



Childhood & philosophy

ISSN: 2525-5061

ISSN: 1984-5987

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

carvalho, ludmila moreira macedo de; fresquet, adriana mabel
o cinema dos primeiros tempos como uma infância do cinema
Childhood & philosophy, vol. 19, 2023, Janeiro-Dezembro, pp. 1-25
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI: <https://doi.org/10.12957/childphilo.2023.76994>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512074919029>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UFRJ
redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

o cinema dos primeiros tempos como uma infância do cinema

ludmila moreira macedo de carvalho¹

universidade federal do recôncavo da bahia, santo amaro, brasil

orcid id: 0000-0002-6045-2792

adriana mabel fresquet²

universidade federal do rio de janeiro, rio de janeiro, brasil

orcid id: 0000-0003-4223-8204

resumo

Tendo como inspiração as muitas imagens de crianças encontradas no cinema dos primeiros tempos, propomos uma reflexão sobre as relações entre a infância e o cinema. A partir do pensamento de Walter Benjamin (2009), pode-se afirmar que tanto a infância quanto o cinema são invenções da modernidade: o conceito de infância como um período importante de formação do sujeito nasce de forma inseparável das tecnologias de produção e reprodução da imagem que nos dão a ver as crianças de uma forma inédita, primeiro na fotografia e depois no cinema. A partir deste ponto, perguntamo-nos se seria possível pensar na “invenção” do cinema como também um gesto de infância. Propomo-nos, portanto, a pensar uma ideia de infância do cinema para além de um reducionismo teleológico. Para tanto, partimos de uma visão psicanalítica sobre o processo de entrada na linguagem, que coincide com o movimento de individuação do sujeito, na infância. A partir desta perspectiva, estabelecemos uma analogia entre a infância e o desenvolvimento do cinema como momentos igualmente marcados pelo processo de entrada na linguagem: partindo de um estado atravessado fortemente pela visualidade, pela experimentação, pela descoberta e pela brincadeira, em direção a uma entrada no sistema simbólico estruturado da linguagem através de constantes negociações com as convenções e os limites do mundo adulto.

palavras-chave: cinema dos primeiros tempos; infância; linguagem.

early cinema as a childhood of cinema

abstract

Inspired by the multiple images of children found in early cinema, we propose a reflection on the relationships between childhood and cinema. According to Walter Benjamin (2009), both childhood and cinema can be considered modern creations: the concept of childhood as an important period of individual formation emerges inseparably from the technologies of image production and reproduction that allow us to see children in a unique way, first in the still images of photography and later in the moving images of cinema. From this starting point, we wonder if it would be possible to consider the "invention" of cinema as a gesture of childhood. We propose to think of a notion of childhood in cinema that goes beyond teleological reductionism. To do so,

¹ E-mail: ludmila@ufrb.edu.br

² E-mail: adrianafresquet@gmail.com

we start from a psychoanalytic perspective about the process of language acquisition, which coincides with the subject's process of individuation in early childhood. From this perspective, we establish an analogy between childhood and the development of cinema as moments equally marked by the entrance into language: from a situation strongly influenced by visuality, experimentation, discovery, and free play, towards an entrance into the structured symbolic system of language through constant negotiation with the conventions and limits of the adult world.

keywords: early cinema, infancy; childhood; language.

el cine de los primeros tiempos como infancia del cine

resumen

A partir de imágenes de niños encontradas en el cine de los primeros tiempos, proponemos una reflexión sobre las relaciones entre la infancia y el cine. Según Walter Benjamin (2009), tanto la infancia como el cine son invenciones de la modernidad: el concepto de infancia como un período importante de formación del sujeto nace de manera inseparable de las tecnologías de producción y reproducción de la imagen que nos permiten ver a los niños de una forma inédita, primero en la fotografía y luego en el cine. A partir de esto, nos preguntamos si sería posible pensar en la "invención" del cine como también un gesto de infancia. Nos proponemos pensar una idea de infancia del cine más allá de un reduccionismo teleológico. Para ello, partimos de una visión psicoanalítica sobre el proceso de entrada en el lenguaje, que coincide con el movimiento de individuación del sujeto, en la infancia. Desde esta perspectiva, establecemos una analogía entre la infancia y el desarrollo del cine como momentos igualmente marcados por la entrada en el lenguaje: de un estado atravesado fuertemente por la visualidad, la experimentación, el descubrimiento y el juego, hacia una entrada en el sistema simbólico estructurado del lenguaje a través de constantes negociaciones con las convenciones y los límites del mundo adulto.

palavras-clave: cine de los primeros tiempos; infancia; lenguaje.

o cinema dos primeiros tempos como uma infância do cinema

das imagens de infâncias para uma infância das imagens

Das inúmeras imagens que marcam os primeiros filmes da história do cinema, chamam-nos a atenção os registros de crianças. Um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière é uma cena em que vemos um bebê – a filha de Auguste, Andrée – comendo ao lado de seu pai e de sua mãe. *O almoço do bebê*, com menos de um minuto de duração, estava no programa de demonstração do cinematógrafo Lumière no *Grand Café de Paris*, em 28 de dezembro de 1895. Dos dez filmes exibidos naquela noite histórica, quatro³ continham imagens de bebês ou crianças. Em muitos outros filmes dos irmãos Lumière produzidos entre 1895 e 1896, vemos bebês brincando, dando seus primeiros passos ou tomando banho; vemos também crianças maiores alimentando galinhas num canteiro, soprando bolhas de sabão ou correndo atrás de gatos e cachorros. Nos Estados Unidos, Edwin S. Porter, operador de câmera de Thomas Edison, também filmou o cotidiano de crianças em filmes como *Pillow fight*, de 1897, que mostra quatro meninas arremessando travesseiros. Na Inglaterra, George Albert Smith experimentava a criação de planos aproximados em *Grandma's looking glass* e *Sick Kitten*. Em *Rescued by Rover*, filme de 1905 dirigido por Cecil M. Hepworth, um bebê é sequestrado por uma mulher e resgatado por um cachorro.

³ Eram eles: *Repas de bébé*, *La Pêche aux poissons rouges*, *Le Jardinier* e *La Mer* (Lebeau, 2008).

Imagem 1. Crianças nos primeiros filmes Lumière



Fonte: DVD *Lumière! Le Cinématographe 1895-1905*. França: 2015.

