

1 - O NASCIMENTO

O cinema brasileiro nasceu a 19 de junho de 1898. Poderia antecipar-se o nascimento, caso se comprovasse que Vittorio di Maio ou Henrique Messiano filmaram em 1897. Como não se tem provas dessas filmagens improváveis, é voz corrente entre os estudiosos que o nascimento data mesmo de 1898. Pesquisas mais recentes parecem indicar que houve, no Brasil, filmagens anteriores, o que não altera a discussão conceitual e metodológica que segue (*).

O que aconteceu neste 19 de junho, um domingo dizem que ensolarado (1)? O pacote "Brésil" entrava na Baía da Guanabara, um passageiro armou a sua "máquina-de-tomada-de-vistas" no convés e filmou fortalezas e navios de guerra ancorados na baía. Considera-se esta a primeira filmagem comprovadamente realizada no Brasil. Quem era o passageiro? Alfonso Segreto, cujo irmão (2), exibidor bem-sucedido do Rio de Janeiro e dono do salão "Paris no Rio", o tinha mandado à Europa comprar equipamento e material virgem para tomar "vistas" no Brasil. O historiador Vicente de Paula Araujo (3) conta a história e afirma ser esta "uma espécie de certidão de nascimento do cinema brasileiro", com a ressalva "até certo ponto".

Paulo

JEAN-CLAUDE BERNARDET

Acreditam os brasileiros nos seus mitos?

O cinema brasileiro e suas origens

JEAN-CLAUDE BERNARDET é professor da ECA-USP e autor, entre outros livros, de *Aquela Rapaz* (Ed. Brasiliense).

Agradeço a colaboração de Maria Rita Galvão.

* Ver, ao final deste dossiê, artigo de José Inácio de Melo Souza sobre o assunto (N. do E.).

CINEMA

Emilio Salles Gomes elimina a ressalva e confirma: neste dia “nasceu o cinema brasileiro” (4). Na sua *Introdução ao Cinema Brasileiro* (5) publicada em 1959, Alex Vianny não menciona a data de 1898 (só depois de 1959 a pesquisa levantou a filmagem de Segreto), nem se refere a um *nascimento*. Mas, a partir dos anos 60, outros pesquisadores, como Jurandir Passos Noronha ou Paulo Paranaguá (6), vão aceitar esse *nascimento*, que não deixa de ser estranho: um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filma, em território francês (o pacote “Brésil”), um filme brasileiro.

Que Alex Vianny não mencione o *nascimento* talvez se justifique pela afirmação: “Não escondo minha ignorância quanto aos primórdios de nosso cinema” (7). No entanto, podemos sustentar que a idéia de *nascimento* já estava embutida na ideologia de Vianny. Basta observar como intitula algumas partes ou capítulos de sua *Introdução ao Cinema Brasileiro*: “A Infância Não foi Risonha e Franca”, “De como o Rapazinho se Fez Homem”, “Onde o Rapazinho Leva um Tombo”, “Onde o Rapazinho Enfrenta Crise após Crise” (8). A analogia estabelecida entre a história e a vida de um ser humano leva à idéia de *nascimento*. O que é reforçado pela insistência no “rapazinho”, que continua “rapazinho” mesmo após se ter feito “homem”. E também reforçado por: “No Princípio Era o Verbo (que Atrapalhava)”, título da segunda parte do ensaio, que, por se referir ao aparecimento do som e não aos primórdios do cinema brasileiro, não deixa de colocar uma idéia de origens. Aplicar à história o que seria a lógica da evolução do ser humano - “juventude, crescimento, maturidade, decadência” - leva necessariamente, entre outras conseqüências, a colocar a questão das origens e do nascimento. Assim, de certa forma, a aplicação do conceito de *nascimento* ao cinema brasileiro, que ocorrerá nos anos 60, vinha sendo preparada pelo ensaio de Vianny publicado em 1959.

Podemos nos perguntar que critérios levaram os historiadores a construir essa data - 19 de junho de 1898 -, que investimentos ideológicos contribuíram à elaboração desse *nascimento*, hoje tido como óbvio.

