros por seus maus modos, e a nova arte, arte plebeia, prefigurava nossa barbárie. Nascido *nun* antro de bandoleiros, classificado como atração de parque de diversões, tinha maneiras populares que escandalizavam as pessoas sérias, era o entretenimento das mulheres e das crianças, nós adorávamos o cinema, minha mãe e eu, mas não pensávamos e nunca falávamos nele: e alguém fala do pão quando este não falta? Quando nos demos conta da sua existência, fazia tempo que tinha se tornado nossa necessidade principal.”⁹⁰

No final do século XIX, os *vaudevilles* montavam seus espetáculos com inúmeros atos e apresentações; acrobatas, comédias pastelão com tortas na cara, tombos e palhaços, artistas reconhecidos e famosos nos circuitos da Broadway, bonecos ventríloquos, *shows* de mágica, representações visuais das pirâmides do Egito com histórias paralelas a elas, e, claro, apresentações de filmes muitas vezes sem conexão, narrados ou complementares à outros números. Esse modelo de atração autônoma irá dominar o conteúdo dos primeiros filmes do século XIX. As empresas cinematográficas mantinham-se reproduzindo os espetáculos dos teatros de variedades e oferecendo aos gerentes de *vaudevilles* os aparelhos necessários para a reprodução como uma forma de se beneficiarem comercialmente de suas invenções e de suas películas. A estrutura desses filmes mantinha um determinado padrão com algumas exceções de produtores e editores que se aventuravam ao explorar as possibilidades de montagem que apareciam de forma gradual como é o caso de George Méliés, Ferdinand Zecca e Williamson, que se utilizaram da fantasia e dos recursos de montagens para darem efeitos mágicos e novas formas de linguagem ao cinema, porém, sem compreensão desse potencial para o público da época. O ano de 1908 foi marcante para a transformação da linguagem cinematográfica com um dos filmes que apresenta indício de montagem: “*La Mort du duc de Guise*”, por André Calmettes, Charles Le Bargy.

A estrutura fílmica do primeiro cinema que podemos *padronizar*, utilizando este termo com muito cuidado ao lembrarmos os pioneiros da montagem como dito há pouco, era

⁹⁰TOULET, Emmanuelle. *Cinema a invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p 22.

composta por uma única tomada (sem planos montados), câmera estática e encenação teatral. Essa estrutura dava aos *vaudevilles* uma grande liberdade para montar um número autônomo com as películas que eram compradas diretamente das produtoras, não existindo desse modo uma divisão da indústria fílmica como estamos habituados: unidade de produção, distribuição e exibição. A produção e a distribuição eram feitas de forma direta pelas produtoras e vendidas aos teatros de variedades que junto com a película compravam a liberdade de reproduzi-la da forma que o operador dos projetores entendesse melhor. Na verdade, era ele quem desenvolvia os números autônomos diante de seu público. Essa atividade era possível à estrutura do primeiro cinema: um plano com média de 1 minuto cada uma. Esse sistema de autonomia dos teatros irá se reverter a partir de “1900, quando as próprias produtoras começaram a ter maior controle sobre os filmes enquanto produtos finais”⁹¹.

Esse elemento fica muito claro ao focarmos nosso olhar na coleção *Spanish-American War in Motion Pictures*, na qual podemos ver o uso do sistema padronizado de forma fílmica relacionada ao primeiro cinema nos filmes até o ano de 1900. As películas referentes à guerra com a Espanha e a permanência americana em Cuba completam um quadro de 48 materiais visuais dentro do ano de 1898. Todas elas se mantêm no padrão de um único plano sem indício de montagem. Já no ano de 1899, com o início de uma autonomia independente do operador de projetores dos *vaudevilles*, encontramos a película chamada de *Love and War* (1899) produzida pela Edison Company, que se destaca por ser dividida em 4 planos e possuir duração de 3 minutos e 23 segundos. A película tem caráter de “canção de imagem”⁹², que deveria ser exibida com música ao vivo sincronizada ao movimento da película, composta especialmente para o filme. *Love and War* se divide em 6 cenas cantadas: *Parting* - “nosso menino herói, para a guerra, foi.” *Camping*. - “o quê! Uma carta de casa. “. *Lutando*. - “pai, no três eu grito”. *Convalescing*. - “chorando triste e solitário”. *Sorrowing*. – “o lamento da mãe: volte, meu querido, para mim”. Ele se ambienta durante a guerra contra a Espanha em Cuba e retrata em suas passagens a história de um soldado estadunidense. A primeira sequência mostra o soldado se despedindo de sua família que sofre ao vê-lo partir para a guerra. O segundo plano se passa durante as batalhas e demonstra sua bravura ao resgatar um companheiro ferido e durante esse processo, acaba também sendo baleado sob uma encenação dramática. No terceiro plano, o encontro com uma enfermeira da cruz vermelha nos leva a entender um romance que dá

⁹¹ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 45.

⁹² Termo utilizado através dos registros da Biblioteca do Congresso acerca da película.

significação ao título do filme, finalizando com uma sequência de seu retorno para a sua casa com comemoração da família.

Essa composição é exclusiva dentro do catálogo. O filme ganha destaque ao retirar a autonomia do operador de projeção no modo de exibição proposto nos *vaudevilles*, pois, caso a película fosse apresentada fora da ordem editada e montada pela própria companhia Edison, comprometeria o entendimento do público ante a narrativa de planos múltiplos. O filme apresentado com este modelo é vendido de forma inalterada juntamente com a música composta pela própria produtora para acompanhar as passagens dos atos fílmicos e sua dramaticidade.

Um grande exemplo do modelo de plano único proposto pelo primeiro cinema está na produção da película *Sandow*, de 1896, gravada pela produtora American Mutoscope Company. Nela o fisiculturista Eugene (Eugen) Sandow – *The Strong man*, é colocado com seu corpo à mostra em um fundo escuro. Ele começa a demonstrar seus músculos por meio de movimentos corporais próprios do fisiculturismo. Finaliza seus movimentos dando uma cambalhota no ar e retornando ao seu posicionamento natural.





Imagem 5: *Love and War*. James H. White. Edison Company. United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1899. ⁹³

A American Mutoscope fez o filme para seu dispositivo de projeção individual chamado *mutoscope*, dentro do sistema funcional de atrações dos *Vaudevilles*, cuja exibição era individual junto a inúmeros espetáculos. A presença do fisiculturista já era conhecida nos circuitos de *vaudevilles*, sendo uma das principais atrações propostas pelos teatros aos espectadores desses locais. Com isso conseguimos demonstrar como os filmes do primeiro cinema recriavam o modelo de atrações discutidos neste capítulo. A estrutura do filme é padronizada em um único plano sem movimentação da câmera.

⁹³ WHITE, James. *Love and War*. Edison Company: United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1899.

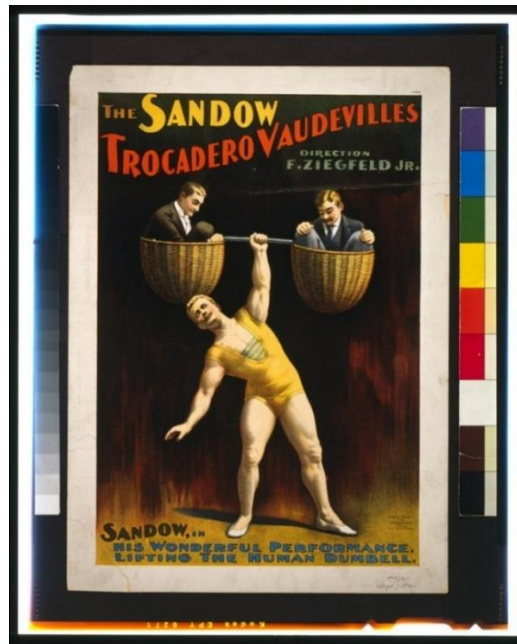


Imagem 6

*The Sandow, o homem mais forte do mundo.*⁹⁴

No cartaz temos uma propaganda visual desenvolvida pelos *vaudevilles* diante da presença do fisiculturista em seu circuito no ano de 1894. Logo após seu sucesso estrondoso no palco dos teatros, as produtoras se interessaram em gravar seus movimentos musculares a fim de vender as películas para os gerentes. Muitas vezes o palco poderia incluir a presença do próprio artista e a sua exibição fílmica, de início individual nas máquinas de um *penny* ou projetadas para um grande público nos anos a seguir.

⁹⁴ ZIEGFELD. Flo. *The Vaudevilles SandowTrocadero*. Strobridge&Co. Lith. Litografia Colorida. Biblioteca do Congresso. Nova Iorque: 1894. Disponível em [<https://www.loc.gov/item/2014635569/>] Acesso em [27/02/2018].

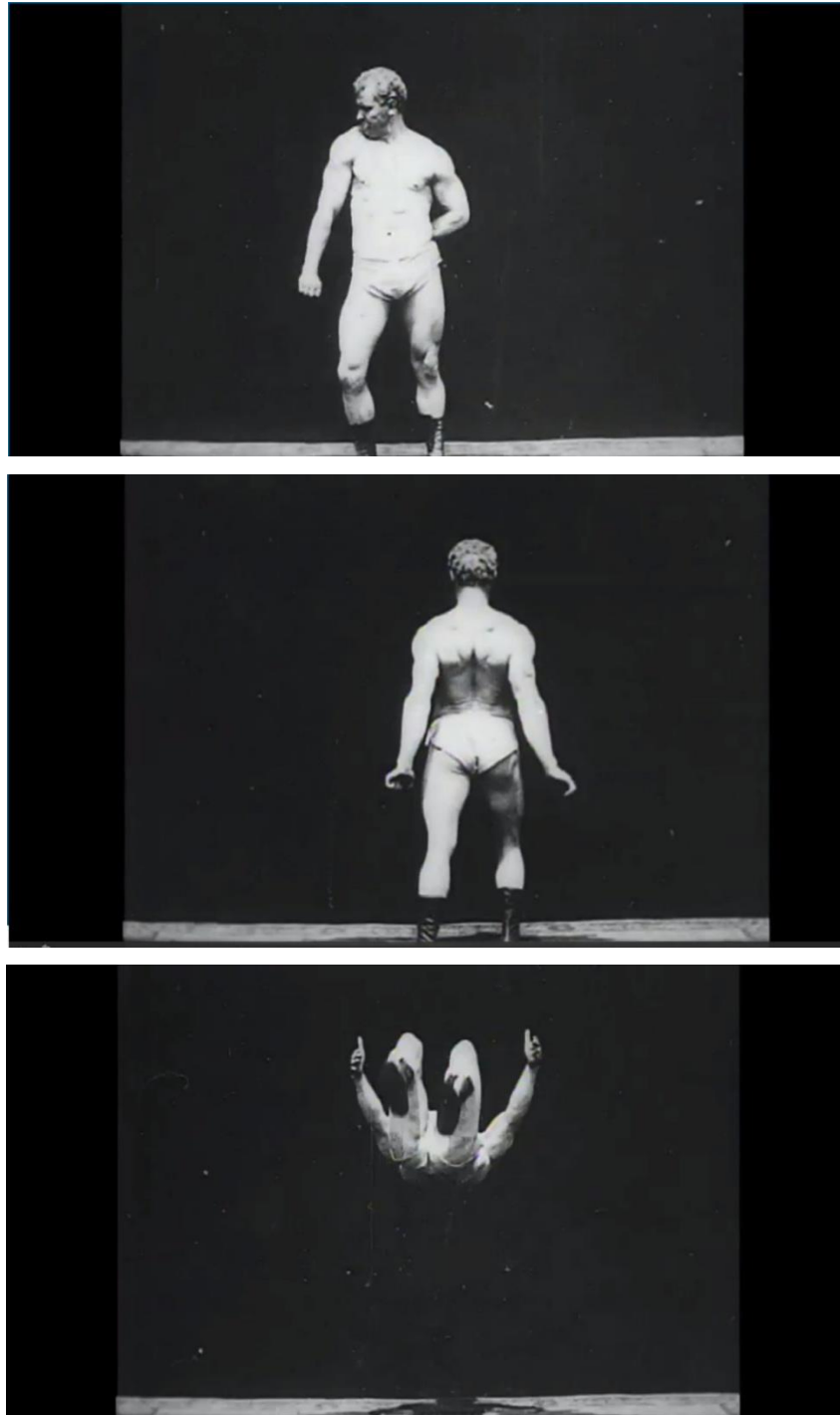


Imagem 7

Eugene Sandow ⁹⁵

A utilização do primeiro cinema para representar acontecimentos, eventos importantes e reproduções teatrais burlescas será de extrema importância para difundir, por meio do extenso público dos teatros de variedades, um novo olhar, mecanizado e em movimento, da sociedade

⁹⁵SANDOW, Eugene. Mutoscope Company. United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1894.

em que se vivia. Não tardou para que essa capacidade fílmica fosse visibilizada pela classe política norte americana, em específico pelo presidente Willian McKinley e sua equipe de propaganda. Os jornais favoráveis à guerra Hispano-Americana também produziram inflados e incendiários discursos em seus impressos a favor da intervenção norte americana na ilha de Cuba. Ao caminharmos no mesmo sentido dos espetáculos copiados ou adaptados, encontraremos a reprodução desses discursos vinculados pela lente dos *câmera mens* da Edison Company e da Biograph and Mutoscope Company.

1.4. Nacionalismo e imperialismo: narrativas imagéticas da década de 1890.

Já é de conhecimento geral a utilização do cinema como forma de propaganda ideológica, política e também como meio de evocar nacionalismos ufanistas. Samuel Paiva em *A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: Construindo a História a partir de Orson Welles e dos cines jornais*⁹⁶, aponta o cinema de propaganda como uma manifestação cultural que teve consolidação em governos que utilizaram a pluralidade de meios de comunicação como instrumentos de propaganda. A educação, o entretenimento e as diversas comunicações jornalísticas eram utilizadas para difundir a ideologia oficial do estado, ou de setores econômicos. Buscava-se, com isso o apoio das massas para o poder vigente. O autor indica os exemplos de filmes cuja produção era voltada para a construção ideológica na Era Vargas. O próprio Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, pensa o cinema como um instrumento de manipulação mas também de educação das massas, diferente de Adorno, que identifica as manifestações culturais presentes na virada do século XX exclusivamente sob o ponto de vista da manipulação.⁹⁷ A capacidade do cinema como influenciador de massas, em tempos de crises sociais e políticas, deixa seu uso intencional escancarado. Há um arcabouço de correntes cinematográficas desenvolvidas para fins de propaganda durante os períodos críticos da história como as Grandes Guerras Mundiais e em todo o período da Guerra-Fria, em que encontramos uma vasta produção fílmica propagandística, entre outros.

⁹⁶ PAIVA, SAMUEL. *A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

Esse papel utilizado pelo cinema se fundamenta durante o início dos anos 1920 com a Primeira Guerra Mundial. O documentário *Fabrication des munitions et du matériel de guerre*⁹⁸, produzido pela *Gaumont* no Reino Unido em 1916, se aplica como incentivo governamental para a população dedicar-se á produção fabril bélica. Além de trazer o valor da mulher na fabricação de bombas e munições, apresenta a importância das indústrias nacionais em produzir armamentos e equipamentos para o conflito. Os exemplos se multiplicam durante a Segunda Guerra Mundial. Goebbels, quando Ministro da Propaganda na Alemanha Nazista, incentivou uma produção de filmes exclusivamente alemã, causando um êxodo de cineastas da nação além de encerrar exposições austríacas e húngaras, entre outras estrangeiras. O estado não é o único que se beneficiou do cinema como estratégia. Setores financeiros utilizam-se dessa comunicação para espalhar seus produtos e ideologias de mercado por onde são exibidas.

Essa função do cinema foi aplicada pela primeira vez praticamente junto a seu nascimento, o ano de 1898 forneceu o primeiro conflito bélico em que a câmera estava presente para registrar e recriar acontecimentos. A ótica era ufanista e com detalhes propagandísticos que cobriaram o conflito entre Espanha, Cuba, Estados Unidos e Filipinas. O primeiro cinema, que tinha como principal elemento filmes burlescos, pequenas *gags* (comédias) sobre o cotidiano, registros dos centros urbanos e filmagens de realidades tidas como exóticas ou curiosas para o ocidente, mudou seu foco para as regiões dos conflitos da guerra, buscando retratar e reproduzir imagens em movimento que tentavam demonstrar como os Estados Unidos cumpriam com seu *slogan* histórico de proteger a América para os Americanos, além de levar o Destino Manifesto às regiões de interesse político e econômico do país.

Dentro do primeiro cinema, as *atualidades* representam filmes opostos às ficções, ou seja, possuíam caráter de um realismo documentário, representando ao gosto popular a busca *voyeurista* pelo novo, pelo exótico e pelo diferente. As produções de atualidades compunham a grande maioria dos filmes exibidos em *vaudevilles* e em sessões itinerantes até o ano de 1903⁹⁹, quando a encenação ficcional começa a ter uma demanda cada vez mais crescente.

“Em 1978, Paul Spehr apresentou no simpósio de Brighton uma pesquisa realizada nos registros da American Mutoscope and Biograph Company. Considerou como ficções as encenações de enredos ficcionais e de números de vaudeville (danças, mágicas, anedotas ou comédias curtas), em oposição às chamadas atualidades. Seu trabalho mostrou que no período 1900 a 1906 a Biograph tinha produzido mais filmes

⁹⁸ Société des Etablissements Gaumont. *Fabrication des munitions et du matériel de guerre*. Reino Unido, 1916.

⁹⁹ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticção*. Rio de Janeiro: Azougue. 2005. p 192.

de atualidades do que de ficção (1.035) contra 774). Seus dados também nos mostram que o ano de 1903 marcou uma inflexão nas proporções destes dois tipos de filmes, quando as atualidades deixam de compor a maior parte e passam a representar cerca de 50% dos filmes produzidos.”¹⁰⁰

O gênero das *atualidades* se assemelha ao que consideramos hoje como documentário, embora sem estrutura narrativa, carência da montagem e de estrutura documental, criada apenas na década de 1910 por Robert Joseph Flaherty. A recriação de fatos também era muito presente dentro do gênero das atualidades. As chamadas de *atualidades recriadas* geram dificuldades metodológicas e de identificação para catalogar as fontes deste estudo, pois, durante a análise, existem possibilidades de o registro fílmico ter sido captado no calor da hora ou encenado na frente de uma câmera. As atualidades, por possuírem traços realistas, vão ser fundamentais para a história do cinema e para a representação da guerra hispano-americana. Já as atualidades recriadas se tornaram um grande atrativo financeiro para as programações dos *vaudevilles*, que misturavam realidade e ficção por meio das exibições, narrações e recriações dos eventos acompanhados por música ao vivo, encenações teatrais, da presença de um narrador e da montagem das histórias encarregadas pelo próprio exibidor dos rolos fílmicos. Em 1898, a demanda por filmes sobre a guerra aumentou de forma exponencial:

“O sucesso dos filmes que representavam a guerra deve-se não apenas à alegada fidelidade representativa destes filmes, mas também, à popularidade do assunto. Como explica Robert Allen, a hostilidade contra a Espanha por causa de Cuba era apenas “o aspecto mais visível e passível de exploração visual de um complexo de questões políticas inter-relacionadas, que eram debatidas com alarde em revistas, jornais campanhas eleitorais entre 1897 e 1900. Segundo ele, o expansionismo americano era uma inesgotável fonte de interesse popular que o cinema capitalizava, recriando o ambiente exótico e tropical dos combates. Assim o cinema aproveitou como assunto a ação militar norte-americana nas Filipinas, entre 1899 e 1901, para construir atrações fílmicas espetaculares.”¹⁰¹

No ano de 1898, a partir do início da guerra, o cinema começou a adquirir a característica de representação das notícias, uma espécie de encenação dos jornais, tornando-se um dos maiores responsáveis por difundir as notícias por meio das *atualidades* e *atualidades recriadas*. A década de 1890 foi responsável por criar uma narrativa nacionalista pelas imagens e a política estadunidense passou a ocupar muitas páginas dos periódicos, utilizando-se da tática visual de propaganda para atrair seus leitores. As notícias apresentavam um país que historicamente

¹⁰⁰ Ibid. p 193.

¹⁰¹ Ibid. p 204.

estava em ascensão imperialista, competindo diretamente com a Europa, gerando assim um aumento subsequente do nacionalismo e uma arrogância composta por supremacias étnicas sob a forma de caricaturas políticas. O cinema projetou imagens em movimento que representaram uma ascensão comercial no ramo fílmico impulsionado pela guerra, trazendo conteúdos massivos e ligados aos jornais da época. As revistas sensacionalistas também se inspiravam no contexto para criar, jocosamente, figuras ligadas à situação cubana, espanhola e filipina.

As revistas norte americanas (*Punch*, *Puck* e *Judge Magazine*) compõem um conjunto de periódicos ilustrativos ativos durante o período da guerra. Seu caráter sensacionalista é evidente nas imagens publicadas a favor da participação estadunidense no conflito. As publicações que percorrem este período (1898 – 1901) contêm propagandas visuais para a formação da opinião pública sobre os posicionamentos tomados pelos Estados Unidos, elas demonstraram como a narrativa visual foi de extrema importância para a criação de uma visão nacionalista e imperialista que se necessitava instituir. Além das revistas ilustradas, os principais periódicos de informações se adiantaram em publicar diariamente os detalhes que aconteciam nas regiões de conflito, assim como a descrição das vestimentas dos soldados, das batalhas navais e das condecorações que os almirantes e generais recebiam após os feitos contra os insurgentes cubanos e filipinos.

Além do incessante *Journal*, outros jornais aderiram à campanha publicitária de divulgação e narração do ocorrido. Essa ação jornalística foi aos poucos difundindo reproduções do navio partido ao meio como os jornais descreviam o incidente. O jornal *The Detroit Journal* fez uma descrição minuciosa com mapas estratégicos da batalha de *Manila Bay* no dia 13 de maio de 1898, o *The San Francisco Call* em 7 de setembro de 1896 já trazia em sua primeira página uma descrição das torturas e da repressão espanhola nas Filipinas, trazendo um chamado para a liberdade deste povo do Pacífico. O *The New York Times* apresentou um mapa de Porto Rico com a descrição das batalhas entre as embarcações espanholas e seus fracassos diante das surpresas militares estadunidenses. Diante da situação tão insistente desses jornais, a divulgação visual passou a ser aliada dessas descrições, de forma irônica, cômica ou trágica. Esse complexo conjunto informacional persistiu para dar veracidade ao fato de que as regiões controladas pela Espanha precisavam de ajuda para sua libertar-se da tirania, atribuindo aos Estados Unidos essa função.



Imagem 8
*Save me from my friends*¹⁰²

O cartunista Louis Dalrymple, formado pela Academia das Belas Artes da Pensilvânia, tornou-se o principal ilustrador para fazer representações da guerra nas revistas de maior circulação do período. Seus desenhos deixam claras as propostas imperialistas e nacionalistas expressas em imagens. A figura, publicada pela Puck Magazine, em 04 de maio de 1898, representa a necessidade da intervenção norte americana em Cuba, ilustrada como uma frágil donzela mestiça que se esconde da tirania espanhola no poderio bélico norte-americano, figurado pelo Tio Sam. A incapacidade de autodefesa e de autogestão de Cuba é uma ideia criada por essas destas imagens que apelam para o sensacionalismo visual, enquadrando a narrativa nas demandas modernas de informação. A produção das ilustrações impressas possuem uma participação importante na formação da opinião pública. O visual do início da modernidade compõe um dos pilares relacionados à propaganda nacionalista da década de 1890, trazendo consigo a linguagem mais evidente sobre os interesses imperialistas norte-americanos juntamente com trágica presença de sua supremacia racial, que consolida e justifica as ações bélicas.

¹⁰²DALRYMPLE, Louis. *Puck Magazine*. Nova Iorque, 4 de maio de 1898. *Save me from my friends*, Vol XLIII, No 1101. <Disponível em [<https://www.loc.gov/item/2012647469/>] Acesso em: [21/02/2018].



Imagem 9

“The duty of the hour; - to save her not only from Spain, but from a worse fate”¹⁰³

Nesta imagem publicada na revista Puck pelo cartunista Dalrymple, encontramos a mão branca norte-americana, retirando Cuba de um incêndio chamado anarquia. Ao título temos “O dever do momento – Salvar ela não somente dos espanhóis mas de um destino pior”. A caricatura se refere claramente ao contexto de independência existente na ilha, onde a insurgência cubana que pedia a separação com a Espanha havia entrado em guerra com as autoridades espanholas presentes na região. A caricatura novamente traz uma jovem donzela incapaz de se auto governar, com sua bandeira em fiapos dentro de uma frigideira intitulada de “desgoverno espanhol”, alegando a incapacidade espanhola em conter as insurreições de independência, sendo a única capaz de retirar Cuba dessa situação a mão eugênica estadunidense.

As impressões visuais disseminadas nos meios de comunicação convocavam a participação estadunidense no conflito tornando-se mais presentes após o naufrágio do encouraçado *Maine* e se espalharam conforme a situação ia se agravando¹⁰⁴. A explosão do navio americano em Havana deu início a uma sequência de notícias sensacionalistas em prol da guerra, estimulada por todos os setores da sociedade estadunidense que encontravam interesse de domínio político e econômico na região. O naufrágio ocorreu em 15 de fevereiro de 1898, tornando-se estopim para o conflito. A guerra foi declarada no dia 21 de abril pelos Estados

¹⁰³DALRYMPLE, Louis *Magazine*. Nova Iorque, 1, 05, 1898. *The duty of the hour; - to save her not only from Spain, but also from a worse fate*. *Puck*, Vol 43, No 1105. <Disponível em [https://www.loc.gov/item/2012647469/] Acesso em: [21/02/2018]

¹⁰⁴Presente no capítulo 2.

Unidos e não tardou que a revista *Puck* publicasse sua edição sobre a introdução do país no conflito. No dia 4 de maio de 1898, o cartunista Darlrymple teve seu trabalho estampado na capa da revista, o título convocava o povo americano: “*Pronto para o dever*”. Na imagem o presidente Willian McKinley aparece olhando para o personagem criado pela própria *Puck* (um menino loiro que personifica a revista em inúmeras ilustrações) que trazia uma mala e uma espada, oferecendo seus serviços ao Estado, que se figurava no presidente; na mão de McKinley, a declaração de guerra e uma caneta (um pedido da *Puck* para a intervenção). A participação ativa das revistas e periódicos nesse processo dialoga com a representação da guerra nas películas produzidas pelas duas empresas fílmicas, Biograph e Edison, que, em meio à competição por ampliação de mercado, encontraram no conflito a situação ideal para isso.

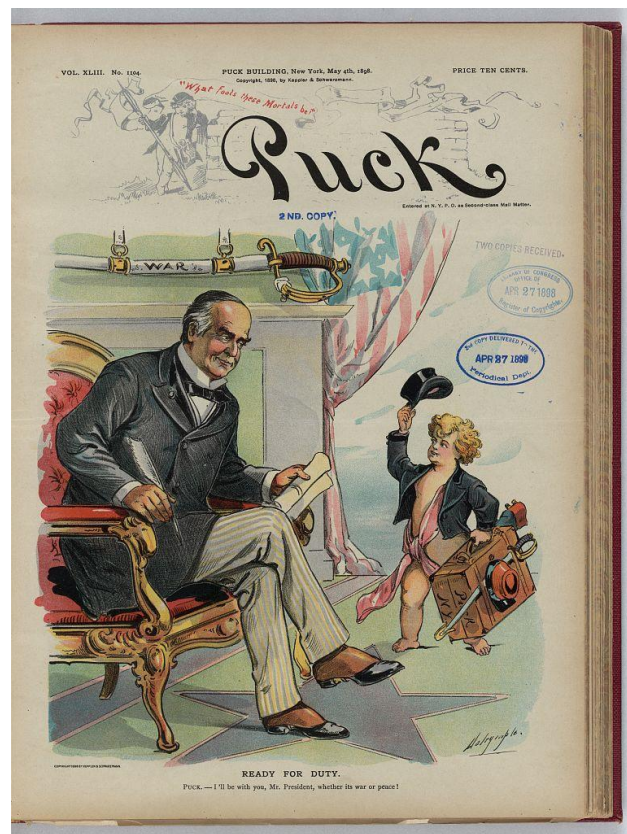


Imagem 10 – Ready for Duty.¹⁰⁵

Por esse diálogo com os meios impressos e com os shows de *vaudevilles*, o cinema começou a gestar seu uso propagandístico. Ao decorrer das experiências cinematográficas de 1898 até 1901, vamos nos deparar com um aprimoramento na narrativa desses filmes. No

¹⁰⁵DALRYMPLE, Louis. *Puck Magazine*. Nova Iorque, 4, 05, 1898. *Ready for duty*, Vol 43, No 1104. <Disponível em [<https://www.loc.gov/item/2012647469/>] Acesso em: [21/02/2018]

primeiro momento, inclinou-se para a descrição visual do que ocorria nas zonas de conflito, porém, com a dificuldade de se filmar em Cuba e Filipinas, os operadores de câmera optaram por recriar esses filmes, em 1900 e 1901, dando-lhes caráter ficcional e um formato inicial de montagem de planos. A propaganda e o cine-jornal serão conceitos posteriores a esse momento, principalmente pela particularidade de montagem cinematográfica. Daí advém a tamanha importância da relação entre cinema, jornal impresso e imagens impressas, além do próprio diálogo dos *vaudevilles*, que auxiliava sua compreensão para a população. A partir dessa relação, compreendemos que a novidade da imagem em movimento para o público moderno foi algo que despertou interesses nas empresas fílmicas e no próprio Estado, como veremos na campanha eleitoral de Willian McKinley. O indivíduo moderno se depara com tantos estímulos visuais que a informação repetida em variedade de linguagens acaba por reificar o conteúdo lido ou assistido. A reificação, segundo Lukács, faz com que a subjetividade do homem passe a ter relação com a mercadoria, levando à transformação da subjetividade do indivíduo em coisa, afetando, assim, a maneira como as pessoas compreendem o mundo e como se veem¹⁰⁶. Adorno, por sua vez, utiliza-se do termo coisificação para dar sentido ao que se transforma em material. As relações sociais durante a modernidade passaram pela mediação da *técnica*, que, ao valorizar essa especificidade do meio moderno, transforma o indivíduo em máquina - em coisa -, desumanizando os traços de subjetividade e individualidade. Tal situação leva o homem a se unificar, pela supervalorização da técnica, em um coletivo irracional.¹⁰⁷ O cinema caminha, juntamente com as outras narrativas do período, para a direção de controle de interesses daqueles que detêm a capacidade de produzir e exhibir os filmes, ou seja, majoritariamente jingoístas ou os que lucravam com as películas.

A Guerra (1898) foi o grande gatilho para que o cinema aderisse a esse conjunto de meios modernos de informação em massa. O naufrágio do navio *Maine* teve tamanha repercussão internacional que chegou a ser representado pelo mais famoso ficcionista do primeiro cinema, George Méliès¹⁰⁸. O único filme sobrevivente do cineasta francês que aborda o acidente cria uma fantasia em torno do acontecimento – atores com escafandros compõem um plano sobreposto a imagens de um aquário, em que os mergulhadores retiram um corpo dos destroços do navio *Maine* representado no cenário de fundo. A presença da imagem em

¹⁰⁶ CAMARGO, Silvío; DE SOUZA, Luiz Gustavo. *Xel Honneth leitor de Lukács: reificação e reconhecimento. Pensamento Plural*. Pelotas, 2012. Disponível em: <<http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/11/08.pdf>>. Acesso em: 2 jul. 2019. p 168 - 169.

¹⁰⁷ ADORNO, T.W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993. p 33.

¹⁰⁸ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 203.

movimento nos registros da guerra se tornava-se uma expressão fundamental da modernidade. A demanda pelo imediato e pelo sensorial encontra no primeiro cinema o olhar mecanizado e sensorial das narrativas que, até então, eram exclusivas à forma escrita dos periódicos semanais ou nas imagens que preenchiam as revistas de circulação cada vez mais crescente dentro do período moderno nos Estados Unidos. As representações do primeiro cinema sobre a guerra Hispano-Americana podem seguir em análise por de duas óticas. A primeira delas se encaixa no que tomamos há pouco como cinema de *atualidades*, pronta a registrar o que se comentava no cotidiano, trazendo uma sequência de filmes comprometidos em registrar paradas militares, desfiles comemorativos, homenagens aos capitães e almirantes, panoramas de navios naufragados, acampamentos dos pelotões, entre outros registros que se aproximam de uma documentação fílmica. Em contrapartida, também nos deparamos com a ótica das *atualidades recriadas* - sequências de recriações de batalhas e fuzilamentos teatrais. A proposta de divisão entre os gêneros pode nos oferecer uma linha segura de análise fílmica, pois é a partir dela que catalogaremos as películas em função de registro movimentado dessas informações periódicas, o que alimenta o posicionamento *voyeurista*, característico da modernidade, com o visual ou a função de propaganda nacionalista e imperialista para a formação de uma opinião pública.

O naufrágio do encouraçado *Maine*, na baía de Havana, não se limitou às exposições em jornais e ilustrações, atingiu também o cinema que crescia por todo o mundo. Atualidades e recriações do evento em Cuba foram além das produções de Georges Melies: a Edison Company enviou um corpo de cinegrafistas para iniciar as filmagens do que conseguissem capturar diretamente os escombros remanescentes. O imediatismo das inovações tecnológicas do período aceleraram a informação do acidente marítimo e, após a primeira manifestação do meio impresso, no dia 17 de março, quase um mês anterior à declaração de guerra pelos Estados Unidos, os destroços do encouraçado já estavam sendo gravados como atualidade. O filme *Wreck of the battleship "Maine"* (imagem 11) foi feito por Willian Paley, operador de camera da empresa Edison, e gravado em panorama. A câmera se localizava em um iate que percorria a costa de Havana em torno do navio naufragado e, durante a panorâmica, encontram-se alguns destroços ao seu redor, enquanto outros navios seguem ancorados ao fundo. A câmera registra o local da explosão do encouraçado, a fim de demonstrar ao público, de forma mais realista, a abertura e a destruição de uma explosão polêmica foi utilizada como propósito de guerra.



Imagem 11
*Wreck of the battleship "Maine".*¹⁰⁹

Outra película de atualidades demonstra a presença da câmera como participante ocular dos processos imediatos da guerra. Chama-se “*Secretary Long and Captain Sigsbee*” (imagem 12), foi gravada no dia 13 de abril de 1898 e apresenta uma discussão do secretário da Marinha John Davis Long e o Capitão Charles D Siegsbee, então comandante do navio *Maine* durante o naufrágio. A cobertura cinematográfica do acontecimento tomou grandes proporções a partir das filmagens pré-guerra. Elas se desenvolveram em forma de “cine-jornal”, gerando muito sucesso graças à capacidade das invenções modernas que tanto registravam como projetavam fotografias em movimento. Os filmes de guerra, a partir de 1897, desenvolveram uma tecnologia atrativa, nova e barata para que a população entendesse com nitidez os acontecimentos curiosos que, até então, eram visualizados apenas em fotografias meia-tinta ou ilustrações pintadas. Esses registros eram capazes de protagonizar os personagens citados nos jornais em movimento, trazendo uma espécie de realismo *voyeur* ao espectador que frequentava os *vaudevilles* da época. No caso da película “*Secretary Long and Capitan Siegsbee*” (1898) temos como plano de fundo o departamento da marinha norte-americana, mostrando o dinamismo das películas filmadas em relação as localizações de filmagens. A película se inicia com a escadaria do departamento, onde alguns cidadãos compõem um quadro típico do cotidiano na capital estadunidense. A composição da imagem muda radicalmente a partir de um corte brusco, em que temos o desaparecimento dos cidadãos e o surgimento do secretário Long e do capitão Siegsbee descendo as escadas a representar um longo e sério diálogo entre os dois,

¹⁰⁹ PELEY, Willian Daly. *Wreck of the battleship "Maine"*. Edison Company: United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1898.

mais dois homens são apresentados à imagem, um vindo na mesma direção pelas escadas e outro vindo da calçada, dando a entender uma situação tensa na diplomacia.

A análise da película levanta problemáticas sobre a classificação de atualidades ou recriações ficcionais, pois o que a película nos indica é uma normalidade cotidiana em que representantes da marinha norte-americana se encontram para discutir sobre o naufrágio do *Maine* e as possíveis diretrizes desse acontecimento. Alguns elementos presentes no filme indicam uma encenação imediata e uma criação de um cenário para que a gravação de 35 segundos acontecesse. O corte seco cria a impressão de uma transição artificial. Existem pessoas diante à objetiva da câmera, que apresentam por seus movimentos e pelo estranhamento com o aparelho de filmagem uma naturalidade cotidiana, como é o caso de uma mulher no primeiro plano a mexer em sua bicicleta. A transição seca retira todos os envolvidos na primeira sequência de forma a limpar o cenário para os personagens que eram interessavam à filmagem. Apenas uma figura masculina, cortada quase por completo pelo ângulo da câmera, se localiza esperando seu momento de ação, ele é o único indivíduo que permanece no quadro após o corte e, de uma forma completamente discreta, tem-se sua detecção pela câmera. Ao entrar em cena, o capitão e o secretário da marinha descem as escadas e vemos a mover-se pela calçada a figura masculina desconhecida que permaneceu no enquadramento após o corte, de forma a se juntar em meio aos debates sobre o conflito bélico iminente, encabeçados pelos protagonistas desta atualidade. Esses elementos narrativos dos filmes podem demonstrar uma articulação no momento da filmagem, buscando trazer evocações de emoções por meio de cenários programados, de breves direções coordenadas pela equipe de filmagem no local e uma escolha na composição da imagem perante a câmera.

Esses elementos podem ser consideradas fundamentais para a associação entre as *atualidades* em formato documental, assim como entre as *atualidades recriadas* para demonstrar o interesse em capturar imagens capazes de traduzir o sentimento do nacionalismo em um padrão narrativo do primeiro cinema. Precisava-se encontrar momentos de clímax por meio dos experimentos visuais que o primeiro cinema obtinha em suas mãos durante o calor da filmagem. A possibilidade de o efeito propaganda já ser programado pelos próprios operadores de câmera começa a surgir a partir da análise das películas, assim como ao imaginarmos como seria a composição dessas películas em sequência ao serem compradas pelos gerentes de *Vaudevilles* e narradas, editadas e exibidas em sequência por um exibidor livre para manipular o seu material juntamente com outras informações, apresentações e exibições adquiridas pelos teatros.



Imagem 12
*Secretary Long and Capitan Siegsbee.*¹¹⁰

A cobertura fílmica da guerra toma para si a narrativa nacionalista estadunidense desenvolvida na década de 1890, uma década em que a capacidade de autoridade absoluta do

¹¹⁰ PELEY, Willian Daly. *Secretary Long and Capitan Siegsbee*. Edison Company: United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1898

império americano aumentou constantemente. Eventos como o massacre indígena de *Wounded Knee* em 1890, a Guerra Hispano-Americana e os massacres raciais de *Wilmington Race*¹¹¹ em 1898, representam o comportamento emergente de supremacia branca, além do crescente senso de imperialismo que atingia todo o país. A inovação fílmica presente no primeiro cinema revelou capacidade de expressar um nacionalismo heroico aos principais almirantes, generais e dirigentes da guerra. A junção entre imperialismo e nacionalismo atinge o cinema a partir das coberturas iniciais. Elas estimulavam no espectador a necessidade de buscar em sua nação os princípios de uma dominação branca, sob a ideia de liberdade e promessas civilizatória para os vizinhos latinos, que, diante do olhar estadunidense, eram dependentes da Espanha e incapazes de se libertarem. A capacidade do cinema em despertar estímulos no espectador fez a Guerra Hispano-Americana receber uma cobertura exclusiva, adaptada pela propaganda visual nacionalista presente em todos os meios de comunicação da década de 1890. A forma sensacionalista dessa cobertura harmonizava com os periódicos ilustrados e os jornais, como veremos no segundo capítulo.

A película “*Burial of the "Maine" victims*” (imagem 13), gravada em 27 de março de 1898 pela Edison Company, apresenta uma reconstrução visual do enterro das vítimas do encouraçado *Maine*. Os registros da Biblioteca do Congresso indicam uma reprodução fidedigna ao fato original, que por algum motivo, não conseguiu ser capturado enquanto ocorria. A data da filmagem confirma a classificação do filme como *atualidade reconstituída*, pois ocorreu cerca de um mês após o naufrágio. Registrada em *Key West*, Flórida, a película se inicia com um grupo de marinheiros no primeiro plano, ao fundo aparecem alguns meninos que provavelmente acompanhavam a gravação. Após este destacamento de marinheiros, aparecem no plano algumas carroças ornamentadas carregando os supostos caixões das vítimas do *Maine*, cobertos provavelmente pela bandeira norte-americana. Ao lado dos caixões encontram-se marinheiros cabisbaixos indicando seu sofrimento pela perda de seus compatriotas no naufrágio.

Ao recriar o acontecimento, a película não deixa de enfatizar a tristeza pelos soldados que naufragaram na explosão do navio, além de demonstrar a suposta dedicação do Estado estadunidense com os marinheiros que padeceram naquela missão. Os elementos narrativos fílmicos que compõem essas três películas citadas apresentam uma sequência de fatos cobertos

¹¹¹ *Wounded Knee* foi um massacre cometido pelo 7 ° regimento da cavalaria dos Estados Unidos aos povos Lakota durante o final das chamadas Guerras Indígenas. O Massacre de Wilmington foi um ataque a liberdade dos negros que habitavam a cidade de Wilmington, na Carolina do Norte em 1898. Supremacistas brancos queimaram um jornal de apoio aos negros e fizeram uma chacina na população da região.

pela mídia norte-americana, expressos cinematograficamente no formato de *atualidades* e *atualidades recriadas*. Fornecem imagens diretas dos escombros do navio *Maine*, em seguida uma espécie de encenação em que se representam supostamente acordos onde encontramos acordos dos responsáveis pela marinha norte-americana para tomar decisões sobre as posturas do Estado perante o incidente e, após isso, uma mobilização encenada que representa o enterro das vítimas ocasionadas dentro da recriação que percorre a narrativa das três películas expostas.



