Notas para uma história geral do primeiro cinema no Brasil

Bernardo Schmitt[1]

Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF
e-ISSN 1981-4070
LUMINA

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão teórico-metodológica sobre a construção de uma História Geral do Primeiro Cinema no Brasil, questionando a predominância historiográfica das regiões urbanas do eixo Rio de Janeiro–São Paulo e defendendo uma abordagem descentralizada que incorpore as múltiplas experiências regionais do cinema em seus primórdios. O artigo realiza uma análise da historiografia do primeiro cinema no país, notando a expansão recente de trabalhos de micro-histórias regionais e seu impacto teórico-metodológico nos estudos sobre o primeiro cinema, em particular discorrendo sobre as questões da periodização da introdução da cinematografia no Brasil e as possibilidades de estudos comparativos na área. O presente trabalho propõe a utilização de conceitos do geógrafo Milton Santos, em particular seu entendimento sobre "técnica" para nortear uma expansão geográfica dos estudos do primeiro cinema no Brasil, em busca de uma descentralização e interiorização dos conceitos e períodos e os novos caminhos possíveis que esse movimento pode gerar.

Palavras-chave

Primeiro Cinema; cinema nos interiores; técnica; história do cinema brasileiro; historiografia.

[1]Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE - UFF). E-mail: bernardo2blue@gmail.com.

Notes for a general history of early cinema in Brazil

Bernardo Schmitt[1]

Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF
e-ISSN 1981-4070

Abstract

This paper proposes a theoretical and methodological reflection on the construction of a General History of Early Cinema in Brazil, questioning the historiographical predominance of the urban regions along the Rio de Janeiro–São Paulo axis and advocating for a decentralized approach that incorporates the diverse regional experiences of cinema in its early days. The article analyzes the historiography of early cinema in Brazil, noting the recent expansion of regional microhistories studies and their theoretical and methodological impact on early cinema research, particularly addressing issues related to the periodization of the introduction of cinematography in Brazil and the possibilities for comparative studies in the field. This study proposes the use of concepts developed by geographer Milton Santos—specifically his understanding of "technique"—to guide a geographical expansion of studies on early cinema in Brazil, seeking to decentralize and bring these concepts and periods to the interior of the country, and to explore the new possibilities that this movement may generate.

Keywords

Early Cinema; cinema in the interior; technique; history of Brazillian cinema; historiography.

[1]Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE - UFF). E-mail: bernardo2blue@gmail.com.

Notas para una historia general del primero cine en Brasil

Bernardo Schmitt[1]

Resumen

Este trabajo propone una reflexión teórico-metodológica sobre la construcción de una Historia General del Cine Primitivo en Brasil, cuestionando el predominio historiográfico de las regiones urbanas del eje Río de Janeiro-São Paulo y defendiendo un enfoque descentralizado que incorpore las múltiples experiencias regionales del cine en sus inicios. El artículo realiza un análisis de la historiografía del cine primitivo en el país, señalando la reciente expansión de los trabajos de microhistoria regional y su impacto teórico-metodológico en los estudios sobre el cine primitivo, abordando en particular las cuestiones de la periodización de la introducción de la cinematografía en Brasil y las posibilidades de estudios comparativos en este ámbito. El presente trabajo propone el uso de conceptos del geógrafo Milton Santos, en particular su concepción de la "técnica", para orientar una expansión geográfica de los estudios sobre el cine primitivo en Brasil, en busca de una descentralización e interiorización de los conceptos y períodos, así como de los nuevos caminos que este movimiento pueda generar.

Palabras clave

Primer Cinema; cinema en los interiores; técnica; historia del Primer Cine; historiografia.

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE - UFF). E-mail: bernardo2blue@gmail.com.

LUMINA
Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF
e-ISSN 1981-4070

Introdução

> "A rigor não existe razão para pensar que São Paulo ou o Rio de Janeiro não sejam elas também frações regionais do país".
>
> (Autran, 2010, p. 122)

Em grande parte, a bibliografia canônica da história sobre o Primeiro Cinema no Brasil privilegiou, em seu enfoque, as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Esse foco aparece desde os anos 60 na historiografia através do conceito de "Bela Época do Cinema Brasileiro" – um suposto período (1908-1912) em que a produção de filmes nacionais superava, em público, as estrangeiras – criado por Araújo. Apesar de conter o adjetivo "brasileiro", a bela época descrita por Araújo em seu livro *A bela época do cinema brasileiro* (1976) surgiu baseada no estudo do autor sobre a cidade do Rio de Janeiro, com São Paulo aparecendo de forma secundária e o resto do país praticamente não representado.