A idéia de nascimento não é exclusiva dos historiadores brasileiros. Georges Sadoul (9), que tanto contribuiu para a história do cinema tal como se escrevia até

anos atrás, a usa, embora com moderação, ao afirmar que “uma arte pôde nascer à nossa vista”. Jean Mitry, outro historiador de renome, não incorpora a idéia de *nascimento* ao texto, mas três capítulos de sua *Histoire du Cinéma* (10) intitulam-se: “Nascimento de uma Indústria”, “Nascimento da Exibição” e “Nascimento de um Espetáculo”. Em contrapartida, a idéia de nascimento é recorrente na *Historia del Cine* (11) de Roman Gubern. Escolho dois fragmentos: o cinema “*nace, y no es casual, el mismo año en que un tal Sigmund Freud, en colaboración con Breuer, publica en Viena sus Estudios sobre la Histeria*”; “*En el año 1895 nace el cinematógrafo, pero no hay que olvidar que en este año se funda también en Francia la Confederación General del Trabajo*”: não só o cinema nasce, como tem duas fadas madrinhas ao lado do berço. Essa idéia de *nascimento* é tenaz. Já presente em 1926, no *A Million and One Nights* de Ramsaye, que fala do “nascimento de uma arte nova” (12), vamos reencontrá-la em 1992 em Michèle Lagny, tão crítica diante dos métodos da historiografia do cinema; apesar do ceticismo que manifesta ao afirmar que “deve se decidir *arbitrariamente* de um ano ‘zero’ do cinema” (grifo meu), ela não deixa de escrever, retomando até a estrutura das “fadas” montada por Gubern: “(...) nascido por volta de 1895, o cinema é contemporâneo da expansão internacional do capital, e da aparição do que chamaremos mais tarde as ‘multinacionais’” (13). E a idéia ultrapassou os limites da história escrita, já que o filme de Roger Leenhardt, de 1946, intitula-se *La Naissance du Cinéma*.

A insistência neste *nascimento* sugere a necessidade de um marco inaugural a partir do qual os fatos se desenrolam numa cronologia linear. Mesmo quando o termo *nascimento* não aparece expresso, é essa a estrutura da história clássica do cinema. Vicente Sánchez-Biosca, em introdução a *Nacimiento del Relato Cinematográfico* (14), de título significativo, qualifica tal história como “linear, causalista, baseada num princípio de continuidade homogênea do tempo em cujo seio as origens do cinema eram lidas como a emergência progressiva de uma ‘linguagem específica’ que ia aos poucos se desprendendo do caos original (...). Essa visão, compartilhada nas suas linhas gerais pela historiografia clássica, era uma fiel reprodução do mito das origens”. Tal busca das origens “corresponde a uma urgência existencial” e destina-se “a liber-

1 Jurandir Passos Noronha, “Imigrantes no Cinema Brasileiro - Italianos, parte I” in *Cinemim*, Rio de Janeiro, Ebal, nº 35, s.d.

2 Jurandir P. Noronha (op.cit.) apresenta Alfonso como sobrinho de Paschoal Segreto

3 Vicente de Paula Araujo, *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

4 Paulo Emilio Salles Gomes, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. A obra contém três ensaios: “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966” (1966); “Pequeno Cinema Antigo” (1969); “Trajetória no Subdesenvolvimento” (1973)

5 Alex Vianny, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

6 Paulo Antonio Paranaguá, “Brésil”, in Guy Hennebelte e Alfonso Gumucio Dagron (orgs.), *Les Cinémas d’Amérique Latine*, Paris, Lherminier, 1981

7 Alex Vianny, op.cit.

8 Idem

9 Georges Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma*. I - *L’invention du Cinéma (1832-1897)*, Paris, Denoel, 1946; II - *Les Pionniers du Cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Paris, Denoel, 1947; *Histoire du Cinéma Mondial, des Origines à nos Jours*, Paris, Flammarion, 1968 (1949)

10 Jean Mitry, *Histoire du Cinéma, I (1895-1914)*, Paris, Ed. Universitaires, 1967.

11 Román Gubern, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1973.

12 Citado por Michèle Lagny: *De l’Histoire du Cinéma. Méthode Historique et Histoire du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

13 Michèle Lagny, op.cit.

14 Vicente Sánchez-Biosca, “Prólogo” a Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del Relato Cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987 (Signo e Imagem).

tar o homem do sentimento de desânimo num *ser actualmente* que se torna significativo apenas quando encontra o fio genealógico (em sentido lato) da sua presença e da presença das coisas objetivas, e percebe, paralelamente, a dimensão do devir (...)", escreve Alfonso di Mola (15).