Imagem 13
*Burial of the "Maine" victims.*¹¹²

Certos filmes apresentam uma reconstituição dos fatos da guerra vinculados à uma narrativa próxima dos espetáculos burlescos dos *vaudevilles*. O filme gravado pela companhia cinematográfica *Vitagraph*, no ano de 1898, intitulado de *Battle of Manila Bay*, traz a reprodução de barquinhos de papel contendo pólvora para retratar as explosões em um tanque de água a fim de retratar a batalha naval mais famosa da guerra, em que Dewey conquistou seu título de almirante, a qual se tornou um dos assuntos mais filmados no acervo após a vitória nas Filipinas. O evento tinha ocorrido apenas duas semanas antes de ganhar sua reprodução no filme. O fato foi amplamente coberto pelos jornais norte-americanos e também pelas companhias cinematográficas ativas no momento. Flavia Cesarino nos aponta que, no caso desta película, o “filme joga com a artificialidade, construindo um momento mais emblemático do que propriamente narrativo.”¹¹³

“No contexto sócio-cultural do primeiro cinema, o termo *atualidade* designa uma forma particular de realismo, não é nem exclusivamente ficcional, nem

¹¹²PALEY, Willian Daly. Edison Company: United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1898.

¹¹³COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 203.

exclusivamente documentária, nem exclusivamente cinematográfica. É uma forma de representação que lida com um repertório de referências culturais amplas – compartilhado por mídias como os jornais, as revistas ilustradas, os folhetins, o teatro, o circo, o museu de cera, a feira e a própria fotografia - dramatizando o real de maneira espetacular”¹¹⁴

As informações cinematográficas aderiram às narrativas complexas do desenvolvimento da vida moderna. A forma dos primeiros filmes trazia ideologicamente uma postura ligada às imagens publicadas em revistas semanais, as informações sensacionalistas dos jornais e um espectro nacionalista e imperialista. A supremacia racial também é notória no material citado. Esse conjunto de fatores inaugurou o período pré Grande Guerra, e iniciou a era de dominação imperial e cultural norte-americana para além de suas fronteiras. A guerra Hispano-Americana apresenta-se como o primeiro conflito filmado sob a ótica, muitas vezes intencional, do período nacionalista que desenvolveu inéditas formas de linguagem presentes na década de 1890. A compreensão de uma modernidade norte-americana juntamente com a criação de uma nova tecnologia capaz de reproduzir imagens em movimento, altamente difundidas em teatros de variedades, e a apresentação de uma linguagem burlesca e nacionalista nos impulsionam a crer que os elementos visuais iniciaram seu uso imperialista a partir de uma ótica modernista perante o imagético. O desenvolvimento desse processo entra em harmonia com a idéia de Benjamin, segundo o qual o fascínio pela técnica é capaz de se automodificar em seu meio, o que possibilitou ao capitalismo industrial atrelar essas imagens e invenções a um comércio em massa.¹¹⁵

1.5 – A Guerra e seu público

Até agora debatemos as relações entre o contexto histórico presente nos Estados Unidos em finais de século XIX. A presença do cinema nos *vaudevilles* era de extrema importância para que essa linguagem iniciasse seu desenvolvimento como uma nova narrativa capaz de expressar o sentimento do período. Além do mais, a utilização do filme como propaganda pró-guerra começa a criar suas raízes ao inspirar-se nas mídias visuais e impressas que seguiam pelo caminho de sensacionalismo e propaganda. O leitor do jornal e das revistas ilustradas procurou, como vamos mostrar, um amparo visual mais realista de suas leituras diante do cinema. Até meados de 1898, os filmes eram amplamente exibidos em narrativas e em assuntos

¹¹⁴ Ibid. p 203

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

separados. As atrações individuais eram normalmente compostas por singularidade de temáticas em que a ligação era pouco provável. Por exemplo, as imitações fílmicas dos principais espetáculos dos *vaudevilles*, porém agora em filme. Esses filmes normalmente acompanhavam o significado dos teatros de variedades, cujo público desejava entreter-se com os espetáculos. Porém, durante a guerra, motivada pelo crescimento expoente do patriotismo americano, que varria o país por todos os seus setores, alguns exibidores experimentaram e comprovaram ser o negócio altamente lucrativo ao programar seus filmes e espetáculos diversos relacionados diretamente ao conflito.¹¹⁶ Nesses experimentos originais, muitos filmes e *slides* relacionados à guerra foram compilados no que podemos considerar uma espécie de cinejornal informativo, relacionando a história e o progresso dos preparativos ou mesmo da guerra, como Charles Musser argumenta. Ao apresentar a história da guerra dessa forma, eles desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa fílmica.¹¹⁷

Esses filmes sobre a guerra também obtiveram grande significado no setor político, não somente com algumas agendas de filmagens nacionalistas mas também como fonte propagandistas dos jingoístas, como veremos no capítulo dois. As plateias dos Estados Unidos já se encontravam inseridas nesse assunto devido à composição externa em seu meio urbano, em que a guerra era comentada e citada em quase todos os meios de noticiários, criando assim o que pode ser visto como primeiros grandes exemplos do cinema imperialista. Essa visão patriótica extrema era frequentemente encontrada em outros meios de comunicação de massa da época, como abordamos anteriormente. Uma das maiores dificuldades metodológicas do historiador do primeiro cinema se encontra na escassez de fontes ligadas ao âmbito da recepção de filmes. Apesar disso, demonstraremos aqui como esses filmes impactaram ou chegaram até o público estadunidense, recolhendo alguns dados importantes para adentrarmos na análise interna das películas e suas trajetórias históricas.

A Guerra Hispano-Americana representou uma causa extremamente popular nos Estados Unidos, trazendo sentimentos nacionais intensos até os dias de hoje. Há grupos que recriam as passagens da Guerra e os fatos históricos como uma tradição¹¹⁸. Foi um período em que o jornal exerceu muito controle sobre a opinião pública e, politicamente, a ideia de avanço tecnológico e bélico, como veremos em Hobsbawn, tornava as determinações libertárias e nacionalistas de seu passado um fato possível. Essas emoções foram expressas em praticamente

¹¹⁶Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991. p 126-137.

¹¹⁷ *Ibid.* p 132.

¹¹⁸ THE SPANISH AMERICAN WAR CENTENNIAL. Spananwar Website. Disponível em: <<http://www.spanamwar.com/index.htm>>, acesso em 28/08/2018.

todas as mídias visuais e performáticas, no contexto de um humor apaixonado e, às vezes, quase ingênuo. A relação do cinema com a mídia impressa será tema para o capítulo dois. Aqui vamos explorar a questão dos teatros de variedades e seus derivantes.

As primeiras arenas em que a emoção pública irrompeu de forma nacionalista eram as das apresentações musicais. Em Chicago, por exemplo, muitas casas de vaudeville locais exibiam canções militares, bem como dramas navais, em que incluíam *The Ensign*, trama sobre as aventuras de um oficial americano em Cuba. No início de março, a revista ilustrada *Leslie's Weekly* estava relatando uma "*onda de patriotismo ... varrendo a nação*" e entrando em seus locais de show. *Milhares de homens se ofereceram para lutar*.¹¹⁹ Os registros das revistas diziam de forma eloquente o quão impactantes eram essas temáticas nacionalistas diante dessas casas de shows. A explosão dos noticiários sobre a guerra intensificou-se após a destruição do Maine em meados de fevereiro, ataindo também a locomoção intensa de correspondentes jornalísticos e das empresas fílmicas para a ilha. Esse evento foi crucial também para a produção de músicas patrióticas, com mais de 60 canções relacionadas ao Maine sendo lançadas nas semanas que se seguiram ao naufrágio. As letras e temáticas nacionalistas foram destaques nesse processo de representação da guerra pelos inúmeros meios de atração oferecidos pela modernidade e seu ambiente urbano. Muitos dos principais músicos do período se dedicaram a compor canções sobre a questão cubana, seja das políticas do reconcentrado¹²⁰, seja pela valorização do corpo militar estadunidense. Alguns desses músicos eram *Arthur Collins, George Gaskin, George W. Johnson, Harry MacDonough, Vess Ossman, Steve Porter*.¹²¹ Muitas dessas canções são tocadas pela banda do navio *USS Olympia*, que sobrevive até os dias de hoje e é utilizado para recriações históricas por um grupo nacionalista devoto das causas americanas.

As encenações visuais começaram a se dinamizar. Empresas cinematográficas, como a Lubin, iniciaram uma produção de maquetes dos navios e explosões artificiais. Dispositivos visuais, como as lanternas mágicas, projetavam, com a participação de veterano dos combates, narrações e recriações das batalhas de Manila em Filipinas e em Santiago de Cuba. Até mesmo

¹¹⁹ George J. A. O'Toole, *The Spanish War, an American Epic - 1898* (New York: Norton, 1984), p.196. APPUD BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V, p 2.

¹²⁰ Termo utilizado para contextualizar a política espanhola que transportava cubanos civís para campos isolados. Essas segregações populacionais tinham como função isolar os revoltosos cubanos que lutavam pela independência, impossibilitando possíveis ajudas da população civil em alimentar e abrigar os guerrilheiros.

¹²¹ THE SPANISH AMERICAN WAR CENTENNIAL. Spananwar Website. Disponível em: <<http://www.spanamwar.com/index.htm>>. Acesso em 28/08/2018.

a participação da companhia de Buffalo Bill se apresentava envolvendo-se em temáticas que fervilhavam no momento, todas com descrições muito nacionalistas, segundo os jornais e revistas do período.¹²² O autor Stephen Bottomore disponibilizou uma tabela com 60 apresentações de lanternas mágicas em formato de palestras comentadas, relacionadas à temática da recepção desses filmes. Suas fontes primárias são retiradas do caderno de anotações de Willian H.R, de oito de setembro de 1898. Podemos atribuir à guerra um grande incentivo sobre a temática em todos os setores de informação e entretenimento do período, permitindo uma associação direta com a busca do público por fatos recriados ou narrados acerca do conflito. O cinema terá suas particularidades, porém, os assuntos que estão presentes nas revistas ilustradas, jornais escritos e também nos teatros de músicas e *shows* trazem títulos e conteúdos praticamente idênticos aos das produções da Edson e da Biograph. Segue uma lista com as produções de lanterna mágica, retirada de Bottomore:

Riley Brothers, A Guerra Hispano-Americana:

1. *Bandeiras americanas e cubanas.*
2. *O Maine após a explosão.*
3. *Presidente McKinley.*
4. *Reoncentrados morrendo.*
5. *Senor Dupuy de Lome.*
6. *Gen. Woodford.*
7. *Gen. Lee.*
8. *Frota do almirante Sampson em Havana.*
9. *Almirante Dewey.*
10. *Batalha da Baía de Manila.*
11. *Baía de Manila.*
12. *Recrutando Velha Guarda New York City.*
13. *8º Regimento em Peekskill.*
14. *65º Búfalo em Hempstead. [Um regimento negro]*
15. *Acampamento Cuba Libre em Jacksonville.*

¹²²BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter 7. p 8.

16. *Chickamauga, o mascote da 5ª bateria.*
17. *Acampamento Alger - 12º Regimento limpando domingo de manhã.*
18. *Trazendo embarcações capturadas.*
19. *Frota espanhola ancorada em St. Vincent, Cabo Verde.*
20. *Cidade de Mindello, São Vicente.*
21. *Navio de Batalha Oregon.*
22. *Capitão Clark. [Riscado e reescrito: "força de guerrilha espanhola"]*
23. *A frota antes de Havana.*
24. *Bombardeio de Matanzas.*
25. *Bombardeio San Juan, Porto Rico.*
26. *Forte e Porto de San Juan, Porto Rico.*
27. *Aproximação ao Forte de San Juan, Porto Rico.*
28. *Calle de Méndez Vigo, Mayaguez, Porto Rico.*
29. *Vista por cima de Santiago.*
30. *Bombardeio de Santiago.*
31. *Tenente Hobson e cinco dos seus homens*
32. *Tenente Hobson prestes a explodir Merrimac.*
33. *Explosão do Merrimac.*
34. *Fuga do Merrimac.*
35. *Vesúvio atirando dinamite no Castelo do Morro, Santiago.*
36. *Linha de transportes na doca, Tampa, Fla.*
37. *Porto Tampa - 71º Regimento N. Y. a bordo do Vigilancia, 10 de junho.*
38. *O grande cavalo do general Shafter subindo a bordo - 13 de junho.*
39. *Os Cavalheiros de Roosevelt a bordo do Yucatan deixando o cais, Port Tampa, 10 de junho.*
40. *Tampa - A bordo de grandes armas de cerco para reduzir Santiago, em 10 de junho.*
41. *Gen. Shafter.*
42. *Tenente-Col. Roosevelt, Hamilton Fish e Hallett Allsop Borrowe a cavalo - Tampa.*
43. *Navio Chines partindo para Manila.*
44. *Gen. Merritt.*
45. *Aguinaldo, líder insurgente.*

46. *O canal, Manila.*
47. *Uma família nativa, Manila.*
48. *Almirante Cervera.*
49. *Tropas americanas desembarcando em Cuba.*
50. *Tropas americanas marchando por Cuba.*
51. *Nas trincheiras antes de Santiago.*
52. *Batalha de El Caney.*
53. *Destruição da frota da Cervera.*
54. *Navios queimando na praia.*
55. *Gen. Calixto Garcia.*
56. *A rendição de Santiago.*
57. *Gen. Miles.*
58. *Transporta-se para Porto Rico.*
59. *Tomando Ponce. [Isso riscado e reescrito: "tropas americanas em Cuba"]*
60. *Clara Barton e funcionários. [Manuscrita no final da lista é: "Song: Cuba pearl of ocean"]¹²³*

Além do título, o conteúdo das diversas formas de *shows* era muito parecido, não excluindo as páginas das revistas ilustradas, porém com a fórmula da sátira e do humor, muitas vezes agressivos. As várias performances e mídias visuais já abordadas aqui nos levam a pensar a guerra por de uma ótica patriótica, com simbolismos heroicos e a representação incessante dela em todos os meios de informações existentes nesse período moderno. Os filmes de guerra, propriamente ditos, nasceram diretamente desses meios, duplicando as produções fílmicas tradicionais do período e até desencadeando a batalha por mercados entre Edson e Biograph, levando seus filmes para muitas partes dos EUA.

Em Oregon, alguns teatros exibiam o espetáculo “*guerra em Cuba*”, já em algumas áreas rurais da América. Filmes de guerra podem ter sido os primeiros filmes que as pessoas viram, já que as empresas em uma batalha por mercado expandiam sua região de atuação significativamente. Em Nova Iorque, como podemos imaginar, os teatros que exibiam os filmes estavam à frente de outras regiões no programa de compra e divulgação do material de guerra. Em maio de 1898, Charles Musser afirma que esses filmes estavam, em pelo menos, sete teatros

¹²³ Tradução livre.

da metrópole, na maioria das vezes rotulados como filmes de guerra.¹²⁴ A casa de *shows* mais famosas do período pertenciam à Eden Musee, tornando seus espaços amplos locais de exposições fílmicas gerais. Esse empresário era conhecido por sua grande coleção de filmes antes mesmo da guerra e, com a explosão do interesse popular pelos filmes, em 1898 se tornou o grande comprador desses materiais.¹²⁵

O fim da guerra não proporcionou o esvaziamento completo na produção fílmica, apenas uma transferência nas atividades que, antes direcionadas à Cuba, passaram o foco às Filipinas. Além dessa extensão dos conflitos estadunidenses com outras regiões, o que mais atraiu o interesse das produtoras fílmicas foram os desfiles de retorno dos soldados e heróis militares dos conflitos. Edison, no desfile de 3 de setembro de 1898, quando o Almirante Dewey voltou para desfilarem para o público, colocou suas câmeras para registrar detalhes do progresso do herói pela cidade de Nova Iorque e, após isso, na capital. Enquanto isso a Vitagraph fazia uma sequência de películas, em que no acervo *Spanish-American War in Motion Pictures* receberam o título de "*Os Feitos de Dewey*", todos em formato de *atualidades* com o foco nas passeatas.

Em Nova York, no início de 1899, desfilavam as tropas que regressavam das primeiras investidas nas Filipinas. O batalhão de Astor foi filmado em conjunto pela Biograph e Edson. A neste filme podemos ver, em direção à câmera, a polícia montada, logo após surge a *Astor Battery* (imagem 14), marchando em pares. À medida que o segundo comboio se aproxima, um movimento militar faz com que os soldados troquem seus rifles da direita para a esquerda. Os homens marcham de forma rápida, e apresentam espetáculo com longos sobretudos escuros. Assistindo ao desfile, um grupo de mulheres agita seus lenços em uma sacada, e as multidões que estão nas calçadas demonstram-se agitadas com a passeata. À medida que as tropas passam para fora do ângulo da câmera é possível ver um grupo de meninos correndo do outro lado da rua. Segundo o registro da Biograph, o filme foi realizado no final da tarde e com exposições lentas, o que faz, conseqüentemente que o filme seja reproduzido lentamente para atribuir melhor visão ao espectador.

A popularidade das paradas militares era tamanha que tinham seus anúncios prévios nos jornais. Logo depois uma descrição, os anúncios eram colocados nas páginas informando o evento. As produtoras cinematográficas não se atreveram a deixar de fora essa oportunidade, produzindo uma sequência de filmes com o regresso desses batalhões. A coleção *Spanish*

¹²⁴ MUSSER, Charles. *The emergence of cinema – the American screen to 1907*. New York: General Editor, 1990, p 252.

¹²⁵ Ibid 259.

American War in Motion Pictures contém 10 itens sobre o assunto, de paradas navais até terrestres.



Imagem 14: Astor Battery on Parade¹²⁶

Ao que tudo indica, nesse período a indústria militar era presente no cotidiano da população estadunidense, pois qualquer imagem militar atraía o interesse do público moderno. Muitos shows e filmes que se encontram fora do nosso acervo estavam relacionados à guerra, *slides* de lanternas desenhados à mão com personalidades e grandes eventos eram fáceis de serem montados no período dos *vaudevilles*. Como Charles Musser demonstrou, os expositores americanos foram altamente inovadores em montar extensos *shows* sobre a guerra, em diversas plataformas de montagem e exibição. Variavam, desde curtas-metragens a *slides*, para construir o que eram, em essência, características documentais criadas por expositores.¹²⁷ Esses programas visuais deveriam ser inovadores para expor a guerra em diversas linguagens, como

¹²⁶ Edison Company, American Vitagraph and Biograph. *Astor Battery on Parade*. United States: Paper Print Collection, Library of Congress, 1899.

¹²⁷ MUSSER, Charles. *The emergence of cinema – the American screen to 1907*. New York: General Editor, 1990, p.273-274.

na combinação de filmes e *slides* apresentados por um narrador, também na mistura de diferentes gêneros cinematográficos unificados – comédia, drama, etc.

A prática de intercalar projeções com lanternas e filmes foi generalizada, revistas mensais, como a *The Graphic*, publicavam propagandas desses *show* narrados com a interlocução de *slides* e filmes. As vantagens dessa junção estão em complementar possíveis lacunas narrativas na hora da exibição, permitindo ao dono do *vaudeville* uma montagem de histórias unindo imagens e vídeos, deixando o público mais situado sobre o que está sendo demonstrado. Podemos ver algumas vantagens desta união em um relatório de um *show* de guerra em Nova Orleans em 1898:

“Uma inovação muito agradável é feita ao mostrar as imagens do Vitascópio. Entre cada uma, em vez da habitual espera tediosa enquanto a mudança está sendo feita de uma foto para outra, vistas dos navios de guerra dos Estados Unidos são lançadas na tela por meio de um Stereopticon, e um anúncio segue a próxima foto. Além dos navios de guerra, fotos de Fitzhugh Lee, Capitão Sigsbee, Bandeira dos Estados Unidos e outros também são fornecidas ...”¹²⁸

Por esse relato podemos notar que durante a projeção dos filmes existia uma espera do público para as trocas dos rolos. Ao utilizarem o Stereopticon, as pausas passaram a se tornar um momento de lazer, facilitando o trabalho do narrador que deveria preencher essas lacunas, ou utilizar-se de outras formas de entretenimento. Isso deixa claro que os *slides* apresentavam um melhoramento prático na programação dos teatros, não apenas visual. Ainda sobre a citação, encontramos as figuras já mencionadas aqui, que foram idolatradas pelos meios de comunicação como heróis desses processos de conquista: o Capitão Sigsbee e Fitzhugh Lee. Além das figuras políticas como atrativos para audiência, os *slides* sobre assuntos de guerra eram muito mais baratos que contratos de artistas, ou até mesmo a compra de mais filmes, cujo rolos poderiam custar o dobro desse material.¹²⁹

Como vimos, Eden Musee era um dos principais compradores de filmes e tecnologias ópticas sobre a guerra e, sua participação foi importante para tornar o cinema uma grande atração em Nova York. Os filmes e *slides* apresentados nos *vaudevilles* compunham uma mistura de diferentes tipos de temáticas sobre a guerra, como personalidades envolvidas nos conflitos, impressões de artistas sobre ações de batalhas, fotografias de embarcações militares

¹²⁸ Picayune, 5 May 1898, p.7: *shown at the West End theatre, New Orleans*. Quoted in: Sylvester Quinn Breard, ‘A History of the Motion Pictures in New Orleans, 1896-1908’, M.A., Louisiana State University, 1951, p.49. APUD BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007.

¹²⁹ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. chapter VII 29.

e batalhões. Nesse período, os exibidores dos filmes acabavam sendo muito influenciados por apresentações de lanterna mágica e outras linguagens visuais ou culturais. A grande mistura de gêneros e mídias que compunham os *shows*, levavam os apresentadores americanos a participarem das inovações. Na exibição de filmes. Trata-se de um movimento que acabou por influenciar o desenvolvimento da linguagem básica desses filmes, das passagens entre as cenas e suas transições, ou seja, em uma montagem que não era presente no filme, mas externa a ele.

O público americano possivelmente manifestava raiva e entusiasmo diante dessas exposições. Os filmes que representavam o inimigo, a Espanha, provavelmente eram os maiores impulsionadores dessas situações de agitação na plateia. A Biograph quando filmou o navio de guerra espanhol *Vizcaya* em 28 de fevereiro, durante uma visita a Nova York, demonstrou o poder militar dessa embarcação tecnológica como um aviso para os Estados Unidos. O filme *Vizcaya* foi exibido no início de março com a legenda "*Nenhuma mina escondida aqui*"¹³⁰, comentário sobre a suposta falsidade dos espanhóis diante da explosão do encouraçado *Maine*. Essas situações eram favoráveis para que o público se manifestasse, já que viviam calorosamente as notícias sobre a guerra naquele momento. A legenda incentivava o público para uma indignação coletiva; por outro lado, e também sem surpresa alguma, a recepção de filmes sobre a marinha americana recebiam recepções opostas, especialmente em relação ao *Maine*. Quando o filme *Burial of the "Maine" victims* (imagem 13), registrado por Willian Paley foi exibido no *Proctor's Theatre*, em Nova York, por meio do *Catalogo de Guerra* de Edison, as imagens foram recebidas com um silêncio de luto. Segue a descrição feita pelo *The Phonoscope*:

“Parecia haver quilômetros daquela triste procissão dos mortos. Não foi mera reprodução fotográfica; a multidão logo viu isso. Era a coisa real e, como o horror total daquele assassinato covarde varreu o teatro, um suspiro subiu, que nem mesmo as imagens mais claras que se seguiram conseguiram se transformar em sorriso.”¹³¹

O trabalho dos expositores de filmes durante a Guerra Hispano-Americana, tanto nos *vaudevilles* quanto nas exposições itinerantes, teve consequências significativas para a indústria cinematográfica. Acabaram por colaborar com a criação narrativa desses filmes, além de montarem as sequências da guerra de acordo com a popularidade do assunto, incluindo a inserção do cinema em uma agenda nacionalista dos jornais, como veremos no capítulo dois. O historiador Charles Musser afirma que a Guerra Hispano-Americana desempenhou um estímulo

¹³⁰ Ibid. p 8.

¹³¹ CUBAN WAR PICTURES. *The Phonoscope* 2, no.4, April 1898, p.7. *New York Journal*. Disponível em <<https://archive.org/details/phonoscope13hunt/page/n289>>. Acesso em: 28/08/2018.

ao desenvolvimento e à popularidade da indústria cinematográfica norte-americana, colocando-a no caminho do rápido crescimento nos anos seguintes. Com o início da Guerra Hispano-Americana, a indústria cinematográfica descobriu uma nova função e a explorou com afinco. Não se limitando às indústrias Edson e Biograph, o cinema ganhou espaço comercial diante das principais atrações de teatros de variedades. O público, segundo Musser, nunca quisera ver a guerra de tão perto e, naquele momento, o filme apresenta essa possibilidade. Foi a produção contínua de algumas empresas que forneceram a base comercial para a indústria americana, e foi a guerra que deu a este setor uma nova atividade profissional, a de correspondente visual da guerra. A entrevista de William Rock, presidente da Vitagraph, nos afirma: "*Lembro-me de que o comércio era realmente horrível pouco antes da guerra espanhola; no entanto, logo depois disso que os negócios cresceram rapidamente*".¹³²

Mesmo com a baixa quantidade de fontes relacionadas à recepção desses filmes, podemos concluir que o interesse pela mídia moderna, altamente tecnológica do período, estimulou o público norte-americano. Não deixando de lado suas propostas nacionalistas e legitimadoras do imperialismo, o impacto do filme deve ter atingido profundamente essa plateia que se deparava com as imagens em movimento descritas nos jornais. O cinema cumpria um papel amplo nesse momento, no setor econômico, político e social. Em vista da alta demanda por esses filmes, as produtoras incessantemente recriaram ou registraram passagens dessa guerra com Cuba e Filipinas. Além disso, impulsionaram de reviverem a indústria cinematográfica iniciando sua expansão para os públicos fora das vilas operárias e de imigrantes, o que reforçava as ideias jingoístas que louvavam o Destino Manifesto e a caracterização dos EUA como heróis salvadores de uma nação carente dominada pela tirania espanhola. As indústrias bélicas e cinematográficas cresceram juntas nesse período, cada uma dando sentidos paralelos ao período imperialista a que os Estados Unidos dava sequência.

1.6 Entre canhões e câmeras: Indústrias que se cruzam durante a formação do Império Americano.

As décadas que compreendem os anos de 1870 a 1890 contemplam a era de conquista do Oeste norte-americano juntamente com a exploração natural das riquezas da nova nação unificada entre o sul e o norte após a Guerra Civil. Este período, de um Estados Unidos que

¹³² Interview with the President of the Vitagraph Co., *Bioscope* 1 Aug 1912, p.335 APUD BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V, p 19.

tentou dominar a “selvageria”, será explorado durante o século XX pela cultura de massas, principalmente pela ótica cinematográfica, atenta ao grande movimento estético com a temática da conquista do oeste. Ao adentrarmos na década de 1890, o processo de colonização interna chega aos seus limites. A fronteira interminável, proposta pelo Destino Manifesto, encontra barreiras físicas que impendem sua expansão e domínio com o oeste todo ocupado, o processo de exploração natural chega ao nível industrial.

O extermínio dos povos indígena colocou fim nas revoltas étnicas ocorridas durante a segunda metade do XIX, tendo como resultado final a fundação de áreas de reservas, espalhadas por toda a região conquistada. A exploração do ouro, da agricultura e das ferrovias nutriam a costa leste e o norte estadunidense que se modernizavam ao ritmo da indústria e da máquina. Este processo de expansão e exploração natural se altera na década de 1890, em que a formação de uma ideologia liberal, em termos políticos e econômicos, desenvolveu-se a partir da industrialização decorrente da segunda metade do século XIX. Esse desenvolvimento só foi possível graças à exploração da imensa riqueza natural presente no oeste aliada ao interesse de um grupo de empresários empenhados em desenvolver um capitalismo exploratório. O desenvolvimento tecnológico de aparelhos industriais crescia também sem cessar:

“En los primeros setenta años de su historia, hasta 1860, la Oficina de Patentes resgistró únicamente 36.000 inventos americanos. Entre 1890 y 1900 el número de entradas fue superior a las 300.000. Bessemer, Bell y Edison son sólo los más conocidos de una legión de americanos – por nacimiento o adopción- que con sus inventos consiguieron cabiar la indústria, y, com ella, la vida del mundo. Además eran muchas las ideias científicas europeas que sólo encontraban su desarrollo industrial en los Estados Unidos. Al terminar el siglo XIX muchos americanos estaban ya familiarizados com el teléfono, el telégrafo, las máquinas de escribir y coser, la lámpara incandescente, el fonógrafo y el ascensor enlétrico, y su vida empezaba a depender, casi tanto como hoy, del acero, del petróleo, de los transportes y del crédito bancário.”¹³³

Temos nesse processo criativo, ocasionado pela transformação política dos Estados Unidos - em suas polarizações e divergências durante a guerra-civil – uma nação pautada no capitalismo liberal. As principais invenções são utilizadas para a comunicação, que será dominante até a metade do século XX, como os cinematógrafos já mencionados anteriormente. Para além dos aspectos que estão presentes dentro de uma modernidade visual, a indústria norte-americana partiu para a atualização de novas frotas navais, inseridos no contexto global das guerras coloniais e na manutenção imperialista das colônias dos principais países capitalistas

¹³³ ALLENDESALAZAR, José Manuel. *El 98 de los Americanos*. Madrid. Edicusa, 1974. p 34.

européus. Este fator se demonstra relevante a partir da postura de um novo imperialismo proposto ao mundo diante da ascensão burguesa que se enraizava em todos os setores da produção industrial.

As ascendências econômicas do novo imperialismo residiam em uma etapa específica de capitalismo que levou à divisão territorial do mundo por parte dos principais países industrializados da Europa, compartilhando entre si com mais afinco praticamente todas as regiões do oriente e da África. Enquanto isso em terras Latinas há sequências de processos ligados a interferências, invasões e domínio direto ou indireto por parte dos Estados Unidos aos seus vizinhos. O capitalismo monopolista alçou a expansão econômica ultramarina e sua exploração um dos fatores mais importantes de sobrevivência nacional. Para além da descoberta lucrativa da indústria bélica¹³⁴ na qual as guerras e o processo colonial podiam ser fatores de aprimoramento de uma nova tecnologia do capitalismo industrial, encontramos fatores vinculados à economia da classe burguesa, estruturada pela formação dos Estados Modernos do século XIX.

A produção de armamentos a partir da segunda metade do século XIX passou por um processo de intensificação sem precedentes na história global. A união entre a guerra e o seu processo de produção transformou as relações entre a indústria e o governo nacional, já que a partir do momento em que a guerra se torna um poderoso departamento de produção da grande indústria, ela se torna automaticamente uma obrigação política. Ao pensarmos de forma reversa, encontramos um Estado Nacional essencial para setores industriais, principalmente o bélico, já que a base de sua produção era determinada pela concorrência entre governos e também pelo processo de domínio e imposição de seu poder em regiões do mundo que passavam pelo processo de colonização imperial. Além do mais, é na disputa entre essas nações pelo fornecimento de novas tecnologias que se desenvolve maior quantidade de produção de guerra. Eric Hobsbawm salienta que os estados precisavam mesmo era de exibir capacidade de produção bélica e não quantidade de armamentos em si, objeto de comparação de poder entre as nações capitalistas imperialistas.

O Estado e a indústria acabaram se comprometendo, retirando do investimento estatal uma boa parcela dos custos do desenvolvimento técnico e tecnológico a fim de tornar este setor de produção algo rentável e lucrativo. Em terras estadunidenses, o espaço econômico tomou uma magnitude semelhante à dos países Europeus. O regime protecionista que se desenvolveu

¹³⁴ HOBBSAWM, Eric. *A Era do capital*. São Paulo. Paz e Terra, 2018. p 131.

nos Estados Unidos reduziu custos de produção e facilitou a especialização dos estabelecimentos industriais. Em poucas décadas após a Guerra Civil, a nação unificada se tornou uma potência econômica. Dispunham de enormes espaços econômicos para aderirem à era do imperialismo, tendo como área de comércio e expansão um espaço geográfico praticamente determinado. A Doutrina Monroe, cercava o continente Americano a fim de impedir o avanço das forças europeias coloniais no território vizinho e de extrema importância para o mercado e domínio militar estadunidense. Durante o mandato do presidente Benjamin Harrison (1889 – 1893) ocorreu a convocação da 1ª Conferência Pan-Americana, em Washington, no ano de 1889, tendo como objetivo uma das primeiras tentativas do país em formar uma unidade comercial entre os Estados latino-americanos, tentando enfraquecer a influência inglesa e espanhola no continente. O lema ideológico “*América para os americanos*” revela a postura ideológica para o controle econômico do território das Américas. A proposta que não teve solidez para sua concretização termina com uma declaração feita em 1896 por Charles Emory Smith, então líder do partido republicano da Filadélfia: “Nosso espírito, se não nossa bandeira, irá governar o hemisfério”.

“A esse tempo, os Estados Unidos já se defrontavam com o problema da *closing frontier*, o desaparecimento da última fronteira livre no continente e a necessidade de mais terras para atender à demanda de sua crescente população. E a depressão de 1890-1893 levou-os a voltar –se cada vez mais para a Ásia, o que tornava necessário o estabelecimento de uma base no Pacífico ocidental, bem como o controle das Filipinas, de modo que pudessem disputar os ricos mercados da China e do sudoeste da Ásia. Muitos *business men* estavam convencidos de que o mercado doméstico não era mais suficiente para absorver sua vasta produção industrial. O crescimento da indústria americana tornou a conquista de mercados no exterior não somente uma possibilidade, mas uma necessidade, duramente sentida. O militarismo constituiu, então, o elemento indispensável, primeiro sob a forma de poderio naval, no seu processo de expansão territorial. “*We want a navy to protect commerce, but we want a commerce in advance for the navy to protect*”, proclama James G. Blaine em 1879.¹³⁵

O movimento histórico imperialista que decorria no mundo motivado por uma produção industrial que inovava na questão bélica e tecnológica, traz a oportunidade de cruzarmos a novidade do cinema com a intensa fabricação de uma frota marítima norte americana modernizada e altamente tecnológica, tendo seu destaque mundial em questões militares. Luiz Alberto Moniz Bandeira nos lembra que essa frota surge principalmente pela demanda dos EUA em criar uma comunidade comercial intocada pelos países imperialistas europeus. Parte daí a

¹³⁵ BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Formação do império americano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p 45.

necessidade de uma defesa marítima altamente capaz de proteger os interesses industriais que envolvem também a Doutrina Monroe.

A biblioteca do congresso de Washington possui em seu acervo sobre a Guerra Hispano-Americana, 18 dos 68 filmes, com a presença de encouraçados, navios de transporte e registros voltados à exposição das tecnologias da nova e poderosa frota naval estadunidense. A câmera que aparecia como a nova curiosidade popular registrava e enaltecia o poderio bélico naval para a concretização das políticas imperialistas e protecionistas no continente que se desprendia de uma era de colonização mercantilista, com movimentos nacionalistas e emancipacionistas tardios perante o restante do mundo. A América, como um continente recém independente, necessitava, aos olhos da Doutrina Monroe, da proteção tutelada e exploratória dos Estados Unidos, que durante a segunda metade do século XIX se industrializava e necessitava de expansões econômicas. O fator ideológico pautado em uma missão de caráter civilizador e republicano, estruturado no pensamento moderno ocidental, se materializa com a Doutrina Monroe e se complementa com o Destino Manifesto. A partir desta base, os primeiros filmes aderiram a uma particularidade de inovação tecnológica capaz de mostrar os interesses econômicos e ideológicos para a própria população estadunidense que se admirava ao ver as embarcações de alto nível tecnológico em movimento, transformando em uma espécie de realidade visual as tradicionais manchetes sensacionalistas dos empresários que desfrutavam vantagens econômicas da guerra. A relação entre os filmes e o jornalismo será trabalhada com mais profundidade no próximo capítulo.

Destes filmes que empoderam as forças bélicas navais estadunidenses, encontramos no acervo a presença marcante de uma categoria que registrou desfiles, regressos de encouraçados a sua terra natal e momentos de festividades em solo americano. As comemorações demonstram o sucesso nas operações de guerra conquistado pelos almirantes e oficiais da marinha norte-americana, tornando heroica suas ações para a sociedade civil. A *Batalha de Santiago* em Cuba foi um marco para a história militar estadunidense, pois ela reforça o posicionamento de isolamento e agressão aos europeus que desenvolviam o processo de colonização imperial. A batalha de 3 de julho de 1898 se pautou em uma atividade surpresa por meio de um cerco dos principais encouraçados estadunidenses à principal força marítima espanhola que se encontrava ancorada na Baía de Santiago. Houve inúmeras tentativas de registros imagéticos desta batalha, mas a periculosidade do ambiente juntamente com a precariedade dos aparelhos fílmicos e fotográficos transportados pelas empresas Biography e Edison (além das responsáveis pela fotografia) impediram filmes diretos do conflito. Além disso, muito do material coletado pelas

equipes de filmagem se perde durante os transporte de volta ou com a deterioração causada pelo tempo¹³⁶. O material sobrevivente a que temos acesso possivelmente se encontrou em melhores condições para a filmagem. Muitas vezes, encontramos a câmera e seus operadores em situações pacíficas, sem grandes riscos pessoais as empresas e aos próprios cineastas, e também quando o *cameraman* preparava suas tomadas em eventos comemorativos já previstos. A partir desse conteúdo podemos ressaltar a tentativa de enaltecimento dessa marinha ao comungarmos as notícias sensacionalistas sobre a guerra, o papel desta imprensa e a utilização não ingênua do filme para esse conflito, discussão reservada também para o próximo capítulo.

O contexto histórico da batalha é fundamental para compreendermos alguns motivos que levaram as lentes das câmeras a registrarem os encouraçados. Além da demanda do público que vivenciava a modernidade nos EUA, as projeções podiam se tornar ferramentas informativas aos países europeus sobre a capacidade bélica de sua frota para defender seus interesses no continente. No início de dezembro de 1897, o general americano Fitzhugh Lee, cônsul dos Estados Unidos em Havana, iniciou a transmissão de mensagens para o governo americano, em que citava rumores de uma extensa e perigosa conspiração anti-americana além da aproximação de uma extensa frota espanhola aos cubanos e também aos cais da Flórida em missão pacífica. A influência das opiniões de Theodore Roosevelt e do jornalismo marrom pressionaram o indeciso governo de McKinley a enviar um encouraçado americano para proteger e garantir o bloqueio de hostilidades espanholas às estruturas comerciais estadunidenses da região. Com a pressão imposta pelas forças a favor da guerra, McKinley envia o encouraçado *Maine* para ancorar em Havana, gerando por sua vez a movimentação espanhola de enviar uma das mais modernas máquinas de guerra produzidas pela Espanha a uma visita em Nova York no dia 15 de fevereiro de 1898: o encouraçado *Vizcaya*, um exemplo de tecnologia industrial naval com destaque em todo o mundo. A visita tinha como interesse demonstrar o poderio bélico espanhol e também buscar uma harmonia nas tensões crescentes.

Os jornais espanhóis e americanos não cansaram de reportar as tensões:

“Al día siguiente el Juornal, bajo el titular ‘La guerra com España está próxima’, contaba un cuento sobre ciudadanos norteamericanos que se refugiaban en consulado. Esto no era cierto. El World proclamaba: ‘Los alborotos de la Habana significan la revolucion’. El Sun informo sobre la continuación de los alborotos durante cuatro días. Todo esto era totalmente falso. El 14 de enero hasta Fitzhugh Lee informo de que todo estaba tranquilo, y lo repetió em los días subsiguientes. Aun así, la administración de Washington pensaba que las vidas e propiedades de los Estados Unidos debían de estar em peligro: ¿no tendría que ir el *Maine* a la Habana? El 24 de

¹³⁶ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V, p 9.

enero, el juez Day, del Departamento de Estado, pregunto al ministro español si su gobierno podía enviar el *Maine* a La Habana, 'puramente como una muestra de amistad' y para 'complacer a la opinión española, molesta por discursos pronunciados en las Cámaras españolas'. Finalmente el gobierno español accedió, y el ministro de Marina, Long, y Day se dirigieron a Mckiley. Éste creía que la amenaza de guerra más seria era la que derivaría de un posible daño a los ciudadanos norteamericanos de la Habana. O sea que con este propósito envió allá al *Maine*. España obtuvo también permiso para que el crucero *Vizcaya* fuera a Nueva York en visita amistosa."¹³⁷

Apesar do aparente sucesso das visitas e da tentativa de apaziguamento, a guerra não tardou a ser declarada em 21 de abril. As filmagens que já estavam em andamento graças as movimentações dos jornais e das tensões causadas pela preparação de tropas navais e terrestres, começaram a ter enorme importância para os meios de difusão de informações. Cineastas, fotógrafos e jornalistas passaram a receber apoio mútuo e também institucional do próprio governo norte-americano para registrarem toda a preparação para o conflito que se tornava cada vez mais inevitável. A câmera esteve presente na visita do encouraçado *Vizcaya* em Nova York, cobrindo de forma breve e com imagem estável, a passagem do navio e seus tripulantes espanhóis, a película filmada pela American Biograph and Mutoscope foi um dos primeiros materiais sobreviventes filmados em solo americano anteriormente às embarcações que rumaram para Cuba e Filipinas. O próximo passo dos cineastas e correspondentes de imprensa seria em Tampa, Florida, local onde inúmeros encouraçados aguardavam a partida.