De volta à França, nos filmes da pioneira Alice Guy⁴ há desde bebês recém-nascidos, em *A Fada do Repolho* (1896), até crianças maiores em *Madame a des envies* (1906) e em *Uma heroína de quatro anos* (1907). Em *Folhas caídas*, de 1912, talvez tenhamos a primeira criança protagonista de uma narrativa. Já no Brasil, um dos filmes mais antigos de que se tem registro também é centrado em uma criança: *Os óculos do vovô*, realizado por Francisco Santos, em 1913, conta a história de um menino travesso que pinta os óculos do avô, que então pensa ter ficado cego. Esse filme⁵ é precursor de películas que somente iriam retratar a rebeldia e a irreverência da infância a partir da década de 1930, como em *Zero de Conduta*, de Jean Vigo.

⁴ Achemos importante ressaltar a quantidade de crianças retratadas nos filmes de Alice Guy em papéis de destaque, o que destoa dos demais filmes da época. Embora neste estágio de nossa investigação isso seja apenas uma especulação, para nós não é nenhuma coincidência o fato de que a primeira cineasta mulher da história do cinema tenha tido um olhar especialmente atencioso para mulheres e crianças em seus filmes.

⁵ Em artigo de 2022, refletimos sobre o papel da traquinagem infantil em *Os óculos do vovô*, afirmando que ele “permite abrir vários cenários de reflexão sobre a obediência e as possibilidades de questionar a ordem estabelecida” (Fresquet, 2022).

Imagem 2. Crianças nos filmes de Alice Guy



Fonte: Youtube.

Imagem 3. Cena de *Os óculos do Vovô*



Fonte: Youtube.

As imagens de crianças presentes nestes e em outros filmes do início do cinema podem nos dizer diversas coisas. Podemos, a princípio, perguntar: o que o cinema quer olhar nas crianças? Segundo a autora Vicky Lebeau (2008), desde o início, o cinema teve uma verdadeira compulsão por representar a infância. De certa forma, havia na época um interesse científico em observar os

o cinema dos primeiros tempos como uma infância do cinema

comportamentos de crianças, levantado primeiro pela fotografia⁶ e potencializado em seguida pelo cinema: “O novo fenômeno das imagens em movimento se aproximou da criança: com seus filmes de ‘Vida Infantil’, um dos gêneros mais populares de filmes Vitorianos, o cinema proferiu suas primeiras contribuições para o projeto de visualizar a infância” (Lebeau, 2008, p. 8, tradução nossa⁷).

Estes breves filmes nos revelam imagens em movimento de crianças que andam, correm, brincam, brigam, gritam, choram, e que também aprontam travessuras e desafiam os olhares adultos. Contudo, se essas imagens estão relacionadas a uma observação naturalista de pessoas e situações reais, podemos então também pensar a partir delas sobre a história cultural da infância através dos comportamentos, gestos e ações representadas. O que estas imagens nos dizem sobre o que era ser uma criança no início do século XX? De qual infância estamos falando? De fato, se pensarmos que uma tal observação da infância em movimento só é possível a partir da tecnologia do cinema, “nossos compromissos modernos em relação à ideia do que é uma criança são inseparáveis de sua representação visual” (Lebeau, 2008, p. 10, tradução nossa⁸).

Neste trabalho, porém, desejamos tomar um outro caminho aberto por estas imagens. Não pretendemos falar *sobre* as imagens de infância contidas nos primórdios do cinema, mas sim falar *a partir delas*. Tais imagens nos provocam a pensar nas similaridades entre o estatuto da imagem no cinema dos primeiros tempos e na infância. Essas imagens de crianças nos fazem pensar, por exemplo, sobre uma possível correspondência entre a visualidade contida no cinema e a construção do sujeito através do olhar na infância. Seria possível pensar o olhar do cinema dos primeiros tempos como uma espécie de inscrição infantil no

⁶ Como exemplo podemos citar as conhecidas sequências de fotografias realizadas por Eadweard Muybridge, no final dos anos 1880, em que estudava o movimento de humanos e animais. *Child running; Child crawling on hands and knees* e *Child crawling up stairs* aparecem no estudo *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases Of Animal Movements* (Muybridge, 1885).

⁷ No original: “Throughout the 1890s and early 1900s, the new phenomenon of the moving pictures *moved in on* the child and the infant: with its pictures of ‘Child Life’, one of the most popular genres of Victorian film, cinema proffered its first contributions to the ongoing project of visualizing childhood, of giving image to the child”.

⁸ No original: “Our modern commitments to the idea of the child are inseparable from its representation in visual form”.

mundo? Podemos pensar na profusão de experiências dos primeiros dez a quinze anos do cinema (incluindo a criação de brinquedos ópticos que levaram ao desenvolvimento do cinematógrafo) como uma negociação constante, e nem sempre fácil, entre a obediência ao mundo institucionalizado, adulto, e a inovação de um olhar infantil curioso? Podemos pensar o desenvolvimento de múltiplas linguagens do cinema como formas de um estado latente, potente, de infância?

Estes questionamentos nos levam a propor uma possível ideia de infância do cinema. Pensamos essa analogia entre infância e cinema não a partir de uma perspectiva de desenvolvimento cronológico, de etapas sucessivas que são rapidamente superadas em direção ao futuro, mas sim a partir de um olhar mais voltado para as similaridades estruturais entre a infância e o cinema de atrações como fenômenos igualmente marcados pela forte presença da visualidade, pela experimentação e pelo processo de entrada no sistema simbólico da linguagem. Para tanto, partimos primeiramente de uma breve revisão histórica da gênese dos conceitos modernos de cinema e infância para, num segundo momento, ancoradas em autores e autoras de diferentes campos teóricos como a comunicação, a psicanálise e a psicologia cognitiva, traçar alguns paralelos entre o processo de entrada na linguagem da criança e do cinema.

uma infância do cinema?

A associação entre o surgimento do cinema e a infância não é, em si, uma novidade. Ao contrário, é bastante comum lermos referências à infância enquanto metáfora para os primeiros anos do cinema. Essa metáfora, no entanto, costuma estar carregada de pressuposições – tanto acerca da infância quanto do cinema – que gostaríamos de problematizar. A principal delas é a de que tanto a infância quanto o cinema são evoluções temporais lineares; ou seja, do mesmo modo que uma criança seria uma versão latente, rudimentar, daquilo que viria a ser o adulto, também o cinema dos primeiros tempos seria uma espécie de protocinema ou de cinema primitivo, versão precária do cinema do século XX.

Esse modo de explicação teleológica do cinema baseia-se em princípios como os de identidade e de evolução temporal. Ou seja, parte-se do princípio de que o cinema sempre foi o cinema (como o conhecemos hoje), e de que sua história corresponde a uma sucessão cronológica linear, na qual uma prática ou um modo de produção mais rudimentar evolui em direção a outro, mais sofisticado, e assim por diante. No entanto, historiadores do campo do cinema vêm propondo nos últimos anos uma revisão radical destes princípios⁹:

O ponto importante é que o cinema não é um objeto unificado, nem tampouco um meio homogêneo. Visto retrospectivamente, o cinema pode aparentar ter uma identidade estável tecnologicamente definida, mas considerado prospectivamente, o cinema adota uma série de identidades diferentes (Altman, 1994, p. 177, tradução nossa¹⁰).