Enquanto os europeus falam no nascimento do cinema, os historiadores brasileiros falam do nascimento do cinema brasileiro. O acréscimo do adjetivo não se limita a restringir o âmbito do nascimento e a adaptar para dentro das fronteiras essa concepção de história. A insistência sobre um marco inaugural adquire outra tonalidade. Sociedades de origem colonial manifestam inquietação quanto à sua identidade, assunto de constante indagação: a busca de raízes "autênticas" responde ao caráter exterior do aparecimento dessas sociedades. Encontrar o nascimento "verdadeiro" seria uma afirmação de autenticidade que se contraporía ao nascimento "outorgado" pelos colonizadores, a essas falsas "certidões de nascimento" como a carta de Pero Vaz de Caminha e suas equivalentes", no dizer de Darcy Ribeiro (16). Com um nascimento seguramente estabelecido e escolhido por elas, as elites tentam enfrentar as incertezas da identidade. Tal nascimento cinematográfico expressa mais que uma questão de história do cinema. Sobre esse discurso cinematográfico projetam-se questões culturais bem mais amplas, que encontram suas raízes nestas "genealogias obrigatórias" do século XIX, nestas "crônicas de fundações" de que fala Flora Süssekind (17). E ela acrescenta que essa busca do "ponto um", da "semente", da origem, levou os historiadores - no caso, os historiadores românticos da literatura, que está estudando - a esquecerem "a análise concreta das situações e obras referentes ao período colonial" (grifo meu).

Esse discurso histórico em busca de origens cinematográficas e, por isso mesmo, gerador de tradição, tinha um destinatário e foi ouvido. Basta, para comprová-lo, o testemunho de Carlos Diegues em outubro de 1987: essa *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Vianny, "foi um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também preconceito" (18).

A data de 1898 tem outra conotação: Segreto importa câmara e material sensível

europeu, com que filma um tema brasileiro, a armada. Aplicar a este fenômeno o conceito de *atualização* ou *incorporação histórica* usado por Darcy Ribeiro seria violento demais. "A atualização histórica importa, quase sempre, em certo grau de progresso porque coloca em conjunção povos atrasados e avançados. Mas representa, para os povos atrasados, principalmente espolição e despotismo." A atualização histórica de Darcy Ribeiro remete a processos mais globalizantes do que a introdução de uma tecnologia como o cinema, e pode levar a uma total descaracterização do povo ou da sociedade que se atualiza. O conceito, portanto, não parece adequado. No entanto, podemos provavelmente dizer que 1898 representa uma forma de *modernização* conforme a qual uma sociedade incorpora uma tecnologia oriunda de país industrializado, tecnologia que ela não transforma e da qual se torna dependente. Tal situação não impede que essa sociedade possa criar informações de segundo grau a partir da tecnologia importada, que no entanto não alteram esta última, o que impede uma real apropriação. Entendo que a informação de segundo grau, nesta discussão cinematográfica, é constituída pelos filmes realizados, enquanto a tecnologia e equipamentos dela decorrentes formam a informação de primeiro grau. Até hoje cineastas brasileiros se sentem dependentes desta última. Em 1979, afirmava Carlos Diegues: "Se a Kodak resolver agora não vender mais fitas virgens para o Brasil, adeus cinema nacional..." (19).

Voltando aos historiadores europeus, gostaria de fazer mais uma observação sobre a data escolhida. Há quem resolva a questão a machadadas: "O cinema nasceu em Paris a 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café (...). É esse um fato que hoje ninguém contesta e que é consagrado com toda a autoridade dos documentos administrativos, uma placa de mármore fixada na fachada do prédio pelos cuidados do Conselho Municipal da Ville de Paris. Ela apresenta a seguinte inscrição: 'Aqui, a 28 de dezembro de 1895, ocorreram as primeiras projeções públicas de fotografia animada, graças ao Cinematógrafo, aparelho inventado pelos irmãos Lumière'" (20). Ignorando o detalhe de que a placa não se refere a *nascimento*, bem como o caráter pernóstico desse texto, resta que, quando René Jeanne & Charles Ford, ou Sadoul e muitos outros se referem ao nascimento do

15 Alfonso di Mola, "Origens", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 12: *Mythos/Logos, Sagrado/Profano*, Porto, Impr. Nacional/Casa da Moeda, 1984.