O cinema começa a ganhar significação como uma vitrine, capaz de mostrar o avanço tecnológico das nações diante do capitalismo colonialista global. O poderio bélico, as ações militares e todas as operações bélicas entram sob o olhar dos cinematógrafos e passam a gerar polêmicas e discussões em todo o mundo moderno sobre sua capacidade técnica e ideológica. Durante o período em que as hostilidades entre as potências coloniais tiveram início, mesmo durante a guerra e também posterior a ela, temos registros de como esse meio de comunicação tão recente estava se popularizando por filmar os conflitos e as guerras coloniais: “*A couple days before the Battle of Manila Bay, a British photographic journal opined – ‘The cinematograph will, there is very little doubt, be brought into use by some of our enterprising transatlantic cousins’*”.¹³⁸ O cinematógrafo como forma de noticiar e se comunicar com outras nações distantes ganhava visibilidade pelo realismo que as imagens eram capazes de transmitir e pela clareza dos movimentos que era capaz de projetar em tela. Porém, filmar fronts de guerra

¹³⁷ THOMAS Hugh. *La lucha por la libertad 1762-1970*. Barcelona: Juan Grijalbo, 1973. p 468.

¹³⁸ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V, p 8.

ou transportar a câmera para locais insalubres, ou com periculosidade, que demanda ação dos operadores e dos equipamentos era algo inédito e também desafiador aos pioneiros do cinema. Esses obstáculos para uma filmagem nítida e de qualidade, para os equipamentos e condições presentes no ano de 1898, também apareceram em jornais do período:

“Only a few days later another journal surmised that films would probably be made of the war, but warned, correctly, that one of the problems in filming would be the great distances over which modern war could be fought – especial naval battles. ‘What can the camera-worker expect to get?’ it asked, pessimistically, and answered its own question: ‘The attacking ships will, for fear of mines, keep quite two and half miles from the shore, nor is it needful that they should go any nearer for splendid gun practice is possible at that distance. The vessel bearing the animatograph apparatus will probably not be allowed to get within a mile of the fighting ships, and will be three times that distance from the shore. What kind of a Picture will be possible under such circumstances? A few dots to represent ships – a dark line to indicate the shore, and some white blots which will mean puffs of smoke. Such will be the representation by the animatographic camera of a naval battle.’”¹³⁹

Os empecilhos para uma boa filmagem podem ter sido o motivo principal para uma categoria de filmes, tanto de navios quanto em solo, altamente presente no acervo pesquisado, as atualidades recriadas, ou as encenações de passagens da guerra. A atração do público pelo novo aparelho exigia uma demanda de produção dos cineastas, muitas vezes inalcançadas ou até mesmo roubadas ou perdidas pelos processos da guerra e de transporte. As recriações fílmicas se baseavam nos princípios do primeiro cinema, algumas vezes sendo gravadas até mesmo em estúdio ou em céu aberto, tendo recriação de cenários, máquinas de guerra e tropas. Em Cuba, a chegada do cinema foi tardia, o que deixou a ilha como um palco de curiosidade para fotógrafos aventureiros. No que tange ao cinema, antes do estopim da guerra, a ilha foi filmada apenas uma vez, quando no começo de 1897 a empresa Lumière enviou seu operador de câmera Gabriel Veyre para tomar algumas cenas de Havana, tendo ele regressado apenas com a película de atualidade que exibia o corpo de bombeiros local. As crises com os revolucionários que buscavam independência e a política do *reconcentrado* eram elementos que afetavam a presença de cineastas no local, Veyre afirmou ter recolhido inúmeras películas de autoridades espanholas, mas em quase sua totalidade foram perdidas.

O clima de guerra estimulou o interesse em desenvolver aparelhos capazes de filmar à longa distância e também sob pouca luz ou fumaça, mas os resultados não foram satisfatórios. As películas que retratam os encouraçados, em sua grande maioria, estão limitados a comemorações, regressos e visitas diplomáticas, pois havia mais qualidade e condições para as

¹³⁹ Ibid, p 9.

filmagens. A oportunidade da visita feita pelo capitão Pascual Cervera Y Topete em uma das mais modernas máquinas de guerra do final do século XIX, o encouraçado Vizcaya, era ideal para as empresas registrarem o poderio bélico de seu futuro inimigo, tão comentado pelos jornais sensacionalistas. O catálogo que possui, como fonte de pesquisa, o trabalho do historiador Charles Musser, traz em sua descrição:

“Do catálogo de imagens da Biograph: Uma imagem esplêndida do orgulho da marinha espanhola, tomada por ocasião de sua visita ao porto de Nova York, quando seu capitão insinuou sua habilidade de fazer buracos nos arranha-céus de Nova York. Nesta foto, a embarcação tem uma aparência muito bonita saindo do mar em pleno avanço. Mas que contrasta com uma foto posterior da Biograph, quando o navio era apenas um destroço fumegante, naufragado na costa de Cuba, atingido pelos canhões do Oregon.”¹⁴⁰

Não se tem registro do operador de câmera que fez essas filmagens, porém podemos especular que o aparelho utilizado para o registro e a reprodução tenha partido das invenções de Dickson, que desenvolveu seus próprios equipamentos ao abandonar a Edison Company. É muito comum encontrarmos as películas da empresa Biograph ligadas ao equipamento *Mutoscope*, que batiza também o nome da companhia. O material possui 25 segundos com 16 frames por segundo. A ele se apresenta uma vista lateral do Vizcaya com foco em seu canhão 279-mm, muito poderoso para a época. Alguns tripulantes encaram a câmera enquanto se locomovem rapidamente pelo quadro fílmico, terminando também com um canhão secundário na parte traseira do navio. A descrição feita pelo acervo ressalta uma insinuação feita pelo capitão do navio em que o mesmo poderia esburacar os edifícios da moderna Nova York. A demonstração de poder visual era clara com esta visita e se acentua quando comparamos o poder bélico do encouraçado espanhol com o USS *Maine*, ancorado no porto de Havana, e suas qualidades militares.

¹⁴⁰ LIBRARY OF CONGRESS. Catálogo da Biograph. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/00694002/>>. Acesso em 28/08/2018.



Imagem 15: "Vizcaya" under full headway¹⁴¹

O navio Vizcaya volta a aparecer nas lentes dos cinematógrafos já em um momento ápice da guerra. A Batalha de Santiago de Cuba foi o impasse decisivo para as resoluções finais da guerra, pois nela a frota espanhola foi praticamente dizimada pelos navios americanos em um cerco na baía de Santiago de Cuba.

¹⁴¹ American Mutoscope & Biograph Company. *Viscaya under full headway*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. <Disponível em < <https://www.loc.gov/item/00694002/>>, acesso em 18/08/2018.

A análise das imagens fílmicas relacionadas ou ligadas à Batalha de Santiago de Cuba precisam de contextualização histórica para que não fique à deriva de dúvidas causadas pelo distanciamento histórico das ações militares ocasionadas durante a Guerra Hispano-Americana. Além do mais, nota-se uma intensa dedicação dos autores americanos e espanhóis utilizados na bibliografia em ressaltar os traços de uma atividade militar bem detalhada, principalmente Frank Freidel e José Manuel Allendesalazar.

Em uma breve apresentação dos envolvidos na batalha que se deu mais intensamente em águas marítimas do que em terra, temos a comandar a frota espanhola o Almirante Pascual Severa e o Capitão Fernando Villaamil, que se eternizou por esboçar o primeiro encouraçado *destroyer* na história da marinha, além de ser considerado um herói espanhol pela sua morte na Batalha de Santiago. No lado estadunidense, direcionando a frota marinha, William T. Sampson era o almirante que não passou despercebido pelos cinematógrafos devido a seu sucesso militar no cerco ocorrido na Baía de Santiago. Em terras, o general William Shafter - que muitas vezes foi acompanhado pelos operadores de câmera da Biograph e Edson – comandou as tropas e cavalarias pela ilha.

A importância da modernização industrial bélica, o que Hobsbawm vai chamar de “indústria da morte” em *a Era do Capital*, foi fundamental para o conflito entre Estados Unidos e Espanha. A frota marítima espanhola, com exceção de dois encouraçados – o Vizcaya e o Cristobal Colombo – se manteve praticamente desatualizada desde o período de seu apogeu colonial nas Américas compondo-se de caravelas modificadas e embarcações de madeira muitas vezes dependendo de mastros e velas. Os Estados Unidos, por sua vez, incrementaram seus navios com uma modernização tecnológica de ponta para o final do século XIX. Esta diferença entre os encouraçados seria determinante para o controle marítimo e isolamento de Cuba com o continente Europeu. O impasse maior para as frotas americanas estava no âmbito terrestre. Shefter, apesar de grandes esforços com as tropas, relatados por correspondentes da imprensa e até mesmo cinegrafistas que o acompanhavam, teve sua principal dificuldade no terreno tropical cubano e principalmente com a febre amarela. Após o cerco feiro na cidade de Santiago de Cuba, envia uma carta contando sua situação e pedindo ajuda da moderna frota de encouraçados ao Almirante Sampson:

“Headquarters 5th Army Corps, July 4th.

‘Admiral Sampson, Commanding United States Navy Forces.’

‘Through negligence of our Cuban allies, Pando, with 5.000 men, entered the city of Santiago last night. This nearly doubled their forces. I have demanded their surrender, which they refuse, but i am giving them some wounded prisoners and delaying operations to let foreing citizens get out, and there will be no action before the 6th perhaps the 7th. Now, if you will force your way into that harbor, the town will surrender with-out any further sacrifice of life. My present position has cost me 1.000

men, na i do not wish to lose any more. With my forces on one side and yours on the other – and they have a great terror of the navy, for they know they cannot hurt you – we shall have them. I ask for na early reply. Very respectfully. William R. Shafter, Major-General U. S. V.¹⁴²

O pedido de Shafter foi atendido pelo almirante. No dia 03 de julho de 1898, ao ser avistado pelos espanhóis chegando na Baía de Santiago, promove um cerco a fim de tentar evitar a fuga iminente de Pascoal Severa e Villaamil dando início à batalha. A frota de navios espanhóis foi praticamente dizimada, os naufragados trouxeram uma baixa preocupante para a Espanha. Não tardou para que os destroços do imponente Vizcaya fosse registrado pelas companhias americanas. A película “*Wreck of the Vizcaya*” provavelmente registrada por Arthur Marvin ou Billy Bitzer - os mais ativos cineastas da Biograph – não possui de fato um autor definido e foi gravada na manhã seguinte do conflito, no dia 04 de julho. A descrição do catálogo nos apresenta o seguinte:

Spanish armored cruiser Vizcaya was destroyed by the U.S. Navy on July 4, 1898, while trying to escape a blockade of Santiago Bay in Cuba during the Spanish-American War.

"This is a wonderfully impressive picture, taken on the morning after the battle in which the Spanish navy was destroyed. This battleship, once the "Pride of Spain," is shown a ruined hulk on the beach, the terrible effect of the guns of Uncle Sam's warships being apparent everywhere. Contrasted with our earlier picture of the "Viscaya" in New York Harbor ["Vizcaya" under full headway], the "Viscaya" here presents a woeful appearance"--Biograph picture catalogue.¹⁴³

A comparação entre a película “*Vizcaya*” *under full headway*” (imagem 15) ocasionada diante da visita intimidadora do encouraçado a Nova York e a de seu naufrágio obviamente rodou os *vaudevilles* americanos, trazendo em suas exibições elementos da agenda da imprensa marrom, principalmente do *The Journal*, em que o poder bélico americano é exaltado com intenso nacionalismo em suas entrelinhas. Com duração de 26 segundos e 16 frames por segundo, a película tenta recriar o movimento idêntico do encouraçado em seu registro feito em Nova York, da esquerda para a direita o navio é filmado com mesma angulação e direção, seus canhões de alta potência – exaltados pela “*Vizcaya under full headway*” – agora são registrados em uma plataforma de metal destrocada em águas cubanas. Se observarmos a distância da câmera com o naufrágio e a movimentação da mesma perante ao seu objeto de registro, podemos confirmar a presença do operador em alguma embarcação que percorria o sentido contrário do movimento do filme, dando ideia de movimento ao filme, já que, dentro

¹⁴² ALGER, Russell. *The Spanish American War*. New York: Harper & Brothers. 1901. p 87.

¹⁴³ LIBRARY OF CONGRESS. Catálogo da Biograph. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500519/>>. Acesso em 28/08/2018.

dos padrões do primeiro cinema, encontramos sempre uma câmera estática, fixando seu olhar a um quadro singular.

A comparação entre as películas indica o poderio bélico americano se registrando em filme. A divulgação desses filmes cruzava os oceanos e atingia os espectadores europeus, principalmente os britânicos, o que reforçava a ideologia da Doutrina Monroe pela da difusão dessas imagens em movimento.

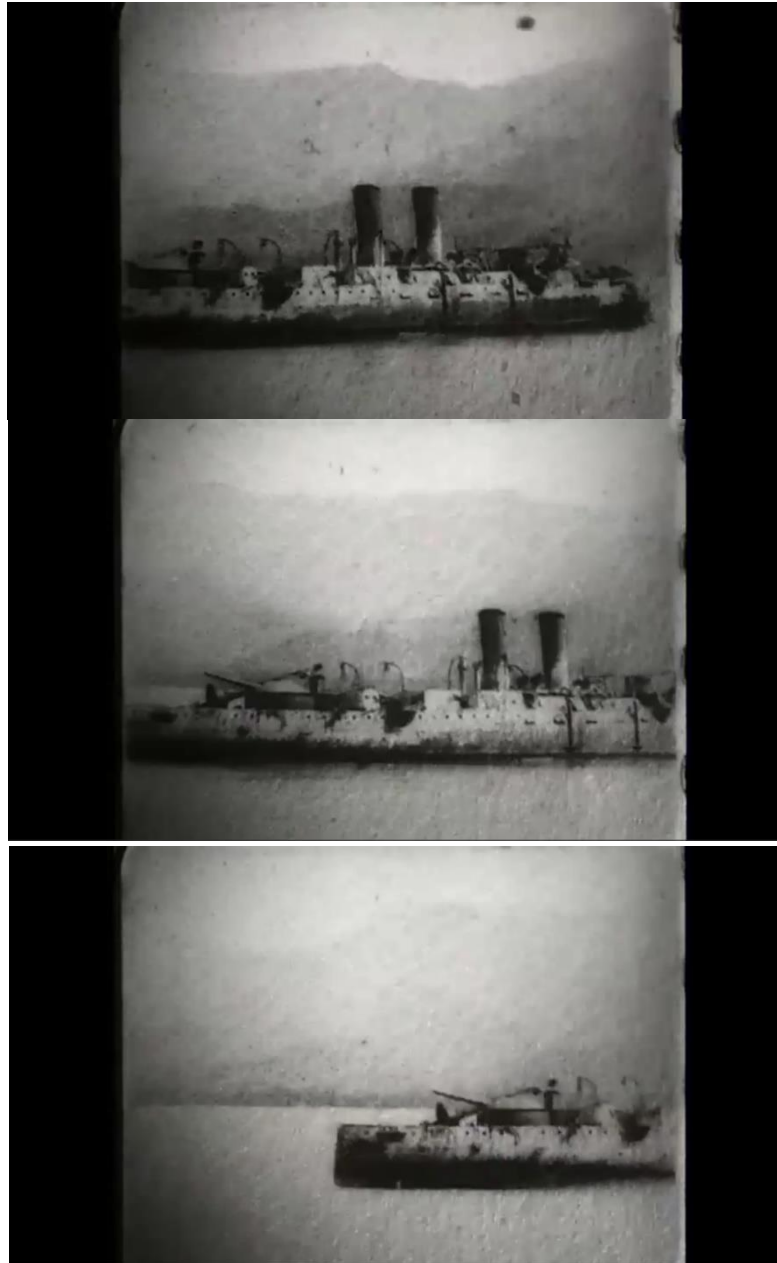


Imagem 16 *Wreck of the Vizcaya*¹⁴⁴

¹⁴⁴ American Mutoscope & Biograph Company. *Wreck of the Viscaya*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500519/>>, acesso em 18/08/2018.

Também foi publicada uma foto do momento da explosão do encouraçado pela *Detroit Publishing Co*, que está disponível nos acervos da Biblioteca do Congresso.

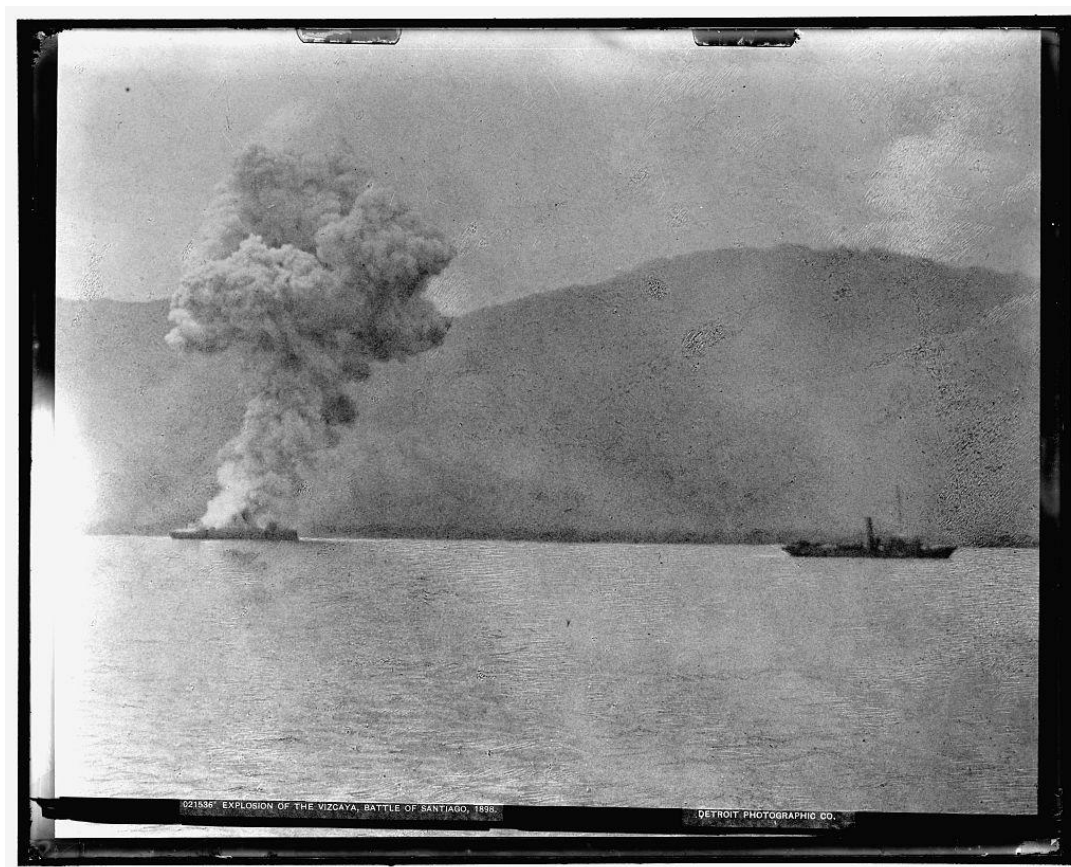


Imagem 17

Explosion of Vizcaya, Battle of Santiago, 3 de julho de 1898. ¹⁴⁵

A cobertura fotográfica da guerra também foi extensa. Mesmo antes da guerra encontramos a presença de fotógrafos no previsível conflito entre as nações imperialistas. As vítimas da política do *reconcentrado* foram extensamente registradas como uma forma de propaganda em prol da guerra no território estadunidense. A maioria delas se encontra no acervo de fotografias Hulton Archive, sendo grande parte do material creditado às publicações do *New York Journal*. O número de fotógrafos enviados como correspondentes de guerra a Cuba cresceu de forma estrondosa, tal fato se deu devido ao impacto causado pelas notícias da explosão do *USS Maine* no porto de Havana e sua intensa cobertura sensacionalista em território americano.¹⁴⁶ Os fotógrafos J. Hemmet e Jimmy Hare foram os principais nomes que cobriram

¹⁴⁵ Detroit Publishing Co. *Explosion of the Vizcaya, Battle of Santiago, 1898*. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. USA. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/2016804868/>>. Acesso em 27/08/2018.

¹⁴⁶ FREIDEL, Frank Burt. *The splendid little war*. New York: Dell Publishing, 1962. p 303.

os eventos da guerra, muitas vezes acompanhando os cinegrafistas da *Edson* e *Biograph*. A imagem do naufrágio americano em Cuba tornou-se um dos principais fatores para a intervenção militar, devido ao poder visual e seu impacto nos indivíduos modernos.

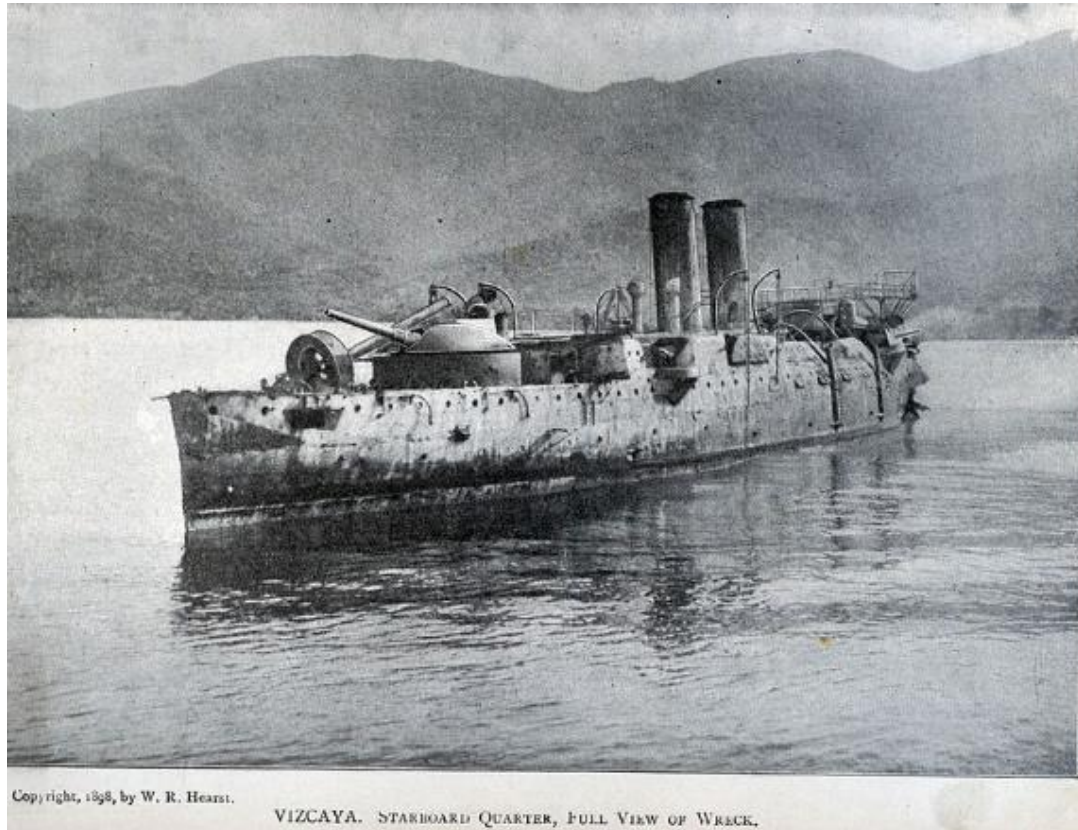


Imagem 18: Full View of Wreck.¹⁴⁷

As imagens dos destroços do poderoso Vizcaya eram frequentes nas publicações de W.R Hearst, em que, por meio de fotografias com ótimos enquadramentos, a força naval americana demonstrava seu poder sobre as águas do continente. A guerra chegava em narrativas visuais a todo vapor, a fotografia em seu realismo de representação e composição de imagem abria caminho e influenciava os cinegrafistas a trilharem modelos de filmes parecidos. A relação entre os jornalistas, fotógrafos e *cameramans* será tema de abordagem do próximo capítulo.

Aos poucos narrativas visuais em movimento também se construíam diante desses fatores. Os efeitos da indústria moderna nos Estados Unidos, diante das novas tecnologias cinematográficas que eram desenvolvidas constantemente e com a indústria naval crescendo a fim de competir com os países imperialistas europeus, trouxeram ao público leitor e espectador

¹⁴⁷ HEARST, W. R. New York Journal. *Full View of Wreck*. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. USA. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/2016804870/>>. Acesso em 27/08/2018.

uma nova forma de compreender as narrativas da guerra. Além dessa linguagem em desenvolvimento, é nítido seu uso em comunhão com os interesses do jogo político e econômico que demandavam a Guerra Hispano-Americana. A assimilação das imagens, dos filmes e das informações geravam um possível imaginário impulsionado pelos setores em prol da guerra na população, mais ainda, a relação entre as charges, as fotografias e a assimilação dos filmes montados dentro dos *vaudevilles* eram fortes estímulos para se ter o apoio da população.

Após a Batalha de Santiago de Cuba, a frota de Sampson retorna para os portos americanos enquanto George Dewey lidera a segunda armada no Pacífico em direção às Filipinas. Os encouraçados que regressaram foram recebidos por um público caloroso e promovidos em eventos comemorativos em prol do sucesso da missão. Os navios estadunidenses em sua maioria estavam sob o controle de Sampson, deixando assim uma parcela menor de encouraçados sob a liderança de Dewey e uma pequena e atrasada armada restante da Guerra Civil para proteger os portos americanos.¹⁴⁸ A recepção dos encouraçados *Indiana*, *Iowa*, *USS Texas* e *Oregon*, que compunham a força principal de Sampson, tiveram seus momentos em desfile registrados pela Edison e pela Mutoscope & Biograph. A produção de seus vídeos complementa uma narrativa cinematográfica iniciada com as películas e retratos da destruição da frota espanhola publicada e exibida em larga escala. Os jornais não deixaram de publicar os grandes feitos e perseguições destes navios durante o cerco em Santiago de Cuba o que estimulava a população para assistir aos filmes, que sob efeito da montagem feita pelo exibidor, provavelmente recriavam histórias parecidas e muitas vezes copiadas dos jornais diários.

No mês de agosto de 1898, a *Peace Jubilee Naval Parade*, em Nova York, trouxe à presença do público os encouraçados participantes da *batalha de Santiago*. Todos enfeitados com roupas festivas e com seus marinheiros a bordo, nos decks encontramos lotações e aplausos enquanto as câmeras cinematográficas, provavelmente a bordo de outros navios, registram a parada em fragmentos, focando nos navios que navegam na seguinte ordem: “*USS New York*”, “*Iowa*”, “*Indiana*”, “*Brooklyn*”, “*Massachusetts*”, “*Oregon*” e “*USS Texas*”. Alguns dos encouraçados mencionados não possuem suas imagens no acervo *Spanish American War in Motion Pictures*, provavelmente devido à dificuldade de preservação das películas em nitrato e as necessidades especiais de transporte e estoque delas. Os filmes seguem um padrão de técnica de filmagem: onde tendem a filmar a lateral dos navios em movimento, dando uma impressão de grandiosidade ao ter, em muitos momentos, as chaminés de combustão ou até mesmo os

¹⁴⁸ THOMAS Hugh. *La lucha por la libertad 1762-1970*. Barcelona: Juan Grijalbo, 1973. p 514.

mastros fora da tela. Dos exemplos registrados dessa ocasião comemorativa, os filmes mais relevantes possuem como foco os encouraçados *USS Texas*, *USS Brooklyn* e *USS Oregon*, pois além da excelente qualidade fotográfica e da clareza visual presente nos elementos dos filmes - devido ao posicionamento das câmeras e da luz solar favorável ao registro – encontramos grandes exemplos de uma exaltação dos elementos nacionais presentes nas paradas militares, o que se transplanta e se divulga pelos *vaudevilles* para os espectadores que não tiveram oportunidade de presenciar a cena ao vivo. A profunda crise social e a tragédia da guerra, publicadas nos jornais e utilizadas para promover a guerra são deixadas ao esquecimento sob a ótica dos cinematógrafos, que exaltam e apresentam suas ideologias perante o imperialismo americano diante das máquinas de guerra.

O encouraçado *Oregon*, em sua filmagem intitulada *U.S. battleship "Oregon"*, foi gravada pela Mutoscope & Biograph. Ao catálogo de época, elaborado pela própria empresa, encontramos a seguinte descrição:

This picture of the pride of the United States Navy was made on the occasion of the Peace Jubilee in New York City, and was taken from a tug passing the warship on its way up the North River. The entire crew are on deck, and a beautiful view of this wonderful craft is afforded"--Biograph picture catalogue.¹⁴⁹

O fragmento fílmico exclusivo ao *USS Oregon* foi feito de outra embarcação que transportava os comissários de guerra, na ocasião da *Peace Jubilee Naval Parade*. O orgulho norte americano por sua marinha fica nítido, *filmes de bandeira*¹⁵⁰ se misturam com as tomadas dos navios ao exibi-las tremulantes em seus cruzadores e encouraçados. O filme inicia-se com a bandeira içada à proa do encouraçado que é escoltado por embarcações menores da polícia americana; o mastro do navio não se enquadra no plano do filme, o que demonstra a grandiosidade dessas máquinas de guerra extremamente modernas para o final do século XIX. As grandes chaminés em funcionamento mostram o poderio do carvão no movimento proposto pela industrialização e todos os marinheiros do *USS Oregon* posam para os espectadores presentes na ocasião comemorativa, deixando a imagem composta por contrastes entre sombras e opacidade nas latarias do enorme navio e brilho e luminosidade nos uniformes brancos dos tripulantes. A imagem possui uma ótima qualidade fotográfica permitindo nitidez dos elementos presentes no plano filmado. Ao final do percurso feito pela embarcação dentro do

¹⁴⁹ LIBRARY OF CONGRESS. Catálogo da Biograph. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/00694001/>>. Acesso em 28/08/2018.

¹⁵⁰ Películas classificadas como “filmes de bandeira” são colocadas nesse grupo pelo conteúdo de seu material. Apresentam de forma extremamente nacionalista o símbolo nacional em grande destaque no écran, muitas vezes não oferecendo outro conteúdo para o espectador.

enquadramento da câmera, nota-se perda de estabilidade do operador da *Mutoscope & Biograph*, tirando o navio de foco e substituindo-o pelo brilho intenso promovido pela luz solar ao enquadrar o céu. O movimento da câmera após desfocar o encouraçado é curioso, pois, ao retomar o enquadramento original, o operador flagra o momento em que a bandeira americana também encerra a filmagem do navio em sua popa, de forma a acompanhar o navegar do *Oregon* com sua câmera. Convém que movimento de câmera no primeiro cinema é algo raro e ousado para a narrativa proposta por esses filme.

O encerramento do filme com o movimento da câmera que acompanha o navio e a visão quase poética da bandeira norte americana desaparecendo do enquadramento ao ritmo do navio, podem ter sido intencionais. Em um momento de ousadia do operador de câmera, incentivado pela comoção nacionalista promovida pelas enormes máquinas de guerra que retornam da guerra em forma triunfal, esta película podia ser utilizada como meio de ressaltar o sentimento nacionalista e uma comoção pró imperialista nos vizinhos latinos; a figura paterna, posta em charges pelo Tio San, mostra sua força e poderio por meio desses filmes de encouraçados.

A Edison Company filmou por um conjunto de operadores de câmera e produtores fílmicos enviados a cobrir o conflito - James Stuart Blacktown e James Henry White – um dos encouraçados mais citados no *New York Journal*, o *USS Brooklyn*. Também em desfile comemorativo na *Peace Jubilee Naval Parade*, o navio diferentemente do *Oregon*, teve a câmera provavelmente instalada em um deck posto para capturar um *close* dos tripulantes e detalhes do encouraçado. A imagem do navio ocupa toda a tela cinematográfica, maximizando as dimensões do poder bélico da máquina de guerra. A partir da quantidade de tripulantes a bordo e pela observação dos cilindros dos canhões, nota-se a estatura e o preparo do Estados Unidos para se lançarem em competição aos países europeus. A película “*Close view of the "Brooklyn," naval parade*” se passa da direita para a esquerda, movimento exclusivo das filmagens realizadas que indicam a clara separação entre as empresas nos pontos de filmagem. A bandeira norte-americana também se faz presente. Os danos sofridos por este navio podem ser notados na película sob olhar preciso e atento. Assim como descreve o acervo da biblioteca do congresso, as marcas de projéteis estão na parte central do casco. Ele abrigava Winfield Scott Schley, comodoro responsável pelo chamado *Flying Squadron*, repartição da frota de Sampson indispensável para o cerco e vitória à Pascual Cervera. O *USS Brooklyn* foi o porta bandeiras do esquadrão pela sua precisa e moderna máquina de guerra.

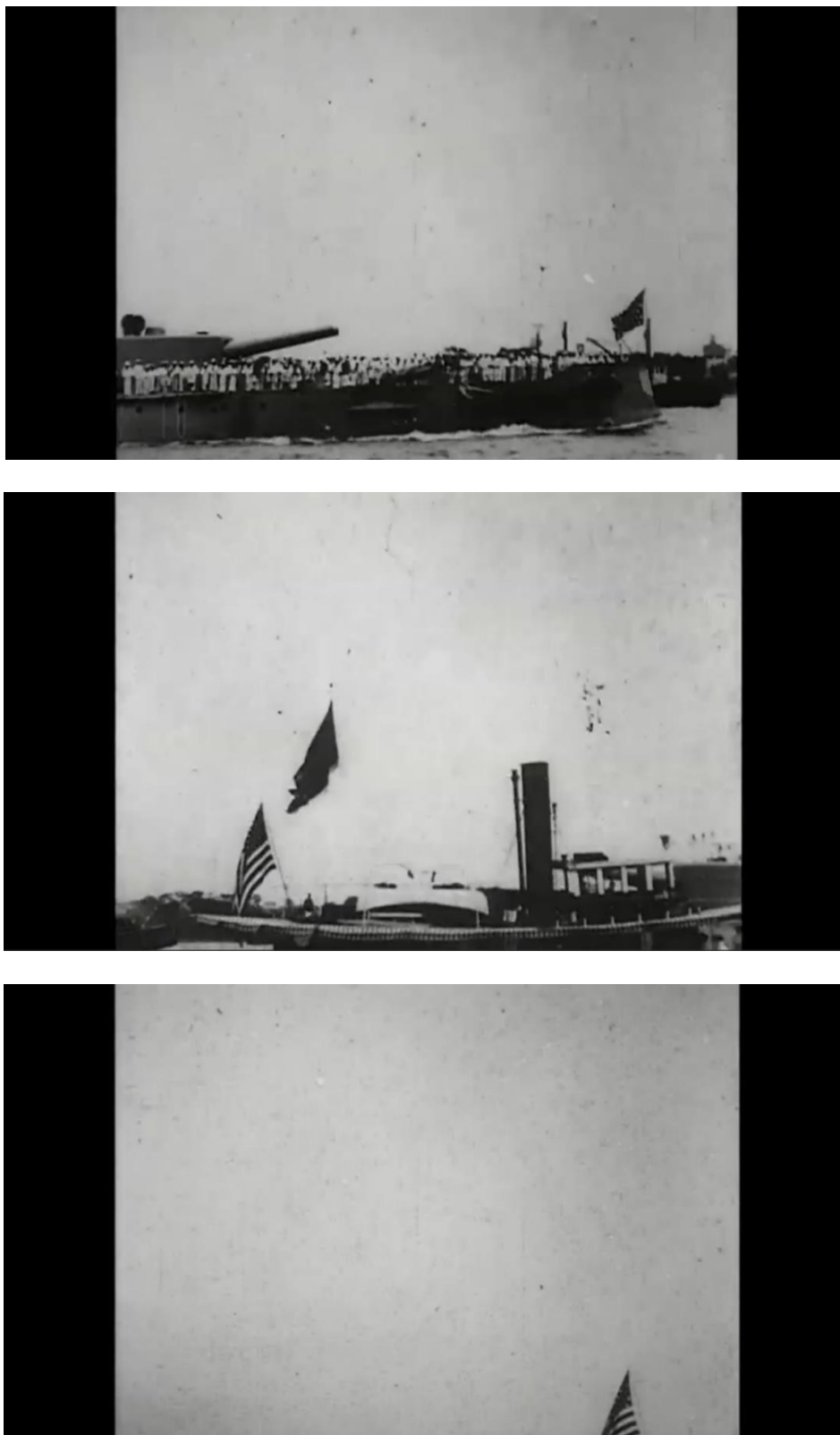


Imagem 19 – *U.S Battleship Oregon*¹⁵¹

¹⁵¹American Mutoscope & Biograph Company, Edison Company. *U.S Battleship Oregon*. American Mutoscope & Biograph Company, Edison Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/00694001/> > Acesso em 18/08/2018.

A passagem desses navios pelo rio Hudson em Nova York, na ocasião do evento comemorativo, segue um padrão de filmagem e conteúdo como demonstrado nos exemplos anteriores. Diferencia-se, por sua vez, o filme que ocasionou o registro do encouraçado *USS Texas*, pois nele podemos encontrar presente um elemento nacionalista de extrema importância para os eventos que sucediam no país em sua circunstância histórica, o memorial do ex-presidente Grant, figura histórica marcada pela unificação dos polos divergentes na guerra civil e nas consequências favoráveis a formação do império americano.

A escolha do local de filmagem pela equipe de Edson (James Stuart Blacktown e James Henry White) nas filmagens de *Reviewing the "Texas" at Grant's Tomb*, se mostra oposta à da câmera estática anterior em ocasião do USS Brooklyn. Nesse filme (assim como em *U.S. Cruiser Olympia Leanding in Naval Parade*, comemoração sob a vitória americana nas Filipinas) temos mais de um plano em exibição, sendo o primeiro ausente de encouraçados a mostrar-se, contendo em tela apenas a presença de pequenas embarcações que nos levam a crer serem presentes no cotidiano da região, nada de extraordinário para a câmera. Já ao fundo dessa imagem que se divide em uma fotografia composta por sombra, luz e reflexo, a claridade da luz solar exposta à câmera, lumina com destaque o monumento histórico fundado poucos anos antes da Guerra Hispano-Americana, o mausoléu de Ulysses Grant, 18º presidente dos Estados Unidos. As características nacionalistas presentes nas películas aparecem em sua essência em torno de estandartes ligados diretamente a símbolos nacionais explícitos que trazem memórias e elementos de sua cultura e estado em comum. A multiplicidade de conceitos históricos, sociológicos, antropológicos e culturais sobre nacionalismo não serão tema de desenvolvimento, deixando um caminho de análise pautado nas referências sobre nacionalismo que nos induzem a pensa-lo como intrínseco ao desenvolvimento moderno que volta ao olhar dos estados nacionais durante o século XIX. Pelas de unificações nacionais tardias na Europa e o indispensável imperialismo de novas colônias que obriga a nacionalidade a ser repensada, o caso norte-americano busca recompor a aliança entre indivíduo e estado pós rompimentos ideológicos e políticos em torno da divisão entre sul e norte.



*Imagem 20: USS Brooklyn*¹⁵²

*Hobsbawm*¹⁵³ entende nação como identificação e lealdade do povo ao Estado, podendo dessa união reconstituir a unidade mítica e muitas das identidades perdidas laços de território, religião, localidade e símbolos que tragam analogia entre nação e indivíduos. Isso nos remete a um pedido de semelhanças e diferenças diante de um mundo composto e não igual, o que acrescenta às demandas do estado imperialista que busca e justifica sua expansão por meio de elementos mitológicos e de relações de poder com suas regiões de protetorados. Podemos, então, identificar nos signos nacionais a necessidade de manter estável a estrutura nacional dos Estados Unidos em meio à sua dedicação perante a Doutrina Monroe e o Destino Manifesto.

A construção que abriga os restos mortais de Grant e sua esposa se tornam um estandarte nacionalista no filme devido à sua importância como elemento de identificação de um país moderno recém estruturado por crises de identidade após a guerra de secessão do sul com o norte. Ao lado dos industriais, Grant batalhou juntamente com a União durante a Guerra Civil Americana. Sendo um membro muito próximo de Lincoln, teve uma carreira militar com êxito. Durante seu mandato foi responsável pelas tentativas de unificação e participação dos negros na política sulista, além de combater a organização Ku Klux Klan. Sua figura enaltece a tentativa de recriar um passado glorioso aos Estados Unidos, em que a nacionalização do estado se integra diante da bandeira da União.

¹⁵² WHITE, James, BLACKTOWN James Stuart. *Close view of the "Brooklyn," naval parade*. Edison Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98501112/>> Acesso em 18/08/2018.

¹⁵³ HOBBSAWM, Eric. *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge University Press. Inglaterra, 1990.

O segundo plano do filme faz jus ao seu nome e inicia-se com a entrada do *USS Texas* em tela de forma triunfal a destacar o balanço da bandeira estadunidense com total destaque, içada na proa do encouraçado. Outra pequena embarcação, provavelmente da polícia marinha, interrompe a vista do navio ao cruzar seu caminho com espectadores curiosos que acenam para os marinheiros em convés. O filme é carregado de elementos como bandeiras e monumentos, apresentando uma nítida montagem nacionalista cujo operador de câmera escolheu seus planos e seus ângulos de filmagem, a fim de ressaltar tanto a tumba do ex-presidente Grant como a bandeira que entra de forma quase tridimensional no segundo plano. Dentre os filmes de navegação, tanto tomados em Cuba, Caribe e Estados Unidos, encontramos em “*Reviewing the Texas at Grant's Tomb*” os maiores indícios de uma estrutura fílmica direcionada a conquistar o público pelo nacionalismo, utilizado para legitimar as ações militares na ilha.





