

A aventura de Georges Méliès dans la Lune

ALICE FÁTIMA MARTINS*

Resumo: Em 1902, Georges Méliès realizou *Le voyage dans la Lune*, conduzindo o público nessa primeira viagem pelo firmamento. Suas imagens incorporaram-se à memória de quem as tenha vislumbrado, somando-se a todas as outras imagens que vieram a ser projetadas nas telas desde então. Constituiu, ainda, o marco inicial da instalação de uma das indústrias mais criativas e mais lucrativas, a cinematográfica, fonte de imagens que fazem parte do modus como o homem contemporâneo institui sua visão de mundo.

Palavras-chave: *Le voyage dans la Lune*, ficção científica, cinema, imaginário social.

CYRANO – Le Bret, je vais monter dans la
lune opaline, Sans qu'il faille inventer,
aujourd'hui, de machine...¹

ROSTAND (1897)

Em 1902, Méliès conduzia, pela primeira vez, homens e mulheres do século XX recém-inaugurado numa possível viagem que os levaria a desembarcar em solo lunar. Além da aventura, o autor de tal incrível proeza garantia, ainda, aos viajantes, ao final dos breves dezesseis minutos de projeção do filme, seu retorno seguro ao solo do planeta Terra e aos seus afazeres cotidianos. No entanto, as imagens dessa fantástica viagem já não mais os (nos) deixariam: juntando-se a todas as outras que viriam a ser produzidas desde então, desdobramentos desse feito, tais imagens passaram a integrar suas (nossas) memórias e imaginação a respeito do seu (nosso) universo, onde existimos e buscamos produzir sentido para nossas vidas.

O firmamento, com seus astros brilhantes, exerce fascínio sobre a imaginação humana

desde tempos imemoriais, dando-lhe expressão em lendas, histórias fantásticas, sonhos coletivos. De todos os corpos que reluzem no firmamento, sem dúvida, a Lua tem sido a fonte mais rica a fomentar histórias, simpatias, desejos, encantamentos, poesias, fantasias que povoam o imaginário humano... A Lua, essa nossa vizinha.

Assim, ao apresentar o seu filme *Le voyage dans la Lune*, no início do século XX, Georges Méliès, de fato, realiza o feito de dar visibilidade às imagens vivas, dotadas de movimento, que habitam a fantasia humana desde sempre. Vale ressaltar que, anteriormente a ele, e ao advento do cinema, muitos escritores já se tinham aventurado a tecer em palavras tais imagens, ocupando, definitivamente, seu lugar na constituição dinâmica do imaginário coletivo em relação ao assunto, a possível viagem à Lua.

Numa breve contextualização, lembramos que, no Ocidente, dentre os escritores mais conhecidos que deixaram sua imaginação conduzir-nos em direção à Lua, encontramos Cyrano de Bergerac, figura legendária, que inspirou Edmond Rostand a escrever a famosa peça teatral que leva seu nome, apresentada ao público, pela primeira vez, em Paris, em 28 de dezembro de 1897 (Rostand, 1976). No entanto,

* Doutora em Sociologia (UnB), mestre em Educação (UnB) e arte-educadora. E-mail: alice2fm@ig.com.br.

1. "CYRANO – Le Bret, eu vou subir à Lua opalescente. Mas sem necessitar que máquinas invente..." (Rostand, 1976, p. 327).

Savinien Cyrano de Bergerac, este o seu nome, muito antes de habitar os versos de Rostand, viveu na Paris do século XVII, entre os anos de 1619 e 1655. Exímio esgrimista, protagonista de duelos sangrentos, foi também escritor, poeta, teatrólogo, filósofo, ensaísta, comediante e boêmio. Além de ser famoso pelo seu avantajado nariz, motivador de muitas brincadeiras maldosas que, quase sempre, resultaram em desavenças e escaramuças violentas.