16 Darcy Ribeiro, *O Processo Civilizatório: Etapas da Evolução Sócio-cultural*, Petrópolis, Vozes, 1979. *Teoria do Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.

17 Flora Süssekind Rocha, *O Brasil Não é Longe Daqui: o Narrador e a Viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

18 Carlos Diegues, "Ciclos ou Crises", in *Cinema Brasileiro, Ideias e Imagens*, Porto Alegre, Editora da Universidade, 1988 (Síntese Universitária, 6).

19 Carlos Diegues, "Um Adeus ao Brasil que Está Acabando", in *O Estado de S. Paulo*, 12/8/79.

20 René Jeanne & Charles Ford, *Histoire illustrée du Cinéma I - Le Cinéma Muet, 1895-1930*, Paris, Marabout Université, 1966 (1^a ed. Laffont, 1947).

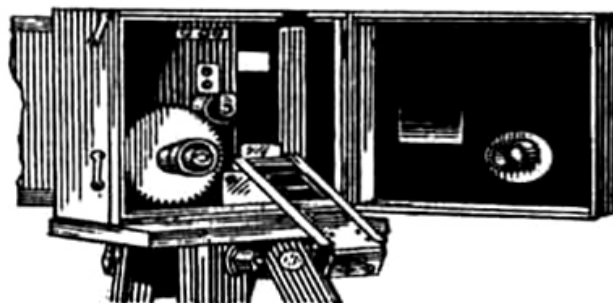
- 21 Domingo di Nubila, *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
- 22 Carlos Ossa Coo, *Historia del Cine Chileno*, Santiago, Quimantu, 1971.
- 23 Moises Viñas, *Historia del Cine Mexicano*, Mexico, Unam/Unesco, 1987.
- 24 Eugenio Hintz, *Historia y Filmografía del Cine Uruguayo*, Montevideo, Ed. de la Plaza, 1988.
- 25 Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio Dagron (orgs.), *Les Cinémas d'Amérique Latine*, Paris, Lherminier, 1981.

cinema, pensam no dia 28 de dezembro de 1895, isto é, na famosa sessão dos irmãos Lumière no Salon Indien do Grand Café em Paris. Essa não era a primeira projeção feita pelos Lumière, que já tinham apresentado vistas animadas em congressos científicos. Mas, pela primeira vez, a 28 de dezembro de 1895, a sessão era pública e paga. A bem da verdade, diga-se que os historiadores, particularmente os franceses, foram obrigados a fazer alguma ginástica para manter esta data, já que são conhecidas outras projeções públicas e pagas anteriores à dos Lumière. O próprio Sadoul cita, entre outras, as de Skladanoski que se prolongaram por várias semanas na Alemanha. Mas não teriam sido necessário acrescentar mais um critério para sustentar o 28 de dezembro: sessão pública, paga e com êxito. Mas, com ou sem êxito, resta que há uma diferença notável entre o que Sadoul entende por nascimento do cinema e o que os historiadores brasileiros chamam de nascimento do cinema brasileiro: para Sadoul e seus sucessores, o nascimento do cinema é uma representação pública e paga, ou seja, um espetáculo, o filme na tela diante de espectadores que pagaram ingressos para ter acesso à projeção. Enquanto para os brasileiros, o nascimento do cinema é uma filmagem.

Encontraremos a associação primeira filmagem/nascimento em outros historiadores latino-americanos. Por exemplo na clássica *Historia del Cine Argentino* de Domingo di Nubila (21): a primeira frase do primeiro capítulo - "El cine argentino nació en la Casa Lepage... en 1897" - remete à filmagem de *La Bandera Argentina*. Di Nubila não se refere à exibição do filme. A mesma atitude toma Carlos Ossa Coo em sua *Historia del Cine Chileno* (22), ao falar da captação das "primeras vistas que dieron nacimiento al cine chileno". No entanto, a julgar pela documentação disponível em São Paulo, essa atitude não é generalizada nas histórias das cinematografias hispano-ame-