A partir dessa perspectiva, torna-se possível dizer que o cinema não tem uma identidade única e estática, visto que desde os primeiros aparatos ópticos tal identidade esteve em constante processo de construção e revisão, principalmente em relação à sua interlocução com as linguagens existentes e outras tecnologias que estavam sendo desenvolvidas à época. Segundo Rick Altman (1994), o cinema poderia ser identificado enquanto fotografia, ciência, ópera, teatro, circo, brinquedo ou tudo isso ao mesmo tempo.

Em relação ao som, por exemplo, Altman demonstra que, embora som e imagem estivessem presentes nos programas dos teatros *vaudeville* na primeira década dos anos 1900, não necessariamente eram utilizados do modo como conhecemos nos dias de hoje. “As histórias do cinema normalmente tratam a conversão de Hollywood para o sistema sonoro como a culminância de uma longa caminhada em direção à tecnologia que temos hoje” (Altman, 1994, p.

⁹ O período de revisão da história do cinema, conhecido como Nova História do Cinema, inicia-se após o celebrado congresso da *International Federation of Film Archives* (FIAF) realizado em 1978 em Brighton, na Inglaterra, reunindo diversos pesquisadores que fundaram este campo de estudos. A partir da análise de documentos históricos, e sobretudo de um olhar mais atento, influenciado pelo conceito de genealogia de Foucault, este campo “desafiou a noção teleológica que via a invenção da técnica do cinema e sua estética como orientados narrativamente desde o início, virando de ponta cabeça décadas de conhecimento convencional acerca do modo como o cinema se desenvolveu” (Beltrame *et al.*, 2015, p. 3).

¹⁰ No original: “The important point is that film is not a unified object, nor cinema a homogeneous medium. Viewed retrospectively, cinema may appear to have a stable technologically defined identity, but considered prospectively, cinema takes on a series of disparate identities”.

175, tradução nossa¹¹). No entanto, o autor aponta que essa história está longe de ser uma trajetória linear, e estaria mais perto de um ziguezague. O acompanhamento musical, geralmente feito ao vivo por uma pianista situada no palco, poderia acontecer de inúmeras formas: a música poderia aparecer nos intervalos entre os filmes, ou nos números ao vivo que se intercalavam às vistas animadas; poderia aparecer durante os filmes, criada de improviso; ou apenas em determinados filmes (como as ilustrações de canções populares), mas não em outros; ou até mesmo apenas do lado de fora dos teatros, para atrair o público. Dessa forma, torna-se impossível afirmar uma uniformidade ou padrão de identidade sonora do cinema dos primeiros tempos.

Em relação à imagem, também não se pode interpretar a história do cinema como uma evolução gradual e linear em direção a uma linguagem narrativa-ficcional aos moldes que conhecemos hoje. “A história do cinema dos primórdios, assim como a história do cinema de forma geral, tem sido escrita e teorizada sob a hegemonia do cinema narrativo” (Gunning, 2006, p. 381, tradução nossa¹²). Pode parecer muito difícil para alguém hoje em dia ver as imagens dos primeiros filmes sem considerar que o cinema se tornou, ao longo do século XX, uma linguagem predominantemente narrativa. Porém, “se queremos entender como o cinema funciona, devemos evitar projetar a definição presente de cinema no passado. Ao invés disso, precisamos aprender com o passado uma lição sobre a identidade volátil e tênue do cinema” (Altman, 1994, p. 170, tradução nossa¹³). Para Gunning, é fundamental compreender que os primeiros filmes estavam marcados pela novidade da imagem em movimento e pelo seu chocante efeito de realidade. Esta fase, nomeada como “cinema de atrações”, via o cinema

[...] menos como um modo de contar histórias do que como um modo de apresentar uma série de vistas para uma audiência, que eram fascinantes devido ao seu poder de ilusão (seja uma

¹¹ No original: “Histories of cinema typically treat Hollywood's conversion to sound as the culmination of a long march toward today's technology”.

¹² No original: “The history of early cinema, like the history of cinema generally, has been written and theorized under the hegemony of narrative films”.

¹³ No original: “If we want to understand how cinema works, we must guard against projecting today's definition into the past. Instead, we need to learn from the past an object lesson about cinema's tenuous and volatile identity”.

ilusão de movimento realista como a oferecida por Lumière, ou uma ilusão mágica como a oferecida por Meliès) e exotismo (Gunning, 2006, p. 382, tradução nossa¹⁴).

Esse, portanto, é o princípio marcante do cinema de atrações: sua visualidade pura, ou seja, a capacidade (então inédita, precisamos sempre lembrar) de maravilhar o público através da exibição de imagens em movimento. Recordando a famosa história da exibição do filme *Trem chegando à estação*, dos irmãos Lumière, em 1895, quando as pessoas na plateia supostamente correram e gritaram em pânico diante da imagem do trem se aproximando, Gunning diz que, independentemente das especulações se a cena realmente ocorreu, o importante é ter em mente o poder de choque dessas imagens. Dessa forma, a perplexidade da audiência corresponde menos a uma crença ingênua de que o trem realmente estivesse ali e mais a uma surpresa com a capacidade da imagem de se transformar daquela forma diante de seus olhos. “O que é exibido para a audiência é menos a velocidade do trem que se aproxima do que a força do aparato cinematográfico” (Gunning, 1995, p. 118, tradução nossa¹⁵). Diante dessas imagens, o espectador não fica imerso num mundo ficcional, como ocorre com o cinema narrativo, mas tem plena consciência do ato de olhar.

Os próprios filmes também tinham essa consciência do olhar. Como exemplo, Gunning cita o frequente recurso de olhar para a câmera. Em praticamente todos os filmes dos primeiros anos, sejam as atualidades Lumière, os números de ilusionismo de Meliès ou os filmes narrativos de Alice Guy, as pessoas retratadas nas imagens não apenas olham diretamente para a câmera como também interagem com ela, gesticulando, sorrindo, sinalizando de algum modo. Tal fato, no cinema narrativo, vem a ser considerado um problema, uma quebra no efeito de construção do universo ficcional, ou diegese, do filme. No entanto, naquele momento não havia a intenção de criar um mundo ficcional, mas sim de solicitar ativamente a atenção – e participação – do espectador do

¹⁴ No original: “[...] less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power (whether the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, or the magical illusion concocted by Méliès), and exoticism”.