Imagem 21: Texas at Grant's tomb¹⁵⁴

A produção de filmes sobre encouraçados teve um forte aumento ao término da guerra, assim como, durante o conflito, as filmagens de exércitos e acampamentos também tiveram seu auge. Nessa breve passagem das empresas fílmicas durante a guerra foi possível detectar uma ligação forte da agenda dos correspondentes de periódicos com os operadores, além da estreita relação que tiveram durante o processo de filmagem em território latino-americano e Filipino. O papel dos periódicos em criar fatores de credibilidade¹⁵⁵ nas informações, que permitiam o imaginário americano encontrar-se em uma fantasia de defensores da liberdade e inimigos da tirania, casou-se com o papel dos frenesis que o cinema sempre foi capaz de promover, de forma consciente como Méliès e Ferdinand Louis Zecca ou inconsciente, até mesmo de forma ingênua, como Dickson e Edson que acabaram criando sentimentos fantasiosos juntamente com a tentativa de criação de veracidade na comprovação do registro filmado. Ao imaginarmos os inúmeros usos que a imagem em movimento é capaz de desenvolver no espectador, podemos relacioná-la com a história militar, em que:

“(...) a guerra não pode ser separada deste espetáculo mágico porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos captura-lo do que cultivá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte. Para cada episódio decisivo da história das batalhas existe um homem para lembrar, de Maquiavel a Vauban, de Von Moltke a Churchill: ‘A força das armas não é uma força brutal, mas uma força espiritual’.”¹⁵⁶

Nesse sentido, o autor Paul Virilio trabalha com uma interessante concepção de representação da guerra e de suas armas sofisticadas pela mistificação psicológica. As armas se

¹⁵⁴ WHITE, James, BLACKTOWN James Stuart. *Reviewing the Texas at the great tumb*. Edison Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/98501110/>>, acesso em 18/08/2018.

¹⁵⁵ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta Ltda, 1993. p 12.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 12

tornam primordialmente instrumentos de percepções, capazes de estimular fenômenos de efeitos neurológicos aos dos órgãos de sentidos do seu receptor. Os efeitos de essência neurológica e psicológica podem afetar diretamente a identificação e a diferenciação dos objetos percebidos, sendo um excelente caminho para aceitação e conquista ideológica interna da nação estadunidense. A credibilidade visual do poderio de destruição em serviço do Estado, por suas máquinas de guerra, era construída a partir da relação entre imagens capazes de impactar, comprovar ou construir um ideário em que, mesmo quando não empregados, o armamento nacional por ser um elemento ativo na conquista ideológica. A proporção em que os grandes navios se apresentam enquadrados nas películas implicam a apresentação do inimigo como terror e ameaça ao cidadãos da ilha cubana, assim como do próprio solo americano. Encontra-se no nacionalismo a necessidade de fortalecer belicamente as táticas de defesa interna e de proteção continental, tão apegadas em discursos que formam os alicerces das relações internacionais americanas, Destino Manifesto e Doutrina Monroe, ainda utilizadas com o governo seguinte a McKinley, com o Corolário de Roosevelt e o Big Stick.

A guerra e o cinema se conectam intimamente pelo do princípio do movimento, ideia presente também na vitalidade do pensamento e da sociedade moderna. Os dispositivos tecnológicos modernos, criativos e impulsionados por um espírito científico ligado ao maquinário, criaram um movimento de interatividade entre aparelhos desenvolvidos para a guerra e para a captura de imagens durante os séculos XVIII, XIX e XX. No ano de 1874, Jules Jansen inspirou-se no revólver com tambor para criar seu revólver astronômico, que tinha como objetivo registrar fotografias em série. Com essa matriz, Jules Marey aperfeiçoou seu fuzil cronofotográfico capaz de fotografar, com foco, objetos em movimento. Os objetos de visualização panorâmica que chamaram tanta atenção nas exposições universais dos séculos XIX e XX começaram a ser explorados pelos setores bélicos ao entenderem sua importância em batalhas. Durante a segunda metade do XIX, Felix Nadar obtém suas primeiras fotografias aéreas, tiradas de dentro de um balão. Já na guerra civil americana, as forças da união utilizaram balões equipados com telégrafo cartográfico aéreo. Em 1794 as informações do *Entreprenant*¹⁵⁷, primeiro balão de observação a sobrevoar um campo de batalha, ajudaram a vitória do general Frances Jourdan, na Batalha de Fleurus, entre franceses do império francês e os Países Baixos Austríacos.

Os militares logo utilizariam as mais variadas inovações visuais para auxílio direto em batalha: pombos com pequenas máquinas fotográficas, balões equipados com invenções de

¹⁵⁷ Ibid., p 23.

registro visual e, a partir do século XX, o uso do cinema em aviões de reconhecimento e como forma de propaganda. A grande cobertura visual do Vietnã pode ter como embrião os princípios visuais desenvolvidos e explorados durante a Guerra Hispano-Americana. A necessidade do registro visual como auxílio nas operações militares foram extensas durante o conflito. Em 1967, a aeronáutica americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar o Laos e transmitir informações às bases estabelecidas no Vietnã do Sul. É partindo deste princípio que Virilio considera o fim da existência da *visão direta* da guerra, pois, em um espaço de 150 anos o “campo de tiro se transformou em campo de filmagem, o campo de batalha tornou-se uma locação de cinema fora do alcance dos civis.”¹⁵⁸

É a partir da ideia primordial que sem o advento da modernidade nos Estados Unidos, suas precoces invenções cinematográficas e suas demandas visuais como trabalhadas neste capítulo, a Guerra Hispano-Americana não teria sido considerada o conflito embrionário a dispor mecanismos cinematográficos para servir a diversos objetivos: nacionalistas, imperialistas e como uma espécie de testemunho à credibilidade das ações governamentais diante de Cuba e Filipinas para conquistar os corações e mentes da opinião pública interna. O cinema transmite o canhão, o naufrágio e o sucesso de seus almirantes; o entretenimento teatral dos *vaudevilles* completa a narrativa visual dos filmes com as ações jornalísticas que divulgavam de forma maçante o percorrer e os detalhes da guerra. A câmera se comporta como testemunha homogênea da ação – que é tão exigida pelo ritmo da modernidade – aliando-se à cobertura da imprensa, que se tornou uma das principais congregadas ao estado americano intervencionista de Cuba e Filipinas. O próximo capítulo aprofundará a relação entre imprensa escrita e primeiro cinema durante a Guerra Hispano-Americana.

¹⁵⁸ Ibid. p 24.

CAPÍTULO 2

GUERRA HISPANO-AMERICANA EM MOVIMENTO

2.1 A morte em si é um grande espetáculo

“- Não há guerra em Cuba.

Assinado Wheeler. Respondo?

- Sim. ‘Caro Wheeler: providencie os poemas...

Eu providencio a guerra.

-Muito bom.”

Cidadão Kane

As representações cinematográficas que abordam conflitos bélicos no século XX fizeram do espaço reservado à exibição fílmica um meio de experimentações sensoriais diversas e intensas, cuja segurança preventiva aos perigos do campo de batalha representado em cena é garantida ao espectador. A trajetória histórica que emaranhou a guerra e o filme como sua representação mais viva possui um extenso campo a ser debatido durante todo o extenso século XX.

Assim como para propaganda ideológica – extenso uso durante as duas grandes guerras, o cinema teve participação ativa em coberturas diretas de conflitos, destacando-se a guerra do Vietnã. O filme passa a ser grande magazine de exposições em que a civilização industrial passa a manifestar-se no campo das percepções imateriais, encontrando um lugar de privilégio para o que viria a ser o novo mercado industrial. A guerra e toda sua destrutividade passam a ser um produto mercadológico quando transformadas em filme e em espetáculo *voyeur* que atinge a curiosidade dos indivíduos modernos, dinâmicos e velozes:

“‘Death is just a big show in itself’ (A morte em si é exatamente um grande show), afirmava Samuel Lionel Rothapfel, filho de um sapateiro e ex-fuzileiro alemão que inventou a primeira sala de cinema batizada como catedral, o Roxy. Estes efeitos da velocidade da luz criam nestes novos templos uma forma distinta de memória coletiva, uma introversão astronômica comparável à descrita por Evry Shatzmann: ‘Se atentarmos para o fato de que a observação se dá por meio da luz e de que esta se

propaga a uma velocidade finita, constataremos que os objetos são observados em um passado tanto mais afastado quanto sua distância espacial...”¹⁵⁹

Quando o cinema desperta em seu público o encontro diante das analogias nacionais em comum, o filme passa a representar a guerra como um show onde a *heroificação cinematográfica* renova os sentimentos de pertencimento nacional em comum - “*este eterno presente dos filhos da pátria, para os quais o tempo se anula incessantemente no irrevogável retorno do fim até a origem*”¹⁶⁰. Na posterioridade dos acontecimentos em si, a indústria cinematográfica retratou os eventos históricos e sociais que transcorreram durante nossa história humana. Encontramos em um presente que carrega em seu acervo fílmico uma produção majoritariamente feita no século XX e com uma amplitude assustadoramente diversa, relacionadas a temas variados e às recriações ou documentações do nosso passado. A reproduzibilidade artística e informacional dos filmes que surgiram de forma industrial no século passado pode se encontrar na esfera artística ou em esferas de entretenimento aos moldes do que Adorno irá chamar de “indústria cultural”¹⁶¹, uma indústria de cultura geradora de desmobilização e hipnose social. Já Walter Benjamin reconhece a obra de arte como possuidora de uma essência reproduzível, pois tudo criado por um indivíduo pode ser reproduzido por outro. Por sua vez, as técnicas encontradas em sua própria época estabelecem a forma e a quantidade em que as reproduções se possibilitam devido ao seu tempo histórico.¹⁶²

O advento da fotografia, e posteriormente do cinema, trouxe no contexto da modernidade uma possibilidade de crescimento extraordinário no âmbito das reproduções e das técnicas visuais. Nunca a guerra passou por tal espetacularização, o interesse pela tragédia, pela ação em campos de batalha e por perseguições ideológicas ganhou uma forma alienadora no conforto das salas de cinema e, posteriormente, na segurança da própria casa, com a entrada dos filmes em aparelhos domésticos. Desde a retratação dos judeus como pestes sociais em filmes documentários ou ficcionais financiados por Goebbels, apaixonado pela manipulação de informações e detector do cinema como meio mais tecnológico em meados da segunda Guerra Mundial até a manipulação direta das imagens ao vivo da guerra do Vietnam, o cinema foi utilizado como arma midiática e de difusão de (des)informação. Os exemplos que se situam no

¹⁵⁹ Ibid., p. 59.

¹⁶⁰ Ibid., p. 59.

¹⁶¹ ADORNO, Theodor W. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

¹⁶² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P 167.

século XX são inúmeros, as propagandas contrárias aos japoneses, criadas por grandes diretores nos Estados Unidos como Frank Capra e produzidos pela secretaria de defesa, a guerra cinematográfica instaurada nos anos de 1940 entre Alemanha e Estados Unidos, as comemorações históricas gravadas na União Soviética, o cinema brasileiro durante a Era Vargas e suas tentativas de nacionalismo com Humberto Mauro, etc. O impacto cinematográfico que caminha nesse sentido é marcante exclusivamente ao século XX. Porém, a ideia embrionária de que os conflitos filmados e retratados durante a Guerra Hispano-Americana se projetam a uma forma primária de cinema como aliado a interesses políticos e econômicos pode se sustentar quando fazemos a conexão entre impacto e poderio da imagem em movimento no indivíduo moderno e suas relações estreitas entre empresas fílmicas e jornalismo sensacionalista – setor que tinha bem claro seus interesses em manter uma aproximação com o recente setor cinematográfico.

De acordo com Benjamin, o advento do cinema, a partir de sua intencionalidade como arte, estabelece novas relações da comunicação com as multidões. Na modernidade, Benjamin acreditava que a democratização da produção e, principalmente, da recepção da arte era convergência essencial ao círculo social em que ela surgira:

“O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.”¹⁶³

A partir deste aspecto, Walter Benjamin sacra o cinema como o formato artístico capaz de corresponder de forma adequada ao indivíduo que experimentava as inovações da modernidade, exatamente por ser capaz de tocar os homens no ponto relacionado a transformações dos sentidos e sensibilidades humanas já atingidas pelo *turbilhão* moderno. Incentivando sua constituição como arte capaz de transformações em prol da sociedade.

O primeiro cinema, inserido no efeito de *choque* proposto por Walter Benjamin, afirma a ideia de que o indivíduo moderno em sua relação com a nova sociedade tecnológica produz inconscientemente transformações na recepção e compreensão do mundo através dos sentidos. A arte, para Benjamin, é um duto de alterações sensitivas com que nos habilitamos para nos depararmos com o choque estético e sensitivo enquanto conscientes. Diante das proposições de

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P 174.

Benjamin, compreendemos que nas cidades, onde houve o *choque* sensorial – a partir da intensa urbanização – ficaram intensas as demarcações dos indivíduos. Benjamin encontra em Baudelaire um escritor imerso na realidade de seu tempo, capaz de traduzir o choque urbano e moderno em suas obras literárias. Em relação ao primeiro cinema, já é dito que seu entendimento não deve ser teleológico, também não é um cinema homogêneo, muito menos uma versão prévia de sequências de planos que antecedem a linguagem e narrativa das montagens. Sua função, por sua vez, no requisito da sociedade estadunidense de finais do séc. XIX, apresenta características que não o inocentam de uma atividade ligada inteiramente à difusão de (des)informações por sua habilidade técnica tão inovadora para a época, e claro, sua reprodutibilidade industrial e acessível.

Embasado em Flávia Cesarino Costa, a dramatização feita pelo cinema diante da vida e dos acontecimentos reais o levam para um contexto sócio cultural em que não ganha característica de realismo, nem de ficção, nem de documentário e nem exclusivamente de cinematografia, pois ele compartilhava as referências do cotidiano impressas em revistas, jornais, folhetins, teatro, circo, feira e fotografia.¹⁶⁴ A não ingenuidade destes filmes perante a sociedade se apresenta na própria demanda dos filmes de guerra em 1898, que “*neste caso funcionavam como uma espécie de cinejornal*”¹⁶⁵, sendo exclusivamente restrito seu uso como um jornal visual no momento de guerra (ou não). O primeiro cinema, então, cumpre seu papel de choque na sociedade do visual, do movimento. Segundo Flávia, os filmes de guerra tiveram sucesso considerável diante da popularidade deste assunto que circulava diariamente nos jornais, além de demonstrarem com muita veemência o poderio da *indústria da morte*, apresentada por Hobsbawm. A execução do presidente McKinley pelo anarquista Czolgosz foi algo tão explorado pelos meios de difusão de informação que não tardou para chegar aos filmes. A Edson Company e o diretor Porter, em 1901, concluíram a reprodução da execução do assassino em uma reconstituição, apresentando a energia como novidade na “tecnologia da morte”¹⁶⁶, assim como os canhões e encouraçados anos anteriores durante o apogeu do conflito em Cuba.

As hostilidades reais e outras criadas pelo sensacionalismo marrom norte-americano, causadas à Espanha por causa da ilha de Cuba, traziam ao público uma forte necessidade de adesão às ideias intervencionistas causadas pelos seus grupos de interesses. As políticas de

¹⁶⁴ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005, p 206.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

relações entre os dois países imperialistas e notícias alarmantes direcionadas a casos de exploração e desvalorização da vida e da liberdade humana, praticadas pelos Espanhóis em Cuba, circulavam diariamente nos jornais impressos, capitalizando o cinema como o único meio capaz de traduzir do texto ao choque sensorial as explorações dramatizadas e as marchas tomadas pelos Americanos em uma missão de conquista territorial sob a bandeira da liberdade e da defesa dos vizinhos continentais.

2.2 A guerra e a mídia

Em 1898, a primeira guerra foi dramatizada pelo cinema e exibida a um público majoritariamente de *vaudevilles*, que possuía como características gerais alguns índices de pobreza e marginalização da sociedade estadunidense. Havia uma grande quantidade de imigrantes recém chegados para trabalhar na nova e prometida terra de modernidade, oportunidades e sonhos de ascensão. A sociedade norte-americana, durante a década de 1890, passava por mudanças na estrutura jornalística, a comunicação se expandia nos chamados jornais sensacionalistas ou *yellow press*, que, por sua vez, atingia números de leitores inéditos até então. O cinema, que se vinculava a um sentido muito mais espetacularizado como uma nova sensação visual diante de tantos *shows* e entretenimentos burlescos, passou a assumir um sentido diferente desde sua invenção e utilização social, poucos anos antes em meados de 1895. A mídia impressa, dentre as quais estão jornais, revistas e periódicos semanais de leituras costumeiras, passa a ter estreita conexão com as empresas cinematográficas que se mostravam a cada ano mais populares nos subúrbios urbanos e nos bairros operários.

O sensacionalismo da *yellow press* trabalhou juntamente com operadores de câmera em território cubano e filipino, muitas vezes seguindo uma agenda em conjunto com temas patrióticos e tendenciosos a estimular a guerra nos setores da sociedade americana que não estava a par das relações cubanas e nem dos interesses políticos que o conflito trazia em sua essência. Os operadores de câmeras, tanto da Biograph quanto da Edison, ficaram muito pró-ativos em cobrir o conflito espanhol-americano, seguindo os passos dos soldados, estando próximos dos generais e comandantes dos pelotões terrestres estadunidenses. Reportavam suas produções de forma muito rápida para a época, juntamente com os correspondentes dos principais jornais dos centros urbanos, em específico o New York Journal, de Willian Hearst. As dificuldades desses operadores foram enormes, mas eles se tornaram pioneiros de uma mídia

visual ao enfrentarem as dificuldades dos locais de filmagem, até então inéditas para uma câmera.

Na historiografia sobre a Guerra Hispano-Americana, não existem mais dúvidas sobre o importante papel que os jornais exerceram na adesão dos Estados Unidos ao conflito. Durante o início década de 1890, os periódicos começaram a revelar seu impacto público, com a presença de 1.900 empresas jornalísticas diárias, Nova York chegava a vender 400.000 exemplares por dia durante o ano de 1897, sempre destacando lugares privilegiados e é claro as capas, em suas chamadas para a guerra. Diante da última década do século XIX, a imprensa marrom escandalizou a população americana abordando temas e informando de forma distorcida fatos que aconteciam na ilha de Cuba, retratando histórias de opressão causadas pelos colonialistas espanhóis e ressaltando a necessidade de intervenção norte-americana para socorrer o indefeso povo colonizado. No centro urbano de Nova York, uma disputa comercial entre Hearst e Pulitzer impulsionou, de forma massiva, jornais diários a serem publicados contendo informações chamativas para conquista de mais públicos. Eis que a possibilidade de guerra surge como grande negócio para esses magnatas do jornal. De uma forma dramatizada, quadros proeminentes sobre a guerra ganhavam destaque nas chamadas dos jornais que vendiam, segundo o próprio Hearst, cerca de milhões de cópias por semana, encontrando ainda, aliados midiáticos nos jornais ilustrados, como o *The Graphic* além dos abordados anteriormente.

A partir da explosão misteriosa do *USS Maine*, o apetite por uma intervenção no conflito colonial de Cuba expandiu-se nos Estados Unidos, tornando a opinião pública o principal motivo pela intervenção. Os principais formadores de opinião pública foram definitivamente a base responsável pela guerra. O histórico filme de Orson Welles, “Cidadão Kane”, de 1940, demonstra de forma exagerada a formação de um império midiático nos Estados Unidos. Tendo o poder de controle da opinião pública, é capaz de encaixar-se na sociedade como um magnata de muita influência. A cena do filme em que um correspondente do jornal fictício de Kane envia informações de Cuba para a central da edição de seu jornal é uma referência a esse processo de adesão americana à guerra. Nela temos o diálogo entre a carta do correspondente e o próprio magnata da mídia que, esperando notícias trágicas sobre a ocupação espanhola, rebate ao experiente general Wheeler, chefe das tropas terrestres:

“- Não há guerra em Cuba.

Assinado Wheeler. Respondo?

- Sim. ‘Caro Wheeler: providencie os poemas...

Eu providencio a guerra.¹⁶⁷

A cena se baseia na relação entre Hearst, proprietário do periódico e Frederic S. Ramington, que foi enviado a Cuba como correspondente do *NY Journal*. A presença marcante dos jornais como difusores de informações se reflete no âmbito cinematográfico. Percebe-se que a tendência de reproduzir notícias de Cuba durante a guerra, e até mesmo de inserir os conflitos por atualidades recriadas perpassa dois eixos de debate. O primeiro deles faz jus à própria tendência moderna do dinamismo e da inovação tecnológica que o cinema impactou ao movimentar e dar vida às imagens. Para explicar a modernidade, Reinhart Koselleck lembra que, tal como a experiência (herança do passado) se realiza no presente, “também a expectativa se realiza no hoje”¹⁶⁸, constituindo-se, portanto, em um futuro presente. Podemos citar um exemplo, utilizando o próprio meio cinematográfico, em que a experiência de um tempo passado pode influenciar as expectativas ao se elaborar um filme com intuito de propaganda. A esperança de um resultado eminente na produção de materiais fílmicos formadores de opinião pública, demonstra um futuro atrelado ao passado, porém sem espaço delimitado, onde os eventos ocorridos podem gerar resultado determinante de acordo com a recepção deste material pelo público. Quando pensamos o primeiro cinema diante de uma linha teleológica em que se sustentam como fim os protagonistas cinematográficos do nosso presente, que já acumularam técnicas de filmagem e uma estrutura narrativa através da montagem, garantimos um espaço de experiência cinematográfico próprio do século XX. O primeiro cinema diz muito mais sobre suas experiências de inovação, velocidade e empolgação de sua época, em que a experimentação era palatável aos cidadãos em todas classes, dividindo-se por invenções e formas de entretenimento mediadas por um narrador influenciado pelo meio social externo. O que não se apaga desse processo é a necessidade de domínio ideológico, político e social, com que tanto os jornais como a fotografia já haviam elaborado durante a guerra civil norte americana.

¹⁶⁷ Welles, Orson. *Citizen Kane*. [New York]: Mercury Theater for RKO Radio Pictures Corp, 1941.

¹⁶⁸ KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade” in: *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2006, p.308-309.

Para Koselleck, o tempo histórico é imposto por meio da tensão entre expectativas e experiências. Contextualizando a ideia com uma das hipóteses de Koselleck sobre a modernidade “*as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então*”¹⁶⁹, conseguimos cogitar duas representações para os momentos da história do pensamento moderno em relação ao Tempo, pois nele “*o espaço de experiência deixa de estar limitado pelo horizonte de expectativa; os limites de um e de outro se separam*”¹⁷⁰. Pensando a modernidade a partir deste ponto, ela valoriza o imediato, sem um espaço próprio e nítido, que se move, figuradamente, como uma película em bobina, em ritmo acelerado a ocupar os próprios espectadores dos *vaudevilles* como agentes imediatos de seu tempo, pondo-se a pensar e agir de acordo com o que vinha em larga escala – até então sem precedentes – pelos jornais, que ditavam um tempo passado, escrito, começando a se desconfigurar pelo cidadão moderno, industrial e padronizado pelas ágeis formas de produção. Tomada essa consideração, o cinema viria a cumprir um papel de modernização como *narrador visual*, por uma linguagem própria a seu tempo, um cinema de *mostração*, como delimita Flávia Cesarino¹⁷¹, um cinema que conhece os fatos políticos considerados novos para americanos e para o imaginário urbano, influenciados por jornais como o de Hearst.

O segundo eixo vem atrelado a uma hipótese pautada nos níveis de analfabetismo e a decorrência disso no alcance desses jornais ao público. A atmosfera favorável à guerra atingia os leitores dos principais centros urbanos dos Estados Unidos, a população letrada buscava informar-se sobre o conflito com a Espanha pelos periódicos diários. Os filmes, ao lado dos *vaudevilles*, atingiam a parcela da sociedade não vinculada à leitura, que buscava encontrar informações por outras linguagens não escritas. Apesar de possuírem caráter de entretenimento, as representações da guerra criaram, no espaço dos teatros, um clima patriótico. A guerra era cantada, satirizada, representada, recriada e adaptada em todas as linguagens de espetáculos presentes nos *vaudevilles*; o filme passa, então, a acompanhar esse segmento ao seguir a agenda patriótica dos jornais de grande circulação. Esse patriotismo presente na composição das músicas, na presença da bandeira estadunidense e na defesa da soberania dos Estados Unidos diante de Cuba, é a adaptação do conteúdo dos jornais para novas narrativas e para seu novo público. O analfabetismo nos EUA atingia números significativos na comunidade de estrangeiros, negros e indígenas, os principais setores da sociedade norte-americana que

¹⁶⁹ Ibid., p. 314.

¹⁷⁰ Ibid., p. 318.

¹⁷¹ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 112.

habitavam os bairros operários e frequentavam os *vaudevilles*. Como vimos em Robert Sklar¹⁷², o consumo de filmes estadunidenses, durante o início do século XX e final do século XIX, era atribuído aos operários, causando, inclusive, uma reação negativa, a esta linguagem do primeiro cinema nas elites culturais burguesas remanescentes, e na própria classe média estadunidense que costumava frequentar outros tipos de entretenimento durante seu tempo livre.

O público do primeiro cinema estadunidense é muito parecido com o dos subúrbios franceses e da classe operária inglesa na transição dos séculos. A priori, o filme possuía características populares. Jacques Amount¹⁷³, em seu dicionário teórico crítico do cinema, caracteriza o primeiro cinema como uma apresentação popular, presente tanto nas feiras europeias quanto nos teatros e *nickelodeons* estadunidenses. Por esse motivo o cinema não progredia na crítica literária para uma definição de arte, mantinha-se como uma atração aos moldes teatrais que atingia uma classe social financeiramente incapaz de frequentar os grandes teatros clássicos. É esse caráter popular do primeiro cinema que possibilitou a difusão de informações sobre a guerra, acompanhando os noticiários escritos ao público não leitor, ao público majoritariamente analfabeto. A comoção que se atribui ao povo cubano, a indignação com o reino espanhol e a adoção de um sentimento heroico ao Estados Unidos, tudo era difundido nas imagens, músicas e peças teatrais nos espetáculos dos *vaudevilles*.

Ao se pensar em uma formação de opinião pública, a população suburbana que busca os mesmos *turbilhões* modernos das classes economicamente abastadas, é afetada diretamente com os espetáculos marginais, nos quais se encontra o filme narrado pelo apresentador dos *shows* diários. A construção de histórias nacionalistas, que vangloriavam a armada americana durante a guerra, obviamente partia da estreita relação entre *cameramans*, empresas cinematográficas em questão e os jornais de maior circulação, como iremos explorar neste capítulo.

O *Department of Commerce, Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States*, publicou um estudo durante a década de 1990, no qual apresenta índices de analfabetismo no intervalo de 1870 até 1979. Nele podemos identificar a quantidade significativa de analfabetos, principalmente em estrangeiros – de maioria operária – negros e

¹⁷² SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix LTDA, 1975. p 93.

¹⁷³ AMOUNT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3 ed. São Paulo: Papirus, 2007. p 22

indígenas, justamente o público alvo dos *vaudevilles* e das exposições fílmicas itinerantes, em praças e tendas de circos e parque.

Year	Total	White			Black and other
		Total	Native	Foreign-born	
1870	20.0	11.5	–	–	79.9
1880	17.0	9.4	8.7	12.0	70.0
1890	13.3	7.7	6.2	13.1	56.8
1900	10.7	6.2	4.6	12.9	44.5
1910	7.7	5.0	3.0	12.7	30.5
1920	6.0	4.0	2.0	13.1	23.0
1930	4.3	3.0	1.6	10.8	16.4
1940	2.9	2.0	1.1	9.0	11.5
1947	2.7	1.8	–	–	11.0
1950	3.2	–	–	–	–
1952	2.5	1.8	–	–	10.2
1959	2.2	1.6	–	–	7.5
1969	1.0	0.7	–	–	3.6 [*]
1979	0.6	0.4	–	–	1.6 [*]

Tabela 1 Índice de analfabetismo nos Estados Unidos.¹⁷⁴

¹⁷⁴ **Fonte:** U.S. Department of Commerce, Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1970; and Current Population Reports, Series P-23, Ancestry and Language in the United States: November 1979. (This table was prepared in September 1992.). Disponível em <https://nces.ed.gov/naal/lit_history.asp>. Acesso em 16/03/2019.

No que tange às décadas de 1880 e 1890, temos um nível consideravelmente alto no analfabetismo estadunidense. Ao que se refere à década da Guerra Hispano-Americana, 1890, encontramos um total de 13.3% da população estadunidense considerada analfabeta. Ao tomar essa porcentagem como uma totalidade, trabalhamos a partir dela com uma quantidade de 13.1% de analfabetos estrangeiros. Quando observamos a diferença de alfabetização na questão racial, os negros norte-americanos somam 56.6% dos não alfabetizados. Esses dados trazem uma explicação para a dedicação cinematográfica à disposição da guerra, pois os políticos, mídia e setores financeiros buscavam, de diversas maneiras, o protetorado cubano para impor suas estratégias comerciais e geográficas.

Cuba sempre esteve nos principais alvos jornalísticos da época, tendo com isso atraído, também, uma concentração maior de operadores de câmera. A ideia de traduzir as notícias de forma imagética pode ter sido um dos principais motivos de tamanha campanha das empresas fílmicas em transportar seus operadores para as regiões da batalha. Sabemos que, nas *atualidades*, os filmes de viagem ou de curiosidades exóticas de outras nações era algo que despertava a atenção dos espectadores. Infelizmente, nesse sentido, não temos uma cobertura movida pela curiosidade nem pela aquisição de conhecimentos sobre contextos exóticos que eram polêmicas à sociedade ocidental. A cobertura da guerra teve objetivos claros em registrar a agenda jornalística, principalmente de Hearst, o que nos deixa claro alguns dos motivos ideológicos desta tendência em filmar-se Cuba e Filipinas: o cinema cumpre um papel de informação moderno do imediato, da credibilidade e do estímulo visual, além de contribuir para a difusão dos setores pró-guerra no meio não letrado estadunidense.

A estreita ligação entre jornais e companhias cinematográficas pode explicar-se a partir da película *N.Y. Journal despatch yacht "Buccaneer* e suas repercussões possíveis. O filme produzido pela Edson Company foi gravado pelo operador de câmera Willian Paley, um dos câmeras mais ativos no registro da guerra pela empresa de Edson. Sua relação com os correspondentes de Hearst foi estreita e passaram a conviver em diversos momentos durante os percursos das tropas em Cuba. A companhia em questão estava em atraso diante de sua concorrente Biograph Company, que já havia, em meados de 1898, coberto algumas cenas do exército americano em Tampa, Flórida e já escolhido seus principais operadores a embarcarem para Cuba. À falta de um experiente operador de câmera que fosse capaz de cobrir as cenas que poderiam conter ações, movimentações ainda não aptas pelos equipamentos e também pelo padrão de filmagens do primeiro cinema, Thomas Edison contrata Paley, fotógrafo inglês que migrou para os Estados Unidos e se tornou um *showman*, transferindo suas atividades para

gravar filmes no ano de 1897. A opção pareceu atraente para a empresa que o enviou imediatamente para Tampa e depois para o campo de batalha. Paley recebeu um contrato da empresa Edison em 7 de março de 1898 para filmar a Guerra Hispano-Americana; o acordo duraria por um ano. Edison forneceria a Paley ações diretas e, em seguida, pagaria a ele US \$ 15 por cada filme que ele fizesse, além de um royalty de 30 centavos por cada exemplar vendido por conta dos direitos autorais. Nos seguintes quatro meses, ele filmaria aspectos da guerra sucessivamente em Key West, Havana, Tampa e depois com as forças de invasão no sul de Cuba.

Sua jornada para a ilha cubana foi acompanhada por membros da comissão de correspondentes de Hearst, não somente em seu caso, mas também eram transportados nos navios e iates do *NY Journal* os operadores da Biograph e outros contratados pela Edson. A película *N.Y. Journal despatch yacht "Buccaneer"* foi gravada no dia 17 de abril de 1898, 4 dias antes do início da guerra na região de Key West, na Flórida, possivelmente um registro inicial do que estaria por vir, Paley filmou o iate com os correspondentes que o levariam para algum *cruizer* responsável por transportar membros civis a Cuba.



Imagem 22: *N.Y. Journal despatch yacht "Buccaneer"*, 1898.¹⁷⁵

A biblioteca do congresso alega, por meio das análises do historiador Charles Musser, que a bordo desse iate estava Karl Decker, figura de extrema importância para a demonstração das afinidades entre jornais e filmes durante o conflito. Decker já havia adquirido experiências em viagens perigosas a contrato do Journal, fazendo expedições na região Oeste dos Estados Unidos e também pela América Latina. Sua experiência como correspondente em meio a

¹⁷⁵ Paley, William Daly. *N.Y. Journal despatch yacht "Buccaneer"*. United States : Edison Manufacturing Co., 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500969/>>, acesso em 28/08/2018.

territórios hostis foi muito vantajosa para que Paley conseguisse acessos e formas de transporte ao desembarcar em Cuba. Além de servir como o braço direito do principal operador de câmara contratado pela Edison, muitas vezes, levando-o para operar seu equipamento em campos de interesses em comum com o *Journal*.

Um acordo entre o *NY Journal* e a Edson ajudou Paley a passar pelas dificuldades que viriam durante o processo de gravação ao acompanhar os pelotões americanos. Além do livre transporte do operador pelo iate *Buccaneer*, do próprio jornal, Hearst indicou a companhia de Karl Decker para ajudar no processo de filmagem e transporte dos maquinários.¹⁷⁶ Relatos não oficiais, enviados por cartas pessoais, relatam Decker como um repórter enérgico a serviço do *Journal*: "*um viking por natureza e aparência*"¹⁷⁷. Inspirador para o filme de Orson Welles, podemos considerar a atuação de Decker na ilha, baseada no lema do *Journal* - "*jornalismo que atua*". Um dos principais agentes da construção e elaboração dos fatos que viriam a ser reportados, Decker providenciou a fuga da prisão de uma jovem rebelde ao colonialismo espanhol, Evangelina Cisneros, levando-a para os Estados Unidos e utilizando-a como uma manchete sensacionalista e exagerada, um extraordinário golpe do *Journal* nos anti-intervencionistas.

O caso Cisneros foi um dos impulsionadores fundamentais nos ataques da *mídia marrom*. Suas reportagens com o foco sobre atos escandalosos e condenáveis, cuja autoria era espanhola, ganhavam uma legitimidade incrível com a repercussão. Evangelina Lars Schoultz apresenta o caso de um noticiário montado para adquirir apoio e incentivar a comoção popular:

“Surgiu então o caso de Cisneiros. Tratava-se de uma jovem cubana, Evangelina Cosio y Cisneiros – ‘de apenas 18 anos de idade, culta, talentosa e linda’ – que estava sendo mantida na notória prisão de Recojidas em Havana, ‘oprimida por resistir aos avanços ultrajantes de um selvagem de uniforme espanhol’, relatava a publicação de Hearst. A senhorita Cisneros era também filha de um líder rebelde. O *Journal* contava que seu encarceramento ocorria sob as mais opressivas condições imagináveis, e que ela estava lentamente afundando nos ‘últimos estágios do desespero’. Acusando a administração de McKinley de se recusar a agir, em 1897 Hearst lançou sua própria campanha para salvar a senhorita Cisneros. A viúva de Jefferson Davis foi recrutada para enviar uma petição a Maria Cristina, a Rainha Regente da Espanha. Ao mesmo tempo, o *Journal* descobriu que Julia Ward Howe estava disposta a ajudar e o jornal facilitou (e propagandeou) seu apelo ao Papa Leão, acabando por enviar-lhe uma

¹⁷⁶ As informações sobre Paley e Decker são retiradas da obra de Stephen Bottomore, *Filming, Fake and Propaganda, the origins of the war film, 1897-1902*. O autor fez um rico levantamento de dados através de documentos enviados entre correspondentes presentes em Cuba a Washington, além de documentos pessoais enviados entre Edison e Paley, Decker e Hearst. As suas fontes originais encontram-se em acervos públicos e pessoais, algumas digitalizadas e disponíveis na rede de internet, a grande maioria não.

¹⁷⁷MUSGRAVE George Clarke, *Under Three Flags in Cuba: A Personal Account of the Cuban Insurrection and Spanish-American War* (London; Cambridge, U.S.A. [printed]: Gay & Bird, 1899), p.103 etc. APUD BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007 p 18.

petição assinada por vinte mil mulheres, inclusive a mãe de McKinley e a esposa do Secretário de Estado.”¹⁷⁸

Após as estratégias não conquistarem êxito, Decker entrou em ação em Cuba, resgatando Cisnero da prisão. No dia 10 de outubro é publicado:

“Evangelina Cisneros resgatada pelo *Journal*. Um Noticioso Americano Realiza De Um Só Golpe o Que a Burocracia da Diplomacia Não Conseguiu Realizar em Muitos Meses.’ O jornalista que contou a história da fuga no prefácio do livro da senhorita Cisneros, rapidamente publicou uma autobiografia, relatando: Quebrei as grades de Recojidas e libertei a linda cativa do monstro Weyler... É uma ilustração dos métodos do novo jornalismo’. O que ocorreu exatamente, provavelmente nunca será revelado, mas é difícil acreditar que a fuga poderia ter sido bem sucedida sem a distribuição de dinheiro de Hearst entre as autoridades da prisão. Entretanto ela foi realizada, a jovem foi libertada, em seguida rapidamente removida do país para uma recepção de heroína em Nova York – um desfile com confete e serpentina pela Broadway, um comício-monstro, almoço no Delmonico’s com os mais proeminentes políticos de Nova York, e em seguida para Washington para um encontro com o Presidente. Nos dias seguintes o *Journal* dedicou ao caso de Cisneros 375 colunas impressas.”¹⁷⁹

A união de Paley e Decker foi rentável. Uma segunda pessoa integrando a equipe de câmera, especialmente uma companhia que dominava o espaço cubano e possuía experiências sobre formas de relações entre habitantes da ilha, políticos espanhóis e militares significariam grande ajuda para qualquer cinegrafista de notícias, principalmente Paley, embora sendo inexperiente em campo de batalha sempre com dificuldades físicas para locomoção, tomada de cenas e preparos prévios antes das filmagens, tinha boa capacidade de capturas claras e bem posicionadas. Também podemos pensar na oferta de viagem no iate do *Journal* como uma grande facilidade, pois a contratação de barcos poderia custar preços inestimáveis para as empresas cinematográficas, como podemos encontrar no exemplo posterior da guerra dos Boers e dos Boxes quando filmadas em moldes parecidos pela Biograph Company. Em relação às vantagens que poderiam ser recebidas pelo magnata Hearst, temos poucas informações claras, porém temos um acordo muito semelhante feito também com a Biograph e seus operadores, Arthut Marvin e Bily Bitzer. A questão monetária fica fora de cogitação, pois mesmo se Edison tivesse oferecido algum valor em dinheiro, Hearst era dono de um império midiático, em que dinheiro não se encontrava em falta, o *Journal*. Dessa dessa forma, pode ter ajudado Paley e os outros cinegrafistas simplesmente pelo valor publicitário de uma associação com o mais novo meio de comunicação, o cinema, que tinha a magia e o nome de Edison a ele anexado.

¹⁷⁸ SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos Poder e submissão: Uma história da política norte americana em relação à América Latina*. Raul Fiker. 1 edição. Bauru: EDUSC, 2000. p 154.

¹⁷⁹ Ibid. p 157.



Imagem 23: *New York Journal*, outubro de 1898. Coluna do resgate de Cisnero.

Imagem 24: *New York Journal*, outubro de 1898. Cisnero e Decker recebem o presidente.¹⁸⁰

Paley deixou Nova York em 15 de março de 1898¹⁸¹, já acompanhado de Decker. Como primeira tarefa de ambos filmar os preparativos militares dos EUA relacionadas à crise cubana na região de Key West (Flórida), acampamentos, embarcações, treinamentos etc. Conforme as preparações de guerra americanas iam decorrendo, Paley fez vários filmes de encouraçados dos EUA, chegando a registrar alguns dos encouraçados já retratados aqui e com descrições grandiosas como por exemplo no caso do *Indiana*:

"... mostra a máquina de combate mais poderosa do mundo hoje, quando ela está ancorada no carvão. Os decks são cobertos com fuzileiros navais e marinheiros. ... A vista é tirada de um iate em movimento e dá o efeito da própria embarcação passando pela água."¹⁸²

Os filmes gravados do próprio iate do *Journal* foram contemplados pelo próprio jornal. Por meio da comodidade de ao filmar com informações antecedentes ao evento desejado, criaram-se novos rumos e diretrizes para a dupla. O próximo filme seria uma cena promocional para o próprio Hearst, a película *N.Y. Journal despatch yacht "Buccaneer"*.

A partir de inúmeras tomadas em Tampa, partiram para Cuba, chegando ao porto de Havana provavelmente no início de abril. A intenção era continuar trabalhando em cima do tema mais abordado pelo *Journal*: a explosão do *Maine*. O objetivo principal era filmar os

¹⁸⁰ *New York Journal*, outubro de 1898. *Resgate de Angelina cisneros e o encontro de Cisneros e Decker com o presidente*. Disponível em: < <http://fs2.american.edu/wjc/www/yellowjo/photo5.html> >. Acesso em 28/08/2018.

¹⁸¹ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. p 18.

¹⁸² LIBRARY OF CONGRESS. *Edison War Extra*. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500971/>> Acesso em 08/04/2019.

destroços do próprio navio de guerra que ainda flutuavam no porto, o que já de início supõe as dificuldades técnicas que o operador iria passar junto a Decker. Sua produção decaiu de forma notável na ilha. Além de passar por grandes dificuldades relacionadas à saúde, como a febre amarela, sua instalação e seu trabalho estavam em Havana, uma cidade onde os americanos eram altamente rejeitados tanto pelas autoridades espanholas quanto por muitos dos habitantes. Paley e Decker fizeram três tentativas de filmar nas vizinhanças de Havana, mas, como dizia um anúncio para os filmes de Edison, "*eles foram expulsos da cidade por oficiais espanhóis, insultados e cuspidos pelo povo*"¹⁸³. Em abril, Paley foi descrito com resiliência mesmo diante das dificuldades:

“Sr. Paley foi avisado de que, se levasse seu aparelho fotográfico para Havana, as autoridades espanholas o fariam pagar caro por um procedimento tão imprudente, pois não desejariam que o Maine e seus arredores fossem reproduzidos. Quando ele entrou no porto de Havana, o piloto tentou jogar o aparelho fotográfico ao mar. Isso causou um conflito pessoal, no qual o Sr. Paley foi vitorioso. Oficiais espanhóis também embarcaram no iate e tentaram prender o fotógrafo. [possivelmente este último é uma referência ao piloto mencionado anteriormente]”¹⁸⁴

As relações entre o *Journal* e a Edison produziram diversos filmes que compõem o acervo *Spanish American War in Motion Pictures*. A partir da trajetória de Paley de Tampa a Havana, podemos compreender como foram feitas as filmagens, além de acompanhar a semelhança dos trabalhos de seus companheiros cinematográficos de ambas as empresas. Também é a partir daí que podemos decifrar os motivos que levaram a uma divisão de produção, baseada em *atualidades* e *atualidades recriadas*.

