

## PARA ALÉM DA PRIMEIRA SESSÃO DE CINEMA

Regina Behar\*

Desde o remoto tempo das cavernas o homem preocupa-se com o registro das imagens, de sua própria e dos elementos da natureza. As pinturas rupestres são exemplo dessa preocupação no que se refere ao movimento, principalmente quando retrata uma atividade fundamental de subsistência, a caça. Desde então, a arte, em diversos momentos, manifestaria o fascínio do homem pela idéia do registro do movimento. A pintura moderna, através de alguns de seus representantes mais significativos, pode servir como exemplo de tal preocupação: *A Liberdade Conduzindo o Povo*, de Delacroix, *Corridas em Longchamp*, de Manet, *Moulin de la Galette*, de Renoir, a grande maioria das telas de Toulouse Lautrec, os quadros de Van Gogh, que, mesmo quando representando paisagens ou objetos, apresenta elementos que parecem mover-se como em *Igreja de Auvers*, nos *Girassóis* ou mesmo no *Quarto*. Outros poderiam ser citados: *Dança*, de Matisse, *O Grito*, de Munch e tantos outros.

O fascínio do homem pelo movimento e seu registro não se esgotaria na esfera da representação artística. De qualquer maneira, a subjetividade do pintor transferia-se para a tela. Por mais realista que pudesse ser o artista (o que não é o caso da maioria dos quadros aqui utilizados como exemplos), a realidade era apenas representada, não reproduzida. A invenção da fotografia, na primeira metade do século XIX, viria mudar tal situação. A neutralidade da máquina substituiu a subjetividade do olhar garantindo (?) a objetividade do real. A invenção da fotografia seria o grande marco na conquista de outra façanha, a

---

\* Professora de História Econômica da UFPB. Mestre em História pela UnB.  
*Saeculum II: Jul/Dez/1996*

reprodução objetiva do movimento. Sobre a fotografia fala Bazin:

*"Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela simplesmente embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção."*<sup>1</sup>

A fotografia vem, pois, preencher o desejo humano de imortalidade, parando o tempo exatamente no instante em que a expressão do rosto do retratado fixa para o mundo os traços que pretende tornar perene, para além do seu próprio tempo, para além da morte. A fotografia permitiu a subversão da ordem natural: a decadência dos organismos vivos e a morte como última imagem. O álbum de fotografias resgata a vida "congelada", "embalsamada", num instante qualquer e, nesse sentido, tem um papel na construção da memória individual e coletiva.

O princípio que permitiu fazer da fotografia a base do filme foi o da persistência da imagem na retina. Projetando vinte e quatro fotografias por segundo criava-se a ilusão do movimento.

A história dessa descoberta é recheada de disputas, e rivalidades. No final do século XIX, simultaneamente, V. Robert W. Paul (inglês), os irmãos Lumière (franceses), os irmãos Max e Emil Skladanowsky (alemães), Thomas Armat, C. Francis Jenkins e os Lathan (norte-americanos), além de Thomas Edson (também norte-americano), trabalhavam na perspectiva de inventar maquinismos que pudessem reproduzir fidedignamente o movimento.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> André Bazin. *O Cinema - Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 24.

<sup>2</sup> Kenneth W. Leich. *O Cinema*. Lisboa: Verbo, 1978.

Nessa corrida pela descoberta e pela sua autoria a disputa acabou ficando entre o *cinematographo* dos Lumière e o *vitascópio* de Edson. Mas foram os Lumière os primeiros a exibirem publicamente seus filmes em 28 de dezembro de 1895 em Paris.<sup>3</sup>

Para além do impacto provocado pelo invento, para além do surpreendente, fantástico e maravilhoso choque da primeira sessão de cinema, uma interrogação se colocaria: qual o futuro da máquina que reproduzia e projetava imagens do movimento para dezenas, centenas de expectadores?

O Cinema, no mesmo sentido que a fotografia, concretizaria a busca histórica de subversão da passagem do tempo. Para André Bazin o cinema foi, fundamentalmente, um “fenômeno idealista”:

*“A idéia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que nos admira é mais a resistência tenaz da matéria à idéia, do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador.”<sup>4</sup>*

Assim sendo, aqueles que mais contribuíram para o seu desenvolvimento não foram os industriais, os responsáveis pelo invento, como Thomas Edson e os Lumière. Estes acreditavam em sua exploração lucrativa, durante certo tempo, até que o público se cansasse da novidade<sup>5</sup>. E tal impasse logo se concretizaria.