O livro de Araújo foi publicado apenas em 1976, contudo, sua pesquisa já havia levado Gonzaga e Gomes, dez anos antes, a utilizarem seu conceito – apesar de não utilizarem o termo "bela época" – em *70 anos de cinema brasileiro* (1966). No primeiro capítulo do livro, intitulado "1º – 1896 a 1912" (uma periodização informada pelo conceito de Araújo) Gonzaga e Salles dedicam-se quase que exclusivamente às duas metrópoles, e a única outra região do país discutida, em alguns poucos parágrafos, é Pelotas (RS).

A influência do conceito na historiografia do cinema brasileiro, contudo, foi singular. Nas palavras de Paulo Emílio na sua introdução ao livro de Araújo:

> Durante os últimos dez anos [1966 - 1976] A Bela Época do Cinema Brasileiro impregnou toda aula, conferencia, livro, ensaio, artigo, verbete de enciclopédia, filme ou programa de TV que tenha se interessado pelos primórdios do cinema no Brasil e pelo nascimento e primeira fase do cinema brasileiro (Gomes, 1976, p. 11).

O conceito de bela época é retomado por Moura, em seu capítulo "Módulo 1: A bela época (Primórdios - 1912) – Cinema Carioca (1912-1930)" do livro *História do Cinema Brasileiro* (1987). O livro, organizado por Ramos, tinha como proposta atualizar e sistematizar, em uma única publicação, os conhecimentos vigentes sobre a história do cinema no Brasil. O texto de Moura utiliza a periodização de Araújo, com o recorte no ano de 1912, para falar sobre o primeiro cinema no país e, assim como seus antecessores, discorre majoritariamente sobre Rio de Janeiro e São Paulo. Dessa vez, porém, está presente no texto uma expansão, mesmo que tímida, do escopo territorial e são discutidas, ainda que por alguns poucos parágrafos, exibições e filmagens em outras localidades do país.

Essa expansão para além dos confinamentos territoriais do Sudeste foi possível

graças à publicação de uma série de novas pesquisas a partir de meados dos anos 70, referentes aos primórdios do cinema em diferentes regiões do Brasil: o trabalho de Veniano (1983), sobre Belém; Pfeil (1974), sobre o Rio Grande do Sul; Stecz e Karam (1980), sobre o Paraná; Moreira Neto (1977), sobre São Luís; e Dantas (1982), sobre Aracaju;. Posteriormente à publicação do texto de Moura, ainda seriam realizadas pesquisas em Manaus, por Costa (1996), Santa Catarina (1987) por Pires, Depizzolatto e Araujo, entre outras.

Um divisor de águas para os estudos do Primeiro Cinema no Brasil foi a publicação, em 1995, do seminal *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de Bernardet. O livro critica extensamente o conceito de bela época – apontando sua falta de critério, periodicidade arbitrária e insustentabilidade diante das fontes do período – e denuncia como contraproducente o enfoque corrente dos historiadores de cinema brasileiro por uma história focada apenas na produção de filmes ficcionais, em detrimento de estudos sobre cavação, exibição, recepção, ou distribuição. Na esteira da publicação de Bernardet, emergem novos trabalhos que expandem o escopo teórico-metodológico dos estudos sobre Primeiro Cinema, como o livro de *Palácios e Poeiras* (1996), de Gonzaga e o livro *Imagens do Passado* (2003) de Souza, ambos investigando para além das exibições e da produção de filmes, e focando em uma miríade de aspectos culturais, econômicos e sociais do Primeiro Cinema no Sudeste brasileiro.