2.3 Correspondentes de Edison: A expedição de Paley

Antes do embarque de Paley e Decker para Cuba, encontramos uma enorme quantidade de filmes registrados em território estadunidense, principalmente em Tampa, ponto de partida e de encontro das tropas selecionadas e voluntárias para embarcarem rumo à guerra. Esse período foi próspero para Paley, já que se deparou com perfeitas condições de filmagem, sem hostilidades, tropas preparadas a posar para a câmera, carregamentos e embarques pré-estabelecidos, diferentemente das condições encontradas em Cuba, onde a presença de

¹⁸³ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V p 18.

¹⁸⁴ Paul H. Dowling, '*He's Sixteen Years Ahead of All War Photographers*', Photoplay 11, no. 4, March 1917, p.122-23. One wonders what happened to those films of the Maine? APUD BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007.

espanhóis e revoltosos cubanos tornavam o ambiente impróprio para jornalistas e operadores. A hostilidade das batalhas tornava o ambiente caracterizado pela periculosidade. Além de tiroteios que forçavam as filmagens a distância, a situação fez que o próprio exército criasse uma linha limite para defesa dos correspondentes e operadores. As doenças, por sua vez, principalmente a febre amarela, foram os principais inimigos dos americanos em geral; soldados, correspondentes e *cameramans* tiveram que passar por péssimas instalações de embarcações hospitalares até retornarem aos Estados Unidos. Paley se torna exemplo principal das expedições de Edison por percorrer, em sua jornada, todas as problemáticas que haviam trazido revés aos seus filmes, além de ressaltar as diferenças fílmicas entre Tampa e Cuba, o que gera a produção das *Atualidades Recriadas*.

A estadia em Tampa encaminhou a dupla Paley e Decker para filmar uma recriação do transporte e homenagem feita em Tampa para o enterro das vítimas do *USS Maine*, principal manchete que circulava na agenda patriótica proposta por Hearst e seus incentivos à guerra. O filme *Burial of the "Maine" victims*, de 27 de abril de 1898, foi produzido por Karl Decker e William Paley, o filme é considerado uma recriação do cortejo fúnebre que supostamente ocorreu com a chegada dos primeiros corpos resgatados da explosão do *USS Maine*. Segundo a descrição do catálogo de Edson, *War Extra*:

"Filmado em Key West, Flórida, 27 de março de 1898.

Primeiro vem um destacamento de marinheiros e fuzileiros navais no primeiro plano à esquerda, enquanto à direita é vista uma multidão de pequenos meninos americanos, que precede qualquer procissão pública na região Sul. Segue nove carros funerários com os caixões cobertos com a bandeira americana. Ao lado de cada carroça andam os carregadores de mantos, os companheiros sobreviventes, com suas cabeças curvadas em postura de tristeza, marcham os oficiais e fuzileiros navais, e finalmente uma procissão de carruagens, seguida por uma grande multidão a pé. A cena é reproduzida como ela realmente ocorreu. As figuras são em tamanho natural e bem em primeiro plano" - Edison films "war extra" catalog.¹⁸⁵

O desfile fúnebre dos mortos no acidente do *USS Maine* ganhou sua reprodução fílmica com Decker e Paley. Apesar do catálogo da Biblioteca do Congresso contradizer o “war extra” de Edison, ao se referir a ele como um filme de *atualidade*, de retrato real, as datas relacionadas ao enterro das vítimas do *Maine* podem ser atreladas a uma reprodução do evento que retirou os corpos do navio naufragado em um primeiro momento. O evento histórico de que se tem registro como um grande enterro dos corpos retirados da embarcação só se deu no ano seguinte, em 1899, quando os Estados Unidos conseguiram em Havana retirar os remanescentes que estavam entre as ferragens ou trancafiados nas comportas do navio. Os restos mortais desses

¹⁸⁵ LIBRARY OF CONGRESS. *Edison war extra*. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500963/>>. Acesso em 28/08/2018.

marinheiros foi homenageado, enterrado e altamente registrado pelo cemitério nacional de Arlington, em uma cerimônia que inaugurou um memorial para as 266 vítimas do incidente no local de seus túmulos.

Steve Vogel, do *Washington Post*, publicou algumas lembranças sobre o centenário do acidente em 1998, que trouxeram uma espécie de revivamento para o local de memória:

“A opinião pública fixou a culpa pelo naufrágio na Espanha, e "*Remember the Maine*" logo se tornou o grito dos jornais americanos, particularmente o *New York Journal* de William Randolph Hearst. Os Estados Unidos declararam guerra à Espanha em abril de 1898. As vitórias americanas em Cuba e nas Filipinas marcaram o surgimento dos Estados Unidos como potência mundial.’

‘Mas sempre havia dúvidas de que o naufrágio do Maine não passasse de um acidente. Uma investigação, encomendada pelo almirante Hyman Rickover e conduzida por historiadores e engenheiros em meados da década de 1970 concluiu que uma mina ou um torpedo não poderiam ter sido responsáveis pela explosão. A causa provável foi um incêndio de carvão que danificou internamente o navio. Alguns ainda insistem que o Maine foi vítima de sabotagem.’

‘Palestrantes nas cerimônias de ontem disseram que o debate não é mais relevante. "Não faz diferença se a explosão foi causada internamente por carvão ou externamente por uma mina", disse Toole. "O fato é que 266 americanos morreram’.

‘Coroas de flores foram colocadas em três das sepulturas em torno do USS Maine Memorial. Um deles foi colocado no túmulo do Sargento James T. Brown, o fuzileiro naval sênior morto no navio de guerra; o segundo no túmulo do Chefe Yeoman James M. League, um nativo de Annapolis; e o terceiro em uma sepultura conjunta que contém os restos mortais de quatro vítimas desconhecidas. Trinta e dois descendentes da Liga, a maioria dos quais ainda vive em Maryland, estavam entre os que participaram da cerimônia. "Geralmente temos uma reunião todos os anos, mas esta é a primeira vez que todos nós nos reunimos para ir ao memorial", disse Patsy Mills, 67, que se aposentou como secretária do Conselho do Condado de Somerset e é uma das bisnetas da Liga.”¹⁸⁶

O cemitério preserva seu acervo e sua memória desde 1899, digitalizando fotos e documentos no período atual. Essa necessidade de relembrar os acontecimentos demonstra a vivacidade desta memória que pareceu ser trágica para os americanos do final do século XIX. A misteriosa explosão acontece em um momento em que a mídia procura estimular causas para a guerra, de forma desesperada em suas manchetes. Assim, ao se deparar com essa tragédia, tornou-a um estopim, questionando autoridades e marcando as fontes impressas do período com enormes quantidades de informações sobre o *USS Maine*. Ao ter como companheiro de trabalho Karl Decker, Willian Paley recebe diretamente a companhia de um dos principais incendiários de notícias escandalosas. A necessidade urgente de cobrir um suposto cortejo fúnebre das vítimas do *Maine* se faz necessária para a divulgação desse material chamativo. A construção dessa película é evidente pois, segundo os dados do Cemitério de Arlington, os restos mortais apenas foram enterrados em 1899.

¹⁸⁶ Disponível em <<http://arlingtoncemetery.net/ussmaine.htm>>, acesso em 18/08/2018.

O filme apresenta um momento propenso para as filmagens relacionadas à atividade de propaganda de Hearst, além de ser favorável às técnicas de filmagens dos aparelhos quinetoscópicos transportados pela dupla. A demanda e popularidade deste filme deve ter sido numerosa na época dos *vaudevilles*, pois a reprodução do evento e seu destaque na opinião pública (ou a repercussão nos jornais como podemos constatar) nas manchetes era alvo de intrigas políticas pelos setores liderados por Roosevelt e seus seguidores, assim como os membros do partido republicano que pressionavam McKinley para a intervenção efetiva contra a colonização espanhola.



Imagem 25: Enterro das vítimas do USS Maine, 1899.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Keystone View Company, BURIAL OF THE VICTIMS OF THE "MAINE" IN THEIR FINAL RESTING PLACE (1899). Courtesy of the Library of Congress. Disponível em <<http://arlingtoncemetery.net/ussmaine.htm>>. Acesso em 28/08/2018.



Imagem 26: Burial of the "Maine" victims, 1898.¹⁸⁸

Outro filme produzido pela dupla que está intimamente relacionado com a imprensa escrita é a película *War correspondentes* de 1898, gravada provavelmente em março ou abril, momentos anteriores à partida para Cuba. Nela temos um movimento notório dos jornalistas que aguardavam as primeiras notícias chegarem de Cuba para reportarem a seus jornais. O filme pode ser considerado como uma promoção do trabalho dos correspondentes que se empenhavam em publicar noticiários frescos diários sobre a situação delicada que ocorria em Havana após a declaração de guerra. O catálogo *War Extra*, presente na Biblioteca do Congresso, apresenta uma descrição calorosa em relação à euforia dos jornalistas que estão representando os diversos jornais de Nova York, que disputam, em uma corrida, o ineditismo recebido pelos cabogramas nos escritórios oficiais. A cena é dinâmica pelo movimento dos jornalistas em direção à câmera e que viram, de forma veloz, em uma competição para se adiantar as correspondências de Cuba. O foco está em seus rostos, que em alguns casos até riem da situação. A presença de Karl Decker na charrete principal no enquadramento é um destaque. Sua identificação foi feita por Charles Musser ao contribuir na criação do acervo.

¹⁸⁸ PALEY, Willian. *Burial of "Maine" victims*. United States: Edison Manufacturing Co, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500963/>>. Acesso em 18/08/2018.



Imagem 27: Correspondentes correm para receber notícias de Cuba.¹⁸⁹

Este registro, feito por Paley em um momento anterior às declarações de guerra, mostra a atenção das questões jornalísticas na região de Tampa. O grande objetivo daquele momento era capturar fotos, filmes e registros diversos sobre os destroços do *Maine* que flutuavam sobre o porto de Havana. Assa insistência de midiáticos americanos sobre a região ofereceu aos colonos uma oportunidade de apreensão, hostilidades e maus tratos com os *intrusos* curiosos. A agenda jornalística de *Hearst*, representada por Decker, insistia na necessidade de reportar para Tampa uma quantidade significativa de filmes e fotografias que tivessem qualidade suficiente para tornar o objeto visualizado pela população americana.

Em um artigo, que provavelmente é retirado das anotações e declarações feitas por Paley¹⁹⁰, citado por Stephen Bottomore, temos uma referência direta do cineasta condenando sua estadia nas masmorras do Castelo Morro, onde confiscaram dele em torno de 18 filmes do *Maine*, deixando-o na etapa zero quando foi resgatado pelo cônsul americano. Há também registros de tentativas de cubanos para rasgar seus filmes com estiletos. Apesar dessas dificuldades, a Edison Company afirmou com otimismo que Paley e Decker "*conseguiram evitá-las [as autoridades espanholas] o suficiente para obter todas as cenas importantes que valem a pena serem reproduzidas no porto*". Os executivos da empresa expressaram-se muito satisfeitos com o trabalho de Paley e Decker em Havana e Key West, publicando em 9 de abril um elogio ao par de operadores que estava "*enviando negativos do mais supremo interesse do*

¹⁸⁹ PALEY, Willian. *War correspondentes*. United States: Edison Manufacturing Co, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500963/>>. Acesso em 18/08/2018.

¹⁹⁰ BOTTOMORE, Stephen. Chapter V, p 19. Opus Cit: Paul H. Dowling, 'He's Sixteen Years Ahead of All War Photographers', *Photoplay* 11, no. 4, March 1917, p.122-23.

*imbróglio cubano*¹⁹¹. Os dois estavam trabalhando como equipe e aparentemente Karl Decker prestou toda assistência possível para ajudar Paley, que possuía diversas dificuldades técnicas, físicas e de estabilidade com os colonizadores de Cuba.

As tensões, que começaram a ser mais intensas em relação à iminente declaração de guerra que estava por chegar, agitaram as autoridades americanas e espanholas, levando-as a retirar no dia de 10 de abril todos os americanos que estavam em Havana, incluindo Decker e Paley que partiram possivelmente com outros operadores da Biograph, como Billy Bitzer. Talvez esse resultado de baixa produtividade, enquanto sua primeira estada em Cuba, tenha sido, em parte, porque as autoridades espanholas haviam confinado alguns dos filmes de Paley. O naufrágio do *USS maine* na película *Wreck of the battleship "Maine"*, porém, foi preservado e encontra-se como uma das principais sequências fílmicas inspiradas nos jornais. A espera por essa película era grande nos Estados Unidos, já que o assunto estava em alta, por se tratar do estopim final que faltava para os apoiadores da guerra se debruçarem em ataques e pressões a McKinley.

O retorno de Paley para os Estados Unidos foi marcado por quantidades imensas de registros fílmicos, durante sua permanência em Tampa e suas viagens pelo com a companhia de Decker. Continuaram a cumprir agendas patrióticas e jornalísticas, mantendo o tema relacionado ao *Maine*, assim a filmagem que dá sequência a esta temática envolve importantes figuras que já eram vistas com muita expectativa e heroicidade pelo povo estadunidense – o capitão Sigsbee, ex-comandante do Maine acompanha o Secretário da Marinha, John D. Long, nos degraus do próprio Departamento da Marinha em Washington; o filme *Secretary Long and Capitan Siegsbee*” (1898) (Imagem 12) já foi analisado anteriormente. A indignação com a explosão do Maine foi, é claro, uma história importante na imprensa naquele momento, e a cobertura de filmes em movimento de Paley foi, a esse respeito, "liderada" ou pelo menos “espelhada” pela agenda do jornal.

Após a conclusão desse filme, as datas de produção mostram que Paley retornou a Nova York em 14 de abril. Mas isso foi apenas uma breve pausa em seu trabalho que tinha como objetivo registrar Cuba e a guerra. Com a proximidade dos embarques oficiais de soldados para o conflito que estava se aproximando, Edison convoca os serviços de Paley novamente. Em 20 de abril, Paley enviou uma carta à companhia Edison, concordando em

¹⁹¹BOTTOMORE, Stephen. Chapter V, p 19. Opus Cit: Ad by F.Z. Maguire and Co. ‘Special! Cuban War Pictures’, NY Clipper 9 Apr 1898, p.99.

voltar a filmar em Key West e em Havana para tirar fotos animadas das hostilidades¹⁹². Ele também concordou em enviar os negativos para Edison o mais rápido possível com as devidas descrições, pois elas eram e são vitais para documentos e noticiários fílmicos, em que o assunto, os participantes e o local são de enorme importância, e nem sempre é aparente apenas pela imagem dos filmes da época. Edison ofereceu a Paley um adiantamento de 500 dólares caso a guerra tivesse um fim próximo, tornando os filmes sem valor comercial, já que o motivo de sua ida para Edison era mais econômico que jornalístico.

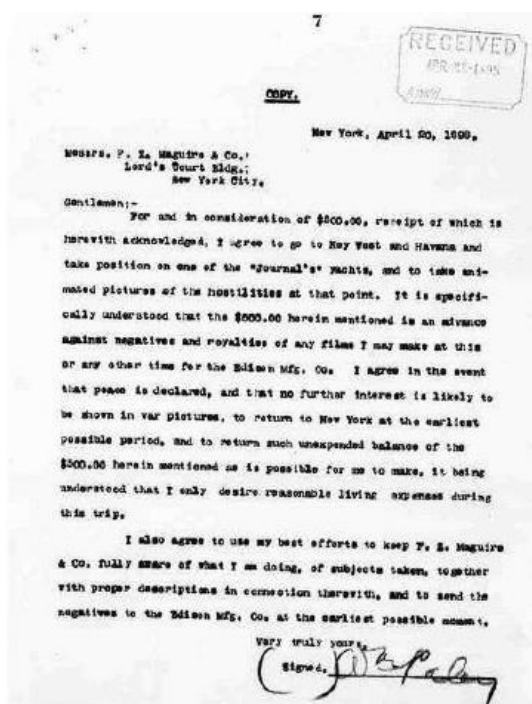


Imagem 28: Carta de Paley para Edison aceitando o contrato de 500 dólares.¹⁹³

O contrato tem como objetivo o retorno de Paley a Cuba em um dos iates de Hearst, o *Buccaneer* ou o *Anita*, como em sua expedição anterior, porém, desta vez sem a companhia de Decker, o que viria a se tornar um grande problema tanto para a empresa Edison quanto para Paley, por encontrar inúmeras dificuldades com as batalhas e com a febre amarela.

Durante o final de abril, a região de Tampa tornou-se o principal ponto de concentração para a invasão de Cuba, por reunir correspondentes, soldados, acampamentos improvisados e terrenos exclusivos para treinos. Será também nessa concentração que Theodore

¹⁹² BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Apud: *New York Journal* 16 de Abril 1898, p.11: cited in Musser, Edison Motion Pictures: Filmography. Capítulo 5, p 20.

¹⁹³ O contrato está no acervo do *National Park Service* < <https://www.nps.gov/index.htm>>, o documento não está digitalizado. Encontra-se apenas no livro de Bottemore, *Film, Faking and Propaganda*, de onde obtive o documento.

Roosevelt se agrupará com sua divisão de voluntários, chamada de *Rough Riders*. A oportunidade era tremenda para Edison, que enviou Paley para filmar com seus competidores da *Biograph* as tropas em várias atividades do dia-a-dia, suas preparações para as missões e tomadas elaboradas pelo operador de câmera. Enquanto Paley estava filmando em Tampa, a empresa Edison enviou um telegrama (assinado pelo próprio Thomas A. Edison) ao Secretário de Guerra em Washington solicitando um passe de correspondente de guerra para Paley que, segundo a empresa, levaria "registros cinetoscópicos" da guerra. Este foi concedido o mesmo dia pelo Departamento de Guerra, com Paley sendo descrito no passe como um correspondente 'do laboratório de Edison'.¹⁹⁴

Muitos cubanos que saíam da ilha por meio da ajuda americana, se agrupavam nessa região fugindo à política do *reconcentrado*, o que lhe permitiu o valioso registro da população cubana. O filme, chamado *Cuban refugees waiting for rations*, foi gravado no início de maio, quando uma população refugiada de Cuba desembarcou em Tampa. Aguardavam, curiosos pela presença da câmera e até imóveis diante dela, o alimento que viria a ser servido. O catálogo da Biblioteca do Congresso apresenta a descrição:

"Um grupo de cubanos *reconcentrados*, salvos da fome imposta pelo Carniceiro Weyler." Em fila cada homem espera seu alimento com seu prato de lata e xícara em mãos. Espera-se ver exatamente cubanos como estes, após os séculos de opressão e tirania na Espanha. À medida que avançam, a caminhada deles é apática e sem vida. A imagem oferece um estudo de caráter racial extremamente interessante. De um lado está um grupo de oficiais do acampamento, acompanhando várias senhoras que estão vendo a paisagem. (Edison films "war extra" catalog.)

Retrata um grupo de "reconcentrados" (cubanos da zona rural não-combatentes da independência). Durante a Guerra Hispano-Americana, os reconcentrados foram movidos pelas autoridades militares nas áreas vizinhas das cidades fortificadas e depois nas próprias cidades. A política de "reconcentração" foi ordenada pelo governador militar de Cuba, general Valeriano Weyler, para dificultar a ocultação de insurgentes entre civis. A ideia era proteger os civis até que os espanhóis fossem vitoriosos, mas muitos morreram devido à terrível condição de vida nos campos."¹⁹⁵

O filme pode possuir um caráter etnográfico, até mesmo uma significação eugênica relacionada à representação de desespero e ingenuidade dos cubanos em relação à Espanha, como já foi visto anteriormente nas ilustrações das revistas *Puck* e *Punch*.

¹⁹⁴ O documento se encontra no acervo nacional de Washington. War Correspondent's Pass no. 202, issued 10 May. National Archives, Washington, D.C. <<https://catalog.archives.gov/id/6210620>>.

¹⁹⁵ LIBRARY OF CONGRESS. *Edison War Extra*. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500976/>>. Acesso em 28/08/2018.



Imagem 29: Cuban refugees waiting for rations. ¹⁹⁶

Outra película em que os cubanos aparecem em Tampa foi realizada no último dia das tropas em Flórida, durante o embarque final das tropas voluntárias cubanas que iriam lutar junto com os norte-americanos. O filme *Cuban volunteers embarking* (imagem 31) foi feita no dia 8 de junho, durante a partida dos pelotões, o que, por sua vez, apresenta uma visão da força combativa demonstrada no povo cubano, pois estão marchando para combater as forças coloniais. Os soldados carregam rifles e trouxas artesanais em que provavelmente levam seus bens pessoais. Um deles sente bastante dificuldade em subir a rampa de acesso, deixando sua bagagem no chão e recolhendo-a depois para facilitar o uso de suas mãos no corrimão de suporte. Como se trata do embarque final, os documentos enviados por Paley a Edison com os dados da película registram a filmagem feita em 8 de junho, sendo registrada na patente da *paper print collection* apenas em 22 de junho. Com isso podemos ter uma relativa noção do tempo de transporte e registro das imagens, cogitando assim que as suas exposições levavam em torno de 10 a 20 dias para chegar nos *vaudevilles*, ainda mais quando enviadas diretamente de Cuba.

¹⁹⁶ PALEY, Willian. *Cuban refugees waiting for rations*. United States: Edison Manufacturing Co., 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500976/>>. Acesso em 18/08/2018.



Imagem 30: Cuban volunteers embarking¹⁹⁷

Além da experiência fílmica com os cubanos, Paley filmou o primeiro navio a sair com tropas. O transporte, chamado Whitney, carregou o batalhão da 5ª Infantaria. Enquanto as tropas eram filmadas, Edison recebia em West Orange as películas catalogadas e com essas informações escrevia e listava os filmes para o lançamento de seu catálogo '*War Extra*', o que contribuiu para as informações de Charles Musser ao preencher posteriormente o catálogo da Biblioteca do Congresso. Esse catálogo completo, feito pela companhia de Edison, tinha como função a organização dos filmes para satisfazer o desejo do público, dando detalhes retirados de um imediatismo presencial de Paley e sobre a precisão dos movimentos do Exército dos Estados Unidos se preparando para a invasão de Cuba. Colaborava também com os donos dos *vaudevilles* e dos exibidores ao montarem sua noite de *show*.

O filme *Transport "Whitney" leaving dock* mostra o transporte da 5ª infantaria que começa a deixar o sul dos Estados Unidos em direção a Cuba. O filme é particularmente curioso dentre a categoria de filmes de embarcações. Apresenta uma nítida visualização dos mecanismos da embarcação *side wheeler*, ou seja, uma embarcação com sistemas de rotação lateral, como remos ou rodas d'água que impulsionam o navio para sua direção. No convés, um sistema movido a vapor força alavancas a se moverem como uma gangorra e o pelotão se encontra concentrado na parte traseira do *Whitney*. O mais curioso é a sintonia dos primeiros viajantes ao acenarem para a câmera, dando a perceber um estímulo ou aceno de Paley para

¹⁹⁷ PALEY, Willian. *Cuban volunteers embarking*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501054/>>. Acesso em 18/08/2018.

conseguir dinamismo à imagem. A película ganha beleza ao notarem as ondas que batem na lateral da embarcação ao impulsionar seu movimento pelas rodas d'água.



Imagem 31: Transport "Whitney" leaving dock¹⁹⁸

10th U.S. Infantry, 2nd Battalion, leaving cars foi gravado por sua vez em 1º de maio de 1898, na região de Ybor City, em Tampa. Esta área, localizada a nordeste do centro de Tampa, havia sido recém fundada, na década de 1880 e ocupada primordialmente por imigrantes cubanos, espanhóis e italianos. O desembarque dos pelotões é composto no filme por inúmeros civis curiosos que dividem olhares para o aparelho controlado por Paley e para as tropas que marcham em colunas, a desfilar seus rifles e armamentos em direção aos acampamentos no litoral de Tampa. O filme captura com detalhes os uniformes utilizados na Guerra Hispano-Americana, além de nos apresentar o cenário histórico de Ybor City e a malha ferroviária que se encontra logo atrás dos pelotões, composta por passageiros que possivelmente haviam desembarcado do vagão que se localiza, quase artificialmente, no plano de fundo. A película apresenta um planejamento fotográfico ao se considerar na posição da câmera, o movimento das tropas e a montagem dos elementos de fundo.

¹⁹⁸ PALEY, Willian. *Transport "Whitney" leaving dock*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500975/>>. Acesso em 18/08/2018.



Imagem 32: *10th U.S. Infantry, 2nd Battalion, leaving cars*¹⁹⁹

Paley aproveitou a ótima oportunidade com os preparos militares na região de Tampa. Suas artimanhas como fotógrafo permitiram filmes como *10th U.S. Infantry, 2nd Battalion, leaving cars*, pensando previamente em questões como a iluminação e montagem do plano, trazendo belas imagens aos *vaudevilles*. O programa de Paley estava sendo muito bem sucedido, pelotões chegavam de trem e navios, além dos suprimentos e munições que desbocavam em Tampa. Essa oportunidade fez com que a Edson tivesse uma grande vantagem em relação a Biograph. Paley filmou uma pluralidade de eventos que se tornaram um registro da atividade preparatória anterior à guerra. Ainda em relação aos desembarques e abastecimentos do acampamento militar, Paley filmou *U.S. cavalry supplies unloading at Tampa, Florida*, onde em um vagão mecânico, suprimentos empacotados são recebidos por soldados que trabalham para retirar os pacotes dos trilhos. O plano também foi registrado no dia 1º de maio e é descrito no catálogo War Extra:

Aqui se apresenta um trem de carga com trinta carros carregados com suprimentos de bagagem e ambulância para a 9ª Cavalaria dos EUA. Em primeiro plano, uma quantidade de soldados descarrega um carro de suplementos, levantando e transportando materiais de ambulatório. Ele desliza pelas tábuas inclinadas para escoar com uma velocidade repentina que faz os homens "correm" para evitar a queda

¹⁹⁹ PALEY, Willian. *10th U.S. Infantry, 2nd Battalion, leaving cars*. United States: Edison Manufacturing Co, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/00694317/>>. Acesso em 18/08/2018.

da carruagem. Uma locomotiva passa na pista em segundo plano deixando um rastro de fumaça. Uma cena muito viva "- Edison film catalog –War Extra.²⁰⁰

Colored troops disembarking, também registrado no dia 1º, apresenta um típico filme de desembarque de tropa. No caso, da 24ª Infantaria americana, a bordo da embarcação *Mascotte* que, por motivo de alta maré, deixou a prancha de desembarque muito íngreme, trazendo dificuldades para os soldados no desembarque. A 24ª Infantaria era composta pelos Buffalo Soldier, negros estadunidenses que serviram como voluntários para a guerra. Paley não se absteve em limitar-se, nesses filmes relacionados, à chegada das tropas, filmando o cotidiano e o preparo delas durante o acampamento, registrando valiosos momentos de comemorações, de higiene, treinamento e alimentação dos soldados, além de registrar a partida dos Rough Riders para Santiago. Ao circular o acampamento de Tampa por meio de uma locomotiva, Paley gravou suas instalações em um formato panorâmico. Com a câmera em movimento, utilizou-se da experiência do *travelling*, ainda recentemente experimentada, ao colocar câmeras em vagões de trem, filmando o movimento, prática muito utilizada pelos irmãos Lumière. Neste filme, alguns caminhantes pegos desprevenidos pela câmera acenam ou até mesmo riem para Paley. No catálogo temos:

Uma planície larga, cheia de tendas, reluzindo a cor branca sob a luz do sol brilhante. Soldados movendo-se por toda parte, fazendo todos os tipos de tarefas. No fundo surge uma grande fábrica de charutos; dando o toque prosaico à imagem, necessário para o patriotismo com o qual a cena nos inspira. A câmera estava em um trem em movimento rápido, então a visão panorâmica é ampla, e notavelmente brilhante. Edison War Extra.²⁰¹

Quando o catálogo se refere a fábricas de charutos, podemos considerar que a região de Tampa, principalmente em *Ybor City*, teve seu destaque pela produção de charutos cujo material primário vinha da região de Cuba, juntamente com alguns trabalhadores locais. Esse fato, para o catálogo, ressalta o patriotismo perante o crescimento da indústria nacional estadunidense, além da exploração de um típico produto cubano, que estaria iniciando sua dependência de uma instituída tutela americana. A película em si não traz nenhum símbolo explícito que podemos associar a uma implantação nacionalista, porém, a industrialização avançada norte-americana era um dos elementos a ser ressaltado no catálogo, indicando a conexão destes filmes com uma

²⁰⁰ LIBRARY OF CONGRESS. *Edison War Extra*. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500973/>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁰¹ LIBRARY OF CONGRESS. *Edison War Extra*. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/9835002/>>. Acesso em 18/08/2018.

agenda patriótica forçada, que deveria ter apelo nacionalista incrementado nas exibições dos filmes e na fala de seu narrador.



Imagem 33: Military camp, Tampa, panoramic view²⁰²

Ao adentrar na rotina do acampamento, temos filmes dinâmicos e curiosos, em que o contato com os soldados traz uma sensibilidade maior à produção de Paley, sendo possível aproximar-se do passado com maior intimidade e afeição. Em um registro sobre o processo de higiene das tropas, *Ninth Infantry boys' morning wash* (imagem 35) apresenta soldados lavando seus rostos em bacias dispostas no chão, se debruçam e se banham, esperando um portador de toalhas, que circula pela cena, distribuir o tecido branco para que os soldados se enxuguem. O filme apresenta-se de forma cômica, pois a atividade cotidiana teve nessa manhã a presença de Paley, que retirou a atenção dos soldados e provavelmente gerou inúmeras piadas, devido aos olhares e risos que se seguem. Em continuidade a este filme sobre costumes, o operador encaminhou sua câmera para o momento em que os soldados limpavam suas xícaras, potes e vasilhas de café da manhã em *Soldiers washing dishes* (imagem 36), que mostra a mesma indústria de charutos do panorama retirado do trem.

²⁰² PALEY, Willian. *Military camp, Tampa, panoramic view*. United States: Edison Manufacturing Co.1898. Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/00694246/> >. Acesso em 18/08/2018.



Imagem 34: Ninth Infantry boys' morning wash²⁰³



Imagem 35: Soldiers washing dishes²⁰⁴

Ainda em território conhecido e favorável, Willian Paley teve a oportunidade de registrar a atividade de treino da 6^o cavalaria americana, em uma bizarra apresentação na qual os cavalos deitam-se no chão sob a ordem de seus cavaleiros, levantando-se e posando diretamente para a câmera, dando a entender uma cena ensaiada e realizada para o registro de Paley. A postura dos soldados em seus cavalos indica nitidamente uma atividade pensada pelo cinegrafista, pois, após o treino, colocam-se estrategicamente para a montagem do plano

²⁰³ PALEY, Willian. *Ninth Infantry boys' morning wash*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500974/>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁰⁴ PALEY, Willian. *Soldiers washing dishes*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501031/>>. Acesso em 18/08/2018.

fílmico. A interferência de um cinegrafista nessas atividades cotidianas nos remetem diretamente à guerra do Vietnã, em que a televisão exerceu papel exclusivo e único nos “bastidores” das batalhas, pautadas com entrevistas pessoais, perguntas sobre o evento que estava prestes a acontecer com o batalhão e registros diretos dos conflitos.²⁰⁵ Indispensável relembarmos a caracterização deste fato por Stanley Kubrick em seu filme *Full Metal Jacket* (1987), no qual a câmera partilha de momentos perigosos e invade a intimidade dos personagens, mostrando seus medos, suas angústias e seus anseios por matar o inimigo. O evento foi fundamental para que, em solo americano, a guerra tivesse uma repercussão imediata e inédita, pois desenvolveu uma apatia dos jovens ao lutarem em uma guerra que se tornou sem sentido para muitos.

O retrato dos soldados de 1898 passou por filtros jornalísticos e pela inserção da montagem e da narrativa escolhida pelos exibidores dos filmes, porém, foi um embrião para o processo de usos cinematográficos para questões bélicas e seus interesses políticos, sociais ou econômicos. É de grande interesse a sensibilidade de vermos outro representado em vídeo, seja pela curiosidade *voyeur* do período moderno ligado ao primeiro cinema, seja pelo realismo que nos sensibiliza, facilitando a criação de laços com aquele que parte para a guerra, que enfrenta o inimigo espanhol tão demonizado pelas outras mídias de maior circulação. A sensibilidade desse contato com as imagens tornam, ao mesmo tempo, o exército heroico. Com a câmera, o espectador foi colocado na posição do inimigo a ser atacado, como um participante das brincadeiras dos soldados, como um participante imediato do que é filmado. Sobre a experiência de filmar recriações de guerras pelos irmãos Lumière no contexto francês e napoleônico, Charles Musser retrata:

Os fregueses nas fileiras dianteiras ficaram nervosos com o assalto, embora o milagre da cinematografia lhes permitisse apreciar o ponto de vista e admirar os cavaleiros. De fato, a tensão induzida por essas duas reações conflitantes era o segredo do apelo desses filmes. Inicialmente, os soldados eram exclusivamente franceses, mas as forças alemãs, italianas e espanholas foram gradualmente introduzidas. Enquanto a necessidade de variedade temperou o nacionalismo francês, tais cenas introduziram um motivo militar que continuaria a desempenhar um papel central no cinema americano. Os filmes da Lumière, como os de seus colegas americanos, foram filmados por homens e refletiam preocupações masculinas. As cenas militares - particularmente as da cavalaria carregando sabres, ameaçando penetrar no espaço dos espectadores no teatro - ofereciam uma expressão visual dinâmica da masculinidade do exército.²⁰⁶

²⁰⁵ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta Ltda, 1993. p 26.

²⁰⁶ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p 145.



Imagem 36: Trained cavalry horses²⁰⁷

Além do aspecto interativo do filme com seu espectador, para além da caracterização do soldado como um ser viril e heroico, Paley apresenta um lado mais humanizado capaz de dinamizar a relação do soldado em guerra e o público dos *vaudevilles*. O filme *Blanket-tossing a new recruit* (Imagem 38) registrou o primeiro pelotão de voluntários de Ohio recebendo de forma muito alegre um novo recruta, na comemoração é visto um ritual entre os soldados: uma rede de lençóis, o ingressante é jogado para cima diversas vezes e, conforme a ameaça de sua queda no chão se aproxima, os participantes tornam a película engraçada ao gargalharem da situação. Uma humanização do soldado é apresentada, valorizando-o como cidadão comum que arrisca sua própria vida ao lutar pela sua nação.

²⁰⁷ PALEY, Willian. *Trained cavalry horses*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501032/>>. Acesso em 18/08/2018.



Imagem 37: Blanket-tossing a new recruit²⁰⁸

A interatividade dos soldados com a câmera é grande, nesse filme eles percorrem de um lado para o outro com muito humor e dialogando provavelmente com Paley, o que ao espectador traz uma conexão muito grande com o momento de descontração. Uma trama cômica poderia ser montada facilmente com as películas registradas pela Edson neste período de estadia na Flórida. No dia 8 de junho de 1898, as tropas finalmente embarcaram para Cuba e Paley já aguardava com sua câmera próximo ao cais, neste momento um registro fotográfico é feito, ele aparece com confiança ao lado de seu tripé e sua câmera no meio da multidão de soldados, possivelmente antes ou depois de filmar. Dos filmes registrados por ele nesta ocasião, o filme *71st New York Volunteers Embarking for Santiago* não está presente na biblioteca do congresso, porém, Stepehn Bottomore alega sua sobrevivência provavelmente não digitalizada, enquanto o filme *Roosevelt's Rough Riders embarking for Santiago*²⁰⁹ é de fácil acesso, tanto pela Biblioteca do Congresso quanto em outras mídias digitais. Estas foram provavelmente os últimos filmes de Paley antes de embarcar para Cuba e encontrar grandes dificuldades para registrar seus filmes.

²⁰⁸ PALEY, Willian. *Blanket-tossing a new recruit*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501030/>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁰⁹ PALEY, Willian. *Roosevelt's Rough Riders embarking for Santiago*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98501035/>>, acesso em: 08/08/2018.



Imagem 38: Paley é registrado filmando as tropas estadunidenses²¹⁰

O 71º Regimento de Infantaria foi o primeiro de doze regimentos de infantaria da Guarda Nacional do Estado de Nova York que foram federalizados para servir na Guerra Hispano-Americana. O 71º Regimento foi originalmente composto por dez companhias de 100 homens cada. Essa estrutura regimental foi alterada para um formato de doze companhias para o serviço na Guerra Hispano-Americana²¹¹. O regimento foi inteiramente recrutado na cidade de Nova York e anteriormente serviu com distinção durante a Guerra Civil, participando da campanha de Gettysburg, entre outras. O 71º também serviu como controle de motins durante a segunda metade do século XIX, além de reprimir o movimento de greve dos comissários em Buffalo no ano de 1892, e em 1895, no Brooklyn. O regimento foi reunido em serviço federal em 10 de maio de 1898 atuando nos principais combates da guerra, dando retaguarda aos voluntários da cavalaria de Roosevelt. Na batalha de Siboney, defenderam a cidade de El Caney durante os contra-ataques espanhóis e, no dia 1º de julho de 1898, enfrentaram uma das mais sangrentas batalhas da campanha cubana travadas pela posse de Santiago. A região de Santiago

²¹⁰ Retirado de Stephen Bottomore: "A fotografia é legendada à mão, "O Kinetoscope [sic] e a Expedição a Santiago 1900 (?)". Aparece em Paul H. Dowling. A fotografia parece ter o número inscrito 1180. Por acaso, encontrei duas fotos semelhantes da 71ª infantaria de Nova York nas docas, legendadas / numeradas no mesmo estilo, 1176 e 1179, reproduzidas em Cohen, *Images of the Spanish- Guerra Americana*, abril-agosto de 1898, p.186; e a foto 1179 está em Frank Tennyson Neely, *Panorama de Nossas Novas Possibilidades de Neely* (Nova York [etc.]: F.T. Neely, 1898). As três fotografias foram aparentemente tiradas com apenas alguns minutos de intervalo, provavelmente pelos irmãos Ensminger; no.1179 é realizada nos arquivos da Universidade do Sul da Flórida. Segundo outra fonte, o 71º embarcou em seu navio de transporte, o *Vigilancia*, em Port Tampa, no dia 10 de junho. Veja Riley Brothers, *The SpanishAmerican War*, lanterna no. 1047" BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007.

²¹¹ *New York and the War with Spain: History of the Empire State Regiments*. Albany: Argus Company Printers, 1903. p 181 – 183. Disponível em <https://dmna.ny.gov/historic/reghist/spanAm/New_York_and_the_war_with_Spain.pdf>. Acesso em: 23/04/2019

ficava em meio a colinas e montanhas repletas de fortificações espanholas. Ao longo de cinco anos, os espanhóis construíram um sistema de trincheiras defensivas e fortificações por todo o terreno. Sua linha defensiva se estendia por três quilômetros, começando com San Juan Hill no sul e seguindo para o norte em uma linha ininterrupta de fortificações que terminavam no mar. Os americanos trabalharam em uma pequena estrada entre as montanhas que levava à Colina de San Juan. Conduzidos pelos *Rough Riders*, abrem assim um caminho possível para o encontro seguro aos espanhóis.

Após o retorno do regimento aos Estados Unidos contabilizou-se apenas que 350 de seus 1.000 homens iniciais conseguiram regressar. Os soldados que não estavam mortos estavam em licença ou doentes em hospitais em todo o país. Em outubro, o 71º voltou para *Camp Black* e em 14 de novembro de 1898 o regimento foi reunido. Durante o seu turno de serviço, o 71º perdeu várias centenas de seus membros. Destes, apenas cerca de 80 homens foram mortos ou feridos na luta por San Juan Hill, havendo um número maior de vítimas atingidas na construção e transporte da estrada construída para as colinas. A maioria das perdas do regimento, no entanto, veio da febre amarela e de outras doenças tropicais.



Imagem 39: Roosevelt's Rough Riders embarking for Santiago²¹²

Paley embarcou alguns dias depois no navio-hospital *Olivette*. Um transporte exclusivo à imprensa teria sido uma melhor opção, em a companhia de Decker e das embarcações de Hearst, as tropas começaram a chegar em Cuba, à região de Daiquiri, no dia

²¹² PALEY, Willian. *Roosevelt's Rough Riders embarking for Santiago*. United States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501035/>>. Acesso em 18/08/2018.