O cinema colocava no mercado um produto *sui generis*, o comprador não podia apropriar-se da mercadoria; comprava o direito de usufruir dela, de assistir a fita. Necessário, portanto, que ela exercesse forte atração sobre o consumidor/expectador para que ele pagasse para assisti-la.

Logo depois do impacto das primeiras imagens e sua difusão pela Europa e EUA, o cinema passou por um período de

<sup>3</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>4</sup> André bazin, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 31.

crise resultante do esgotamento da curiosidade em torno do puro movimento. Os filmes curtos, “naturais”, meras exposições de cenas de movimento envolvendo situações cotidianas haviam chegado ao fim de suas possibilidades. Repetitivos, tornavam-se cansativos para o público que “... estava farto de ver os eternos comboios a entrar na estação, os bebês a comer, os operários a sair das fábricas ou os jardineiros a serem regados.”<sup>6</sup>

Tais filmes afugentavam os expectadores. Foi o que descobriram os empresários de espetáculos de variedades que passaram a utilizá-los para provocar o esvaziamento das salas no final dos espetáculos.<sup>7</sup>

Da crise à criatividade salva-se o futuro do novo invento e cria-se um gênero artístico que incorpora elementos da literatura e do teatro numa linguagem original. A solução sairia da cabeça de um francês chamado Georges Méliès:

*“O traço genial de Georges Méliès residiu em empregar sistematicamente no cinema a maior parte dos meios do teatro: argumento, atores, trajes, caracterização, cenários, maquinaria, divisão em cenas ou em actos etc. O cinema conserva ainda hoje, sob formas diversas, todas essas aquisições”.*<sup>8</sup>

Méliès seria, pois, um precursor na incorporação de uma narrativa ao cinema.

O cinema, no rol dos divertimentos públicos, ocupa espaço no mercado de bens de consumo, o que de certa forma, antecede até as inovações introduzidas por Méliès:

*“Os filmes tinham servido para afugentar a assistência das salas que exibiam espetáculos de variedades para as classes média e alta, mas constituíam para os pobres uma janela fabulosa, aberta para um mundo mais amplo; ofereciam um escape para suas*

---

<sup>6</sup> Georges Sadoul. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, Vol. I, p. 61.

<sup>7</sup> Kenneth W. Leish. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> Georges Sadoul. *Op. cit.*, p. 58.

*preocupações, diversão e instrução. Entre 1905 e 1908 abriram ao público pelo menos dez mil nickelodeons somente nos EUA”.*<sup>9</sup>

Distante ainda do nível de elaboração técnica e temática contemporâneos, o cinema em sua infância legitimou-se como lazer popular que permitia “escape”, diversão, instrução ao grande público a baixos preços.

George Méliès, um pioneiro no uso da narrativa cinematográfica era um profissional na arte de iludir; prestidigitador, ficara impressionado com o invento de Lumière e usaria inicialmente a câmera para registrar cenas de ilusionismo. Acidentalmente descobre as possibilidades do invento em sua área de atuação:

*“Ao projetar um filme que tinha rodado na Praça da Ópera teve a surpresa de ver um autocarro que ia da Madeleine para a Bastilha transformar-se bruscamente em carro funerário. Um pouco de reflexão fez-lhe compreender a causa dessa metamorfose: a película encravara-se por momentos na câmera, que depois voltou a funcionar normalmente. O efêmero acidente, porém, não tinha interrupção encontrava-se no lugar do autocarro um carro funerário. Este acaso foi para Méliès, uma verdadeira ‘maçã de Newton’. O especialista do truque na cena transformou-se num especialista de trucagem na tela.”*<sup>10</sup>

A experiência de Méliès com as trucagens introduzia uma nova perspectiva para o cinema e o registro do movimento e dos fatos não mais seria, necessariamente, o registro do real. As possibilidades de criar, subverter a realidade criar mundos imaginários e situações inverossímeis se inaugurava. Aquela busca da neutralidade da máquina representada pela objetividade do registro da imagem e do filme documentando a realidade agora representava apenas uma das potencialidades do cinema.