ricanas. Por exemplo, o capítulo "Nacimiento del Cine en Mexico (1896-1900)", da *Historia del Cine Mexicano* de Moises Viñas (23), trata igualmente das primeiras exibições e das primeiras filmagens, sendo que a expressão *nascimento* só comparece no título. Quanto a Eugenio Hintz (24), data "el nacimiento del cine uruguayo" de 18 de julho de 1896, quando "tuvo lugar la primera sesión de cinematógrafo en Montevideo" e se projetaram filmes dos Lumière. Assim *Una Carrera de Ciclismo en el Velódromo de Arroyo Seco* é apresentado como "la primera película uruguayana de la que se tenga noticia". A monumental pesquisa organizada por Guy Hennebelle e Alfonso Gumucio Dagron, *Les Cinémas d'Amérique Latine* (25), e redigida, na maior parte, por latino-americanos, historia a cinematografia de 23 países; apenas dois capítulos usam a idéia de *nascimento*, e tão somente um vincula o *nascimento* à primeira filmagem: o capítulo brasileiro.

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes. É sabido que o fator principal que levou à derrocada da Vera Cruz, por exemplo, foi o fato de ela ter pensado a produção, mas não ter previsto mecanismos de circulação comercial de seus filmes. Esse procedimento não foi exclusivo da Vera Cruz, mas também de seus opositores, como os independentes dos anos 50 e, posteriormente, o Cinema Novo, pelo menos até a fundação da Difilm. Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos. Tal filosofia marca o conjunto da produção cinematográfica brasileira e conhece poucas exceções, entre elas a chanchada e a pornochanchada. Foi ela que regeu grande parte dos entendimentos dos cineastas com as instituições de estado que, até a instalação da distribuidora da Embrafilme, em meados dos anos 70, tiveram como finalidade a proteção da produção, ignorando a comercialização (e nisto





A LANTERNA MÁGICA, GRAVURA DE P. LÉLU (SÉC. XVIII)

incluo a reserva de mercado e a lei de exibição compulsória). Essa filosofia — que tem uma não pequena responsabilidade pela atual paralisia da produção cinematográfica — é assim resumida por Gustavo Dahl: na Vera Cruz “a noção de processo econômico cinematográfico terminava na produção... o Cinema Novo repetiu esses ciclos de produção brasileira e realizou mais uma série de filmes, mas o estímulo básico era mais uma vez calcado na produção... Praticamente, todos os estímulos governamentais ao cinema brasileiro se referem à produção. Isso nos dá a sensação de que o cine-

ma brasileiro vê a si mesmo como uma árvore que se satisfaz em produzir frutos e que esses frutos ali permaneçam ou caiam, sejam comidos por pássaros ou por algum passageiro eventual” (26).

Esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica. Cito como exemplo o cartão postal comemorativo editado pela Cinemateca Brasileira, com os dizeres: “1898-1988 - 90 anos do cinema brasileiro”. O grafismo que o ilustra sugere uma câmera sobre tripé, com um chassi; o traço

26 Gustavo Dahl, “Mercado e Cultura”, in *Cultura*, Brasília, Ministério da Educação e Cultura, 6(24) jan.-mar./1977.

é preto sobre fundo branco, sendo que o chassi é representado por dois círculos, um amarelo, outro verde. O que o cartão valoriza, para esses noventa anos, é o aparelho de filmagem, associado a uma idéia de nacionalismo. Poderia considerar-se que a referência à câmera é natural, já que o cartão foi editado por uma entidade cuja finalidade principal é a preservação de filmes. Esse eventual contra-argumento - que seria, aliás, fraco - dificilmente se aplicará ao cartão comemorativo da mesma data, publicado pela Fundação do Cinema Brasileiro. Um grafismo preto representa uma cadeira, daquelas compostas por uma estrutura metálica ou de madeira que se dobra, assento e encosto de lona. O fundo é verde, o assento é amarelo com um círculo azul escuro, o encosto é azul claro. As cores sugerem as da bandeira, e a cadeira evoca a tradicional cadeira do "diretor". A referência aqui apresentada, aliada ao nacionalismo, é a do diretor, por extensão a do cinema de autor. O desenho é acompanhado dos dizeres: "Cinema Brasileiro-90 anos", e no verso consta uma referência à "primeira filmagem brasileira". Não deixa de ser significativo que dois cartões de celebração do que se entende por "90 anos" de "cinema brasileiro" se refiram *exclusivamente* à câmera e ao diretor.