Dentre a sua produção literária, destacamos as obras *Voyage dans la Lune et aux états du Soleil* (1657) e *Histoire comique des états et empires du Soleil* (1662).² Em suas aventuras imaginárias à Lua, Cyrano entra em contato com uma civilização que, a exemplo dos terráqueos, ignora a existência de outros mundos e não admite a existência de vida inteligente fora dos seus domínios, ou dos domínios de sua própria espécie. Invertendo as condições, para ressaltar equívocos, preconceitos e potencialidades da visão de mundo dos habitantes da Lua, o autor formula questões de cunho científico e filosófico, por meio das quais enaltece pensadores considerados dignos de sua admiração, e, ao mesmo tempo, tece severas críticas a contemporâneos seus em geral, à nobreza, à Igreja Católica, em especial à instituição da Santa Inquisição, sua arrogância e pretensão, mergulhada em ignorância. “Sou-venez-vous donc, ô de tous les animaux le plus superbe! [...]”³ (Bergerac, s.d., p. 95-96), homem, de todos os animais, o mais soberbo, adverte o autor, nas palavras de uma das personagens com quem estabelece intenso diálogo na Lua, a qual defende a idéia de que todos os seres vivos sentem e pensam, até mesmo um pé de couve, ainda que não disponham dos recursos humanos para falar e defender seus pontos de vista. Pretende questionar, assim, a concepção antropocêntrica sobre o universo e os seres nele viventes. No entanto, os diferentes modos de vida e costumes sociais, bem como valores e condutas morais citados pelo autor, encontram, de fato, referência no próprio tempo e ambiente em que ele viveu.

Vale ressaltar que a descoberta e a conquista do Novo Mundo, àquele tempo, representou grande desafio às muitas verdades constituídas no velho mundo europeu, afinal tratava-se de reconhecer a existência de outros modos de organização social, com base em valores e códigos diversos dos conhecidos e ali legitimados até então. E, durante séculos, foi posta em questão a possível natureza humana dos habitantes do Novo Mundo – este, uma espécie de Lua para a Europa de então. Assim, em última instância, a crítica proposta por Cyrano de Bergerac ao antropocentrismo apóia-se numa visão eurocêntrica – o que dificilmente poderia ocorrer de outra forma, em se tratando do século XVII, quando o Iluminismo, então em plena eclosão, passou a reivindicar a razão humana enquanto unidade maior de medida do universo. Sua viagem à Lua, antes de voltar-se para projeções de futuro, aventuras e conquistas científicas, a despeito de toda a curiosidade do autor sobre as questões da ciência, vem a ser, de fato, uma metáfora por meio da qual Cyrano de Bergerac coloca em pauta, para discussão, as possíveis verdades de seu próprio tempo.

Cerca de dois séculos mais tarde, podemos constatar que o tema viagem à Lua é, também, recorrente na obra de um outro francês, o escritor Jules Verne, por exemplo, em *De la Terre à la Lune*, escrita em 1865. A partir de sua reconhecida capacidade para compor múltiplos ambientes complexos, dos quais fazem parte máquinas e recursos tecnológicos ainda não existentes em seu tempo, nessa obra, Jules Verne embarca três homens a bordo de uma cápsula resistente, que é lançada, por um canhão gigantesco, em direção à Lua. A preparação da viagem, os cálculos, os problemas enfrentados no percurso, os desvios de curso são detalhadamente narrados, de modo a ambientar a aventura num contexto de discussões científicas, no âmbito da física e da astrofísica, sobre força gravitacional, corpos celestes, entre outras, em que informações comprovadas, à época, misturam-se a projeções e especulações ficcionais do autor. Nesse tempo, o desenvolvimento da ciência moderna, com reflexos sobre os avanços tecnológicos que anunciavam conquistas cada vez mais audaciosas, apontava para a ampliação dos limites da dominação humana, na

2. Essas duas obras foram editadas e publicadas após a sua morte.

3. “Lembra-te, pois, homem, tu que és o mais soberbo dos animais [...]” (Bergerac, 1939, p. 89).

direção de fronteiras não imaginadas até então. O otimismo que impregnava tal convicção formava o pano de fundo sobre o qual, com base no já conquistado, era possível traçar conjecturas sobre o futuro. O que significava, por um lado, que tal futuro estava assegurado por todo o desenvolvimento vivenciado, e, por outro, que era preciso projetar o futuro, como forma de assegurar a sua existência, e de que grandes aventuras poderiam ser vividas, sim, nesse futuro por ele desenhado.