<sup>9</sup> Kenneth Leish. Op. cit., p. 19.

<sup>10</sup> Georges Sadoul. Op. cit., p. 57.

Inaugurava-se a possibilidade de sua incorporação à esfera da criação artística. A propósito da produção de Méliès refere-se Sadoul:

*“De 1900 até ao fim da sua carreira - por volta de 1912 - é imperceptível a evolução de Méliès, que permanece fiel à sua estética, a estética do “teatro em conserva”. O estilo adoptado permitiu-lhe criar um mundo fantástico, poético e encantador, imaginário e bondoso. Os seus filmes, principalmente os coloridos à mão, representam, na infância do cinema, o mundo visto por uma criança maravilhada e maravilhosa que a magia da ciência dotara de todos os poderes. O olhar fresco de Méliès pousa num mundo novo e descobre-o com a sábia e minuciosa candura dos primitivos. Com ele o Homúculo une-se a Proteu, Perrault a Júlio Verne, a fada Carabosse a Daguerre, a ciência à magia, a imaginação a um sentido muito penetrante do real a um gosto mecânico da precisão e da certeza. Este diabo deste homem inventa tudo julgando criar apenas truques.”*<sup>11</sup>

Abrindo-se a possibilidade de que o cinema pudesse narrar histórias, criava-se o espaço para que encontrasse um caminho original que transitava entre a literatura e o teatro; incorporado ao campo da arte, o cinema criaria uma nova linguagem, uma linguagem enriquecida pelo potencial de universalidade que a imagem carregava. Transpondo a barreira do idioma o filme desenvolvia narrativas que podiam ser compreendidas em qualquer lugar.

No Brasil o cinema, como quase tudo, chegou de navio. A bordo do *Brésil*, Afonso Segreto trouxe a primeira câmara cinematográfica e executou registros da paisagem brasileira em 19 de julho de 1898. As projeções com fitas importadas ocorriam desde 1896<sup>12</sup>. Confiantes nas possibilidades do novo negócio, os irmãos Pascoal e Afonso Segreto, imigrantes italianos, investiram na produção de filmes nacionais.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>12</sup> Antônio Moreno. *Cinema Brasileiro. história e Relações com o Estado*. Niterói/Goiânia, EDUFF/CEGRAF-UFG, 1994, p. 16.

As salas de exibição multiplicaram-se no Rio de Janeiro até a primeira década do século XX. Às itinerantes sucediam as salas fixas. Um detalhe importante é que nesse momento, os exibidores eram também produtores e responsáveis direta ou indiretamente pelos roteiros e filmagens.

Pascoal Segreto, pioneiro desse empreendimento, era elogiado pela imprensa da época por suas atividades no campo da diversão, incluindo-se aí o *animatographo* e suas iniciativas na produção de “vistas” nacionais.<sup>13</sup>

De acordo com Vicente de Paula Araújo, o fato de ser novidade, enquanto diversão, e a necessidade de manter baixos os preços das entradas “...não permitia ao empresário arcar com as despesas de grandes anúncios na imprensa”. A estratégia de Segreto eram as sessões especiais de exibição para os jornalistas, o que lhe garantia propaganda gratuita.<sup>14</sup>

As exhibições de fitas importadas, que ocorriam desde 1896, fizeram grande sucesso no Rio de Janeiro. Por outro lado, a quantidade de anúncios informando ao público a abertura de novas salas de exibição era um indicativo de sua aceitação popular.<sup>15</sup>

Em anúncio para a venda de um equipamento, lê-se o seguinte:

*“FORTUNA CERTA*

*Vende-se e muito barato o grande e maravilhoso CINEMATOGRAFHO EDISON, o qual trabalha há já dois meses e com grande sucesso, à rua do Ouvidor n.º 109. O motivo desta venda é ter que seguir o seu dono para a Europa, por assuntos de família.*

*Para tratar, com o Sr. Moya e na mesma casa onde trabalha o aparelho.*

<sup>13</sup> Vicente de Paula Araújo. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 121/123.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 126/127.

<sup>15</sup> *Idem*, *Ibidem*, pp. 77/97.

*NOTA - pode-se provar que no prazo de dois meses foi visitado o Cinematographo por 52 000 pessoas.*<sup>16</sup>

O anúncio data de 1897, ano anterior à compra do equipamento de filmagens pelos Segreto. Havia, portanto, em sua iniciativa, um caráter claro de investimento em uma atividade que demonstrava seu potencial de lucratividade, atestado pela audiência às sessões de cinema.