Pode-se afirmar que a escolha de uma filmagem ou de um filme como *nascimento* é uma projeção do quadro ideológico em vigência quando da elaboração do discurso histórico. Este discurso está profundamente imbricado na filosofia de produção das últimas décadas, e podemos dizer que chegou ao fim. Este modo de escrever a história privilegia essencialmente o ato de filmar em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que, por mais que se preocupem com formas de produção e comercialização, se concentram basicamente nos seus filmes em si, ou melhor, se concentram em cada um de seus filmes. Chegando à primeira cópia, considera-se que o essencial está feito. O discurso histórico está calcado nesta filosofia, que parece esgotada. Por estar grandemente dependente dela, se vê na impossibilidade de analisá-la e de compreender por que se esgotou. A situação atual da produção brasileira deve gerar um novo discurso histórico. A *crise* da produção leva de roldão o discurso histórico.

Mas, poderiam objetar os historiadores,

que data inaugural escolher, senão esta filmagem, já que não sabemos quando foi exibido o filme de Alfonso Segreto? Depois da filmagem, pegou fogo o salão "Paris no Rio", casa de exibição de Paschoal Segreto para a qual o filme fora feito. Não temos notícia de sua exibição e, considerando o estado razoavelmente adiantado das pesquisas, é provável que nunca tenhamos. É até possível que nunca tenha sido publicamente exibido. Declararíamos então - se resolvêssemos adotar como critério não uma filmagem, mas uma exibição pública e paga - ignorar quando se deu o nascimento do cinema brasileiro, e poderíamos inclusive abandonar essa idéia de nascimento.

Ao cabo dessa análise, podemos afirmar que as determinações ideológicas aqui apontadas guiaram a interpretação dada ao fato - o primeiro filme feito no Brasil. Mas eu iria mais longe e perguntaria - pelo menos a título de hipótese - se tais determinações, além de responsáveis pela interpretação, não teriam criado o fato? Os historiadores do cinema brasileiro não têm formação de historiador, o que poderá ter levado a algumas ingenuidades metodológicas, mas isso não é suficiente para compreender o caráter ideológico da elaboração do discurso.

Se tomarmos a informação constante da pesquisa de Vicente de Paula Araújo - em que Paulo Emilio Salles Gomes e seus seguidores se basearam para a elaboração da história do cinema brasileiro relativa ao período -, ficamos sabendo que o jornal *Gazeta de Notícias*, a 20 de junho de 1898, informou que Alfonso Segreto regressava de Paris, aonde tinha ido havia sete meses "buscar o aparelho fotográfico para preparo de vistas destinadas ao cinematógrafo", e que "já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra. Teremos para dentro em pouco verdadeiras surpresas" (27). É isto que sabemos. A notícia menciona uma filmagem, não um filme. Poderíamos interrogar a notícia: como ela foi elaborada? É possível que um jornalista tenha encontrado Alfonso Segreto no "Brésil", de fato os "avisos marítimos" publicados pela imprensa sugerem que embarques e chegadas estavam cercados de intensos rituais mundanos. Mas não se deve descartar que a notícia tenha sido fornecida pela organização Paschoal Segreto com intuito promocional. Na documentação cinematográfica extraída de jornais, encontramos casos em que a notícia foi redigida a partir

de informações prévias ao acontecimento anunciado, o qual, por motivos diversos, não se realizou.

Poderíamos também indagar: havia película na câmera? Ou teria Segreto experimentado ver pelo visor da câmera ou posado de interessante para as belas do tombadilho?