Alguns críticos à obra de Jules Verne apontam erros em suas projeções. Mesmo na obra *De la Terre à la Lune*, há aspectos relacionados às dificuldades impostas, seja pela gravidade, seja pela sua ausência, a qualquer corpo que cumpra o percurso entre a Terra e seu satélite, que teriam sido erroneamente considerados pelo autor. Deve ser ressaltado o fato de que não fazem parte da discussão aqui proposta os acertos e os erros nas previsões de autores e cineastas que produzam ou tenham produzido no campo da ficção científica, ou da consistência dos conhecimentos tecno-científicos a respeito das temáticas por eles abordadas, mas o modo como as suas projeções dão visibilidade ao imaginário social sobre o futuro e sobre o desconhecido, realimentando e modificando esse mesmo imaginário por meio da proposição de novos elementos. Faz-se necessário notar que todas as projeções, ainda que imaginárias, desse autor, e dos outros que produziram nesse assunto, bem como as do próprio cineasta Georges Méliès, não dispunham de informações cientificamente comprovadas sobre as quais poder-se-iam apoiar, tampouco de recursos técnicos, ferramentas necessárias, para alçar seus vãos. Ou seja, suas construções embasaram-se, essencialmente, nas possibilidades oferecidas pela própria imaginação criadora, ou imaginário radical, conforme propõe Castoriadis (1982), instância instituidora da teia social, que é fonte contínua de (re)criação do novo, e cujo fluxo contínuo de produção de representações e significações não comporta binômios tais como falso/verdadeiro, certo/errado. Com base nessa linha de reflexão, podemos observar que a produção no campo da ficção científica,⁴ na literatura ou no cinema, apóia-se tanto em informações que podem ser

confirmadas pela racionalidade científica, quanto nas múltiplas possibilidades geradas desde a indeterminação não racional do imaginário.

Sobre essa temática, num interessante livro em que estabelece relações entre desenvolvimento tecnológico e suas representações imaginárias, Patrice Flichy (2003) observa que, inevitavelmente, nas origens de um quadro social-tecnológico, encontra-se toda uma série de imaginários tecnológicos. O quadro de funcionamento de uma certa tecnologia ou conhecimento técnico é produzido no seio de uma comunidade técnica, em laboratórios de pesquisa, mas a construção do quadro de usos dessa tecnologia envolve outros sujeitos sociais: são escritores, jornalistas, cineastas, cujos discursos contribuem na elaboração do imaginário social, vulgarizando o conhecimento científico e tecnológico e integrando o quadro de uso das novas técnicas.

Flichy destaca, ainda, que novas tecnologias, durante o século XIX, como ainda hoje, suscitaram uma produção importante na literatura, dedicada a explorar seus usos imaginários, referindo-se, por exemplo, ao estudo desenvolvido por Howard Segal sobre obras literárias norte-americanas, produzidas entre 1883 e 1933, que podem ser consideradas como utopias tecnológicas. Para o pesquisador, esses escritores manifestam opiniões e valores profundamente arraigados “au cœur de la société américaine”⁵ (2003, p. 189). Na Europa, particularmente na França, a literatura de imaginário tecnológico ganhou expressão, sobretudo, na forma dos romances de antecipação, tendência da qual a obra do referido Jules Verne pode ser considerada das mais significativas.

Assim, utopistas tecnológicos norte-americanos, romancistas de antecipação europeus, técnicos e engenheiros concorreram,

4. A denominação ficção científica (inicialmente *scientifiction*, depois *science fiction*) não era adotada à época de Jules Verne, tampouco ao tempo da realização de *Voyage dans la Lune*. Ela foi empregada, primeiramente, no campo da literatura, na década de 1920, pelo americano Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*, que tem sido apontada como a primeira revista de ficção científica (cf. <http://www.twd.net/ird/forecast/>).

5. “No coração da sociedade americana” (tradução da autora).

no final do século XIX, para a definição de um imaginário tecnológico relativamente unificado que, além de conceber utopias, se voltava para projetar o futuro. Ao lado dos inventores e dos escritores, revistas e outras produções impressas contribuíram para a popularização de questões científico-tecnológicas e a tessitura desse imaginário.

No entanto, Flichy ressalta que o imaginário, tanto quanto a própria tecnologia, não constitui uma história unilinear. Ao contrário, as representações da técnica são diversas e antagônicas e, frequentemente, no seio do imaginário tecnológico, a diversificação de interpretações é maior que as diversificações técnicas propriamente ditas. Além disso, as representações sociais de uma mesma tecnologia são, frequentemente, discordantes, chegando a ser antagônicas: “différents imaginaires techniques produisent des visions du futur contrastées”⁶ (2003, p. 199).