¹⁵ No original: “What is displayed before the audience is less the impending speed of the train than the force of the cinematic apparatus”.

teatro *vaudeville*, acostumado a ver atrações ao vivo. Os teatros *vaudeville* acrescentaram os filmes, ou vistas animadas, como eram conhecidos, aos números de entretenimento que já ocorriam, de modo que, para o público da época, não havia muita distinção entre um número de magia e uma projeção de imagens em movimento (Altman, 1994).

visualidades, entre infância e cinema

Do mesmo modo que acontece com a história do cinema, também há uma certa concepção da infância enquanto fase pré-histórica, incipiente e rudimentar numa linha de desenvolvimento humano. Também a história da infância é escrita e idealizada de acordo com padrões hegemônicos adultos, que tendem a imprimir seus valores e ideais como modelos diante dos quais a infância será sempre vista como incompleta, insuficiente. Cumpre salientar que estamos falando de teorias preocupadas com uma concepção predominantemente cronológica de infância, ou seja, de crianças situadas numa certa temporalidade de fases ou etapas da vida humana. A partir dessa perspectiva histórico-cronológica, pode-se dizer que de certo modo ainda predomina uma ideia de criança enquanto origem, uma espécie de marco zero antropológico, na qual “o infante humano – desamparado, dependente, sem linguagem: *infans* – nasce no mundo adulto da linguagem, do sentido e do desejo” (Lebeau, 2008, p. 64, tradução nossa¹⁶). Hoje em dia, no entanto, graças às contribuições de saberes da psicologia, da filosofia e da própria história, sabemos que não há uma definição única nem uma história linear da infância, mas sim uma heterogeneidade de experiências que depende de inúmeros fatores históricos, sociais, econômicos e ideológicos. Sabemos, através dos estudos de Philippe Ariès, por exemplo, que na Europa da Idade Média a ideia de criança sequer existia: “Na vida real, e não apenas na transposição artística, a infância era um período de transição que passava rapidamente e era igualmente rapidamente esquecido” (Ariès, 1962, p. 34, tradução nossa¹⁷). Saber a própria

¹⁶ No original: “The human infant – helpless, dependent, speechless: *infans* – is born into the adult world of language, meaning and desire”.

¹⁷ No original: “In the realm of real life, and not simply in that of aesthetic transposition, childhood was a period of transition which passed quickly and was just as quickly forgotten”.

idade, assim como ter um sobrenome, era um privilégio de poucos indivíduos. No século XVII, aparecem com significativa importância novas terminologias para os diferentes estágios da vida, embora estas ainda difiram bastante das que temos hoje em dia. A ideia de infância estava, neste período, mais relacionada à falta de autonomia do que à idade propriamente dita, uma vez que as palavras “filhos” e “garotos” eram também usadas no vocabulário da subordinação feudal: “Só se saía da infância saindo de um estado de dependência, ou ao menos os graus mais baixos de dependência” (Ariès, 1962, p. 26, tradução nossa¹⁸). Assim que o indivíduo abandonava o estágio das fraldas, vestia-se de acordo não com a sua idade, mas sim com sua classe social (Ariès, 1962, p. 50).

Pode-se dizer que é somente a partir da passagem do século XIX para o século XX que se passa a teorizar a respeito da infância, compreendendo não apenas que há particularidades que diferem a criança do adulto, mas também que estas particularidades são dignas de estudo sério e comprometido por parte das diversas ciências.

Demorou muito tempo até que se desse conta que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas [...]. Foi o século XIX que levou isso a cabo. Pode parecer às vezes que o nosso século tenha dado um passo adiante e, longe de querer ver nas crianças pequenos homens ou mulheres, reluta inclusive em aceitá-las como pequenos seres humanos. (Benjamin, 2009, p. 86).

Desse modo, o próprio conceito de infância é visto como uma construção social típica da cultura moderna – assim como o cinema. Segundo Vicky Lebeau, é fundamental pensar que o acesso a uma ideia moderna a respeito da infância coincide com a emergência de uma “sensibilidade Romântica que informa nossa compreensão da cultura visual” (Lebeau, 2008, p. 68, tradução nossa¹⁹). Não é por acaso que muitos autores irão pensar a convergência entre o lugar privilegiado da visualidade no cinema com o mesmo dado na infância.

A psicanálise, por exemplo, irá refletir amplamente sobre o lugar da percepção visual, do olhar e da imagem no processo de descoberta do mundo, salientando que a formação de consciência de si passa pelo binômio olhar e ser

¹⁸ No original: “One could leave childhood only by leaving the state of dependence, or at least the lower degrees of dependence”.

¹⁹ No original: “A Romantic sensibility that informs our understanding of visuality and visual culture”.

olhado, revelando “as coincidências estruturais entre a fascinação, o charme da imagem e a emergência da mente humana, sua criatividade, através do jogo, e da ansiedade, provocada pelo olhar” (Lebeau, 2008, p. 69, tradução nossa²⁰). O cinema é um espetáculo fortemente centrado na visualidade, uma instituição descrita por Lebeau como pertencente ao campo do desejo libidinal, algo que move nossa relação com as imagens projetadas na tela (Lebeau, 2008, p. 68). Ou seja: algo no ato de olhar as imagens do cinema evoca estruturalmente o processo de formação do *eu* na criança.

Um dos autores a fazer avançar essa associação é o francês Jean-Pierre Meunier, que fez parte do grupo de pesquisadores que provocou uma significativa renovação no campo da teoria do cinema a partir da década de 1970, com estudos voltados para a espectralidade. Tais estudos, a exemplo do seminal artigo de Laura Mulvey (1983) a respeito dos atravessamentos de gênero no cinema clássico narrativo, estruturam-se fortemente no então emergente campo da psicanálise para dar conta das complexas relações que se estabelecem entre o olhar do/a espectador/a e as imagens do cinema. Buscando ultrapassar uma visão reducionista da posição do espectador, tida até então como essencialmente passiva diante do aparato ideológico do cinema, tais estudos buscaram revelar, com o aporte da psicanálise, que as relações entre sujeito e objeto do olhar são múltiplas, maleáveis e complexas.

Em seu livro *As estruturas da experiência fílmica*, publicado em 1969, Meunier aborda o fenômeno da identificação fílmica através de conceitos oriundos de campos distintos como a fenomenologia, a psicologia cognitiva e a psicanálise. Para analisar a forma como nos relacionamos afetivamente com as imagens do cinema, o autor sinaliza a importância da teoria freudiana sobre os processos de identificação como elemento fundamental no desenvolvimento psíquico humano:

Primeiramente, a identificação é a forma original de ligação emocional com um objeto; em segundo lugar, num estágio de regressão ela se torna substituta do objeto-ligação libidinal, através da introjeção do objeto no próprio ego; em terceiro

²⁰ No original: “Revealing the structural coincidence between the fascination, the charm, of the image and the emergence of human mind, human creativity, through the play, as well as the anxiety, of looking”.

lugar, ela pode emergir com qualquer nova percepção de uma qualidade em comum compartilhada com outra pessoa que não seja objeto de instinto sexual. Quanto mais importante for essa qualidade em comum, mais bem sucedida essa identificação parcial se torna, e pode desta forma representar o início de uma nova ligação (Freud, 1981, p. 139, tradução nossa²¹).