22 de junho, iniciando com tranquilidade sua jornada enquanto os soldados se estabilizavam na região. Os primeiros filmes de Paley foram *U.S. troops landing at Daiquirí, Cuba*²¹³ e *Pack mules on the trail, Cuba*,²¹⁴ tendo partido para Santiago juntamente com as cargas e alguns pelotões. Os problemas técnicos e pessoais de Paley seriam um grande atraso para a Edison, visto que o gerente geral da Edison, William Gilmore, tinha muitas responsabilidades e pouca experiência quando se tratava de produção. Como os novos licenciados de Edison - especialmente os agentes de vendas Maguire & Baucus e Eden Muse - precisavam de filmes pertinentes à crise cubana para competir com sucesso com o *Biograph*, F. Z. Maguire fez com que William Paley, o cinematógrafo do Eden Musee, se tornasse um licenciado da Edison e cobrisse a crise cubana. Seus equipamentos eram inferiores aos da *Biograph*. Além do mais, sua experiência em campo de batalha e sua locomoção sem a ajuda prévia de Decker acabaram por encerrar a sequência de seus filmes de com apenas mais 4 tomadas antes de adoecer e ser atingido por um disparo perdido, perdendo muito dos negativos que carregava.²¹⁵

A embarcação chamada de *Olivette* aparece anteriormente na história da Guerra Hispano-Americana em uma cobertura sensacionalista da guerra, por Hearst. Autoridades espanholas abordaram o navio com a bandeira dos EUA, o *Olivette*, quando em 1897 ele se preparava para deixar Havana. Suspeitando que alguns passageiros eram mensageiros americanos para os rebeldes cubanos, o império espanhol ordenou que eles fossem revistados, interferência que trouxe grande indignação. O *Journal* lançou então, uma manchete incendiária, característica marcante de suas práticas jornalísticas, relatando as revistas abusivas dos espanhóis nas mulheres presentes na embarcação. Incluiu na manchete um pedido de guerra e um desenho de Frederic Remington em que funcionários espanhóis revistavam uma jovem cubana nua. O caso foi para o jornal concorrente, *World*, com uma entrevista direta a uma das passageiras desnudadas. No ano seguinte, a embarcação fazia transportes diretos a pessoas que se relacionavam com a guerra, seja como médicos, soldados, jornalistas e refugiados e, entre esses passageiros, estava Paley.²¹⁶

Após os últimos registros das tropas mais destacadas dos Estados Unidos, o 71º regimento e os voluntários de Roosevelt, Paley filmou em Cuba *U.S. troops landing at Daiquirí*,

²¹³ PALEY, Willian. *U.S. troops landing at Daiquirí, Cuba*. Unied States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501058/>>. Acesso em 18/08/2018.

²¹⁴ PALEY, Willian. *Pack mules on the trail, Cuba*. Unied States: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501077/>>. Acesso em 18/08/2018.

²¹⁵ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p 248.

²¹⁶ SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão – uma história da política norte-americana em relação à América Latina*. P 156 – 157.

Cuba e Packing ammunition on mules, tendo esses filmes iniciais de sua jornada um grande destaque e valor como operador de câmera, motivo pelo qual foi escolhido por Edson. Talvez a técnica que melhor distingue Paley de um operador comum seja o uso de fundos apropriados. Seu primeiro filme realizado em Cuba, o desembarque de tropas dos EUA no Daiquiri, aproveita um excelente ângulo para este assunto e ocasião de desembarque, dada a incapacidade de se deslocar com o aparelho de Edson. Os soldados se deslocam em terra ao longo de um cais, em direção à câmera e passam ao seu lado, enquanto ao fundo se encontra um rico cenário, composto pelo navio de desembarque e pequenas embarcações, tudo muito bem destacado pela iluminação natural e pela alta qualidade da imagem na película. Este formato de filme foi característico em seus trabalhos. A montagem pensada para dar dinamismo ao plano único e sem movimento, faz com que o olhar do espectador acompanhe o objeto principal a ser focado, mas, sem perder a atmosfera do evento que se passa. Curiosamente, um artista chamado H.C. Christy, famoso por criar ilustrações das batalhas em Cuba, publicadas pelas revistas *Scribner's*, *Harper's*, *Leslie's Weekly* e *Collier's Weekly*, escolheu retratar essa cena a partir da outra direção, do lado do oceano, que embora exiba com sucesso um mar cheio de navios de transporte além da paisagem de Cuba, dá menos ênfase aos soldados que chegam para lutar. A visão de Paley, por outro lado, lança a ênfase sobre os homens que vêm em nossa direção, enquanto atrás podemos ver claramente os navios em que eles chegaram. Toda a história de uma força militar vinda do outro lado do mar é efetivamente contada em uma única tomada estática.

A imagem encontra-se no acervo da revista *Leslie's Weekly*, porém não é encontrada de acesso gratuito e desburocratizado na rede de internet, obrigando – nos a referenciar suas descrições por Stephen Bottomore²¹⁷. Esse autor teve grande participação popular nas revistas com ilustrações nacionalistas e cartazes para colaborações com os fundos da guerra, além de ter grande produção durante a Primeira Guerra e a Segunda Guerra mundial, assim como outros artistas que surgiram na década de 1890, como Louis Dalrymple. O que chama atenção é a presença de ilustradores acompanhando cinegrafistas e jornalistas pela campanha de guerra, o que nos indica cada vez mais a necessidade de se registrar este conflito por inúmeros meios de comunicação, todos aliados aos intervencionistas e também, muito próximos a Roosevelt. Por mais que os ilustradores costumassem, fazer suas imagens a partir de fotografias, normalmente distante do conflito, Bottomore cita a presença de um ilustrador junto à comitiva dos jornais e

²¹⁷. BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V, p 29.

fotógrafos presentes nos pelotões. A imagem se faz necessária em cada etapa da guerra, até mesmo diante dos conflitos diretos entre os exércitos²¹⁸.

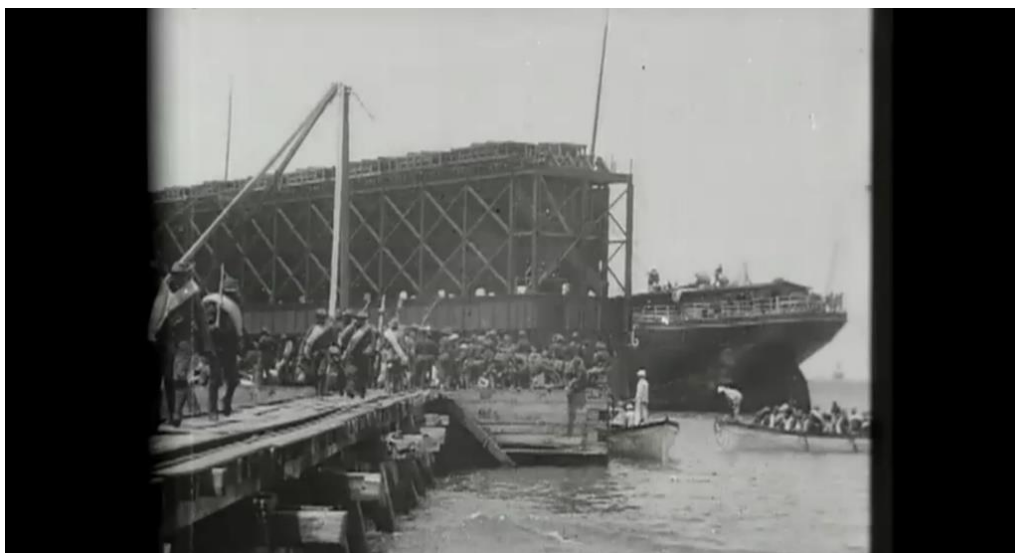


Imagem 40: *U.S. troops landing at Daiquirí, Cuba*²¹⁹

O segundo filme de Paley em Cuba, *Packing Ammunition on Mules*, mostra claramente a preparação de mulas para o transporte de munições para Santiago, mas, além disso, apresenta um plano de fundo contendo várias embarcações de transportes dos EUA atracados no mar. A composição do filme mostra claramente que a munição chegou do exterior à ilha de Cuba, com a insinuação de que veio da América para libertar Cuba. Essas munições iam para os acampamentos próximos à cidade de Daiquirí para o destino final, Santiago. Ao acompanhar essa comitiva, Paley esteve gravando películas também nos acampamentos americanos em Cuba, onde conseguiu filmar o Major General Shafter de forma não tão nítida em sua câmera. Fez Shafter aparecer de forma distante da tomada, tendo a ação do filme capturada em diagonal e também com um fundo marcante e dinâmico, em que podemos visualizar o oceano e árvores contrastantes com o branco do céu. O filme possui um corte seco, no qual o general aparece novamente, no final da tomada, de costas em seu cavalo. A tentativa de filmar Shafter não obteve muito sucesso, mas a distração para os soldados que circulavam na região era constante ao encararem a câmera com espanto e curiosidade.

²¹⁸ Ibid. p 31.

²¹⁹ PALEY, Willian. *U.S. troops landing at Daiquirí, Cuba*. Cuba: Edison Manufacturing Co, 1898. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/98501035/>. Acesso em 18/08/2018.



Imagem 41: *Packing ammunition on mules, Cuba*²²⁰



Imagem 42: *Major General Shafter*²²¹

Nessa segunda etapa da jornada por Cuba, Paley estava sem a ajuda de Decker, que teria sido de grande ajuda ao cineasta, que não possuía experiência militar. Durante sua permanência no acampamento, muitos correspondentes de guerra escreviam sobre seu jeito interativo e divertido com todos. Tais relatos se encontram no registro de Stephen Bonsal, um correspondente que estava junto com as forças cubanas durante a guerra. Convivendo com todos durante esse período no acampamento, escreveu seus registros em *The Fight for Santiago*, filme

²²⁰ PALEY, Willian. *Packing ammunition on mules, Cuba*. Cuba: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501059/>>. Acesso em 18/08/2018.

²²¹ PALEY, Willian. *Major General Shafter*. Cuba: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501060/>>. Acesso em 18/08/2018.

publicado no ano seguinte à guerra.²²² Nele registra o apelido que Paley ganhou entre os correspondentes, o homem kinetoscópio. Além disso, demonstra o anseio de Paley em filmar a *primeira aventura colonial da América*²²³. Como, Paley não conseguiu capturar cenas de batalhas, nem momentos energéticos entre as forças armadas, essa frustração se intensificou após filmar a construção do caminho para Santiago, pois, junto à 3ª cavalaria, encontrou problemas intensos nas defesas espanholas. Em conjunto com o experiente Capitão George A. Dodd, que liderou massacres indígenas com o terceiro batalhão americano, encontraram armadilhas espanholas na elevação de San Juan Hill (nome dado pelos americanos) para Santiago. Os disparos ao longo da estrada foram severos e as tropas espanholas escondidas nas densas vegetações, usaram técnicas de camuflagem, o que dificultou discernir suas posições. Seus atiradores de elite estavam escondidos em muitos dos coqueiros altos ao longo do caminho e a artilharia espanhola nas colinas incendiaram as estradas, pois sabiam da necessidade desse transporte para as tropas dos EUA.



Imagem 43: *U.S. troops making artillery road in Santiago, 1898*²²⁴

²²² Stephen Bonsal, *The Fight for Santiago: The Story of the Soldier in the Cuban Campaign from Tampa to the Surrender*. London: Doubleday & McClure Co. 1899. In Stephen Bottomore, capítulo V, p 25 – 29.

²²³ Notas de Bonsal, p.160. Bottomore cita as notas de Bonsal que além de compartilharem o delírio colonialista de Paley, fala sobre seus apetrechos de câmera que “eram trasportadas em algum tipo de matilha, embora a descrição seja caprichosa e intrigante: “A mochila de um homem do cinetoscópio é um pacote difícil de carregar. Parece consistir de um baú, que você deve carregar no final de um poste, suspenso a cerca de nove metros de altura. Talvez esse “mastro” seja uma descrição exagerada de um tripé?” BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007.

²²⁴ PALEY, Willian. *U.S. troops making artillery road in Santiago, 1898*. Cuba: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501080/>>. Acesso em 18/08/2018.

Essa dificuldade durante o transporte produziu algumas histórias sobre os contratemplos de Paley, muitas vezes usando seu nome real nos relatos de correspondentes de guerra apresentados por Bottomore. Paley, durante a tentativa de filmar a batalha de San Juan Hill, sofreu um acidente envolvendo um projétil perdido. Sua câmera *Gaumont*, segundo Bottomore, recebeu o projétil destruindo sua caixa externa, sendo consertada pelo cineasta momentos depois da batalha. Além disso, a bala chegou a raspar em seu braço rasgando sua roupa. O incidente da bala, por mais duvidoso que seja, recebe algum apoio de uma fonte mais contemporânea ao ocorrido, a revista *Phonoscope*. Em 1899, ela afirma que, enquanto filmava a guerra, um "operador ousado ... sem nome era baleado no ombro". Essa fonte prossegue informando que o operador, aparentemente ferido, havia confiado seu *precioso* pacote de filmes a um menino cubano, com instruções para enviá-los de volta aos EUA, mas o menino foi morto por uma granada espanhola e os filmes "*absolutamente únicos*" foram perdidos.²²⁵ O relato é vago quanto à extensão dos ferimentos do operador de câmera e em relação à veracidade do fato, porém as datas dos filmes de Paley em Cuba, apresentadas pela Biblioteca do Congresso, limitam-se aos meses de junho e julho e a batalha ocorreu no dia 1º de Julho de 1898. Com relatos do período apresentados por Bottomore, podemos concluir que Paley sofreu algum tipo de incidente com bala, mesmo sendo apenas uma bala na manga.

Paley, já com dificuldades em gravar com sua *Gaumont* baleada, não conseguiu capturar nenhuma cena direta de batalha. Os acontecimentos navais estavam distantes demais da capacidade ocular de sua câmera. Já os eventos de batalhas terrestres se mostraram muito perigosos para Paley e outros cinegrafistas da *Biograph*, trazendo uma ausência muito grande de conteúdo com ação propriamente dita. O pedido das empresas para satisfazer esse desejo popular viria a ser substituído pelos filmes reconstruídos, no qual todo o cenário e o contexto viriam a ser produzidos como uma *atualidade recriada* no próprio solo americano. Paley, com as dificuldades de transporte e filmagem, é atingido pelo mais perigoso inimigo do exército americano em Cuba, a febre amarela.

Na primavera de 1898, uma das principais preocupações entre os militares a respeito da guerra contra Cuba era a estação chuvosa, quando a doença causada por mosquitos se tornava frequente na ilha. Por esta razão, os preparativos para a expedição foram apressados, tanto quanto possível, mas mesmo assim a invasão não começou até junho e, como logo se confirmou, este atraso seria um problema. A doença se espalhou em menos de uma semana depois da rendição espanhola, deixando em torno de 5.000 homens do exército dos EUA doentes. No final

²²⁵ PHONOSCOPE. *Phonoscope* 3, no. 7, julho de 1899. Disponível em <<https://archive.org/details/phonoscope13hunt/page/n573>>. Acesso em 28/08/2018.

de julho, Shafter relatou que 75% das tropas estavam inaptas para o serviço, pois o problema havia sido intensificado por racionamento de suprimentos e, quando as tropas adoeciam, as instalações para tratamento eram mínimas.²²⁶ A doença estava aniquilando mais soldados americanos que lutavam em Cuba do que as forças espanholas – enquanto apenas 365 soldados morreram em ação em Cuba, 2.500 morreram de doença.

Os jornalistas foram tão afetados pela doença quanto as tropas terrestres, em parte porque se dizia que alguns deles preferiram ficar em Siboney, nas antigas cabanas dos cubanos, que estavam contaminados com febre. Isso, combinado com o sol quente e a falta de comida adequada, justificava a escolha pelo motivo de segurança diante dos combates. Paley foi um dos mais afetados, sendo incapaz de garantir transporte terrestre para si mesmo e equipamentos de câmera na costa de Siboney para se aproximar da ação.

Ao embarcar de volta para os EUA, Paley embarca no navio *Seneca*, que partiu de Cuba carregado de militares doentes e feridos, juntamente com uma leva de civis e jornalistas, dos quais pelo menos metade estava doente, incluindo Paley. Infelizmente os relatos do navio o fizeram ficar conhecido como "*o primeiro dos navios de terror*"²²⁷ – o primeiro de uma série de navios-hospital mal preparados para transportar doentes e feridos de Cuba para os EUA. De acordo com Irving Hancock, um dos dez jornalistas a bordo:

Não havia nenhum remédio [...] havia tão pouca comida no *Seneca* que os passageiros eram obrigados a subsistir apenas com duas refeições escassas por dia. A água potável a bordo estava lá há mais de dois meses.²²⁸

Muitos pacientes que chegavam de Cuba voltaram ao centro de recuperação e quarentena do acampamento Camp Wikoff (ou Wyckoff) em Long Island. Um filme tomado no acampamento pela Biograph, *71st Regiment, Camp Wyckoff*, revelou a péssima condição dos repatriados, como se registra no catálogo da Biograph sobre a guerra:

Dos 2 mil homens que deixaram Nova York para a Campanha Cubana, quase trezentos homens conseguiram carregar seus rifles para marchar diante da câmera Biograph, em Camp Wikoff. A imagem mostra muitas dos pelotões reduzidos a sete ou oito homens, e todo o regimento e materiais dos soldados estão em péssimo estado.²²⁹

²²⁶BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter V p 28.

²²⁷ Ibid. p 25.

²²⁸ Ibid. p 25.

²²⁹ LIBRARY OF CONGRESS. Catálogo da Biograph. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500537/>>. Acesso em 18/08/2018.

Paley, após sua experiência cinematográfica em Cuba, não participou mais de filmagens diretas, ou das *atualidades*, preferindo o conforto relativo das produções de estúdio que viriam a dominar os *nickelodeon* pelos Estados Unidos. Ele se tornou um cinegrafista de filmes americanos no estúdio Gaston Méliès. As conquistas de Paley como cinegrafista de guerra são valiosas. Ele é autor da grande maioria dos filmes de *atualidades* de Edson, mesmo que apenas seis curtas-metragens tenham saído da região propriamente de Cuba junto com o retorno das expedições militares, filmes frutos de um momento anterior a seus problemas com a câmera e com a febre. As datas, temas e personagens históricos dos filmes indicam que foram filmadas no trecho de dez quilômetros entre Daiquiri e Siboney - ou seja, entre o local onde ele ancorou e de onde ele partiu. A quantidade de seis filmes parece irrisória, mas, Paley conseguiu diversas tomadas do período que antecedeu a guerra, das tropas em Tampa e em Cuba pré-guerra. Paley ainda tem como de sua autoria os filmes *Pack mules with ammunition on the Santiago Trail*²³⁰, *Cuba e Morro Castle*²³¹, *Havana Harbor*²³² – este ainda em companhia de Decker na sua primeira viagem a Cuba.



Imagem 44: A bandeira americana rasgada em *71st Regiment, Camp Wyckoff*²³³.

²³⁰ PALEY, Willian. *Pack mules with ammunition on the Santiago Trail*. Cuba: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501077/>>. Acesso em 18/08/2018.

²³¹ PALEY, Willian. *Cuba e Morro Castle*. Cuba: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/00694250/>>. Acesso em 18/08/2018.

²³² Material fílmico perdido.

²³³ ARMITAGE, F. S. *Seventy-first Regiment, Camp Wyckoff*. United States: American Mutoscope and Biograph Company, 1898. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/98500537/>> acesso em 18/08/2018.

2.4 Edison: Atualidades Recriadas de Cuba

Paley, como vimos, não foi capaz de registrar conflitos diretos de guerra - assim como a *Biograph* e seus *cameramans*. A expectativa popular de encontrar as narrativas dos jornais, carregadas de ação e descrições aventureiras, no plano do movimento fílmico ainda era uma demanda. As primeiras arenas em que a emoção pública irrompeu - e em sua forma mais intensa - foram nos teatros e nas salas de música. Em Chicago, por exemplo, muitas casas de *vaudeville* locais exibiam canções militares, bem como dramas navais. No início de março, a revista ilustrada *Leslie's Weekly* estava relatando uma "onda de patriotismo ... varrendo a nação"²³⁴ entrando em espetáculos e *shows* gerais, inclusive o cinema. Mesmo nas melhores casas de espetáculos de Nova York, onde se podia esperar algum tipo de decoro burguês, Bottomore nos apresenta relatos da *Leslie's*, descrevendo grandes plateias aplaudindo com muito entusiasmo e euforia enquanto canções patrióticas como "Yankee Doodle" eram cantadas.²³⁵ Além da reação popular diante dos variados *shows*, o cinematógrafo veio se mostrando como a mais moderna e realista máquina capaz de capturar momentos únicos e "reais" de acordo com os meios jornalísticos. A informação e o entretenimento iniciaram uma caminhada paralela, até mesmo acompanhando uma a outra, publicações como a impactante e descritiva manchete do *Journal* ao declarar que "O encouraçado Oregon rasgava as águas do oceano a todo vapor em cima de seu inimigo"²³⁶. O corpo de texto era carregado de fantasiosas narrativas de combates, tiros de canhões e descrições sobre o armamento dos navios, porém, o cinema ainda trazia apenas embarques e desfiles comemorativos, deixando de reproduzir o conteúdo de ação dos jornais.

²³⁴ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p.258-261.

²³⁵ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007. Chapter 7 p. 4

²³⁶ New York journal and advertiser, No. 5,251 (July. 19, 1897) no. 6,933. New York, July 19, 1898 <<https://www.loc.gov/item/sn83030180/1898-07-19/ed-1/>> acesso em 28/08/2018.



Imagem 45: *O Encouraçado Oregon rasgava as águas do oceano a todo vapor em cima de seu inimigo*²³⁷

Ao mesmo tempo em que as películas retornavam de Cuba com pouco conteúdo de ação e mais registros do gênero atualidades, as filmagens que se sucediam em solo americano durante o conflito exibiam uma outra característica, as reconstruções históricas dos eventos da guerra. Os nomes em destaques do acervo *Spanish-American War in Motion Pictures*, que se dedicaram em *atualidades recriadas* pela Edson Company, foram James H. White, canadense e pioneiro do primeiro cinema e Edwin Stanton Porter, um dos principais nomes do primeiro cinema americano responsável por obras importantíssimas na construção da linguagem cinematográfica, como *O grande assalto ao trem*. As razões pelas quais reproduções foram feitas e seus significados estão também ligados com a grande indústria em desenvolvimento. Musser ressalta que o tratamento narrativo do primeiro cinema funciona dentro de um modelo histórico cuidadosamente elaborado. Uma das características principais do modelo cinematográfico do período explora a interação entre o modo de produção do cinema (como o cinema é feito) e o modo de representação (como uma história é contada ou um sujeito é representado). Nesse sentido, a representação dessas películas passa por uma mudança de

²³⁷ NEW YORK JOURNAL. New York journal and advertiser, No. 5,251 (July. 19, 1897) no. 6,933. New York, July 19, 1898 <<https://www.loc.gov/item/sn83030180/1898-07-19/ed-1/>>. Acesso em 28/08/2018.

conceitos. Até chegar ao espectador, a narrativa se transforma e pode ser adaptada diante dos exibidores.²³⁸ A ligação com o jornalismo e as exibições de guerra nos meios de comunicação se dão nesse momento em que o filme chega ao espectador, trazendo a ele uma narrativa baseada nos jornais.

“A mudança gradual na responsabilidade editorial de expositor para produtor nos primeiros filmes, permitiu novas formas de articular uma narrativa. À medida que os cineastas exploravam as novas possibilidades representacionais resultantes dessa mudança, o sucesso comercial dessas imagens inovadoras forneceu mais ímpeto para centralizar o controle da edição dentro das empresas de produção. Ao examinar os métodos de produção do cinema, devemos começar examinando como os filmes foram feitos, exibidos e apreciados: em outras palavras, olhando as empresas de produção, os expositores e os espectadores. Embora a relação dos espectadores com a experiência da tela tenha permanecido relativamente constante até 1907, as interações entre a produção de imagens e a exibição sofreram múltiplas transformações. Cada turno envolveu ajustes complexos entre as duas áreas. Não é coincidência que a maioria dos principais cineastas nascidos no início de 1900 tivesse experiência prévia em exibição: Edwin S. Porter, James White, J. Stuart Blackton, Wallace McCutcheon e William Paley - para citar apenas alguns. Como a distribuição está na interface da produção e exibição de filmes, não é de surpreender que também sofresse mudanças substanciais. Embora a indústria tivesse agentes de vendas autônomos e algumas trocas desde o início, muitas funções de distribuição eram executadas por produtores (que geralmente vendiam seus filmes diretamente para "o comércio") ou expositores (que alugavam filmes para os cinemas como parte de seu pacote de serviços). Somente depois que as principais responsabilidades de pós-produção foram assumidas pelos produtores de filmes, tornou-se possível o desenvolvimento do sistema de aluguéis e as empresas de distribuição ou "bolsas" especializadas surgiram como fatores importantes no campo.”²³⁹

Nas várias relações entre os filmes e as categorias principais que compõem a prática do cinema, no aspecto da recepção – os espectadores e expositores – e na produção – os produtores cinematográficos –, o papel social e ideológico do cinema já estava nítido. Podemos partir primeiro das ideias clássicas de Marc Ferro em *Cinema e História*²⁴⁰, em que os pontos de vista ideológicos da sociedade em geral – vários grupos socioeconômicos e políticos mais especificamente - e os cineastas em particular, foram articulados nos próprios filmes. Embora esses filmes geralmente expressassem crenças da classe média americana, ela se encontrava em um período extremamente heterogêneo²⁴¹, no qual os filmes ajudavam a reformular a cultura e a sociedade que os produziu e a quem consumia o produto. Porém, a recepção desses filmes é difícil de se avaliar, pois mesmo com o sistema de representação e com as formas variadas de

²³⁸ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p. 08.

²³⁹ Ibid. p 8.

²⁴⁰ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

²⁴¹ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p. 195.

apresentação do cinema, permitindo aos espectadores conceberem papéis particularmente ativos na construção do significado de um filme, as fontes acessíveis são escassas. No entanto, o impacto do cinema na vida americana não pode ser atribuído apenas aos filmes. Bem Singer²⁴² e outros autores já apontaram na própria experiência do primeiro cinema a presença de novos modos de comportamento, prazer, desejo e consciência. No final desse período, observadores culturais estavam começando a reconhecer que o cinema estava ameaçando, se não transformando, muitos dos americanos e seus valores mais estimados e antigos da sociedade.²⁴³

A guerra não se exclui deste processo e é nesse momento em que a modernidade e todo o seu contexto social, como já vimos, faz dos filmes recriados uma demanda. Um meio possível de ativar as ações e as pretensões desses espectadores que, além do subúrbio operário, passavam a abrir espaço para a classe média americana. O sensorial presente na interatividade do filme é fundamental para o primeiro cinema, Musser nos fala do despertar dos desejos, dos comportamentos e da consciência que o cinema passava a inserir na sociedade a partir da junção de espectador com a impressão de integrante dos movimentos. Para realizar esse procedimento de filmagens recriadas, após o retorno de Paley em sua grave situação de saúde a febre amarela em Cuba, Edison contrata James White, um antigo funcionário da empresa que já havia coordenado equipes de filmagens para registrar acontecimentos anteriores nos Estados Unidos. Além do mais, recuperava-se de uma doença contraída durante uma expedição de filmagem no oeste americano e de uma viagem fílmica ao oriente em que havia embarcado no início de 1898. Sua experiência era grande e por este motivo foi incumbido pelas filmagens da guerra durante o retorno dos soldados para sua terra natal, assim como para recriar as batalhas perdidas por Paley, principalmente em relação à segunda parte da guerra no Pacífico, nas Filipinas, que tiveram pouquíssima cobertura cinematográfica em comparação com Cuba.

Para Peter Burke, o filme tem a grande maestria de proporcionar ao espectador uma sensação ocular de testemunho dos eventos retratados:

“Esse é também o perigo do – *médium*– como no caso da fotografia instantânea-, porque esta sensação de testemunha é ilusória. O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores. O termo híbrido “docudrama” é uma lembrança muito viva da tensão entre a ideia do drama e a ideia do documento, entre os anticlímaxes e o caráter inacabado do passado e as necessidades do diretor como as o escritor, ou pintor, de atender à forma”²⁴⁴

²⁴² 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*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁴³ Ibid. p 11.

²⁴⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p 239.

Essa sensação ocular, que propicia e atribui de forma ilusória ao espectador um posicionamento de agente participante do que se vê, foi formulada por Burke diante do cinema a partir do século XX, ou melhor, a partir das estruturas narrativas e de linguagem desenvolvidas pelas diversas experiências pelas quais o cinema passou. O período em que os filmes do catálogo foram exibidos encontram-se sobre uma outra análise, embora não se descartar a ideia de pertencimento do espectador pelo visual. Até os primeiros anos do século XX, a grande maioria dos filmes que entravam em cartaz não eram os com maior ousadia na montagem e narrativa, mas sim, os que promoviam experiências similares aos exibidos nas feiras universais, aos moldes do bioscópio. Como já vimos, “até 1906, o cinema está, portanto, ligado ao espetáculo de variedade, que era a principal forma de exibição de filmes”²⁴⁵. Assim sendo, a valorização e a importância de se reproduzir os filmes da guerra em condições artísticas não era uma possibilidade, pois, citando Charles Musser, o primeiro cinema e seu sistema representativo deveria apresentar uma narrativa de acordo com o conhecimento cultural e as circunstâncias em que seu público se encaixava, impossibilitando assim o exibidor e os produtores de apresentar uma narrativa inédita²⁴⁶.

James H. White irá incumbir-se das atualidades reconstruídas que traziam elementos ficcionais e documentários ao mesmo tempo, apresentando filmagens com reconstituições em estúdios, locações naturais ou no próprio local do acontecimento, além do uso prévio de maquetes e efeitos no cenário. O termo *atualidades* não corresponde ao significado do documentário atual, e sim a uma forma de registrar uma imagem e sua prática em *mostrar* ao público.

“O uso de cenas reconstituídas reflete, obviamente, uma combinação de fatores econômicos que justifica também o impulso tomado pelos filmes de ficção: as encenações eram muito mais baratas, fáceis de serem realizadas e supervisionadas por seus produtores, não dependiam de longas viagens dos operadores de câmera e podiam ser adaptadas ao tamanho dos estúdios e à cenografia disponível. O uso das encenações permitia que um número maior de filmes pudesse ser feito em menos tempo e em condições mais controladas, mantendo o ritmo de produção que a expansão do cinema começava a exigir.

As encenações faziam parte tanto das ficções como das atualidades reconstruídas, o que indica que o estatuto do que se considerava *ficção* ou *documentário* era o mesmo de hoje. Havia encenações nas atualidades e cenas documentais nas ficções.”²⁴⁷

²⁴⁵ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 53.

²⁴⁶ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994.

²⁴⁷ COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p 195.

A necessidade de reconstituir as cenas dos soldados em ação, em Cuba e Filipinas, acrescenta, além da demanda financeira e da necessidade visual do cidadão moderno, um fator prático e de extrema importância - a guerra tinha chegado ao fim e as imagens registradas não eram satisfatórias para este público. Esses fatores são encontrados nos filmes de White que utilizou a Guarda Nacional de Nova Jersey para encenar algumas situações cogitadas pela companhia inspiradas nos jornais. White produziu também diversos filmes sobre paradas militares, preparações de embarcações como em *Paley*, mas nosso foco aqui será as reconstituições e os elementos nacionalistas em suas criações. A película *Lover and War*, que abordamos no capítulo 1, demonstra com maestria a tentativa de formular películas elaboradas, com autonomia *artística* do produtor em relação ao exibidor. O filme encarrega-se de uma pura ficção: retrata a história de um soldado americano que se apaixona durante a guerra. A sensibilização popular e a intensidade de interação com a película e o público ainda era controlada pelos *vaudevilles*, mas, de forma muito diferente de *Paley*, White contrapõe as imagens de caráter documental em suas narrativas com diálogo entre planos em sequência.

Love and War é uma das poucas exceções de filmes com montagem, a maioria dos filmes de White são produzidos para uma visualização baseada no modelo dos bioscópios, ou seja, planos únicos e dependentes do exibidor. A sequência de filmes *Shooting Captured Insurgents* e *Cuban Ambush* foi gravada no mesmo cenário e provavelmente foi criada e vendida pensando em uma ação conjunta no setor de distribuição e exibição nos teatros, facilitando o trabalho do narrador ao conectá-las durante o espetáculo. As películas apresentam uma visão pejorativa do exército espanhol, que oprimia e fuzilava os revoltosos cubanos, que, por sua vez, demonstram-se incapazes de combater as tropas espanholas do *reconcentrado* sozinhos, fracassando em suas emboscadas e táticas de guerrilha. Os filmes apresentam os mesmos participantes que encenaram as duas tomadas, ambas compondo a Guarda Nacional Americana, que se colocou como corpo de atores para os filmes de White, utilizando-se de seus uniformes, cavalarias e acessórios básicos de guerra. Esse conjunto de fatores não esconde a encenação ao olhar do historiador do presente, que identifica facilmente as coincidências de cenários e as dramatizações exageradas, encenações não nos trazem nenhum tipo de metáfora, a mensagem é direta e clara. A utilização de uma linguagem sem símbolos escondidos reproduz plenamente as notícias da política opressora espanhola e claramente foram utilizadas para dar aparato e continuidade a uma linguagem de propaganda e informação exagerada já existente.

Ao mesmo tempo que essas imagens reproduzem esse caráter complementar às outras visualizações, é claro que o impulso pelo movimento estava acelerado. As recriações se colocam como uma demanda da modernidade – agem quase de forma natural no indivíduo

urbano. Suas pretensões por visualizar o inédito, por se colocar em segurança nas zonas de guerra e por satisfazer seu posicionamento de indivíduo *voyeur*, trazem, ao filmar-se a guerra no modelo do primeiro cinema, uma experiência única, próxima ao que se lê e se vê. A recepção desses filmes gera aspectos fantasiosos sobre heroísmos e tiranias aos respectivos lados da guerra, além de trazer as ilusões derivadas da *impressão de realidade* diante o que se move em tamanho realismo em tela. O primeiro cinema, mesmo sem se categorizar como um cinema artístico, foi capaz de inspirar as pessoas que tinham acesso a ele, sentimentos necessários para satisfazer o contexto moderno que os cercava em todos os âmbitos da vida urbana.

Em *Cuban Ambush*, um grupo de rebeldes cubanos tenta atirar nos soldados espanhóis que marcham logo abaixo da localização dos guerrilheiros, que se localizam em vãos de uma ruína. A tentativa não obtém sucesso e os disparos espanhóis causam uma nuvem esfumada que prejudica a compreensão dos tiroteios. Já em *Shooting Captured Insurgents* vemos os mesmos soldados espanhóis fuzilando os rebeldes, obviamente pela atitude guerrilheira do grupo de resistência e independência cubana.



Imagem 46: *Cuban Ambush*²⁴⁸

²⁴⁸ WHITE, James H. *Cuban Ambush*. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/00694185/>>. Acesso em 18/08/2018.



*Imagem 47: Shooting Captured Insurgents*²⁴⁹

Uma das imagens metafóricas de simbolizar o domínio é o cavaleiro, que historicamente vem associado ao herói.²⁵⁰ Essa figura teve espaços privilegiados nos rolos de filmes de White, que, além de acompanhar e registrar a cavalaria de voluntários lideradas por Theodore Roosevelt desde seus momentos anteriores ao embarque para Cuba, representou seus conflitos e batalhas por meio das recriações. Roosevelt, que utilizará sua imagem e sua participação na guerra para se eleger após McKinley, irá se inspirar em sua carismática figura desenvolvida pelo filme *McKinley at Home*, programada para sua campanha política anterior à guerra. A figura folclórica do nacionalista sulista Roosevelt será representada em fotografias e nos filmes em que seu espírito aventureiro e corajoso é caracterizado pelas histórias e representações feitas de sua figura. Mostrar o indivíduo como encarnação de valores ideológicos é algo que se estende na história da arte principalmente nas estátuas e locais de exposição. Peter Burke ressalta a antiga tradição ocidental de representar o governante como uma figura heroica, “*uma espécie de super-homem*”, desde os valores da antiguidade clássica. Ao espectador moderno, essa figura clássica começa a ser vista de forma teatral, pelas roupas não habituais e posições enaltecidas, entre outros elementos. Trata-se de uma tentativa teatral que idealiza a imagem pública desse membro ativo da política estadunidense e futuro presidente americano. A sua figura aparece de forma a esmagar o inimigo, de enaltecer o heroísmo e a

²⁴⁹ WHITE, James H. *Shooting Captured Insurgents*. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co. 1898. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/00694305/>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁵⁰ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.p 96.

defesa do nacional diante um inimigo exterior. A sequência dos filmes de cavalaria nos traduzem muito essa mitificação do poder nacional, do poder bélico e guerreiro dos voluntários que arriscaram suas vidas para proteger a integridade de um povo exausto e necessitado.

James White caracteriza seus filmes recriados por filmá-los em sequência, normalmente com a mesma temática e ligados entre si por algum elemento do enredo. O caráter dessas filmagens é ligado ao interesse comercial, já que buscava conectar esses filmes para uma adaptação dos teatros de variedades. Diferentemente de Paley, que teve caráter de registro, White possibilitou uma análise mais direta dos filmes em relação à exposição de conteúdos propagandísticos e sobre a caracterização de um modernismo em imagem. Em relação aos *Rough Riders*, a *Biograph* teve um papel mais importante, deixando a Edson as recriações possivelmente pela falta de contato direto com a cavalaria e o próprio Roosevelt. Os filmes *Skirmish of Rough Riders* e *U.S. Infantry supported by Rough Riders at El Caney* foram retratos posteriores aos eventos em Cuba, já em um momento em que o palco filipino entrava em destaque nas películas e também nos jornais, devido à presença maçante do exército americano e suas relações de massacre com o exército de independência de Agnaldo.

Nos filmes, um fato permite elaborar uma situação em que a presença do câmara seria impossível. O combate nas estradas de El Caney para Santiago, que afetou diretamente Paley, foi recriado com dedicação pela Guarda Nacional de Nova Jersey. Os homens que atuaram com seus cavalos em situações em que a filmagem necessitava de profissionalismo em cena, principalmente ao lidar com os cavalos que estariam mortos e servindo de barricada para os voluntários de Roosevelt. *Skirmish of Roug Riders* demonstra uma ação de apuros sofrida pela cavalaria, que se encontra em um cerco pelos espanhóis em campo aberto, necessitando de uma barreira para salvar os atingidos. Nesse caso, o corpo de um cavalo é preso pelos próprios personagens que aparecem. Ao fundo, a cavalaria troca disparos com o inimigo que se encontra atrás da câmara, dando uma interatividade com o espectador. A cada disparo, o cavalo deitado põe-se a debater-se, possivelmente pelo susto do barulho dos rifles. Após um momento de sucesso da cavalaria, o grupo avança em direção aos feridos liderados, é claro, pelo porta bandeira americano.

Também, no mesmo local de filmagem, a visão das montanhas de New Jersey, *U.S. Infantry supported by Rough Riders at El Caney*, foi uma recriação que apresenta a infantaria norte americana interagindo com os espectadores. Ao vir em direção à câmara através um corredor escuro pela falta de iluminação causada pelas árvores que cercam o ambiente e posicionando-se diante a câmara juntamente com um *Rough Rider*, a artilharia americana dispara uma sequência de tiros em direção ao espectador, que, ao interagir com esses momentos,

lembra sua segurança nas poltronas dos teatros de exibições, sentindo também a sensação do realismo de estar presente no ocorrido. A película repete o movimento dos soldados com o retorno da imagem ao ponto inicial, não deixando de destacar a bandeira americana em controle dos soldados.



Imagem 48: *Skirmish of Roug Riders*²⁵¹



Imagem 49: *U.S. Infantry supported by Rough Riders at El Caney*²⁵²

Após o mês de maio de 1899, encerraram as filmagens recriadas sobre Cuba, deixando a temática para eventos esporádicos sobre recepção dos soldados, oficiais ou embarcações. Os próprios jornais começavam a jogar seus leitores para o problema filipino, que, diferente de

²⁵¹ WHITE, James H. *Skirmish of Roug Riders*. Estados unidos: Edison Manufacturing Co. 1899. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501105/>>, acesso em: 18/08/2018.

²⁵² WHITE, James H. *U.S. Infantry supported by Rough Riders at El Caney*. Estados unidos: Edison Manufacturing Co. 1899. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501103/>>. Acesso em 18/08/2018.

Cuba, estendeu seus conflitos para além da retirada espanhola. Uma força revolucionária manteve-se em guerrilha combatendo a presença norte americana, o que imediatamente passou a ser o destaque dos meios de comunicação imagéticos. Louis Darymple e outros ilustradores passaram a caracterizar o processo filipino assim como retratavam Cuba.