Nesse cenário, não cabem discussões a respeito dos graus de acerto ou de erro em previsões. Para a discussão proposta neste artigo, merece destaque o fato de que as imagens tecidas, no âmbito da literatura, por Jules Verne sobre a Lua e as possibilidades e dificuldades para que os homens viessem a alcançá-la, por um lado, deram forma expressiva às possibilidades apontadas pela ciência moderna, ao homem ocidental, quanto às conquistas que o aguardavam no futuro, um futuro prometido por tal modelo científico, e, por outro, passaram a fazer parte do próprio imaginário sobre esse futuro projetivo, e suas possibilidades tecnológicas. Tais imagens inspiraram, em parte, esse que, na história do cinema, pode ser considerado o primeiro filme, se não de ficção científica, fantástico, inspirado no progresso e na industrialização: *Le voyage dans la Lune*, realizado por Georges Méliès em 1902.

Outro escritor que transitou entre os séculos XIX e XX, a pintar, com as palavras, imagens sobre o futuro, como forma de questionar as condições sociais de seu tempo, foi Herbert George Wells, com seus romances científicos. O autor da obra referencial *The time machine*

(1895), dentre tantas outras produções, escreveu, também, na aurora do século XX, *The first men to the Moon* (1901), história na qual, engenhosamente, descreve as aventuras de dois homens que chegam à Lua a bordo de uma esfera feita de metal extremamente resistente, seu encontro com os selenitas, habitantes da Lua, e o seu retorno à Terra. As imagens ali criadas por H. G. Wells também constituíram fonte de inspiração para a obra cinematográfica de Georges Méliès, *Le voyage dans la Lune*.

Méliès, desse modo, realiza o feito de fazer migrar metáforas literárias para imagens projetadas na tela do cinema. Por isso, pode ser considerado, segundo as palavras de Edgar Morin (1959), o criador do cinema como linguagem artística: a produção de imagens que transcendem o mero registro de recortes de realidades, na direção da (re)criação da fantasia, do sonho, do imaginário. O que possibilitou, à nova arte, a conquista do lugar, na contemporaneidade, desde o qual ela viria a se tornar uma das principais fontes de entretenimento da sociedade do século XX. A posição adotada por Morin é ratificada por outros pensadores e críticos de cinema, a exemplo do brasileiro Rubens Ewald Filho (2001).

A obra literária de Jules Verne, H. G. Wells, assim como a de *Cyrano de Bergerac*, dentre os quantos outros escritores visionários, constituiu fonte de inspiração não apenas para *Le voyage dans la Lune*, mas para tantos outros filmes identificados como de ficção científica, até os dias de hoje. Mas *Le voyage dans la Lune* representa um marco referencial. Ao realizá-lo e projetá-lo, Georges Méliès transformou a própria sala escura do cinema numa cápsula, a bordo da qual lançaria seu público, juntamente com aqueles intrépidos astronautas, numa viagem que, para além da Lua, os levaria em direção ao universo todo, e a seus mistérios, cujas fronteiras espaciais e temporais seriam estabelecidas pela própria imaginação. Imaginação essa que, ao longo do século XX, foi balizada, evidentemente, de acordo com os códigos estabelecidos pela própria indústria cultural, e, em particular, pela indústria do cinema e pelos recursos tecnológicos disponibilizados. Esses recursos, ao tempo de Méliès, não representavam muito mais do que a

6. “Diferentes imaginários tecnológicos produzem visões contrastantes do futuro” (tradução da autora).

possibilidade de montagem de cenários em papelão, ou do que o uso de truques de ilusionismo, migrados desde o circo e do teatro para o cinema, além da própria câmera fixa para filmar imagens mudas, em preto-e-branco, alinhavadas com muita imaginação e criatividade. Notamos que a linguagem cinematográfica só voltou a registrar novo salto de tal magnitude, em ambiente de criação igualmente artesanal, na década de 1970, quando George Lucas e sua equipe realizaram o episódio inaugural da série *Star Wars*, *Uma nova esperança*, episódio IV. Na realização desse filme, a tecnologia de imagem disponível à época contou com a utilização de objetos inusitados, tais como meias-arrastão, ferros de passar roupas, embalagens de remédios, dentre outros (Sadovski, 2002), na produção de efeitos especiais e na montagem da cenografia que ambientaria as aventuras espaciais da Princesa Leia, dos bravos Luke Skywalker e Han Solo, protagonistas primeiros dessa obra que instituiu, no cinema, uma nova maneira de contar histórias fantásticas, aventuras intergaláticas.