Meunier relaciona esse conceito à fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem na base do fenômeno da identificação está a capacidade humana da intersubjetividade, “uma espécie de coexistência genérica de múltiplas consciências” (Hanich; Fairfax, 2019, p. 48, tradução nossa²²). Essa intersubjetividade básica, universal, anônima, que marca o encontro com o outro, seria algo inerente à condição humana. Ela parte de uma ideia do sujeito não como algo encerrado em si mas, ao contrário, como algo em aberto, que se forma ao passo em que é formado pelo encontro com o outro. “Supor a pessoa pré-formada como uma entidade distinta antes de sua interação com outros [...] é tão absurdo quanto conceber a existência de um lado direito sem nenhuma referência ao lado esquerdo” (Hanich; Fairfax, 2019, p. 46, tradução nossa²³).

Essa intersubjetividade pode ser comprovada por estudos de psicologia infantil que demonstram que, no estágio de desenvolvimento no qual a criança não tem ainda uma consciência de si enquanto ser singular, diferente do outro, ela vive numa espécie de “sociabilidade sincrética”. É na base dessa intersubjetividade sincrética, ainda indistinta, que a consciência de si se estrutura: “Ademais, é extraordinário que o reconhecimento do outro sempre preceda a consciência de si como ser singular” (Hanich; Fairfax, 2019, p. 45, tradução nossa²⁴). Embora não desenvolva muito esse tema específico, Meunier aponta que o estudo sobre a formação da consciência infantil tem muito a

²¹ No original: “Premièrement, l’identification est la forme la plus originaire du lien affectif à un objet; deuxièmement, par voie régressive, elle devient le substitut d’un lien objectal libidinal, en quelque sorte par introjection de l’objet dans le moi; et troisièmement, elle peut naître chaque fois qu’est perçue à nouveau une certaine communauté avec une personne qui n’est pas objet des pulsions sexuelles. Plus cette communauté est significative, plus cette identification partielle doit pouvoir réussir et correspondre ainsi au début d’un nouveau lien”.

²² No original: “A kind of generic co-existence of multiple consciousnesses”.

²³ No original: “To suppose the pre-formed person as a distinct being before any dealings with other people, as traditional thinking had postulated, is just as absurd as abstractly conceiving the right-hand side without any reference to the left-hand side”.

²⁴ No original: “It is remarkable that the recognition of other people always precedes the awareness of oneself as a singular being.”

contribuir para a compreensão sobre o modo como o cinema solicita a identificação através da percepção visual.

Um outro autor irá desenvolver um pouco mais essa abordagem. Jean Louis Baudry, em seu livro *Efeito Cinema* (1978), parte das teorias de Freud e Lacan para compreender o processo de identificação com as imagens do cinema. A partir da concepção freudiana da identificação como mecanismo de base da constituição do sujeito, Lacan identifica que há dois estágios de identificação. A identificação primária, conhecida como a fase do espelho, dá continuidade ao que Meunier chamaria de sociabilidade sincrética, ou seja, etapa na qual a criança encontra-se fusionada com seus cuidadores. No início da vida, o bebê encontra-se num estágio de fragmentação e impotência motora, não sabendo, por exemplo, onde termina o seu corpo e começa o da mãe. Como diria Winnicott, “o precursor do espelho é o rosto da mãe” (2005, p. 149, tradução nossa²⁵).

A partir dos seis até os dezoito meses de idade, a criança começa a identificar sua própria imagem no espelho, o que “provoca, pela visualização especular da unidade de seu corpo, a constituição, ou ao menos um primeiro rascunho do ‘eu’ como formação imaginária” (Baudry, 1978, p. 23, tradução nossa²⁶). Baudry ressalta que, para que isso aconteça, são necessários dois fatores: por um lado a imaturidade motora do corpo e, por outro, a maturidade visual. Nesse momento, enquanto ainda está num estágio de relativa impotência motora, é através do olhar que a criança irá constituir consciência de sua unidade corporal. A imagem do reflexo de seu próprio corpo como algo externo, dotado de forma e de unidade, cria a primeira representação simbólica do “ego” na criança.

O autor então argumenta que há um forte paralelo entre a posição que ocupamos enquanto espectadores no cinema e a posição subjetiva descrita pela fase do espelho: “Se consideramos que essas duas condições se repetem no momento da projeção fílmica – suspensão da motricidade e predominância da função visual – talvez possamos supor que há mais do que uma simples

²⁵ No original: “The precursor of the mirror is the mother’s face”.

²⁶ No original: “[...] provoque, par la sp  cularisation par l'enfant de l'unit   de son corps, la constitution, tout au moins la premi  re   bauche du 'moi' comme formation imaginaire”.

o cinema dos primeiros tempos como uma infância do cinema

analogia aqui” (Baudry, 1978, p. 24, tradução nossa²⁷). Embora, evidentemente, o espectador do filme não seja um bebê, mas sim um sujeito adulto, para o autor a escolha de entrar numa sala escura de cinema constituiria uma espécie de regressão consentida, onde o espectador, sentado na poltrona, experimenta um retorno à posição de impotência motora onde tudo se dá pelo olhar.

Dessa forma, antes mesmo de qualquer identificação no sentido narrativo, haveria uma identificação primária no cinema, identificação com o ato de olhar a partir de uma posição infantil. “O espectador se identifica, portanto, menos com o representado, com o espetáculo mesmo, do que com aquele que produz ou projeta o espetáculo” (Baudry, 1978, p. 25, tradução nossa²⁸). Diante da tela-espelho, há o sujeito-olho.

entrando na linguagem

“Ver vem antes das palavras. A criança olha e reconhece antes de poder falar”²⁹
(Berger, 1972, p. 7).

Como pudemos constatar, há algo no próprio gesto de olhar que aproxima a infância dos primórdios do cinema, fundado principalmente a partir do fascínio e do prazer visual. No entanto, vale notar que, a despeito da preponderância da atração visual dos primeiros anos, no cinema, aos poucos, foi se tornando dominante um modo particular de encadear as imagens. Procedimentos utilizados para atrair o olhar do espectador, como movimentos de câmera, enquadramentos e montagem, foram se tornando códigos institucionalizados à medida em que passaram a ser utilizados em função do que viria a se chamar de decupagem clássica ou narrativa (Xavier, 2005). Ou seja, há uma passagem importante do olhar puro até a entrada no campo simbólico da linguagem instituída enquanto narrativa. Avançando em nossa

²⁷ No original: “Si l'on considère que ces deux conditions se trouvent répétées lors de la protection cinématographique – suspens de la motricité et prédominance de la fonction visuelle – peut-être pourrait-on supposer qu'il s'agit là plus que d'une simple analogie”.