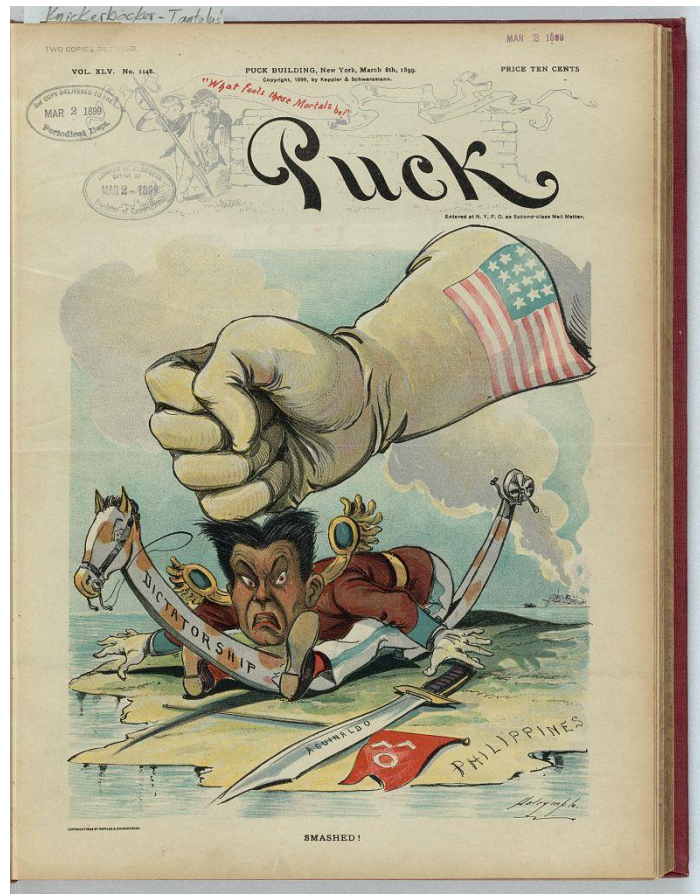


Imagem 50: *Smash him*²⁵³

O filme também direciona suas lentes para o processo filipino, complementando a linguagem visual do período. White será o grande responsável por recriar esse processo para a Edson. Já a comitiva enviada a campo pela *Biograph*, nos proporciona filmes de atualidades não recriadas. Seu mesmo modelo de filmagem, em sequências juntamente com a Guarda Nacional de Nova Jersey, mantém as películas consecutivamente em um mesmo local, que acabam tendo uma mesma continuidade. Em junho de 1899, White grava os filmes *U.S. troops and Red Cross in the trenches before Caloocan*, *Capture of trenches at Candaba* e *Advance of Kansas Volunteers at Caloocan*, todos com descrições dos processos pelos quais o exército

²⁵³ Darymple, Louis. *Smash Him!*. Puck Building. Nova York, 2 março 1899. Vol. XLV n 1148. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/2012647402/>>. Acesso em 28/08/2018.

americano passou para abafar o movimento revolucionário de Agnaldo. Os filmes foram gravados em trincheiras preparadas para a ocasião e a bandeira americana aparece em todos – de fato é a marca nacionalista de White para exaltar os EUA – além de retratarem em sua sequência uma lógica de domínio e avanço militar. O que mais se destaca entre os três é o *Advance of Kansas Volunteers at Caloocan*, assim mencionado no catálogo de Edson:

“Do grosso mato onde os filipinos estão concentrados, acontecem rajadas atrás de rajadas. Eles estão nas posições de guerra que marcaram Caloocan como a batalha mais sangrenta da rebelião filipina. De repente, com uma pressa impetuosa, os homens de Funston aparecem. Eles param por um momento para disparar, recarregar e disparar novamente, mas o porta-bandeira é atingido e reerguida pelo valente Sargento Squires, que à tremula destemidamente na fumaça e no ruído da batalha que retrocede. Essa é uma das melhores imagens de batalha já feitas. O disparo é feito diretamente para a frente da imagem, e o avanço das tropas dos EUA, aparentemente, através da tela. É muito emocionante o desaparecimento gradual dos combatentes sustentando o interesse para o fim”²⁵⁴

O filme foi pensado para causar no espectador a sensação de ameaça por parte dos inimigos filipinos e em seguida a sensação de segurança pelo exército americano. Os tiros inimigos vêm diretamente em direção à câmera, alvejando o espectador que se depara em uma linha de frente com o inimigo em seu uniforme e bandeira de identificação. Logo após esse momento, aparecem, como um escudo para a plateia, os soldados americanos, que balançam sua bandeira ofuscando a do inimigo e entrando em conflito direto. Em determinado momento, o temor volta a surgir quando o porta-bandeiras é derrubado no chão, dando a outro oficial o cargo de levantá-la em meio ao caos das fumaças dos rifles. O nacionalismo é expresso nessas imagens quando caricatura seus inimigos estrangeiros e celebra o triunfo de suas cores diante do que se encontra do outro lado da trincheira. Esses filmes trabalham com ideais de forma direta, sem filtro metafórico ou inserções. Somente uma análise à *contra* desvendar seus interesses, porém o uso político dessas imagens “*não deve ser reduzido a tentativas de manipulação da opinião pública.*”²⁵⁵. Essas imagens demonstram os principais agentes por trás do processo ao qual estamos inseridos, além de contextualizar a era de predominância das imagens capazes de conduzir o seu receptor para caminhos direcionados pelos interesses desses produtores, que se ligavam a uma agenda nacionalista.

²⁵⁴ LIBRARY OF CONGRESS. *Edison War Extra*. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/98501192>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁵⁵ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.p 121.



Imagem 51: *Advance of Kansas Volunteers at Caloocan*²⁵⁶

A presença da bandeira em todos os filmes de White pode trazê-lo para duas categorias, a de *filmes de bandeira* e as *atualidades recriadas*, ambas em consonância com a ficção que não deixa de apresentar um dos objetos visuais mais presentes em toda a história fílmica hollywoodiana, a bandeira. Em seus filmes, as recriações contemplam navios, encontros entre os generais e o retorno de soldados para sua terra natal, além de enfatizar exclusivamente a bandeira americana, em *Morning Colors on U.S. Cruiser Raleigh*, com a câmera posicionada dentro do encouraçado, e um panorama belíssimo em *United States cruiser "Raleigh"*, filmado no mesmo dia e, dessa vez, pelo lado de fora do navio. Os filmes de White apresentam uma fotografia nítida uma montagem dos objetos articulados com seus desejos de filmagens, de modo que suas recriações apresentam ideias pensadas para seu público, o que podemos associar com a grande ascensão cinematográfica nos EUA neste período de guerras.²⁵⁷ A atividade cinematográfica sobre a guerra passava a se desenvolver cada vez mais, deixando de lado apenas o caráter de *atualidades recriadas* para a concepção, em 1901, de uma narrativa mais complexa, com diversos planos como o modelo fílmico *Love and War*, porém gravadas em estúdio e com cenários elaborados.

Esta demanda por filmes recriados com a inserção da fantasia e da montagem nos leva a uma das pessoas mais indicadas para promover tal recriação da guerra: Edwin Porter, que, segundo os principais historiadores do primeiro cinema, era um dos nomes capaz de captar uma história e moldá-la à narrativa fílmica mais ousada. Muitos de seus filmes ofereceram uma visão

²⁵⁶WHITE, James H. *U.S. Advance of Kansas Volunteers at Caloocan*. Estados Unidos: Edison Manufacturing Co. 1899. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/98501192/>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁵⁷MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p 217.

elaborada da vida americana,²⁵⁸ suas práticas sociais e seus impulsos urbanos. A fama de Porter se consolida com a produção de *O grande assalto ao trem (1903)*, pela Edison Company. Ao decorrer do tempo, tornou-se um dos filmes mais conhecidos e mais bem sucedidos comercialmente da era pré-Griffith nos Estados Unidos. Edwin S. Porter foi responsável por produzir e filmar a película em novembro de 1903. Anterior ao seu grande sucesso, Porter já havia oferecido um conceito de continuidade à narrativa, trazendo uma mudança radical diante da composição linear do primeiro cinema americano, no qual apresentava o tempo como o principal objeto do filme a ser manipulado, tanto no conteúdo das cenas quanto na relação entre elas. Ao montar seus filmes com mais de um ângulo: mostrando o acontecimento filmado – corte – mudando a câmera de lugar e recontando a história – mesmo com encavalamento temporal – essas transformações trouxeram para a plateia a necessidade de reordenar e sintetizar mentalmente as sequências fílmicas representadas em diferentes tomadas. Essa mudança técnica não é diferente da mudança cobrada do espectador nos *vaudevilles*, que precisava integrar-se mentalmente com cenas relacionadas entre si que haviam sido separadas para fins de ampliação de ângulos e visões. O filme *Vida de um bombeiro americano (1903)* é um dos primeiros exemplos disso.

A Edson Company, ao contratar Porter, já havia identificado sua ousadia nas inovações fílmicas e sua grandeza em gravar filmes com histórias ficcionais e recriações. Não tardou que, em 1901, o segundo filme de ficção fosse retratado pelo cinegrafista em 3 partes: *Sampson and Schley Controversy part 1&2 – Tea Part part 3*. O calor do momento já havia passado, as publicações de guerra diminuía e a produção de filmes sobre a guerra caía drasticamente, sendo este o último filme produzido no período. Por esse motivo, Porter teve tempo para elaborar uma simulação de batalha naval com um cenário bem equipado para a época, lembrando o modelo de estúdio planejado por Georges Méliès. No catálogo da empresa, o filme tem a seguinte descrição:

"O assunto do filme está dividido em três cenas, contendo belos efeitos de dissolução. A cena 1 mostra o almirante Schley na ponte do Brooklyn, comandando a frota americana no porto de Santiago. A frota espanhola é vista emergindo do porto de Santiago. Simultaneamente, os navios e os fortes da costa abrem fogo repetidamente sobre a tripulação que é vista manipulando uma arma de 13 polegadas, trazendo terror para a frota de Cervera. Uma das frotas de Cervera é vista naufragando devido aos disparos do Brooklyn. Na cena seguinte um homem atrás da bandeja de chá serve o

²⁵⁸ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p 390.

almirante Sampson, no centro das atenções de um grupo de velhas em um chá da tarde.”²⁵⁹

As duas primeiras partes do filme, que retratam uma batalha naval entre os encouraçados americanos e espanhóis, foram filmadas em agosto de 1901, inspiradas em uma publicação ilustrada do *NY Journal* de 14 de Julho, infelizmente o jornal teve suas páginas digitalizadas apenas até o ano de 1899. A terceira parte do filme, feita um mês depois, foi complementar ao que já se tinha registrado, adicionando uma reunião na qual o Almirante Sampson narra seus feitos a senhoras que tomam chá. A batalha retratada na baía de Santiago de Cuba de fato foi o evento mais destacado da marinha americana durante a guerra, homenageando e batizando títulos navais com os nomes de seus participantes. No contexto terrestre, as batalhas foram retratadas com facilidade com a ajuda da Guarda Nacional de Nova Jersey. A impossibilidade de se registrar uma *atualidade* naval impulsionou filmes do *Maine* e de outros navios da guerra pela recriação em banheiras, maquetes e outros truques da época. Tais filmes ficaram a cargo de produções estrangeiras, especificamente a Star de Méliès e a Pathé. As empresas americanas conseguiram apenas recriar o momento pela experiência e ousadia de Porter.

A batalha acontece em um cenário artificial, feito com pinturas à mão, que copiam o cenário natural de Santiago e seus fortes litorâneos. Um navio espanhol é visto pelas lentes de aproximação de Schley atravessando a baía de Santiago. O desespero começa a atingir o comandante e as pessoas que estão ao seu redor, principalmente no momento em que o encouraçado abre fogo juntamente com o forte que fica guardando a costa cubana. A primeira cena se encerra com outros navios se aproximando e Schley calculando a distância e o posicionamento dos inimigos para um contra-ataque. A transição de cena vem por meio de um corte discreto sobrepondo as duas imagens, levando o espectador até a segunda cena que coloca a plateia atrás de um canhão do navio *US Brooklyn*, de onde se pode ver todo o trabalho dos marinheiros para disparar um projétil nos inimigos. Disparos são feitos e uma densa fumaça ocupa vários pontos da câmera. Os marinheiros observam com cautela seu alvo e comemoram o naufrágio dos inimigos que vão recebendo seus tiros. Um momento do filme traz uma baixa para os marinheiros americanos que, ao serem alvejados, perdem um companheiro de forma dramática, caindo com os braços esticados no colo de seu companheiro enquanto ao fundo o tiroteio e o trabalho manual para operar o canhão continuam. A sequência termina com a

²⁵⁹ LIBRARY OF CONGRESS. *Edison War Extra*. Disponível em < <https://www.loc.gov/item/00694297/>>. Acesso em 18/08/2018.

comemoração dos marinheiros americanos e segue para a terceira parte do filme com um corte seco e abrupto. Sampson aparece em um chá da tarde, narrando para algumas senhoras os fatos heróicos ocorridos, assumindo todo o prestígio.

O diretor Edwin S. Porter inspirou-se para esse filme em uma ilustração do *New York Journal* que mostrava um dos conflitos de maior destaque no pós-guerra: a chamada *Controvérsia de Schley*. No dia 3 de julho de 1898, enquanto o almirante Sampson estava prestes a se encontrar com o General Shafter, o espanhol Cervera tentou quebrar o bloqueio naval estadunidense, na Baía de Santiago. Schley, nesse momento, havia assumido o controle da frota norte-americana, pois Sampson encontrava-se em terra firme com o comandante Shafter, das tropas terrestres. Por mais que o cerco tivesse sido planejado por Sampson, Schley se prontificou a deter o encouraçado espanhol Maria Teresa, na sua tentativa de atacar o *U.S Brooklyn* para deixar uma abertura de fuga. Nesse momento Schley, ordenou que o navio se afastasse do Maria Teresa, quase causando uma colisão com o *U.S Texas*. Isso deu aos navios espanhóis tempo adicional para escapar, mas a frota americana, incluindo o *Brooklyn* (com Shafter a bordo), perseguiu o Esquadrão Espanhol e conseguiu destruí-lo. Apenas um marinheiro americano foi morto, o indígena Chief Yeoman George W. Ellis, do próprio *Brooklyn*, que é retratado lutando bravamente até sua morte teatral no filme *Sampson-Schley Controversy*.

A controvérsia entre Schley e Sampson inicia-se no momento em que a mensagem de vitória foi enviada aos Estados Unidos. Redigida por Sampson, a mensagem não continha nenhuma referência a qualquer outro oficial que não a ele mesmo, embora não estivesse presente na batalha. Sampson mostrou-se relutante em elogiar o papel de Schley na luta. Sampson era da opinião de que, se não fosse pela Batalha de Santiago de Cuba, Schley teria sido submetido à corte marcial, já que, em 5 de maio, o esquadrão de Schley havia desacatado uma ordem de Sampson e retornado para Key West para reabastecer seus navios com carvão. O público estadunidense, por sua vez, encorajado pela imprensa popular, acatou Schley como o herói da guerra e Sampson como indigno por não reconhecê-lo. A controvérsia sobre a conduta de Schley o levou para uma corte de inquérito que durou cerca de 1 mês, quando seu papel no naufrágio do esquadrão espanhol foi elogiado pelo tribunal e seus desacatos perdoados. Os filmes de Edison a respeito dessa controvérsia são pró-Schley, na medida em que eles o descrevem como o herói da batalha, enquanto Sampson, distante, tomava chá.

O filme elaborado por Porter segue a narrativa da ilustração publicada pelo jornal, sendo a sequência de acontecimentos e até mesmo o enquadramento fílmico uma recriação de

outro aparelho visual impresso. Os filmes da guerra pareciam necessitar de elementos culturais já existentes para conseguir atrair um lucrativo resultado, no qual, pouco se desenvolvem como linguagem autônoma. Mesmo que o filme de Porter estivesse em um modelo narrativo semelhante a um princípio de montagem, dentro do primeiro cinema, a sua estrutura seguiu como a publicação do jornal, uma história em quadrinhos cuja estrutura visual se assemelha muito ao filme. O viés ideológico da película foi pautado nas escolhas da Edison, que se aliou aos impressos desde a guerra até o atrelamento de Schley como herói. Portanto, o filme retrata uma das principais controvérsias criadas pelos dois membros da marinha, que, ao analisarmos, lutaram por uma reputação positiva na opinião pública após a guerra em que ambos exaltavam o próprio heroísmo na batalha do Porto de Santiago.

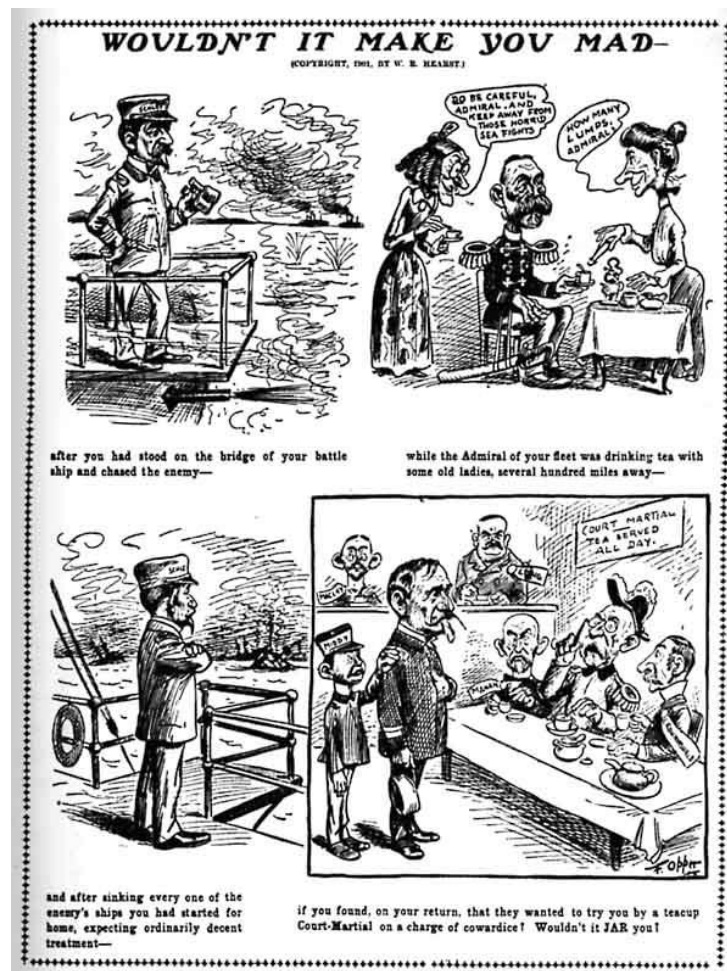


Imagem 52: Sampson and Schley Controversy²⁶⁰

²⁶⁰ SAMPSON AND SCHLEY CONTROVERSY. *New York Journal and Advertiser*. no. 6,933. (Nova York), 24 de julho de 1899. Acesso em 23/10/2018. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/sn83030180/1899-07-24/ed-1/>>. 24 de julho de 1899.



Imagem 53: *Sampson-Schley controversy*²⁶¹

²⁶¹ Porter, Edwin S. *Sampson-Schley controversy*. Estados unidos: Edison Manufacturing Co. 1899. Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/00694297/>>. Acesso em 18/08/2018.

O filme encerra o ciclo de películas das indústrias Edson e *Biograph* sobre a Guerra Hispano-Americana. A recriação se mostrou uma prática recorrente em relação à guerra com Cuba e principalmente com as Filipinas, que tiveram quantidade menor de operadores e correspondentes enviados a campo devido às dificuldades do local e à periculosidade dos conflitos que aconteciam por conta do movimento de independência do local. Os filmes que tendiam a causar um efeito de realidade também tiveram impacto no conflito da Guerra dos Bôeres, registrada e encenada principalmente pelo primeiro cinema inglês, cujas práticas foram muito parecidas com as encontradas na Hispano-Americana.

2.5 Correspondentes da Biograph

Harry Marvin, Wallace McCutcheon e outros executivos da *Biograph* também reconheceram que a crise cubana gerou muitas oportunidades de produção. No início de 1898, a empresa possuía três centros de operação cinematográfica em atividade e era responsável por uma enorme participação fílmica no mercado. Pouco depois de o *US Maine* ter sido naufragado, os cinegrafistas G. W. Bitzer e Arthur Marvin - irmão do empresário Harry Marvin - foram para a região de Tampa aguardar pela movimentação do exército americano em preparação para a guerra, assim como fez Paley. Apesar do alto custo que a viagem e as filmagens na região demandavam, os empresários da *Biograph* estavam determinados a acompanhar os acontecimentos na ilha e competir financeiramente com a agência fílmica rival, a Edson.

A questão financeira era de grande interesse para a *Biograph & Mutoscope Company*, que chegou a pesquisar em 1898 as dezessete cidades americanas nas quais os seus produtos tinham as maiores vendas nos *Vaudevilles*, por essas, provavelmente, serem o foco de venda de seus produtos fílmicos. As empresas rivais estavam vivendo uma era de competição deste novo mercado que havia sido amplamente difundido com a questão da guerra. A qualidade da exibição do *mutoscope* e das câmeras da empresa era, no momento, superiores à Edson, circulando nos jornais da época essas propagandas competitivas entre os concorrentes, como cita Emmanuelle Toulet²⁶². Satisfazer a demanda por filmes de guerra abriu oportunidades comerciais para empresas de filmes que tentavam se fixar em um mercado ainda sem regras comerciais ou legislações claras, além de haver uma enorme desunificação nos sistemas de produção, distribuição e exibição. O naufrágio do encouraçado Maine ocorreu em um momento

²⁶² TOULET, Emmanuelle. *O cinema: invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p 18.

em que essa recente indústria cinematográfica estava em desordem, porém, mesmo assim, chamou atenção das empresas, pois a demanda que vinha a seguir nos jornais era enorme.²⁶³

Outras empresas cinematográficas, como a Lubin e a Amet, entravam nessa competição com as duas empresas principais já estabelecidas no comércio de filmes. O apoio do jornal de Hearst foi fundamental para que a *Biograph* e a Edson conseguissem ancorar em Cuba e registrar suas imagens próprias do local, elemento que atrasou as outras empresas menores nessa corrida por um espaço comercial que buscava expor a guerra em imagens. Os filmes das concorrentes representavam o ideal nacionalista e imperialista tão difundido nos impressos, heroicizando os EUA e criando alegorias a Cuba como uma criança ingênua que clama pela liberdade, colocando a figura da América sempre como um arauto desse serviço libertário e heroico. Amet filmou uma alegoria da relação entre os Estados Unidos e Cuba, e entre as representações das nações está a figura da Liberdade fazendo um contraponto da cena. Além dessas alegorias, Amet também registrou os acampamentos militares como o *Acampamento Alger*, da mesma forma registrado pela *Biograph* no momento em que o presidente McKinley visita o local.



Imagem 54: Freedom of Cuba²⁶⁴

²⁶³ MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p 253.

²⁶⁴ Retirado de: MUSSER, Charles. *The Emergence Of Cinema - The American Screen To 1907*. University of California Press; Edição: 1st Paperback Edition. Nova York, 1994. p 257.

A agenda da Biograph seguia o padrão nacionalista dos jornais, dos fotógrafos e das empresas fílmicas que normalmente faziam a viagem até Cuba juntos. Os registros fílmicos da Biograph compõem-se de materiais aparentemente filmados em Cuba, na Flórida e também com algumas recriações, a maioria sendo obra de Billy Bitzer e Arthur Marvin. Os registros e as informações presentes no acervo encontram-se em um estado mais precário e com escassez de informações e registros. Tudo indica uma maior organização da Edson em controlar seus direitos autorais, deixando mais vestígios sobre os filmes por si só. O registro que compõe as descrições presentes no entorno dos filmes não nos fornece muitas descrições sobre a produção e divulgação do material, mas muito material da *Biograph*. Segundo Bottomore, foi exibido no Reino Unido no final de abril ou início de maio de 1898, podendo haver mais informações sobre os aspectos cinematográficos fora das telas em descrições de jornalistas britânicos.²⁶⁵

A produção do material da *Biograph* apresenta variedade de assuntos, muitos dos quais já vimos ser de grande interesse para o público dos EUA, trazendo os mesmos temas analisados anteriormente: filmes de bandeira, passeatas e comemorações militares, recriações e registros que, na época, despertavam um impacto emocional a se completar com as manchetes escritas, o naufrágio do Maine e a política massacrante do reconcentrado. O cinema começa a desenvolver nesse momento característica que será muito utilizada no século XX, a de vingar, expor e contribuir para a caracterização de um inimigo cruel e desumanizado, como nos apresenta Virilio.²⁶⁶ A produção cinematográfica da Guerra Hispano-Americana ultrapassa as funções simples e ingênuas de recriações para agradar um público de *vaudevilles* para uma nova formatação de difusão informativa. Não compreendia, em si, uma linguagem e uma caracterização de cinejornal, porém, uma recriação visual do meio que prevalecia nas sociedades modernas no final do século XIX – os impressos. As imagens filmadas e recriadas do conflito estadunidense e espanhol começam a caracterizar a estruturação de um Estado militar e armamentista, cuja tecnologia bélica é capaz de expandir suas fronteiras e catalisar essa força em uma ilusão democrática e libertária para os países vizinhos. O cinema, antes de seus usos definidos no século XX, passa a servir como mais um meio de memória coletiva na cultura popular moderna, como mais uma atividade cultural que informa e diverte o espectador

²⁶⁵ BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 200. Chapter V, p 11.

²⁶⁶ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta Ltda, 1993. p 62.

por meio da novidade do movimento, formando assim um grande circuito de meios capazes de estimular uma opinião pública sobre o ocorrido: as revistas ilustradas, os jornais e os filmes.

Os filmes da *Biograph* conseguiram se aproximar das autoridades militares estadunidenses e registrá-las de forma mais efetiva: Roosevelt e McKinley aparecem em suas lentes, além dos militares responsáveis pelo comando das tropas. Billy Bitzer seria conhecido no cinema alguns anos depois, ao se oficializar como o *cameraman* de D.W. Griffith. Musser e Bottomore nomeiam de sua autoria em torno de 9 filmes, sendo estes gravados em Cuba e nos Estados Unidos, porém, em *Spanish-American War in Motion Pictures* não aparece essa autoria nos filmes, contendo até alguns filmes sem identificação de operação por essa companhia, provavelmente eles não se encontram restaurados e digitalizados nos acervos da *Library of Congress*. A produção de Bitzer foi feita em um período pré-guerra e filmou muito do que chamamos de crise cubana, com as intervenções na ilha por grupos pró guerra americanos, a política do *reconcentrado* e o *US Maine* em estilhaços. Um exemplo é a película perdida, *Cuban Reconcentrados* ou *Reconcentrados at Los Fosos Relief Station*.

Arthur Marvin também se encontra pouco na *Library of Congress*. Sua trajetória seguiu parecida com a de Paley, aproveitando uma estadia em Tampa, na Flórida, para aproveitar as tropas reunidas no local. As produções da *Biograph* registraram movimentações de exércitos, preparações e outros assuntos já mencionados. Mas, à medida que aumentava a tensão nesse período pré-guerra, a *Biograph* moveu-se para que suas câmeras chegassem a Cuba e, por volta de abril, conseguiram colocar Marvin a bordo do navio de Willian Hearst: *Anita*. Esta embarcação havia sido fretada pelo *New York Journal* e já circulava por Cuba semanas antes da invasão americana, procurando notícias para os correspondentes. Curiosamente, os arranjos feitos para Arthur Marvin viajar em um barco de imprensa foram parecidos com o de William Paley, da empresa Edison. O interesse em fretar as imagens em movimento era claro.

A chamada *expedição do Anita* foi uma atividade de propaganda intervencionista que contava com alas jingoístas do governo. Ela iniciou-se em março de 1898, e recebeu este nome em homenagem ao navio que transportou os políticos intervencionistas para Cuba anteriormente à guerra. Era o maior navio do *Journal*, e já havia feito viagens de auxílio para estes políticos que apoiavam a intervenção: Henrando Money, Jhon M. Thurston e J.H. Galliner. Ao embarcar para Cuba com uma bandeira de neutralidade, o navio pretendia se esquivar das ameaças espanholas, mas não tardou para que a embarcação também participasse de ações bélicas juntamente com a marinha, em termos de transportes militares e informacionais. A marinha espanhola tendia a olhar para todos os barcos estrangeiros com suspeita nessa época e tratava os jornalistas americanos como espiões comuns. É provável que um barco representando

o jornal - um jornal que liderou o pedido de guerra com a Espanha - teria sido considerado com especial antipatia se sua identidade fosse conhecida. Nos momentos anteriores ao embarque de seus operadores de câmera, o executivo da *Biograph*, Sr. Koopman, fecha acordos com o jornal e embarca para Cuba.²⁶⁷



Imagem 55: Arthur Marvin abordo do “Anita”²⁶⁸

As películas da *Biograph* encontram-se apenas pelo registro numérico, sendo impossível atribuí-las diretamente a algum de seus inúmeros operadores que embarcaram na ilha. Arthur Marvin, assim como Paley, sofreu diversos contratempos em sua estadia em Cuba e até mesmo na embarcação Anita. O único filme em que temos acesso a Marvin, revela uma lista de filmes perdidos, juntamente com Bitzer, os quais deram início a uma febre popular nos *vaudevilles*²⁶⁹. *Wounded soldiers embarking in row boats* apresenta uma cena após o combate da batalha de Las Guaymas e apresenta os soldados sendo levados para o navio hospital *Olivette*, utilizado

²⁶⁷ TUCKER, Spencer C. *The Encyclopedia of the Spanish-American and Philippine-American Wars: A Political, Social, and Military History [3 volume]: A Political, Social, and Military History*. ABC-CLIO, 2009. p 21.

²⁶⁸ Byron Company photography studio (1898) “*Biograph man aboard “Anitta”*”. Disponível em: <<https://ofcourseitsallluck.wordpress.com/tag/portraits/>>. Acessado em 20/01/2018.

²⁶⁹ “REMEMBER THE MAINE: THE BEGINNINGS OF WAR”. Library of Congress. Disponível em: <<https://www.loc.gov/collections/spanish-american-war-in-motion-pictures/articles-and-essays/the-motion-picture-camera-goes-to-war/remember-the-main-the-beginnings-of-war/>>. Acesso em 28/08/2018.

anteriormente por Hearst para estimular rancor e atribuir a imagem de crueldade aos espanhóis. O catálogo da *Biograph* traz a seguinte descrição:

O filme foi feito após a Batalha de Las Guaymas e mostra um grande número de soldados feridos embarcando em um barco a remo diante a um ancoradouro improvisado, a caminho do navio-hospital Olivette. Uma maré alta estava começando naquele momento, o que tornou o embarque extremamente difícil, e a condição lamentável dos soldados feridos sob tais condições pode ser prontamente imaginada. Este quadro é notavelmente belo fotograficamente e traz uma sensação marcante onde quer que tenha sido exibido "- catálogo de imagens da Biograph.²⁷⁰



Imagem 56: *Wounded soldiers embarking in row boats*²⁷¹

2.6 Roosevelt e McKinley: Formas de propaganda e registros Vitagráficos

A presença de Theodore Roosevelt nas telas foi contruída de maneira heroica pelas companhias, assim como as tomadas em que os *Rough Riders* estão presentes. O líder dos jingoístas aparece no filme vestindo branco, destacando-se diante dos seus voluntários. A cavalgada de Roosevelt marcha em direção à câmera, com a ideia de contato com a audiência. Imponentes, cavalgam até perto da ocular da câmera e descem de seus cavalos, partindo para o acampamento em um movimento articulado possivelmente pelo cinegrafista desconhecido da *Biograph*. O filme foi gravado em setembro de 1898, após o conflito com Cuba, em que a

²⁷⁰ LIBRARY OF CONGRESS. Catálogo da Biograph. Disponível em <<https://www.loc.gov/item/00694003/>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁷¹ MARVIN. Arthur *Wounded soldiers embarking in rowboats*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/00694003/>> acesso em 18/08/2018.

cavalaria exerceu maior atividade. A exaltação da figura de Roosevelt vinha se popularizando na América, até mesmo pela sua próxima candidatura e vitória como presidente. O filme vem complementar novamente uma agenda patriótica defendida pelos mesmos grupos jingoístas no exército e na mídia. Foi gravado no acampamento militar de Wicoff, em Nova York, enquanto os voluntários e o próprio líder do esquadrão esperavam em quarentena por medo da febre amarela. Ainda como Secretário Assistente da Marinha, Roosevelt iniciou seu caminho político até a política do *Big Stick* com propagandas que o reforçavam como aventureiro benevolente a serviço dos mais fracos e oprimidos. A propaganda fílmica foi muito importante para esse processo, pois assim como caracterizou as ações de seus subordinados de forma heroica, sua aparição inspira também os filmes do início do século XX, que o heroizam, seja por meio das ficções (recriadas até os dias atuais) ou pela inspiração dos cineastas em registrar suas imagens enquanto vivo, por exemplo em *TR at Sagamore Hill*, de 1912, filmada pela Pathé, *Roosevelt in África*, de 1910, *The Rough Riders*, 1920, *Teddy, the Rough Rider*, 1940, a série *Uma noite no museu* (2006 – 2014), entre outros.



Imagem 57: President Roosevelt and the Rough Riders²⁷²

Este modelo de filmagem das tropas voluntárias teve impacto maior no registro fílmico feito em Tampa, no mês de junho de 1898, pouco antes de embarcarmos para o conflito com os espanhóis. O filme cria uma sensação de encontro com a cavalaria que sai de uma espécie de reflexo, gerada pelo calor do chão, dando a impressão visual da surpresa, como se a cavalaria surgisse lentamente de forma gradual diante do vapor do solo. Na primeira fileira dos *Rough*

²⁷² American Mutoscope & Biograph Company. *President Roosevelt and the Rough Riders*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/98500682/>>. Acesso em 18/08/2018.

Riders, empunha-se a bandeira tão visualizada nesses filmes, a bandeira da cavalaria dos voluntariados, criando de forma heróica uma imagem desses soldados que surgem como mártires que aceitaram livrar os cubanos famintos da tirania espanhola, retratados de forma sensacionalista pelas revistas ilustradas. O fortalecimento do herói surge com esse apelo visual diante de uma contextualização real, uma situação de guerra na qual existem crimes e exploração colonial em forma de um bombardeio informacional, presentes no cotidiano do público urbano. Esse contexto é o que dá a forma heroica, seja ela embasada nas máquinas poderosas de destruição ou na figura de políticos e militares, como Roosevelt, Dewey e Wheeler. A crescente popularidade de Theodore irá colocá-lo como vice de McKinley e como figura principal nas eleições seguintes, eleito o segundo presidente americano que utilizou o cinema em sua campanha política, depois do filme *McKinley at Home*, que veremos adiante.

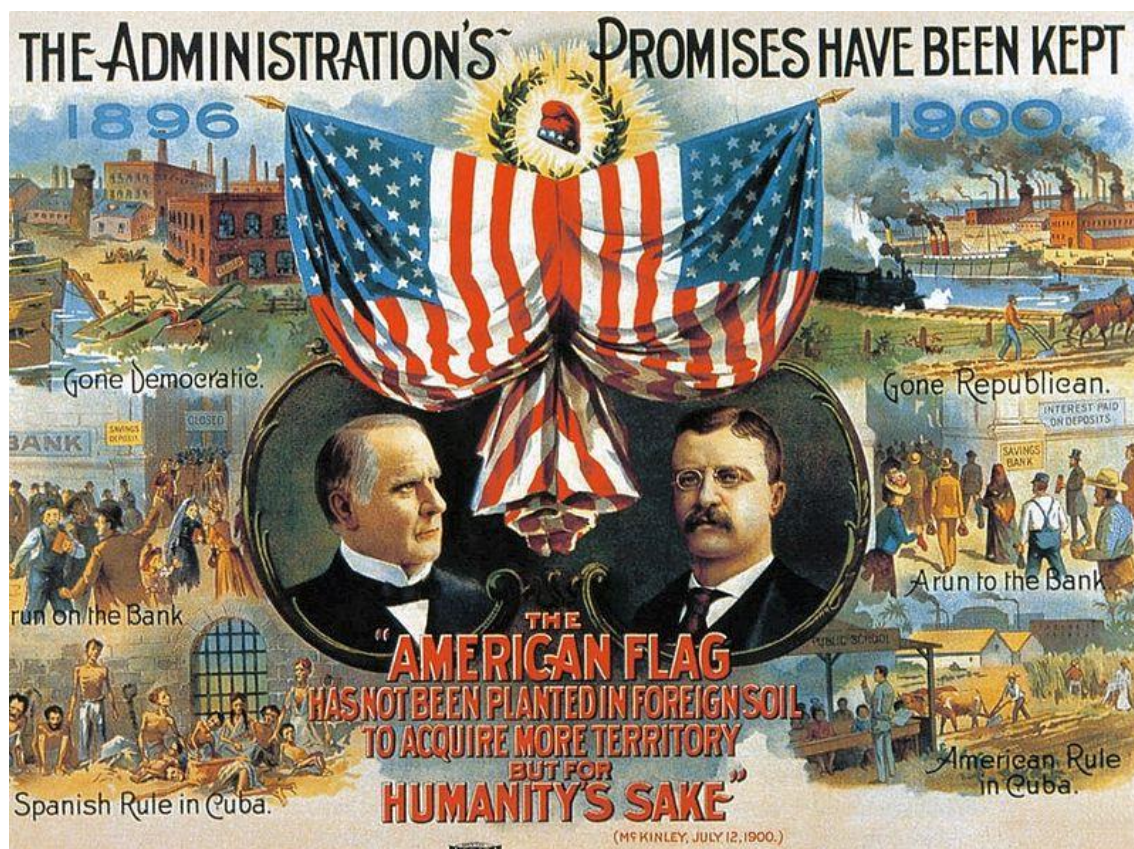


Imagem 58: Campanha republicana de 1900²⁷³

A campanha republicana de 1900 apresentou Roosevelt como vice de McKinley, e as propagandas apresentavam um forte uso da campanha cubana. Em uma comparação com o governo anterior dos democratas, os problemas urbanos, a crise econômica e um conjunto de

²⁷³ Campanha republicana de 1900. Ohio History Connection MSS 1315, AL07001 from the Presidential print collection, 1813-1923 Collection. Disponível em < http://www.ohiohistorycentral.org/w/Theodore_Roosevelt. Do em 22/05/2019.>. Acesso em 18/08/2018.

prisioneiros cubanos são apresentados como escravizados em uma Cuba ainda administrada pela Espanha. A “*promessa que vem sendo cumprida*” mostra uma sociedade industrial em alto funcionamento, estabilidade econômica com empregos e um bem estar social, além de uma Cuba livre, produtora agrária e com ensino tutelado por um cidadão não nativo. Ao centro, apresentam-se os responsáveis pela transformação. A propaganda política apropriou-se de todos os incentivos visuais decorrentes da década de 1890, incluindo o cinematográfico.

A propaganda política apresentada na figura 58 demonstra com precisão como a imagem depreciava grupos alvos e heroificava outros de forma muito explícita. A imagem é a narrativa principal do anúncio. A centralidade da bandeira estadunidense como um ícone do nacionalismo está presente também no gênero cinematográfico desenvolvido durante a guerra, chamado de “filmes de bandeira”. Nas películas em que ela aparece, a sua importância como representação nacional é destacada assim como na propaganda acima, apresentando ao espectador uma posição de destaque nos meios visuais em que ela aparece. Normalmente acima dos políticos e dos soldados, no caso dos filmes, a bandeira está sempre ondulando em momentos cruciais de batalhas. Os presidentes que estão envoltos pela bandeira dos EUA, os republicanos McKinley e Roosevelt, portam-se como os responsáveis pela recuperação de um país devastado pelos democratas, pela crise na indústria e no sistema bancário, além de manterem um sistema de escravidão em Cuba. No período republicano, a democracia foi levada a Cuba, as indústrias e a agricultura estão em auge e o sistema bancário recuperado. Essa transição entre governos utilizou a narrativa visual em diversos momentos. Essa propaganda nacionalista compõe praticamente todos os meios de comunicação do período, visto que os filmes sobre McKinley já vinham sendo colocados em exibição até mesmo na campanha anterior, enquanto Roosevelt fazia uso desse meio cinematográfico a partir de sua participação na Guerra Hispano-Americana.

Assim como Roosevelt, o presidente McKinley teve sua aparição nos *vaudeilles* durante a guerra. As campanhas eleitorais presidenciais de 1896 e de 1900 de McKinley podem ser consideradas como umas das primeiras experiências de campanha moderna pelo uso organizado, sistemático e exemplar de táticas elaboradas por McKinley e sua equipe. A campanha solidificou seus votos por meio da conquista de cada público-alvo, detalhando como as posturas de McKinley sobre os assuntos do público alvo foram beneficiadas. A principal tática da campanha foi a persuasão. Usando propaganda política, sua equipe preparou e distribuiu uma enorme quantidade de panfletos de campanha que orientavam os eleitores e administravam um vasto grupo de oradores, alguns pagos, para propagar as principais mensagens em nome de McKinley. William M. Hahn, ex-chefe do escritório de oradores do presidente Harrison, gerenciou os oradores da campanha. Uma estrutura de palestras com

experiência em trabalho e extensão agrícola, falantes fluentes em línguas estrangeiras, contribuíam para apresentar seu plano protecionista na agricultura.²⁷⁴



Imagem 59: Roosevelt's Rough Riders²⁷⁵

²⁷⁴ ROVE, Karl. *The Triumph of William McKinley: Why the Election of 1896 Still Matters*. New York: Simon & Schuster. 2015. ISBN 978-1-4767-5295-2. p 287- 288.

²⁷⁵ American Mutoscope & Biograph Company. *Roosevelt's Rough Riders* .American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501035/>>. Acesso em 18/08/2019.

A propaganda política de McKinley e sua forma “moderna”²⁷⁶ de fazer campanha foi alvo das revistas ilustradas já comentadas anteriormente. A *Puck* de 10 de junho de 1896 publicou a seguinte matéria:

A ilustração mostra vários políticos republicanos usando togas romanas, sentados em torno de uma mesa de banquete com um esqueleto que está segurando uma placa rotulada como "Registro Financeiro Instável de McKinley"; reunidos em torno da mesa são John "Sherman", Stephen B. "Elkins", Russell A. "Alger", Charles H. "Grosvenor", William "McKinley", Mark A. "Hanna", Christopher L. "Magee", William M. "Hahn", Joseph B. "Foraker", Cornelius N. "Felicidade", Herman H. "Kohlsaat", Edward O. "Wolcott" e Whitelaw "Reid".²⁷⁷

A mesa é composta pelo grupo responsável pela campanha política de McKinley, sua propaganda e, posteriormente, às eleições, as atividades militares ligadas com Cuba e Filipinas. Russel A. Alger, como secretário da guerra, aparece nas câmeras da *Biograph* visitando o campo Wickoff em Nova York com o presidente McKinley e seus oficiais militares. Mark A. Hanna e William M. Hahn compuseram a articulosa publicidade do presidente em panfletos e formação de oradores específicos a grupos de mineiros, fazendeiros e inclusive com as minorias hebraicas e espanholas, com formação de palestras e panfletos multilíngues. A revista *Puck*, que se tornou uma aliada do governo junto com praticamente toda mídia popular americana quando se tratava da intervenção contra à Espanha, em um momento anterior, criticava a campanha de McKinley com alvos específicos.

²⁷⁶ WILLIAMS, R. HAL. *Realigning America: McKinley, Bryan, and the Remarkable Election of 1896*. University Press of Kansas, 2010. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1z27h03>>. Acesso em 18/08/2018.