No século XXI, particularmente no âmbito da pós-graduação, seguimos experienciando uma expansão de pesquisas sobre o Primeiro Cinema em diferentes regiões no Brasil influenciadas por esse renovado arcabouço teórico-metodológico: como os trabalhos de Trusz, sobre Porto Alegre (2006), Freire, sobre Niterói (2012) e sobre distribuição no Brasil (2022), Azevedo sobre Franca e Ribeirão Preto (2015), Zapata sobre Piracicaba (2018), Quintes, sobre Campos dos Goytacazes (2022), Schmitt sobre Santa Catarina (2024), Brito, sobre Salvador (2024) e Brandão, sobre Juiz de Fora (2024) [1].

Essas recentes pesquisas expandem os horizontes do nosso conhecimento sobre o Primeiro Cinema no Brasil, trazendo para o debate novas fontes e contextos que alargam o campo dos estudos sobre o período. Muitos desses trabalhos, contudo, possuem o que Biltereyst e Meers descrevem como "monocentrismo geográfico" (Biltereyst, Meers, 2016), isto é, um enfoque micro-histórico em determinada região, não oferecendo uma imagem mais panorâmica ou comparativa do todo, raramente estabelecendo linhas de análise que englobem um escopo maior do território.

Tendo em vista, contudo, o aumento da quantidade dessas pesquisas, e o gradual preenchimento de lacunas, será que é possível avançar para além dessa condição micro-histórica? Por meio da conjugação dessas diversas pesquisas, poderíamos vislumbrar uma proposta de história que discorra sobre todo o Brasil, de norte a sul, do litoral ao interior? Um trabalho que cumpra o desejo expresso por

Vieira ao escrever:

> Quem sabe em breve consigamos reunir, a partir do interesse de pesquisadores locais, um número amplo de histórias de cinemas que deem conta da amplitude continental do país, cobrindo vilarejos e cidades de pequeno, médio e grande porte do interior e do litoral, de diferentes regiões, mapeando trajetórias que também testemunhem uma variedade de formas de distribuição e acesso aos filmes [...] (Vieira, 2021, p. 7).

Quais seriam as possibilidades dessa história, quais conhecimentos seriam ganhos ao conjugarmos todas essas pesquisas, quais novas perspectivas surgiriam para o estudo do Primeiro Cinema – tanto no Brasil quanto mundialmente? Este trabalho que aqui chamamos de uma História Geral do Primeiro Cinema no Brasil é ainda virtual. O que discutiremos a seguir são possibilidades para sua feitura.

Lidando com as distorções

As razões para esse enfoque sudestino são evidentes: São Paulo e Rio de Janeiro são as duas principais metrópoles econômicas, políticas e urbanas do país, e o eram também no início do século XX. Esse desenvolvimento urbano leva a quatro fatores que explicam seu local privilegiado na historiografia:

1 - Atividade cinematográfica: São Paulo e Rio de Janeiro tiveram uma quantidade maior de atividade no período – seja produzindo mais fitas, concentrando maior número de exibições, de companhias de variedades, de empresas de distribuição etc.;

2 - Produção de fontes primárias: São Paulo e Rio de Janeiro produziram maior quantidade de fontes sobre a atividade cinematográfica no período, possuindo maior número de periódicos, de fotógrafos, de empresários com arquivos pessoais, de memorialistas, cronistas etc;

3 - Armazenamento: São Paulo e Rio de Janeiro possuem um sistema mais robusto de arquivos e de preservação documental do que o resto do país;

4 - Pesquisa: São Paulo e Rio de Janeiro concentram um maior número de cursos acadêmicos – particularmente de pós-graduação – nas áreas de cinema, história, comunicação e ciências sociais, o que resulta na formação de um maior número de pesquisadores.

Portanto, o eixo Rio-São Paulo teve mais atividade que outras regiões, produziu mais fontes sobre essas atividades, armazenou e preservou melhor essas fontes e formou maior número de profissionais para pesquisar essas fontes. Essa diferença evidentemente leva a distorções quando pensamos em uma história geral do período,

já que outras regiões do país têm problemas mais concretos em relação ao incentivo à pesquisa, à qualidade dos arquivos ou à produção de fontes primárias. A deficiência de apenas um destes fatores em determinada região leva a uma distorção em relação ao que de fato ocorreu no período e o que se sabe atualmente.