²⁸ No original: “Le spectateur s'identifie donc moins avec le représenté, le spectacle même, qu'avec ce qui met en jeu ou met en scène le spectacle”.

²⁹ No original: “Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak”.

analogia entre cinema e infância, pensaremos agora sobre a natureza dessa passagem, a partir do processo de entrada na linguagem.

Etimologicamente, o termo *infans* refere-se justamente àquele que não fala. Desse modo, pensar uma infância do cinema poderia perfeitamente equivaler a pensar seu período *mudo*, anterior ao cinema sonoro. Segundo André Gaudreault, o período a partir do qual se começa a falar em linguagem cinematográfica (no singular) corresponde precisamente à sua institucionalização a partir da sincronia entre som e imagem.

Antes da institucionalização, as várias práticas envolvendo o cinematógrafo tinham pouco em comum umas com as outras; são os historiadores do cinema que as uniram, artificial e idealisticamente, em seu discurso: “o” primeiro cinema, “o” cinema dos primeiros tempos. Mas não havia apenas um cinema antes de 1910, havia dezenas, e nenhuma era realmente dominante, porque o cinema, precisamente, não havia ainda sido institucionalizado (Gaudreault, 2006, p. 92, tradução nossa³⁰).

A partir do processo de institucionalização do cinema, portanto, torna-se dominante a linguagem de função narrativa, em que o sentido produzido pelos diversos componentes da expressividade do meio passou a ser utilizado de forma padronizada, codificada em função de uma mensagem narrativa. Não é por acaso que a institucionalização do cinema está relacionada ao período de desenvolvimento das técnicas de sincronização sonora, uma vez que o som sincrônico possibilitou um grande avanço nas formas narrativas de produção e de recepção das imagens, assim como uma padronização de práticas de produção e de recepção que, antes, eram muito diversas e heterogêneas. É como se, somente ao se tornar falante, o cinema até então infante, mudo, finalmente entrasse no campo simbólico da linguagem.

No entanto, como defende Gaudreault, não se pode dizer que o cinema possuía *uma* linguagem, mas sim diversas linguagens experimentadas desde os primeiros tempos. Falando sobre a verdadeira revelação que foi a revisão de mais de quinhentos filmes durante a conferência de Brighton em 1978,

³⁰ No original: “Before institutionalization, the various practices around the cinematograph had little in common with each other; it is film historians and theorists who have united them, artificially and idealistically, in their discourse: ‘the’ first cinema, ‘the’ cinema of early times. But there was not just one cinema before, there were dozens, and none was truly dominant, because the cinema, precisely, had not yet been institutionalized”.

Gaudreault diz que, ao contrário do que diziam todos os livros de história do cinema que existiam até então, descobriu-se que “planos-sequência, *close-ups*, montagem paralela e outros elementos fundamentais da linguagem do cinema não esperaram por D. W. Griffith para fazer sua aparição” (2006, p. 85, tradução nossa³¹). Isso significa dizer que algumas práticas que, mais tarde, viriam a ser identificadas como específicas da linguagem do cinema narrativo, tais como a montagem, a escala de planos, o movimento de câmera, entre outras, já existiam no cinema de atrações. Tais recursos de linguagem não apenas eram conhecidos como também amplamente praticados nos primeiros filmes.

Tomando como exemplo o filme *The Gay Shoe Clerk*, de Edwin S. Porter, Tom Gunning demonstra como o uso do *close-up* não é um procedimento exclusivo do cinema narrativo-ficcional. Nesse filme de 1903, vemos uma mulher experimentando sapatos e, num *close-up*, um plano aproximado de seu tornozelo. Gunning diz que, embora tal plano certamente tenha um papel narrativo em focar a atenção num detalhe importante da cena, ele também serve indiscutivelmente ao princípio de deleitar-se num prazer voyeurista (da audiência tanto quanto do personagem do vendedor de sapatos no filme) (Gunning, 2006, p. 396). O plano aproximado tinha certamente como função a atração visual – seja para chamar a atenção do espectador para ver um objeto mais de perto, seja simplesmente para demonstrar que a câmera podia fazer aquilo. Em outras palavras: não é como se os primeiros filmes não tivessem os recursos necessários para se contar uma história; eles simplesmente tinham outras linguagens que, como vimos, eram muito mais próximas das artes ao vivo, dos números de magia e contorcionismo, dos musicais e das performances variadas da tradição *vaudeville* do que das artes narrativas do teatro e da literatura.

Desta forma, não se deve pensar a história do cinema como um antes e depois da linguagem, pois o cinema está mergulhado em linguagem desde o seu princípio, assim como a criança já está “mergulhada num banho de linguagem desde a vida intra-uterina” (Queiroz, 2003, p. 14). Antes do processo

³¹ No original: “Contrary to what all these books had told us, tracking shots, close-ups, parallel editing and other fundamental devices of film language had not waited for David Wark Griffith to make their appearance”.

formal de aquisição da língua materna, a criança já está inscrita na linguagem: antes mesmo de nascer o bebê já é falado, nomeado. Imediatamente após o nascimento, seus primeiros choros e gritos são decodificados e investidos de sentido por seus cuidadores (Queiroz, 2003). Decisivamente, a fala e o olhar estão vinculados desde que somos concebidos, desde que chegamos ao mundo. Segundo Bakhtin (2003), mal a pessoa começa a vivenciar a si mesma, de dentro, já se depara imediatamente com atos de reconhecimento e amor vindos de pessoas íntimas, sobretudo da mãe, que partem de fora ao encontro dela: dos lábios da mãe e de pessoas próximas a criança recebe as primeiras definições de si própria. É dos lábios delas que a criança escuta e começa a reconhecer seu nome, a denominação de tudo o que esteja vinculado ao seu corpo.

A criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual expressa a si mesma; assim ela emprega, para falar da sua vida, das suas sensações internas, os hipocorísticos que lhe vêm da mãe: tem sua “babá”, faz sua “naninha”, tem “dodói”, etc. (Bakhtin, 2003, p. 46-47).