O cinema chegava ainda no final do século ao Brasil. Sua difusão fora rapidíssima. A capital do país recebia efusivamente as imagens do mundo e logo já produziria seus próprios filmes. O Rio de Janeiro do final do século XIX e primeira década do século XX vivia o impacto da transformação radical. Era, também, a infância da nossa modernidade.

Em poucos anos, o fim da escravidão e a imigração misturavam, nas ruas do Rio, negros, mulatos, portugueses, espanhóis, italianos e gente de outras nacionalidades. Os antagonismos afloravam na disputa pelo trabalho e por espaço vital. A cidade foi palco desses dramas, tão bem retratados no livro *Trabalho, Lar e Botequim*.<sup>17</sup>

Referindo-se ao período um pouco anterior à reforma urbana de Pereira Passos, assim se refere Roberto Moura à “Cidade Maravilhosa”:

*“O Rio de Janeiro inchava com a chegada de migrantes nacionais e europeus, colocando em crise o setor da moradia popular onde aproveitadores exploravam habitações coletivas, agravando as condições sanitárias da cidade. Abre-se um setor médio, principalmente para os brancos instruídos, com expansão do funcionalismo público e das profissões liberais. De outro lado aparecem empregos para técnicos e para um proletariado prioritariamente formado por estrangeiros na indústria. Surgem também vagas para parte do enorme número de migrantes negros e nordestinos que chegavam à cidade tanto nas obras públicas e*

<sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, p. 89.

<sup>17</sup> Sidney Chalhoub. *Trabalho, Lar e Botequim*. O Cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.



*na construção civil como nos ofícios da rua ou nos subempregos oferecidos pelas casas burguesas.”<sup>18</sup>*

Essa gente toda apinhava-se nas estreitas ruas da cidade habitando os prédios baratos que a reforma urbanística faria ruir. Mas o Rio, palco de disputas pelo trabalho e moradia, abria espaços, também para o lazer popular:

*“É para essa gente de diversas origens que se expandem as alternativas de divertimento da cidade, dando nexos às festas populares e às expressões artísticas locais. Multiplicando as importações de produtos para entretenimento. As companhias de canto lírico e operístico ao gosto das elites imperiais manteriam suas vindas mas o mercado carioca se abria para uma multiplicidade de músicos, dançarinos e performers de variedade que vêm garantidos pelo ingresso barato.”<sup>19</sup>*

E foi nesse universo que Afonso Segreto desembarcou com sua Câmara para retratar as cenas do cotidiano carioca. Outros o seguiriam: os Stafa, os Labanca, A. Leal e outros produtores do período<sup>(20)</sup>. Eram, em sua maioria, imigrantes e envolvidos nas atividades urbanas em expansão. Muito provavelmente acreditavam que a cinematografia, como indicava o anúncio de venda daquele projetor em 1897, lhes trazia fortuna certa. Eram pioneiros num negócio promissor.

Pascoal Segreto, que viria a ser considerado pela imprensa da primeira década do século como “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro, viera da Itália com o irmão Gaetano enveredando pelo ramo da distribuição de jornais, montando bancas e comprando quiosques onde os trabalhadores bebiam e comiam barato no centro da cidade. Há referências a sua possível ligação com o jogo do bicho, assim como os outros citados.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Roberto Moura. *A bela Época (Primórdios - 1912)* in: Fernão Ramos (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São paulo. Art. Editora, 1987, p. 13.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>20</sup> Vicente de Paula Araújo. *Op. cit.*, pp. 193/279.

Foram esses homens “empreendedores” que se arriscavam no negócio da diversão popular que trouxeram o cinema para o Brasil. Rapidamente as imagens chegaram a São Paulo, Belém, Manaus, São Luís, Curitiba, Salvador e outras capitais entre o final do século XIX e a primeira década do século XX.<sup>21</sup>

No início, os filmes aqui exibidos eram apenas cópias importadas daquelas fitas com seqüência de movimentos: chegada de navios, paradas militares, ou pequenas cenas cômicas, bizarras ou do cotidiano.