Essa película foi revelada? E dava para enxergar alguma coisa? Segreto treinou a câmera na França? É provável, portanto saberia usá-la no convés do navio. Jurandir Noronha informa que "Alfonso não somente aprendeu a filmar, mas também a preparar os banhos de laboratório, a revelar e copiar" (28), mas se limita a esta afirmação, sem citar fontes nem explicar como chegou a tais conclusões. Quando Alfonso teria treinado? Pela notícia, teria partido para a França aproximadamente em novembro. Assim ele poderia ter treinado a câmera entre dezembro de 1897 e maio de 1898 aproximadamente, durante o inverno ou a primavera de um país temperado. Ora, foi uma luz tropical que Segreto encontrou na sua chegada ao Rio - era um domingo ensolarado, diz Jurandir Noronha. Nada indica que o conhecimento da luz temperada permitisse filmar na luz tropical. Luís de Barros comenta que um certo Sr. Black tentou filmar o dançarino Duque (ver final do texto), e não acertou a luz: "cinematografar no Brasil é tão diferente de cinematografar na Europa e na América, como a água do nankim é a tinta preta que eu conheço" (sic) (29). Era Stamato que fotografava "certo" quando Mister Black fracassava. Talvez não se possa confiar plenamente no texto, que exhibe a nítida intenção nacionalista de valorizar os técnicos que trabalhavam no Brasil em detrimento dos estrangeiros, nem se pode induzir dos problemas de fotografia dos anos 1920 os que se colocavam em 1897 (as emulsões, por exemplo, deviam ter mudado). Para dar maior embasamento a este problema, podemos citar as dificuldades encontradas pelo Major Reis para filmar na Amazônia, o que o levou a Londres e Paris entre 1910 e 1912, donde teria voltado com uma película diferente "da marca 'Lumière, tropical'" (30). Reconheçamos que filmar na Amazônia devia colocar questões diferentes das encontradas no Rio de Janeiro num mês de junho. Assim mesmo, dessas poucas informações resta que, na época, filmar nos trópicos com emulsões elaboradas em país temperado era possivelmente problemático, e constitui um assunto a ser

investigado que não nos permite deduzir, mecanicamente, de uma filmagem, a existência de um filme.

Este seria o primeiro filme filmado no Brasil, portanto também o primeiro revelado: havia conhecimentos e práticas suficientes em relação ao banho e ao tempo de revelação? Sendo uma primeira revelação, não podia deixar de ter algo de experimental. Devemos acrescentar que, apesar de Jurandir Noronha afirmar que Alfonso Segreto aprendeu a revelação, esta continuou problemática durante muito tempo. Basta o depoimento de Alice Guy que, nas suas memórias referentes à primeira década do século, lembra que, se se esquecesse de mexer o banho de revelação, o filme ficava com estrias escuras; que um banho quente demais fazia a emulsão se soltar como pele de cebola ou que se formavam bolhas de ar que furavam o negativo. Se tais problemas se colocavam na primeira década do século num país industrializado que dominava imensa parte do mercado cinematográfico mundial, na Gaumont, uma das principais casas produtoras, o que dizer da primeira revelação feita no Brasil no século XIX (31)?

Deu tudo certo? Então, por que o filme não foi exibido? Sim, o salão "Paris no Rio" queimou. A pesquisa de Paula Araújo informa que o incêndio deu-se a 8 de agosto, mais de seis semanas após a filmagem de Segreto, tempo amplamente suficiente para revelar e exibir o filme, tanto mais que na época o ritmo filmar-revelar-exibir era bem mais rápido que atualmente. Em entrevista a Maria Rita Galvão (32), Gilberto Rossi afirmou que, nos anos 20, exibiu "à noite, no Cine República, filmes rodados à tarde, no mesmo dia": o que nada tem de inverossímil, considerando os métodos de trabalho e o equipamento da época. Após o incêndio no Rio, Paschoal Segreto fez exibições em Campos: das programações de que dispomos, não consta o filme do dia 19 de junho de 1898. Existiu?

Nada disso implica que este discurso histórico referente ao nascimento e ao filme de 19 de junho esteja vazio. Ele fundou um mito eficiente. A prova: no carnaval de 1992, a escola de samba Unidos da Tijuca apresentou a ala "Cinema Nacional". O comentarista da TV Manchete explicava ser uma homenagem a "Antonio Segreto", da família de Paschoal Segreto, que fez o "primeiro documentário" no Brasil, na Baía de Guanabara, de "noventa minutos".

28 Jurandir P. Noronha, op. cit.

29 Luís de Barros, "O Valor dos Nossos Technicos", in *Selecta*, Rio de Janeiro, 21/6/24 (coluna "O Cinema no Brasil").

30 Ver Cel. Amílcar A. Botelho de Magalhães, *Pelos Sentidos do Brasil*, onde cita um relatório do Major Reis (p. 373). Material cedido por Carlos Roberto de Souza.

31 Alice Guy, *Autobiographie d'une Pionnière du Cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoel, 1976.

32 Maria Rita Galvão, *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo, Otica, 1975 (Col. Ensaio, 15), p. 203.