Retomando nossa viagem à Lua, as primeiras imagens indicam que a ambientação e a instalação da história que o filme conta foram buscadas na obra de Jules Verne: o presidente do Instituto de Astronomia Incoerente (entidade que, na obra de Jules Verne, tem por denominação Clube do Canhão), interpretado pelo próprio Méliès, apresenta aos colegas seu projeto para a realização de uma viagem à Lua. A reunião é tumultuada, mas, finalmente, os planos são aprovados e quatro dos homens presentes, liderados pelo mentor da idéia, organizam-se para realizar a viagem. Eles acompanham a fabricação da cápsula, na qual embarcariam, e do grande canhão que a projetaria em destino à Lua.

É preciso ressaltar que, em 1902, toda a Europa vivia o entusiasmo crescente quanto às promessas de desenvolvimento acenadas pela industrialização, cujas bases estavam no desenvolvimento tecnológico e científico que ambicionava o infinito, ao mesmo tempo em que se mostrava capaz de inventar múltiplos infinitos. A invenção do cinematógrafo, no final do século anterior, tomara parte desse entusiasmo, a ponto de ser levado para figurar dentre os grandes

inventos do século, na Exposição Universal de 1900, em Paris. Os organizadores da exposição pretendiam que ela fosse “a executora testamentária do século encerrado e o oráculo do século nascente” (Toulet, 1988, p. 42). Nessa atmosfera, o cinema teve lugar de destaque: no salão de festas da exposição, com capacidade para receber mil espectadores, foi instalado um cinematógrafo gigante. Ao longo de seis meses, cerca de um milhão e meio de pessoas contemplaram imagens projetadas sobre uma tela de 400m². Esses números refletem a grandiosidade das ambições que impregnavam o espírito empreendedor da época.

Essa mesma grandiosidade caracteriza o projeto de lançamento do grupo de astronautas à Lua. Afinal, as condições para a viabilização de tal viagem, evidentemente, seriam asseguradas, tão-somente, por um complexo industrial extraordinário, cuja bandeira fosse a conquista do futuro. Assim, as imagens em preto-e-branco, do filme mudo, mostram o pleno entusiasmo das personagens no curso da fabricação da cápsula que transportaria os viajantes, e do canhão que a lançaria em direção à Lua, numa paisagem em que prevalecem as fábricas e a alegria contagiante diante da visão da fumaça exalada pelas chaminés. A fumaça é parte constituidora da metáfora de instalação irreversível do progresso, razão de comemorações festivas. A fumaça, com seu potencial poluente ainda ignorado, é, portanto, a garantia da conquista de mundos até então desconhecidos. Inclusive a própria Lua, destino dos intrépidos viajantes que embarcam, em ambiente de grande festa.

O lançamento da cápsula lembra o tradicional quadro circense no qual o homem-bala é projetado de dentro de um canhão.

Na obra de Jules Verne, os astronautas não conseguem pousar em solo lunar. Após terem permanecido em órbita em torno do nosso satélite, retornam à Terra, a salvo, gloriosos, com muitas histórias para contar. Por sua vez, Méliès, no papel de mestre de cerimônias do evento histórico, e seus companheiros não encontram obstáculos ao longo do percurso: aproximam-se rapidamente da face da Lua, cuja fisionomia expressa perplexidade com a chegada dos visitantes inesperados, que lhe entram pelo olho. A partir desse momento, o tom fantástico do

filme encontra inspiração no texto de H. G. Wells, dando continuidade ao espírito circense, no que diz respeito ao ambiente cênico. Méliès “funde” as duas ficções para dar forma a sua própria.