De acordo com os que estudam esta fase inicial, 1908 teria marcado um período extremamente produtivo que declinaria no final de 1911.<sup>22</sup>

A produção cinematográfica nacional, da qual tomaremos como exemplo a carioca, considerando o período acima indicado, constituía-se de “naturais”, “cantantes”, comédias e pequenos dramas. No Rio foram produzidos filmes como *Os Estranguladores*, *A quadrilha da Morte*, *Amor e... Piche* e *A Mala Sinistra*.<sup>23</sup> Estes filmes tinham como tema, crimes violentos que marcaram o cotidiano da cidade no período. Outra vertente eram as operetas como *A Viúva Alegre*, *A Tosca*, *Sonho de Valsa* e *A Gueixa*.<sup>24</sup> Produziram-se, ainda, filmes que tratavam de forma bem-humorada, situações envolvendo o simples cotidiano da população pobre urbana. No filme *Os Capadócios da Cidade Nova*, realizado por Labanca e Antonio Leal, retratava-se o dia-a-dia em torno da Praça Onze e da Rua Visconde de Itaúnas. Em outra fita, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, realizado em 1908, por Júlio Ferrez, descreve-se as aventuras, “...de um matuto que desembarca na Central e, depois de andar pelas ruas e avenidas e

---

<sup>21</sup> Roberto Moura, *Op. cit.*, pp. 25/29.

<sup>22</sup> Ver Antônio Moreno. *Op. cit.*; Vicente de Paula Araújo. *Op. cit.*; Roberto Moura, *Op. cit.*

<sup>23</sup> Roberto Moura. *Op. cit.*, pp. 30/37.

<sup>24</sup> Antônio Moreno. *Op. cit.*, pp. 30/31 e Roberto Moura, *Op. cit.*, pp. 30/37.

admirar a caixa de conversão, o Palácio Monroe e o passeio público, emblemas da Capital, apaixonou-se por uma cantora”.<sup>25</sup>

Este primeiro “cinema nacional” merece a valorização devida aos pioneiros de sua produção. Teve o mérito de iniciar os expectadores nas possibilidades narrativas do cinema. Apropriando-se de temas do cotidiano contavam histórias com as quais se identificavam os moradores do centro urbano: conflitos, crimes, o despreparo do imigrante recém-chegado do meio rural.

A reforma urbana modificou o perfil da cidade, tornando necessário ampliar os espaços de lazer para os bem-nascidos e as casas de exibição multiplicaram-se:

*“Sem contar os que fazem as delicias do Zé Povinho ao ar livre, cada dia inaugura-se um cinematographo em amplos salões artisticamente decorados e como isto tende a multiplicar-se e as fitas são poucas, relativamente, acabaremos vendo a mesma coisa em todos esses estabelecimentos de diversões”<sup>26</sup>.*

A citação, de um periódico de 1907, esclarece algumas situações: a expansão de “consumo” das fitas, a presença de um público mais abastado para o qual se abrem salões luxuosos e, por outro lado, a insuficiente quantidade de filmes que revelavam a timidez na produção e na importação frente à demanda. Por outro lado é reveladora da consolidação do cinema, enquanto alternativa de diversão nos centros urbanos. À medida em que, como diversão popular, conquistou espaço, levou a maiores investimentos, ainda que referidos como insuficientes.

Infelizmente, grande parte dessa produção inicial foi destruída pelo tempo. Dela ficaram, em muitos casos, a referência nos periódicos (descrição, crítica, anúncios). A partir desse material é que surgiram alguns trabalhos sobre o cinema

<sup>25</sup> Roberto Moura. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>26</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08/12/1907, p. 1, Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. *Op. cit.*, p. 220.

da primeira década, utilizados na elaboração deste texto. Algumas questões precisam ser aprofundadas: aspectos da produção e distribuição de fitas, discussão sobre a crítica de cinema no período e sobre o perfil dos produtores da época. A relação entre essa pioneira produção e o processo de imigração, por exemplo, parece ser uma discussão que ainda precisa ser melhor explorada.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAZIN, André. *O Cinema - Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim. O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LEISH, Kenneth W. *O Cinema*. Lisboa: Verbo, 1978.
- MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro. História e Relações com o Estado*. Niterói/Goiânia: EDUFF/CEGRAF-UFG, 1994.
- MOURA, Roberto. "A Bela Época (Primórdios - 1912)". In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.