Nessa experiência de linguagem da forma hipocorística, só é possível falar de si em relação ao outro e é dessa linguagem que o corpo interior vai ganhando consistência. A alteridade dessa experiência consiste no valor que somente outra pessoa pode realizar. É a relação com o Outro que instaura uma percepção do “eu” enquanto sujeito de desejo e de falta. “É a voz da mãe ou do pai, que profere o nome próprio, e é também pela voz que o sujeito é referido ao desejo do Outro” (Queiroz, 2003, p.15). Acoplada ao corpo da mãe num primeiro momento, a criança aos poucos substitui a simbiose do corpo pelas palavras, preenche a ausência da materialidade materna pela linguagem, pelos símbolos. A criança fala primeiramente a partir de um lugar indissociável da mãe, até que passa a falar de si na primeira pessoa. Parafraseando Lacan (1966), a psicanalista Telma Queiroz (2003, p. 28) diz: “Somente um sujeito pode compreender um sentido, de maneira que todo fenômeno de sentido implicaria um sujeito”.

De todo modo, para a perspectiva adotada neste artigo, interessa-nos menos pensar no tipo de linguagem acessada e mais nas formas de acesso a ela,

ou seja, na infância do cinema como uma possibilidade de invenção da própria linguagem. Seguimos, para esta reflexão, uma provocação do filósofo Giorgio Agamben: se considerarmos a existência de uma in-fância enquanto origem muda de toda a experiência humana, seria a criança algo anterior ao humano? Para Agamben, porém, “uma tal in-fância não é algo que possa ser buscado, antes e independentemente da linguagem” (Agamben, 2005, p. 58), uma vez que é somente através da linguagem que o ser humano se constitui como sujeito. “É na linguagem que o sujeito tem a sua origem e o seu lugar próprio, e que apenas na linguagem e através da linguagem é possível configurar a percepção transcendental como um ‘eu penso’” (Agamben, 2005, p. 56). Desse modo, conclui-se que não existe propriamente um fora da linguagem, uma vez que “a infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância” (Agamben, 2005, p. 59).

Ainda segundo Agamben, a infância não deve ser localizada como um período primitivo que, cronologicamente, precede o desenvolvimento da linguagem humana como um simples antes e depois. Isso não significa dizer que não se deva considerar a infância cronológica, ou que não exista o processo de aquisição da língua materna – afinal, não nascemos falando, nem tampouco permanecemos sem palavras (no sentido da comunicação). O problema, segundo Agamben, não está propriamente na ideia de infância enquanto origem, mas na ideia de origem enquanto marco zero, tábula rasa da vida. Segundo o autor, as próprias ciências da natureza já abandonaram esse modelo teleológico (Agamben, 2005, p. 60). Ao invés disso, a infância corresponde a um processo que o filósofo nomeia como experiência. A infância, portanto, não corresponde a uma origem transcendental, mística e absoluta do homem, mas sim à experiência. “Que o homem não seja sempre falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência” (Agamben, 2005, p. 62).

Deste modo, distanciamo-nos cada vez mais de uma concepção literal e histórica de infância em direção a algo que Walter Kohan nomeia como um mistério que nos habita e que, nas palavras do filósofo, “não nos abandona, mesmo na forma do silêncio de uma presença imperceptível, até que abandonamos o mundo” (2015, p. 217). Kohan se refere ao pensamento de um

outro filósofo preocupado com os mistérios da infância, Jean-François Lyotard, para quem a infância se configura como um estado latente, infinita potência do pensamento e da linguagem em qualquer ser humano. “Ela habita, sem ser percebida, toda palavra como sua condição, como uma sombra, como um resto, como uma diferença não percebida” (2010, p. 133 *apud* Kohan, 2015).

Deslocando essa ideia de infância-experiência ou infância-potência para o cinema dos primeiros tempos, vemos que ele tampouco pode ser visto como um simples antes e depois histórico, uma fase de desenvolvimento que é superada e esquecida com o tempo. O cinema de atrações é uma infância do cinema não por seu aspecto cronológico, mas sim pelo que carrega de potência, de possibilidade de inventar o cinema de novo a cada gesto puro de olhar, a cada possibilidade de inventar uma nova linguagem. Desse modo, torna-se importante considerar que mesmo após a predominância do cinema narrativo a partir dos anos 1910, o cinema de atrações continua existindo de diversas formas até os dias de hoje, seja nas imagens visualmente apelativas dos filmes hollywoodianos, nos cinemas experimentais e vídeo-performances, nos videoclipes, nos filmes caseiros, vídeos amadores e nas imagens animadas (*gifs*, memes, vídeos curtos de redes sociais) que circulam abundantemente pelas redes digitais³².

considerações finais

Para finalizar este artigo, retornamos às imagens de crianças do cinema dos primeiros tempos. Desta vez, porém, as reflexões surgem a partir de uma outra imagem da infância produzida no período da infância do cinema. Trata-se do filme *Enfants annamites ramassant des sapèques devant la pagode des dames*, realizado por Gabriel Veyre, um dos operadores de Lumière que veio para as Américas (México, Venezuela, Guianas e as Antilhas) e para alguns locais da

³² Muitos pesquisadores ressaltam as semelhanças entre as imagens animadas de formatos curtos que circulam cada vez mais na Internet com as imagens de atrações do início do século XX: imagens de tamanho e duração reduzidos, exibidas em *looping*, substituídas e reproduzidas com frequência etc. “É significativo pensar que esses mesmos formatos, cujo interesse primordial estava quase que exclusivamente no seu puro poder de atração, tenham reaparecido nas novas media” (Gaudreault; Dulac, 2006, p. 242, tradução nossa).

Ásia, como o Vietnã, com a missão de fazer filmes de atualidades destas localidades. Neste filme de poucos segundos, Veyre filma crianças vietnamitas coletando moedas antigas e pequenas chamadas *qian* que são jogadas ao chão pela esposa e pela filha do Governador Geral da Indochina, em frente ao templo Lang. O filme, rodado entre 1899 e 1900 em uma zona da Indochina francesa, atual Vietnã, foi projetado na França em 1901.

As moedas são arremessadas pelas mulheres como se fossem pedaços de pão jogados aos pombos. As crianças, grandes, pequenas e até alguns bebês de colo, amontoam-se para catar as moedas que caem ao chão. Estas crianças não têm fala, não têm dignidade, foram filmadas num gesto humilhante – são um inteiramente Outro nesta imagem. O enquadramento, ressaltando ainda mais as diferenças de poder entre os grupos, é imoral, parafraseando a Jacques Rivette (1961) que, ao se referir ao *travelling*³³ em *Kapò* (1960), de Gillo Pontecorvo, o definiu como uma “questão moral”. A primeira consideração que insurge destas imagens é a importância de se considerar a pluralidade das infâncias, assim como a pluralidade dos olhares sobre elas. Como os diferentes autores e autoras com os quais dialogamos nesse texto apontam, não é possível se referir à infância em um singular universalizante que desconhece as diversidades de modos de apropriação da linguagem em contextos socioculturais diversos, com condições afetivas, econômicas e históricas que fazem de cada criança um ser radicalmente diferente.