Recém-chegados à Lua, os viajantes do espaço são presenteados com a surpreendente visão da Terra que surge no horizonte. Então, cansados e assustados com uma explosão violenta que os sacudiu, decidem dormir, acomodando-se numa cratera. Enquanto nossos homens dormem, a boca da cratera transforma-se em palco de um curioso desfile, imagens de sonho dos desbravadores lunares: são estrelas, cometas e outros corpos celestes. Por ali, também transitam Phebus sentado em uma inesperada “lua crescente”, Saturno em seu globo cercado por um anel e duas jovens encantadoras levantando uma estrela. A presença dos aventureiros parece não os agradar. Phebus, então, ordena que caia uma nevasca, e eles despertam com muito frio. Em busca de abrigo, descem por uma entrada existente na cratera, alcançando o interior do corpo lunar, onde encontram cogumelos gigantes e os selenitas, os verdadeiros habitantes daquele mundo fantástico. Vale lembrar que as mulheres que dão feição às estrelas e outros corpos celestes são interpretadas por coristas do Vaudeville de Chatelet, e os selenitas são interpretados por atores acrobatas do Folies Bergères de Paris (Catalão, 2002).

Os selenitas são seres estranhos: embora apresentem grande mobilidade corporal, ao atacar os terráqueos, são facilmente “explodidos” com o simples toque de um guarda-chuva ou com qualquer outro impacto, como “bolhas de sabão”. Assim, quando nossos viajantes são capturados e levados à presença do monarca selenita, o líder dos astronautas suspende-o no ar, jogando-o ao chão, o que resulta na sua explosão. Em fuga, seguidos por uma multidão de selenitas, os quatro primeiros astronautas entram na cápsula, enquanto o quinto a empurra de um precipício onde se equilibra precariamente, de modo que ela “caia” da Lua em direção à Terra. O nosso quinto astronauta retorna dependurado por uma corda amarrada à parte externa da cápsula. De quebra, um

selenita agarra-se a esse bizarro veículo espacial, somando-se à intrépida trupe-tripulação.

A cápsula cai no mar, como também nos conta Jules Verne em sua história. A câmera de Méliès “submerge”, juntamente com a cápsula, (re)criando imagens do ambiente submarino, de onde todos são resgatados por um navio, e recebidos como heróis. Como não poderia deixar de ser, o selenita que veio de carona torna-se atração circense, na entusiasmada Paris de então, capital cultural do mundo ocidental.

Ao longo do filme, a câmera fixa registra, uma após outra, as seqüências da história, organizadas na grande caixa de um palco de teatro. Assim, todas as cenas são emolduradas pela boca de cena e, a cada seqüência, é montado um novo cenário, fazendo-se uso das trucagens disponíveis e dos recortes possíveis. A câmera é estática, mas, eventualmente, alguns elementos cênicos são sutilmente deslocados, para criar a ilusão de que o ângulo de visão do espectador desloca-se no espaço. As personagens entram e saem de cena pelas laterais ou, ainda, por algum acesso aberto no chão do próprio palco. Méliès trabalha com elementos rudimentares de animação na seqüência das imagens submarinas e do navio de resgate.

No tocante ao perfil de algumas personagens, um detalhe chama a atenção: trata-se da presença feminina que, embora representando papéis masculinos (serviçais, soldados etc.), utilizam trajes provocantes para a época. Elas estão presentes em algumas cenas, particularmente nas que mostram a reunião dos astronautas e o lançamento da cápsula. Também são mulheres bonitas que apresentam, ao público (tratar-se-ia do público da história, que corria para ver o espetáculo do lançamento, ou do público presente à sessão de cinema?...), a cápsula dos astronautas, em atitude sensualmente provocante que veio a ser incorporada, posteriormente, nas imagens produzidas, sobretudo pela televisão, até os dias de hoje, nas quais modelos, que incorporam-estabelecem os padrões de beleza feminina vigente, fazem a propaganda de mercadorias-símbolo do capitalismo industrial, tais como carros, eletrodomésticos e outros produtos, objetos de desejo

do público, este, sem dúvida, integrado pela massa de espectadores ávidos por consumo. Nesse sentido, merece destaque a informação de que uma parte da obra de Méliès configurou o que mais tarde ficou conhecido como filme publicitário.

Ou seja, em 1902, em Paris, efervesciam as últimas novidades no campo das invenções, da cultura, da moda, do comportamento. Na cidade, repercutiam, ainda, os efeitos da exposição universal realizada na virada do século, na qual o cinematógrafo dos irmãos Lumière fora protagonista. Uma das características dessas exposições universais, que marcaram a Europa e os Estados Unidos da América do Norte ao longo do século XIX, sempre foi a presença de "exemplares" de povos colonizados: eram os "outros" trazidos para serem expostos, observados, troféus que simbolizavam a dominação de territórios, da cultura, de mercados que se instalavam e começavam a se expandir.