²⁷⁷ PUGHE, J. S. *The Skeleton at the feast*. *Puck Magazine*, v. 39, no. 1005. Kepller & Schwarzmann, 1896.



Imagem 60: The Skeleton at the Feast²⁷⁸

Outra publicação que comprova essa tática política, juntamente com uma enorme crítica ao protecionismo econômico nos grupos separados da sociedade americana, também é publicada pela Puck Magazine. Na sátira “*Ele possui remédio para todas as doenças*”, um hospital psiquiátrico tem em suas camas pacientes específicos que remetem aos grupos atingidos pela sua campanha, principalmente nos seus bloqueios do livre mercado por meio da sua política monetária. Os pacientes que aparentam suas péssimas condições estão recebendo um remédio do médico McKinley que se intitula, em seu rótulo, *Tarifa*.

A gravura mostra o Presidente McKinley como um médico que aplica um forte remédio "tarifário" na enfermaria masculina de um sanatório onde os leitos revestem as paredes e são ocupados por um "homem de negócios", um "populista", um "jingoísta", um "homem arruinado", um "anarquista", um "flibusteiro", um "monopolista" e um homem sentado em uma cama com uma placa que diz "alucinações sobre mercados domésticos e indústrias infantis". No fundo há uma porta que leva à "Ala da Mulher".²⁷⁹

²⁷⁸ PUGHE, J. S. *The Skeleton at the feast*. Puck Magazine. v. 39, no. 1005. Keppler & Schwarzmann, 1896. Disponível em: < <https://www.loc.gov/pictures/item/2012648534/>>. Acesso em: 28/08/2018.

²⁷⁹ PUGHE, J. S. *He has one medicine for all ills*. v. 1, no. 1049. Keppler & Schwarzmann, 1897. Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/2012647664/>>. Acesso em: 28/08/2018.

mais exagerada das eleições até o seu período, podemos afirmar que, nessa fase inicial do primeiro cinema, os filmes eram uma ferramenta a produzir impacto na divulgação do candidato, sendo as filmagens de McKinley são claramente alinhadas à lógica da política de Hanna, uma exaustiva campanha de massiva propaganda. O cinema e a política, no caso de McKinley, tiveram uma junção de interesses ideológicos e também mercantis, pois o irmão de McKinley, Abner McKinley, havia iniciado um conjunto de ações financeiras sobre a *American Mutoscope & Biograph*²⁸³, deixando bem claro um dos motivos que a própria empresa havia iniciado os filmes do presidente durante sua campanha e após sua vitória. A corporação, além de enfrentar um duelo comercial com a Edison, mantém-se na atualidade após sua venda aos estúdios *Warner Brothers*. Assim como na campanha republicana de 1896 como um todo, o papel fundamental de Abner como intermediário entre a *Biograph* e o Partido Republicano sugere a crescente contribuição da nova tecnologia para a convergência de negócios, mídia e interesses políticos.

O filme *McKinley at Home* (1896) foi filmado em sua própria casa pela *Biograph*, tornando-se ele o primeiro candidato a aparecer em filme nos Estados Unidos. A empresa levou para registrar o enredo, no qual o candidato recebe informações sobre campanha como presidente, o co-fundador e ex-parceiro de inventos da Edison - WKL Dickson e o operador de câmera que a viria embarcar no navio *Anita*, Billy Bitzer. A estrutura do quadro do filme claramente serve como uma estrutura visual da estratégia eleitoral do partido, a *Front-porch campaign*, ou “campanha de varanda frontal” (em livre tradução), em que temos as marcas de propaganda citadas acima. O filme que se inicia com o presidente caminhando em linha reta, sempre a encarar a câmera, de sua sacada, termina com sua caminhada na mesma direção. Trata-se de um enfrentamento explícito com o público, com uma nitidez tão grande em que suas feições podem ser vistas. Como marca do primeiro cinema, a câmera se mantém fixa e os atores olham diretamente para a lente, plenamente conscientes de que estão sendo filmados. Os dois homens caminham lentamente em direção à câmera, McKinley faz uma pausa no meio do gramado da frente, veste o chapéu e depois os óculos para ler um telegrama informando-o do sucesso de sua campanha. Depois de conversar com seu assessor, o candidato tira seu chapéu, limpa a testa, muito iluminado pelo sol, olha para a câmera novamente e continua a andar com seu colega em direção à câmera e fora do canto direito da frente. A direção do filme controlada os movimentos de McKinley presentes de forma maçante em sua campanha e indica uma

²⁸³ Ibid., p 805.

produção preparada com antecedência, tendo como momento maior de concentração a leitura de carta de McKinley.

A centralidade do filme na leitura do candidato torna-se mais clara quando relacionamos com a importância dos periódicos durante a sociedade moderna a que nos referimos:

Acostumados a um século de blockbusters patrióticos que representam o poder presidencial como o Air Force One, podemos achar difícil avaliar como os telespectadores se emocionam com o McKinley em casa. O filme foi exibido como parte da estreia da Biograph em Nova York no *Olympia vaudeville* de Hammerstein na noite de 12 de outubro, cerca de seis meses depois da Edison ter apresentado sua própria versão de imagens em movimento projetadas em abril. Dado o grande sucesso da Vitascope de Edison, os jornais estavam mais do que prontos para receber outra novidade tecnológica que prometeu eclipsar seu rival. Aqui vemos o cinema antigo não apenas recorrendo aos jornais para seu material original, mas trabalhando mais ativamente com a imprensa, muito antes da criação de mitos de Hollywood, para gerar interesse e entusiasmo com o cinema: transformar a exibição em um evento digno de notícia. Como resultado, a estreia da Biograph em Nova York, no mês outubro, produziu um dos registros mais ricos e detalhados da recepção inicial do cinema que temos, como jornal após jornal, virtualmente todos simpáticos à causa republicana, ponderados para descrever o brilhantismo e a importância de o evento. Esses relatos oferecem uma oportunidade rara, pois descrições detalhadas de jornais rapidamente desapareceram depois que a novidade do cinema passou e antes que a crítica cinematográfica fosse institucionalizada como uma característica regular da imprensa. Nos dias e semanas seguintes à estreia em Nova York do Biograph (a máquina e a empresa), essas perplexidades conceituais surgem em vários outros relatos de jornais que lutam para encontrar termos para descrever a novidade de assistir ao cinema. Na conta do New York Mail and Express publicada no dia seguinte (e talvez escrita pelo mesmo repórter), McKinley é descrito como aparecendo "em carne e osso". No entanto, a frase é ela própria colocada em aspas, reconhecendo assim o clichê como uma mera figura de linguagem. O artigo termina comentando que, assim como o candidato parecia estar no meio da audiência, "chegou à beira da cortina e desapareceu em volta da esquina". Aqui, "canto" representa simultaneamente a borda do palco (marcada pelo arco do proscênio) e a moldura da imagem em movimento, permitindo ao escritor fundir dois planos ontológicos muito diferentes. A apreciação do espetáculo pelo jornalista - no teatro, na política, na tela - ajuda a negociar a diferença entre imagem e pessoa. O que impressiona na leitura desses primeiros relatos da recepção cinematográfica é, na verdade, o grau em que a imagem em movimento de McKinley e outros ganham sua força e imediatismo em virtude de sua desincorporação.²⁸⁴

A recepção do filme pela população americana pode ter levado, sem um narrador informado das reais finalidades do enredo do filme, a inúmeras interpretações distintas. O público que, em outubro de 1896, teve a oportunidade de assistir ao filme, poderia imaginar que o candidato recebia uma mensagem de sua comitiva política sobre sua campanha. Por outro lado, se a primeira vez do espectador fosse em novembro, depois da eleição, poderiam associar a leitura a um telegrama que relataria sua vitória no cargo máximo da nação. Além de sua campanha filmada e seus passos diante da Guerra Hispano-Americana, o atentado fatal à sua vida – que levou Roosevelt ao cargo – foi recriado cinematograficamente em um filme

²⁸⁴ Ibid. p 815.

estruturado com uma linguagem e narrativa completamente oposta aos filmes de *atualidades recriadas*. Dirigido por Porter em 1901, o filme *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* apresenta transições de imagens, sobreposições, narrativas que se sobrepõem etc. Mais uma vez, agora em morte, a temática política se encaixa com mais êxito e firmeza no meio cinematográfico. Além da ficção que retrata a execução de seu assassino, o funeral de McKinley tornou o assunto muito popular, levando a Edison e as outras empresas fílmicas a iniciarem um processo de filmagens por todo o mundo quando um funeral famoso iria acontecer. Até então, nunca antes os cidadãos americanos tinham visto um funeral oficial projetado na tela. Anteriormente, como no caso de Lincoln, somente a presença dos jornais foi impactante no ato de descrever e tentar recriações visuais do fato.

A procissão do filme de seu velório lembra os desfiles militares que McKinley promoveu com o retorno das tropas americanas de Cuba e Filipinas. Mas, ao contrário das descrições cinematográficas de funerais anteriores, principalmente como a *Burial of the "Maine" victims* – Edison (de 1898), na qual a recriação não demonstra uma ação natural da população, o funeral de McKinley apresenta uma panorâmica contínua em que uma multidão fúnebre olha diretamente para a câmera com o estranhamento e curiosidade. O foco acaba sendo o povo, a massa que acompanhava o caminhar do cortejo. Embora esse foco seja diferente das recriações, aproxima-se de com algumas *atualidades* comemorativas que veremos adiante.



Imagem 62: McKinley at Home²⁸⁵

²⁸⁵ DICKSON, W.D.I. BITZER, Billie. *McKinley at Home*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1896. Disponível em: <www.loc.gov/pictures/item/2005694841/> acesso em 28/08/2018.

Após esse processo de reconhecimento do cinema como um meio auxiliar, por que não próprio de propaganda política eleitoral, a *Biograph* registrou o presidente anos depois em uma visita ao acampamento militar de Wikcoff, mesmo local onde Roosevelt foi filmado antes e depois da quarentena dos *Rough Riders*. O filme *McKinley and Party* apresenta a comissão do presidente, composta por Alger Russer, então secretário de guerra e responsável por traçar todos os passos militares navais e terrestres em seu relato de 1903, que ganha corpo de livro chamado “*The Spanish-American War*”. O secretário divide espaço com o presidente em uma carruagem aberta enquanto a comissão de soldados e líderes militares como o próprio Wheeler passam a cavalo exibindo-se para a câmera da *Biograph*. A carroça faz um movimento de pausa diante da câmera, como uma cena programada para que ambas as figuras mais importantes da política de guerra americana tivessem seu tempo no foco das lentes. A câmera acompanha a partida da carruagem, que, por sorte, filma um comissário dos impressos tentando tirar uma foto do último membro da comitiva, o General John Astor, que impaciente não deixa o fotógrafo terminar seu trabalho e parte atrás do comboio. Além deste filme, o general Wheeler aparece novamente com Russer inspecionando o mesmo local. Em *Gen Wheeler and Secretary Alger*, tudo nos indica que as películas foram tomadas no mesmo dia e pelo mesmo cinegrafista na ocasião da verificação dos soldados em quarentena.



Imagem 63:McKinley and Party²⁸⁶

²⁸⁶ American Mutoscope & Biograph Company. *McKinley and Party*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500677/>>. Acesso em 28/08/2018.



Imagem 64: *Gen Wheeler e Secretary Alger*²⁸⁷

A participação cinematográfica na Guerra Hispano-Americana, quando vista pela perspectiva de Siegfried Kracauer ao analisar a construção das massas homogêneas pelo processo fílmico, característico do século XX, (com as devidas adaptações técnicas e teóricas ao nos limitarmos nas características do primeiro cinema), permite-nos progredir para alguns processos de recepção do material na população moderna. O filme, no contexto de 1898, chamou a atenção das autoridades econômicas e políticas por causar curiosidade nas massas. Aos poucos expandiu seus limites operários e conquistou todos os fragmentos classistas sociais. Em *O ornamento da massa*, Siegfried Kracauer estrutura o decorrer da representação cinematográfica como uma captura da essência da vida moderna, como expressão material, e não apenas representação de fatos isolados. O projeto metodológico de análise cinematográfica de Kracauer baseia-se na compreensão dos processos técnicos, sobretudo a montagem. Por esse motivo devemos colocar o conteúdo do acervo *Spanish-American War in Motion Pictures* em seu local de linguagem e narrativa: *o primeiro cinema*. Os filmes trabalhados constituem imagens com ausência de montagens narrativas que se expandem para um projeto cinematográfico presente no século XX, ainda que o impacto da linguagem presente no primeiro cinema se encontre na surpresa da *mostração*, como vimos anteriormente. As imagens iniciais do cinema adquiriram uma função especial em informar e alimentar ideários de uma sociedade bélica, forte, nacionalista e libertadora. O espanto das imagens pode reforçar o processo de *ornamentar* a massa por meio das inovações lançadas em um mercado que buscava expandir-

²⁸⁷ American Mutoscope & Biograph Company. *Gen Wheeler e Secretary Alger*. American Mutoscope & Biograph Company. Estados Unidos, 1898. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98500670/>>. Acesso em 18/08/2018.

se cada vez mais, apresentando-nos o interesse primordial do cinema industrial já presente nessas representações da guerra.

A sociedade capitalista industrial se manifesta nos seus produtos artísticos e culturais em diversos âmbitos. No cinema, a sociedade se manifestou ao caracterizar personagens criados para um uso social, benevolente ou maleficamente, criando relações de poder, reviravoltas nos roteiros e em atuações comoventes que inspiram o indivíduo ou seu grupo econômico alvo da produção. O filme adquire muito sucesso nessa manifestação na sociedade e seu controle. Segundo Krakauer, “*os filmes são o espelho da sociedade constituída. Eles são financiados por corporações que, a todo custo, precisam identificar o gosto do público para obter lucro*”²⁸⁸. Não à toa, temos um grande salto econômico na indústria cinematográfica estadunidense a partir dos conflitos desencadeados pelo naufrágio do *Maine*.²⁸⁹ O cinema, como fruto de seu meio, não consegue se desvincular de sua sociedade e da Guerra Hispano-Americana, trazendo ao primeiro cinema características que vão além de meras representações, meios informativos e formulações de corporações econômicas. A guerra Hispano-Americana foi dessa forma a primeira manifestação do cinema em torno de interesses de um conjunto de elementos de poder do estado capitalista industrial e seu conjunto de ações propagandísticas. A sociedade industrial já se encontrava inserida em meios favoráveis para a formação da opinião pública construída, os monopólios jornalísticos e seus vínculos com o Estado já tinham sido explorados, porém, a inovação tecnológica cinematográfica consegue comprimir o desejo *voyeur* da sociedade urbana tomada pelo seu meio, pela falta de segurança teleológica de uma sociedade sem precedentes e sem destino prévio. A construção de grupos heroicos, de indivíduos libertadores e de uma narrativa pautada na denúncia (muitas vezes sensacionalista) traz ao cinema a capacidade de atrair para si todos os interesses dominantes. Os jingoístas e os monopolistas bélicos e midiáticos aproveitaram, então, esse experimento para testar na sociedade uma nova forma de atração para os adeptos de suas ideias e práticas sociais.

As produções da *Biograph* e da *Edson*, desta forma, constituem-se como um vasto material produzido sob circunstâncias precisas. O interesse jornalístico se torna espelhado nos filmes, pela trajetória dos próprios produtores fílmicos para filmar a guerra e por meio de uma cópia da agenda nacionalista dos principais jornais do período. O cinema completa, de forma popular e visual, o que se divulgava e comentava em âmbito jornalístico. As narrativas

²⁸⁸ KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p 313.

²⁸⁹ MUSSER, Charles. *The emergence of cinema – the American screen to 1907*. New York: General Editor, 1990. p 240.

sensacionalistas e descritivas dos processos da guerra se reconstituíram por meio de jornadas por Cuba e por Filipinas, em que os operadores tentaram registrar *atualidades* no calor do momento e, pelas dificuldades do ambiente, necessitaram das recriações.

No âmbito social, o impulso pelo cinema motivou políticamente proporcionou a eles o início de uma nova forma de campanha e uma nova atuação em sua propaganda, para além de aparências nacionalistas e intervencionistas, mas de carisma e apelo público, como foi o caso de Roosevelt e McKinley, que, por meio do filme, iniciaram o século XX com novas formas de propaganda. A guerra trouxe um amplo espaço de experimentação cinematográfica, uma vez que as técnicas desenvolvidas pelos operadores necessitavam de grande conhecimento de luz e sombra, de ângulo e tempo preciso para filmagem, principalmente no que diz respeito às *atualidades*. Já nas encenações, a presença do Estado, ao ceder sua cavalaria como “corpo de atores”, mostra mais uma vez a aliança entre os dois setores, além do mais, estimularam e serviram de território de experiência para grandes nomes do primeiro cinema, fundamentais para a construção de narrativas compostas e montagem, como por exemplo, Edwin Porter. As imagens da guerra nos trazem evidências fundamentais para o complemento do assunto político da História dos Estados Unidos e também da História do Cinema, compondo assim um acervo de fontes fundamentais para inúmeras áreas do conhecimento humano.

CONCLUSÃO

O conjunto de filmes disposto na coleção da Biblioteca do Congresso pode ser abordado a partir de óticas heterogêneas nas ciências que compõem as humanidades. A quantidade de assuntos possíveis para pesquisas, cuja fonte primária são essas películas, se expande para diversos setores de estudos que se interessarem pelo material. A questão racial, torna-se uma possibilidade de estudo diante da intensa participação de soldados negros e pelotões compostos apenas por indígenas norte-americanos. Os estudos sobre a questão racial nos Estados Unidos pode ter por base algumas dessas películas pioneiras da guerra. A política bélica, as posturas imperialistas e uma história detalhada das batalhas podem situar sua origem também nesses materiais. A questão filipina, complexa em seu componente histórico, apresenta vasta composição imagética que possibilita a expansão de estudos para o movimento revolucionário de Agnaldo, para as alarmantes diferenças militares e tecnológicas entre EUA e Filipinas, para a situação da sua população, afetada e também registrada em película entre diversos assuntos que estão à deriva para pesquisadores brasileiros expandirem seus conhecimentos entre as relações estadunidenses e latinas.

A fotografia, presente em todo momento ao lado dos *cameramans* e jornalistas, abre também um caminho para pesquisas da imagem, seu uso e sua técnica diante dos holofotes da primeira guerra registrada pelo cinema. Relações visuais, políticas, raciais, econômicas, tecnológicas e modernas partem desse confronto como uma mudança na forma de registrar, divulgar e manipular acontecimentos imediatos em prol de grupos econômicos e sociais. O solo que esta pesquisa investigou se mostrou fértil, aparentemente inesgotável para as pesquisas que podem utilizar-se de seu contexto. Além das inúmeras fontes visuais, materiais e escritas apresentarem os novos formatos de uma sociedade moderna, o que diz respeito a recepção, produção e divulgação de informações, elas apresentam uma base narrativa diversificada que se comunica entre si e leva, por caminhos diferentes, a fins próximos e parecidos. A construção de uma rede formadora de opinião pública como será montada e estruturada historicamente no século XX, aproxima o olhar e o ritmo urbano das comunicações direcionadas, que apresentam, por trás de suas cortinas os interesses de seus produtores ou financiadores – a sociedade moderna em sua economia capitalista industrial e a política de domínio imperialista que se inicia na segunda metade do século XIX.

A modernidade se coloca como uma aventura para todos que vivenciam suas experiências ousadas de experimentação e inovação. O operador de cinema tornou-se uma profissão inusitada e aventureira, muitas vezes com cargas acumuladas e exageradas; a

produção, exibição, cenografia e muitas vezes atuação faziam parte do rol de atividades obrigatórias para essa nova figura, ainda sem definição profissional nítida. Porém, esses pioneiros registravam imagens de suas peregrinações e viagens a serviço, oferecendo para a posterioridade registros muito mais próximos de um realismo visual que as outras produções anteriores. A Guerra Hispano-Americana lançou rivalidade e competição na área cinematográfica ao iniciar os registros pioneiros (ou pelo menos a tentativa deles) em campo de batalha, em solo inimigo e em situações de periculosidade. Após um ano de experiências em Cuba, as Filipinas se tornam cenário fílmico, além de preceder a rivalidade entre fotógrafos, jornalistas e empresas fílmicas inglesas ao disputarem os espaços de filmagem possíveis na luta dos bôeres. A *Warwick Trading Company* seguiu junto ao exército inglês com duas câmeras, também em mulas, para a tentativa de registrar as batalhas com proximidade, enfrentando assim os mesmos problemas que Paley sofrera em Cuba. A falta das teleobjetivas e aparelhos tecnológicos para filmagem a distância fez da guerra, no final do XIX, um processo de grande dificuldade cinética. Joseph Rosenthal será um fotógrafo estadunidense muito expoente no mundo por acompanhar todos os grandes conflitos de 1895 até o início do século XX.

O interesse pela guerra filmada encaixa-se em um momento de formulação do indivíduo moderno, da sua sociedade tecnológica e dinâmica a partir da modernidade. Todos os movimentos fílmicos voltados para o projeto bélico industrial americano podem ter sua partida nas raízes desse mundo *moderno*. O advento dessa modernidade transforma o espaço urbano em centros *fantasmagóricos*,²⁹⁰ ou seja, ambientes moldados pelas relações sociais distantes de si. As organizações modernas, segundo Giddens, incluindo o próprio Estado, possuem uma ordem de funcionamento muito mais dinâmica que as pré-modernas, que caminhavam em uma espécie de inércia diante do ritmo cotidiano. Essa capacidade dinâmica irá organizar a sociedade moderna, em todos os seus setores em uma ordem que conecte o aspecto local com o global. Essa interatividade inexistente nas sociedades mais tradicionais (mais distantes da industrialização) afetou diretamente a vida cotidiana de todos aqueles ligados às áreas mais atingidas pelos novos dispositivos modernos. Esses dispositivos podem estar ligados a uma nova condição psicológica aplicada pelo meio urbano, desconexo e veloz, criado pelas transformações econômicas, sociais e políticas em que o novo estágio do capitalismo e da industrialização atingiu. O uso de novas tecnologias e o incentivo para desenvolvê-las e melhorá-las partiu de uma atividade industrial que já vinha transformando as relações entre as potências capitalistas desde a ampliação da produção em série. No que diz respeito às mudanças

²⁹⁰ GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991. p 29.

de percepção temporal e espacial, levando a uma conexão do local com o global, as tecnologias de comunicação, que se desenvolveram com rapidez e audácia durante a segunda metade do século XIX, foram fundamentais para criar a fragmentação do indivíduo em sua rotina pacata.

A energia elétrica estendeu a noite e as vivências noturnas se ampliaram. O ser humano torna-se um ser notívago, duplicando seus horários de produção e vivências individuais ou coletivas. As relações noturnas trouxeram para a sociedade novas relações interpessoais e novas atividades de lazer e trabalho, casas de espetáculos, bares e até mesmo indústrias se dedicaram a modificar o tradicional tempo da natureza para um sentimento de exaustão. O *turbilhão* de sentimentos e movimentos novos não parou pela madrugada. Logo que amanhecia, a indústria despertava aqueles que ainda se entregavam ao descanso noturno. Ao menor apito do trem ou da fábrica colocavam-se a leituras de seus jornais diários enquanto se locomoviam para os devidos locais de trabalho. A leitura (des)informava a multidão, páginas de moda ditavam as roupas e hábitos femininos; para os homens, marcas de cigarro e padrões de vestimentas e estética eram apresentados em anúncios e imagens impressas características do final do século XIX. As informações lidas variavam. O interesse pelas tragédias regionais ganhou grandes proporções, acidentes relacionados a problemas com máquinas nas indústrias, feminicídios noturnos, acidentes entre bondes e carroças, tudo preparava o leitor para enfrentar seu dia com a cautela devida para um indivíduo urbanizado. Notícias sobre as relações internacionais tinham seu destaque, Estados que se conflitavam, indústrias que davam seus primeiros passos para a categoria de multinacionais, e as guerras coloniais, possuíam seu destaque nas informações.

O interesse pela informação imediata e quantitativa teve seu início com jornais que se expandiram de forma extremamente rápida, criando os monopólios das informações. Os Estados nacionais logo utilizaram esses agentes midiáticos para apoiar suas decisões políticas, imperialistas e propostas sem popularidade. Com o anseio pelo imediatismo das informações e uma busca visual dos acontecimentos (devido aos estímulos da fotografia e das ilustrações impressas), os jornais passaram a representar os acontecimentos narrados por meio de desenhos, ilustrações e representações. Esses usos de uma nova linguagem dos jornais e na publicidade preencheram o olhar e a mente humana, aumentando de forma crescente a sensação de destruição do tempo e do espaço urbano. O aspecto moderno, também no campo artístico e suas percepções, sua ligação mais coerente a essas mudanças estruturais, está entrelaçado com a cidade, com o meio urbano e seus desdobramentos que isolam o indivíduo dentro de seu espaço ao mesmo tempo em que o conectam com o exterior, com o todo que existe fora dela.

A modernidade, como nos mostrou Berman a partir de Marx e Goethe²⁹¹, é uma sensação avassaladora de fragmentação, de mudança caótica. Simmel, Kracauer e Benjamin, por sua vez, nos mostraram como a modernidade encontra-se diretamente relacionada a uma experiência distinta e sem precedentes com o tempo e o espaço. O que se pode esperar dessa relação é a insegurança e uma inclinação para o caos. O ambiente da modernidade será fundamental para que a tecnologia entre em ação como fundamentadora dessas mudanças e inseguranças. O cinema que será uma das principais linguagens artísticas do movimento modernista, nasce como fruto mecânico e tecnológico do ritmo, do registro visual e da fragmentação do próprio espaço e tempo. O cinema projetou em 1896 a figura de McKinley em um ambiente em que a população sabia de sua ausência física, os jornais mostravam e informavam que o trabalho de campanha estava instaurado na sua própria residência, da qual o candidato saía raramente quando fora de suas viagens. Era de conhecimento geral a estadia de McKinley em Canton, Ohio, porém sua imagem foi projetada em forma real e com movimentos perfeitos em uma tela em Nova York e outros centros urbanos. A distorção do tempo e espaço pelo cinema complementava o sentimento fragmentado moderno, a forma do candidato vagava pelas cidades em exibições com narradores que tomavam a frente das narrativas, sem o controle total da *Biograph Company*. O primeiro cinema a levar o espectador a outros tempos e espaços (como na casa do candidato no momento em que recebe informações de campanha) complementa sensações modernas do indivíduo urbano. O motivo moderno ganha importância no decorrer das filmagens, pois para que os filmes da Guerra Hispano-Americana tivessem sucesso, eles deveriam retratar socialmente, economicamente e politicamente seu meio, receita imutável do cinema.

O recriar do espaço e do tempo que envolvia a guerra aproximou intimamente os espectadores das notícias que liam nas manchetes diárias. A sala do teatro de variedades oferecia conforto e segurança que, por sua vez, não existiam para soldados ou nos navios em combate, além de oferecer uma vista geral de diversas comemorações pós-guerra. A bandeira americana foi colocada como uma das primeiras estrelas do cinema estadunidense e até os dias de hoje, tem seu espaço garantido nos filmes da indústria. O filme nasceu como fruto e espelho dessa sociedade industrial e moderna, incapaz de se encaixar tão bem em outras realidades históricas. Como um espelho que reflete sua sociedade, ideia difundida por Marc Ferro, o

²⁹¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

primeiro cinema deixou seus rastros para os historiadores, rastros de sua sociedade. Os Estados Unidos moderno se expressou muito bem diante desses filmes, em sua economia e em sua política, dominada por questões nacionais e imperiais – como a Doutrina Monroe e o Destino Manifesto. As aparições, inseridas no material fílmico de forma direta, apresentam imagens que fomentam as ideias que percorriam esta sociedade bélica e industrial. Além disso, em uma análise externa ao filme, podemos relacioná-los com jornais e outras mídias do período, o que traz à tona a importância do uso do meio visual como divulgador de informações e construtor de uma opinião pública favorável às classes monopolistas de um capitalismo industrial.

O público inicial do cinema foi a classe operária dos meios urbanos do mundo industrializado. Essa forma de entretenimento ignorava as organizações teatrais elitistas, sendo dirigida ao povo sem erudição, sem educação seletiva. O consumo desse produto somente atingiu, de forma massiva, a alta classe econômica quando os *vaudeilles* expuseram a separação clara entre linguagem cinematográfica e a de outros espetáculos. A linguagem promoverá o cinema a uma categoria independente de atração, mudando até seus espaços de exibição para os *nickelodeons*, embora o período que contém a produção fílmica em questão, 1898 -1901, seja marcado por predominância de imigrantes, operários e da população menos favorecida economicamente. Esse processo leva-nos ao processo de informação imagética, já que podemos relacionar esse público a uma categoria iletrada da sociedade. Além dos aspectos visuais como forma de entendimento e divulgação, o filme apresenta-se como o grande interesse dos indivíduos modernos. A fotografia e as imagens ilustradas do cinema compõem inovações e se mostram como uma espécie de contato direto com o que se vê. O que supostamente nascera como um monopólio para o “povo”, tomou rumos controversos logo de início, quando os empresários viram novas possibilidades dessa nova tecnologia e também desse novo público – ambos em formação. Essa apropriação do cinema pelas classes dominantes como comércio, como negócio, fez que ela deposita-se investimentos e esperança de expansão, o que de fato ocorreu com o estímulo visual da Guerra Hispano-Americana.

Com um público significativo, o cinema passou a atuar em paralelo às manchetes dos jornais sensacionalistas, a chamada “imprensa marrom”, que sempre havia exercido profundo impacto no processo de imperialismo americano. Considerando que a Guerra Hispano-Americana foi a primeira conquista colonialista estadunidense, dando início a uma série de expansões e intervenções na América Latina, não podemos excluir o papel dessas mídias impressas na formação de opinião pública e até mesmo na ascensão e intervenção política. Muito frequente nas bibliografias sobre a Guerra Hispano-Americana, é o caso de Frederic

Remington, artista contratado por Hearst enviado a Cuba para ilustrar uma série de artigos sobre a guerra. Em Havana, Remington logo ficaria conhecido pelo famoso diálogo apresentado no filme *Cidadão Kane*, de Welles:

-*"Tudo está calmo. Não há problemas. Não haverá guerra. Quero voltar"*.

-*"Por favor, permaneça. Você fornece as imagens e eu forneço a guerra"*.

A guerra levou a um ditado popular entre os americanos: "A Guerra do Sr. Hearst", ou seja, uma guerra fomentada pela imprensa e por grupos nacionalistas e *jingoístas*. A Guerra Hispano-Americana foi a primeira guerra cujos correspondentes tiveram ampla participação desde seu momento de pré-conflito até sua prática em campo de batalha. Os jornalistas, por terem passagem livre, tiveram participação como espiões e mensageiros do exército norte-americano. O público estadunidense, em 1898, era majoritariamente letrado, porém, assim como os analfabetos, aproveitava o novo momento cultural de tempo de lazer. Anteriores ao cinema e ao rádio, os periódicos e as revistas ilustradas eram as principais fontes dessas atividades para quem habitava os centros urbanos.

A eclosão da segunda Revolução Cubana, em 1895, foi vista como uma notícia importante, e muitos jornais, conservadores e sensacionalistas, já haviam se movido para cobrir esse evento. Os leitores desses jornais sensacionalistas foram informados e enganados com fatos e ocorrências de batalhas e de opressões absurdas que nunca aconteceram, com vitórias das guerrilhas cubanas que não ocorreram e com histórias como a do navio *Olivette* e de *Evangelina Cisneros*, que deram origem a um livro organizado por Decker com ilustrações de Remington. Para além do papel, o jornal financiou as duas empresas que retrataram a guerra visualmente, sem muito sucesso nos locais de filmagem, porém, com recriações que seguiam a agenda nacionalista e sensacionalista dos jornais de maior circulação, também seus financiadores. A campanha de Willian Paley, Bitzer, Marvin, entre outros cineastas, compôs uma inédita cobertura da guerra, uma encenação ficcional de eventos reais (ou fatos inexistentes) para uma população diferente da dos jornais, a população que assistia aos filmes. As empresas *Edson* e *Biograph* competiram no mercado pela guerra, utilizando equipamentos e patentes diferentes a fim de criar as melhores imagens do evento. Além das recriações, contamos com duas narrações mais complexas desses fatos, como o drama *Love and War* e as três partes de *Sampson-Schley controversy*. O cinema navegou por mares nunca antes navegados, possibilitando logo em seguida, a participação da câmera diretamente no conflito,

colocando-se como agente informacional desses conflitos. O espectador é devorado pela curiosidade e transportado de seu tempo e espaço para os ambientes tão comentados pelos jornais e pela sociedade em si, estimulando a procura pelos teatros de *vaudevilles*.

Esse conjunto de películas, que compõem o acervo em diversas abordagens da Guerra Hispano-Americana e da Guerra Filipina-Americana, trouxe a esta pesquisa a necessidade de levantamento de fontes paralelas ao próprio filme. A aparente obviedade das narrativas desses filmes dificultam o trabalho do historiador que se debruça diante da tentativa de encontrar inseridas, exclusivamente no aspecto visual narrativo, algumas respostas para as questões iniciais levantadas diante do material. Para o historiador, esses filmes necessitam de um complemento externo a eles, fontes que sejam capazes de informar e conectar os breves momentos filmados com o que seu contexto demandava, análise essa fundamental nas *atualidades*, que divulgam imagens praticamente impossíveis de se encaixarem no habitual trato do historiador com o mundo interno, a linguagem e a construção fílmica. Os jornais, as experiências descritas pela intensa pesquisa feita por Bottomore e a riqueza de dados relacionados a este primeiro cinema, com sua passagem pela Guerra Hispano-Americana, compõem elementos fundamentais para a compreensão externa e interna do material desse acervo. A pesquisa caminhou para desmistificar certa ingenuidade desses filmes, os quais poderiam seguir um rumo sem muita importância caso estivessem presos a uma finalidade de *mostração*. Podemos encontrar nas ligações entre jornais, governo e as companhias Edson-Biograph, a intencionalidade de seguir as agendas nacionalistas do governo. A ligação fundamental dos filmes com as manchetes direcionava o espectador para um saciar de impulsos visuais *voyeurs* e curiosos estimulados por toda a contextualização do movimento e da imagem no cotidiano da modernidade.

Também é pensando na importância da máquina, como fruto de uma sociedade tecnocrata, que os laços entre a indústria da morte, como nos propôs Hobsbawn, e a cinematográfica criam, em conjunto, a relação do medo ou de segurança da população que vivia os anos da era imperialista. O filme colabora com a criação de um espectro violento, temeroso ou que distorce a imagem de seu inimigo, retratado como ser meticuloso, capaz de se aproximar do indivíduo por meio da sua movimentação nas telas dos teatros de variedades. O contato com o inimigo por meio do primeiro cinema serviu como projeto embrionário para seu aprimoramento como arma nos processos mais violentos vividos no século XX. Além disso, o ideal de segurança da corrida tecnológica armada mostrava os Estados Unidos como uma nação forte e cheia de enormes encouraçados a serviço desse espectador: rasgavam o oceano e

demonstravam seus enormes canhões para a câmera. O início do cinema deve seu crescimento significativo às filmagens desse conflito, as quais se colocam ao historiador como a gênese do filme de informação, propaganda e arma ideológica. As bandeiras, tão presentes trazem a memória de quem eram os donos dos navios e exércitos, de quem é o poder capaz de colocar em prática as antigas sagas ilusórias estadunidenses, o Destino Manifesto e a Doutrina Monroe.

As películas abordadas levantam questões que nos obrigam, como pesquisadores do passado, a analisar essa fonte não como a história de um produto independente, filmes do acervo ou em uma suposta totalidade que iria pegar o meio externo desses filmes analisados apenas como produtos de uma indústria, como as empresas Edson e *Biograph*. O primeiro cinema, principalmente nos anos de 1898 e 1899, compõe-se como prática moderna. Adaptar a fonte em si e fazer sua análise interna ou sua análise externa nesta pesquisa, só foi possível por meio da contextualização inicial do leitor aos preceitos modernos e urbanos e sua conexão com as análises mais tradicionais do filme. Como resultado final, podemos entender esse material fílmico, aparentemente ingênuo e simples, como um elemento necessário à conjuntura do período. Capazes de conectar um mundo de transição do estático para o móvel, de unificar narrativas distintas que começavam a necessitar de transformações urgentes, capazes de adaptar-se em conjunto a outras películas em uma grande narrativa já existente ou criada no seu momento de acordo com seu exibidor, os filmes da Guerra Hispano-Americana tornam-se riquíssimos graças à sua capacidade de tornar-se parte de um todo, de uma unidade conectada pela conjuntura moderna e capitalista industrial, ligada ao mundo bélico e urbano. Isso explica porque a história do primeiro cinema não é capaz de ser apenas uma história voltada ao seu conteúdo, ao interno de seus filmes, mas sim uma história total, uma fonte que deve caminhar conectada a outras, ou às estruturas históricas que as permeiam para além do filme.

A produção fílmica ligada à Guerra Hispano-Americana pode, então, categorizar-se como figura embrionária das utilidades distintas do cinema moderno e seus desdobramentos ao caminhar do século XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTE PRIMÁRIA

Lib. of Cong. Spanish American War in Motion Pictures. Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division U.S. Govt. Web. 28 de Agosto de 2018. <<https://www.loc.gov/collections/spanish-american-war-in-motion-pictures/>>.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T.W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). *Comuni-cação e indústria cultural.* São Paulo: EDUSP, 1978. p. 363-371.

_____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada.* Trad. de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda no cinema.* Tradução Adilson Mendes, Fábio raddi Uchoa. Rio de Janeiro: azougue, 2012.

ALGER, Russell. *The Spanish American War.* New York: Harper & Brothers, 1901

ALLENDESALAZAR, José Manuel. *El 98 de los Americanos.* Madrid. Edicusa, 1974.

AUMONT, Jacques. *A imagem.* Campinas: Papirus Editora, 1993.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema.* 3 ed. São Paulo: Papirus, 2007.

AUERBACH, Jonathan. *McKinley at Home: How Early American Cinema Made News.* American Quarterly, Maryland, ano 1999, v. 51, n. 4, ed. 04, 1 dez. 1999. URL: <http://www.jstor.org/stable/30041673>.

BANDEIRA, L. A. Moniz. *De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Formação do império americano: da guerra contra a Espanha à guerra do Iraque.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa.* Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

_____. *Baudelaire e a Modernidade.* Tradução: João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema.* São Paulo: Livraria Brasiliense Editora S.A, 1 ed.1980.

BOTTOMORE, Stephen. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. 2007. Tese (Doutorado) - Universiteit Utrecht, Holanda, 2007.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAMARGO, Silvio; DE SOUZA, Luiz Gustavo. Xel Honneth leitor de Lukács: reificação e reconhecimento. *Pensamento Plural*. Pelotas, 2012. Disponível em: <<http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/11/08.pdf>> Acesso em: 2 jul. 2019.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, F.C. *O primeiro cinema, Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

_____. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

FERNANDES, Luiz Estevan, MORAIS, Marcos Vinicius. *Os eua no século XX*. In. *História dos Estados Unidos, do início ao século XXI*. KARNAL, Leandro. Contexto, 2011. São Paulo.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FREIDEL, Frank Burt. *The splendid little war*. New York: Dell Publishing, 1962.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 10 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HOBBSBAWM, Eric J. *A era do capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. *A era dos impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997

MACHADO, Mariângela. *A formação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte-americana*. PUCRS, n° 77. Porto Alegre: Famecos 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6475/4705>

MILLER, Bonnie M. *From Liberation to Conquest: The Visual and Popular Cultures of the Spanish-American War of 1889*. The Journal of American History, Inglaterra, v. 93, n. 02, 2006. Disponível em: <http://www.jstore.org/stable/4486397>. Acesso em: 18 jun. 2019.

MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

MUSSER, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.

_____. *The emergence of cinema – the American screen to 1907*. New York: General Editor, 1990.

_____. *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*. Cinema Journal, Texas, ano 01, v. 44, n. 01, 2004. Disponível em: <http://www.jstore.org/stable/3661175>. Acesso em: 5 abr. 2018.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, 2009.

PAIVA, SAMUEL. *A representação da realidade em filmes de Rogério Sganzerla: construindo a História a partir de Orson Welles e de cinejornais*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

PATERSON, Thomas G. *U.S. Intervention in Cuba, 1898: Interpreting the Spanish-American-Cuban-Filipino War*. OAH Magazine of History, Connecticut, v. 12, n. 03, 1998. Disponível em: www.oah.org. Acesso em: 15 jun. 2018.

RIO, Eduardo D. *Cuba para principiantes*. São Paulo: Versus LTDA, 1970.

ROVE, Karl. *The Triumph of William McKinley: Why the Election of 1896 Still Matters*. New York: Simon & Schuster, 2015.

SADOUL, Georges, *histoire generale du cinema*, Tome I: L'invention du cinema 1832-1897, Paris: Denoel, 1948.

SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão: uma história da política norte-americana em relação à América Latina*. Bauru: EDUSC, 2000.

SCHWARTZ, R. Vanessa. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

SELLERSM Charles, MAY Henry f, MCMILLEN Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*. São Paulo. Zahar, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI, no loop da montanha russa*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *Orfeu Extático na Metrópole, São Paulo sociedade e cultura nos primeiros anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*.

Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix LTDA, 1975.

THOMAS, Hugh. *Cuba: la lucha por la libertad, 1762-1970*. México: Grijalbo, 1973.

TOTA, Antônio Pedro. *Os Americanos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

TOLCHIN, Joseph S. *América Latina x Estados Unidos: Uma relação turbulenta*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema: invenção do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta Ltda, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: Contra os novos conformistas*. São Paulo, Editora Unesp. 2011

WILLIAMS, R. HAL. *Realigning America: McKinley, Bryan, and the Remarkable Election of 1896*. University Press of Kansas, 2010.