Para além disso, o que tais imagens nos fazem lembrar é que, assim como as palavras, elas trazem um problema ético, além de estético e político: “É uma imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento e da identificação” (Mulvey, 1983, p. 442). De acordo com Mulvey, se o ato de olhar é capaz de criar um sujeito da imagem, aquele que vê, ele também é responsável por criar um objeto da imagem, aquele que é visto. As imagens do cinema não representam nem simplesmente apresentam o mundo, mas o produzem, o inventam. Desta forma, sinalizamos a importância de questionar as imagens, principalmente as imagens de crianças. Naturalizar

³³ No *travelling* em questão, uma fugitiva de um campo de concentração alemã fica eletrocutada em uma cerca e a câmera filma perversamente o movimento dela até sua queda.

uma imagem como essa de Veyre significa naturalizar e validar um gesto de desrespeito tanto ao cinema quanto à infância, e sobretudo à própria infância do cinema.

Neste artigo procuramos associar alguns aspectos do desenvolvimento do cinema e alguns aspectos filosóficos e psicanalíticos a respeito da infância, aproximando ambos da ideia de experiência, de um momento a-histórico e acronológico marcado pelas relações entre o olhar e a linguagem. Procuramos, sobretudo, argumentar que se torna essencial continuar a pesquisar o cinema dos primeiros tempos, as infâncias e a entrada na linguagem, como uma aposta na construção de um mundo sempre infante pelo estado de pergunta, pelo caráter da experiência que caracteriza a infância, pela abertura de possibilidades, pela capacidade de subverter hierarquias e ordens pré-estabelecidas, e não pela negação da fala ou pela objetificação das imagens das crianças pelos olhares adultos. Compartilhamos, por fim, a necessidade de acompanhamento e cuidado de quem começa a falar, assim como de quem toma uma câmera pela primeira vez – de um celular ou de qualquer dispositivo móvel de comunicação – para inventar o cinema de novo a cada vez.

referências

- A FADA do repolho. (*La Fée aux Choux*). Direção de Alice Guy. França: 1896. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BGZW9sNYYaY>
- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALTMAN, R. What it means to write the history of cinema. In: J. E. Müller (Ed.). *Towards a pragmatics of the audiovisual: theory and history*. Alemanha: Nodus Publikationen, 1994. p. 169-180.
- ARIÈS, P. *Centuries of childhood: A Social History of Family Life*. Estados Unidos: Alfred A. Knopf, 1962.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRY, J-L. *L'effet cinéma*. Paris: Editions Albatros, 1978.
- BELTRAME, A.; FIDOTTA, G.; MARIANI, A. (Orgs.). *At the Borders of (film) History: Temporality, Archaeology, Theories*. FilmForum/2014: XXI Convegno Internazionale Di Studi Sul Cinema. Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, 2015.
- BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Brasil: Editora 34, 2009.
- BERGER, J. *Ways of seeing*. Londres: Penguin, 1972.
- ENFANTS ANNAMITES ramassant des sapèques devant la pagode des dames. Direção de Gabriel Veyre. França: 1900. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WE9vxl9VQ0U&ab_channel=EarlyCinema

- FOLHAS caídas. (*Fallen leaves*). Direção de Alice Guy. França:1912. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0wPliTh681E>
- FRESQUET, A.; DUSSEL, I. Os óculos do vovô: vanguarda de uma infância traquinas. In: FRESQUET, A. (Org.) *Filmes brasileiros na escola?* Rio de Janeiro: Multifoco, 2022.
- FREUD, S. *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1981.
- HANICH, J.; FAIRFAX, D. (Orgs.). *The Structures of the film experience by Jean-Pierre Meunier*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- GAUDREAULT, A. From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”. In: STRAUVEN, W. (Org.), *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- GAUDREAULT, A.; DULAC, N. Circularity and Repetition at the Heart of the Attraction: Optical Toys and the Emergence of a New Cultural Series. In: STRAUVEN, W. (Org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- GRANDMA’S looking glass. Direção de George Albert Smith. Inglaterra: 1900. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6ilSV_2XS_U.
- GUNNING, T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, W. (Org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- GUNNING, T. An Aesthetic of astonishment: Early film and the (in)credulous spectator. In: WILLIAMS, L. (Org.). *Viewing positions: ways of seeing film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.
- KAPÒ. Direção de Gillo Pontecorvo. França/Itália: 1960. DVD.
- KOHAN, Walter Omar. Visões de filosofia: infância. *Alea: Estudos neolatinos*, v.17, n.2, p. 216-226. 2015.
- LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LEBEAU, V. *Childhood and cinema*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- LUMIÈRE! Le Cinématographe 1895-1905. Realizado por Bertrand Tavernier et Thierry Frémaux. França: 2015. DVD.
- MADAME a des envies. Direção de Alice Guy. França:1906. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NAy5ZPDQb0Q>.
- MUYBRIDGE, E. *Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases Of Animal Movements*. 1885. Fotografias. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266431>.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 435-454.
- O ALMOÇO do bebê. (*Le repas du bébé*). Direção de Louis Lumière. França: 1895. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O46gJxy4K_E.
- OS ÓCULOS do vovô. Direção de Francisco Santos. Brasil: 1913. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHUioMdiP4M>.
- PILLOW fight. Direção de Edwin S. Porter. EUA: 1897. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IljQf2w_rEw.
- QUEIROZ, T. Entrando na Linguagem. *Estilos da Clínica*, v.VIII, n., p. 12-33. 2003.
- RESCUED by Rover. Direção de Cecil M. Hepworth. Inglaterra: 1905. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omxgR7EVBg>.
- RIVETTE, J. Da abjeção. *Cahiers du Cinéma*, n. 120, Paris, 1961.
- SICK Kitten. Direção de George Albert Smith. Inglaterra: 1903. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T33INsnVFbI>.
- THE GAY Shoe Clerk. Direção de Edwin S. Porter. Estados Unidos: 1903. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3eD1DVsF5zM>.

- UMA HEROÍNA de quatro anos. (*A four-year-old heroine*). Direção de Alice Guy. França: 1907. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V8mTUM2A4WI>.
- WINNICOTT, D. Mirror-role of Mother and Family in Child Development. In: *Playing and Reality*, p. 149-159. Londres: Routledge, 2005.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZERO De Conduta. (*Zero de Conduite*). Direção de Jean Vigo. França: 1933. DVD.

submetido: 15.06.2023

aprovado: 30.09.2023