As relações entre o "sujeito civilizado, colonizador" e o "outro selvagem, colonizado", ou "potencialmente colonizável", marcadas pelo ideário positivista, influenciaram de modo irrefutável o ambiente sócio-histórico e cultural no qual surge o cinema como técnica e como linguagem, de modo que se fazem representar também nas imagens fílmicas produzidas. Assim, uma população significativa de estrangeiros habita as narrativas cinematográficas desde os primeiros tempos. E, se os filmes etnográficos constituíram uma vertente forte dentro dessa cinematografia inaugural, as narrativas ficcionais, incluindo as científico-ficcionais, também reservaram lugares privilegiados de representação do "outro", ou dos "outros", aos quais são atribuídas naturezas monstruosas, assustadoras, ameaçadoras, seja na forma de alienígenas predadores, macacos violentos e autoritários que assimilam modos humanos de organização social e produção tecnológica, seja máquinas inteligentes que suplantam a humanidade, cidadãos extemporâneos que realizam viagens no tempo, estabelecendo pontes reversíveis entre passado, presente e futuro.

Nesses embates entre as entidades identificadas como "nós" e os "outros", as comunidades auto-referidas como "nós" representam

a humanidade. No entanto, esses representantes restringem-se a poucas sociedades; em geral, às que detêm maior poder econômico, científico e tecnológico. Assim, em *Le voyage dans la Lune*, a sociedade parisiense aparece como representante da humanidade em sua totalidade, adiante na possibilidade de conquista do universo. Assim, para Méliès, os "outros", os selenitas, são seres bizarros cuja organização social é facilmente vencida pelos bravos representantes da ciência moderna européia, e para os quais são deixadas poucas possibilidades de escolha a partir daquela inesperada visita em seu território de origem: permanecer na Lua e, portanto, em seu estado primevo de ignorância e estranheza; "explodir" no contato com os homens, em advertência quanto a sua impotência diante da capacidade humana de conhecimento e gana de conquista; ou migrar para a Terra, em busca da oportunidade (única, provavelmente) de se tornarem civilizados. Quem sabe, até, ganhando o posto de artista nalgum circo, ou mesmo nalguma exposição universal, em cenários que reproduzam suas habitações lunares, com chances de serem bem-sucedidos junto ao público... Ou, ainda, interpretando pequenos papéis em narrativas cinematográficas, nessa usina de imagens em movimento que começava a se insinuar.

Vários autores referem-se à expansão sem precedentes da produção de imagens na sociedade contemporânea desde então, e até mesmo à formação de uma civilização da imagem (Durand, 1998) ao longo do século XX, diretamente relacionada com o desenvolvimento da tecnologia que permitiu o registro e a projeção de imagens em movimento: o cinema. Marco fundamental desse processo, o cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, nas mãos de Georges Méliès ganhou, de fato, o sentido de ferramenta a serviço da produção de linguagem. Méliès foi esse artesão visionário, uma espécie de Homero naif (Morin, 1959), cujo trabalho consistiu em criar histórias fantásticas a partir de imagens registradas e projetadas, sua matéria-prima. A mesma ação do artista que faz com que a escultura de mármore não seja apenas a pedra de mármore e que um conjunto de palavras possa ter o sentido da poesia. O resultado do processo de criação de Méliès, com

sua ferramenta, foi o ponto de partida para a instalação, na contemporaneidade, de uma das indústrias mais criativas e mais lucrativas, a cinematográfica, fonte fomentadora de imagens e significados que fazem parte do modus como o homem contemporâneo ocidental organiza sua linguagem e institui sua visão de mundo. Em certa medida, nossas identidades dialogam, diretamente, com as narrativas cinematográficas. Não seríamos os mesmos se o cinema não tivesse sido inventado, como técnica e como linguagem.

Nesse sentido, pode-se afirmar que Méliès instituiu o novo, na ordem social de seu tempo, ao criar os meios que possibilitariam a migração das imagens que habitavam o universo da literatura e da tradição oral para a dança das luzes no écran, das imagens que, mais do que se mover na tela, projetam e incorporam-se ao próprio imaginário dos quantos homens e mulheres que as vislumbrem, num processo de projeção-identificação (Morin, 1959). Ressalte-se que, quando nos referimos ao conceito de imaginário, mais do que um determinado conjunto de imagens, ou pensamento que se organiza em torno de imagens, temos em vista a capacidade da sociedade em instituir-se com um conjunto de significados, de sentidos, capacidade de criar-se e recriar-se, de organizar e reorganizar, continuamente, a visão do mundo que lhe é própria, e de si mesma nesse mundo, capacidade cuja raiz está no simbólico, no alógico, no não racional (Castoriadis, 1982; Durand, 1998), para além das representações e estruturas racionais da própria sociedade.

O feito histórico desse artista francês, pioneiro no âmbito da linguagem cinematográfica, foi materializado numa obra que, aos nossos olhos, passado pouco mais de um século, se mostra, sobretudo, singela, tanto do ponto de vista da realização técnica quanto da história que nos conta, por meio de imagens que traduzem as quantas histórias que ouvimos e (re)contamos, desde sempre, sobre a Lua e quantos outros astros que povoam o espaço infinito. É uma obra impregnada, sobretudo, pela singeleza dos mitos que, desde tempos antanhos, habitam nossa imaginação, apaziguando nossas inquietações, fazendo-nos mais humanos e mais confiantes na saga humana, desde quando, não sabemos ao certo, mas, por certo, até o futuro,

algum futuro, situado sempre além dos limites que possam ser medidos por equipamentos cada vez mais precisos e tecnologias mais racionais-racionalizantes. O devir, ou devires sendo fermentados desde a imaginação radical humana, em toda sua capacidade de (re)criar, incessantemente, a si mesma e aos quantos modos de formular, representar e estar no mundo.

Abstract: In 1902, Georges Méliès accomplished *Le Voyage dans la Lune*. His work, a mark in cinema's history, has given visibility to representations of the human imaginary about the firmament and its celestial bodies. At the same time, his images are incorporated to the memories of the people who have beheld them altogether with all the other images on the screen since then. Furthermore, it was the starting-point for the current installation of one of the most creative and profitable industries: the cinema, which is an inciting source of images and meanings which illustrates how the modern man establishes his vision of the world.

Key-words: *Le voyage dans la Lune*, science-fiction, cinema, social imaginary.

Referências

- BERGERAC, Cyrano de. *Voyage dans la Lune et aux états du Soleil*. Paris: Editions Nilsson, s.d. [1. ed., 1657].
- _____. *Histoire comique des états et empires du Soleil*. Disponível em: <http://www.levity.com/alchemy/french.html>. Acesso em: 5 abr. 2002. [1. ed., 1662]
- _____. *Viagem cômica na Lua*. Tradução de Álvaro Guimarães. Rio de Janeiro: Companhia Brasil Editora, 1939.
- CATALÃO, T. T. *A magia liberada*. Disponível em: <http://colunistas.correioweb.com.br/tt.htm?codcol=52> Acesso em: 7 jun. 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- EWALD FILHO, Rubens. *Os 100 maiores cineastas*. São Paulo: Vimarç Editora, 2001.
- FLICHY, P. *L'innovation technique*. Paris: Éditions la Découverte, 2003.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

MORIN, Edgar. Le cinéma ou l'homme imaginaire. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

ROSTAND, Edmond. Cyrano de Bergerac: comédie héroïque en cinq actes en vers. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1926.

_____. Cyrano de Bergerac. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SADOVSKI, Roberto. Star Wars especial. Revista Set, São Paulo, 11(57), p. 22-35, julho, 2002.

TOULET, E. O cinema, invenção do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

VERNE, Jules. De la Terre à la Lune. Disponível em: www.webvilles.org/seysses. Acesso em: 21 mar. 2002. [1. ed., 1865].

_____. Da Terra à Lua. Disponível em: www.virtualbooks.com.br. Acesso em: 13 mar. 2002. [1. ed., 1895].

WELLS, H. G. The time machine: an invention. London: Heinemann Educational Books LTD, 1966.

_____. First men to the Moon. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. [1. ed., 1901].

RECEBIDO EM JANEIRO DE 2004

APROVADO EM JULHO DE 2004