Um exemplo dessa distorção é o estado de Santa Catarina, em que algumas cidades – como Blumenau, Joinville e Florianópolis – possuem arquivos robustos, com acervos e coleções completas de periódicos, enquanto outras – como Laguna e Tubarão – têm arquivos menores e acervos bastante incompletos. Dessa forma, enquanto sabemos com precisão qual foi a primeira exibição em Blumenau, ou qual a origem dos filmes exibidos em 1909 em Florianópolis, não temos as mesmas informações em relação à Laguna.

Esse problema dificulta imensamente a conjugação de pesquisas. Por exemplo, um método de pesquisa como a comparação "quantitativa" – nos termos de Biltereyst e Meers (2016) – ou seja uma comparação de números brutos, quantidade de exibições, projeções, filmes, bilheterias, número de salas entre duas ou mais regiões têm efeito limitado no nosso contexto. As lacunas de fontes disponíveis – e a diferente natureza e confiabilidade dos tipos de fonte – entre as regiões são grandes demais para permitir que se possa tirar conclusões precisas dessa maneira.

O problema também está presente se pensarmos numa comparação "qualitativa" entre pesquisas, pois os mesmos fatores que contribuem para as distorções discutidas anteriormente, afetam também uma análise mais holística do objeto, já que não são exclusivas da área do cinema: um pesquisador que busque estudar o Primeiro Cinema em determinada região "marginal" do Brasil irá se deparar não somente com uma falta de fontes primárias, mas também com uma quantidade pequena de outros trabalhos com os quais dialogar, pois a região- provavelmente também carece de pesquisas nas áreas da Sociologia, da História da Economia, História Cultural, entre outras. Assim, os estudos de Primeiro Cinema que fujam do eixo Rio-São Paulo estão em constante desvantagem, possuindo risco maior de tornarem-se limitados não somente nas fontes primárias, mas também na bibliografia complementar: enquanto é relativamente fácil estudar o cinema em relação ao mercado cultural, artístico, político e econômico de São Paulo em 1900, é consideravelmente mais difícil fazê-lo no interior do Paraná.

Dessa forma, a tendência geral – que não é de forma alguma uma regra – é que as pesquisas realizadas no Sudeste sejam mais completas tanto no quesito quantitativo quanto qualitativo. É um problema que não desaparecerá e precisa ser enfrentado diretamente nos trabalhos: a questão da distorção dos objetos e das diferenças entre as pesquisas ao longo do território é tão preponderante quando consideramos uma história geral do primeiro cinema no Brasil, a ponto de tornar-se, ela própria, objeto de estudo.

Tecer inescrupulosamente comparações diretas entre regiões distintas

dificilmente surtirá conclusões confiáveis. É preciso tomar conhecimento das distorções, atentando-se sempre à vasta quantidade de informações que não possuímos, e ativamente investigar os fatores que levam às diferenças, tornando-os parte da pesquisa. Como prescrito por Bernardet, devemos "tentar tomar sempre uma insuficiência de informação como informação, ao invés de imediatamente tentar preencher a lacuna" (2008, p. 65).

Assim, uma história geral do Primeiro Cinema parece fadada a ter, como um de seus princípios motores, seu aspecto meta-histórico: constantemente avaliando as maneiras como se formaram os diversos conhecimentos que ela tenta conciliar e quais as informações que são possíveis – e impossíveis – de se concluir nessa conciliação.

Sobre a periodização

Discutimos até aqui a existência de uma predominância do Sudeste nos estudos e os motivos que levaram a essa conjuntura. A questão que se deriva, então, dessa colocação é a seguinte: o que representou esse viés para a historiografia do Primeiro Cinema? Ou seja, quais conhecimentos foram produzidos, e quais conclusões alcançadas, que se originaram de um escopo territorial limitado (Rio-São Paulo) mas foram aplicados, indiscriminadamente, para todo o país? E, do outro lado da questão, é igualmente interessante perguntar: quais são as novas possibilidades de uma história que fuja desse escopo?

As respostas para todas essas questões dependem, efetivamente, da realização do trabalho. Não é possível ainda determinar a extensão completa e todas as ramificações desta tendência na historiografia; será necessário, para tanto, uma pesquisa mais completa. Numa investigação inicial, porém, um elemento onde esse viés para o Sudeste aparece destacado, e no qual podemos observar oportunidades para novas possibilidades de entendimento, é na questão da periodização.

As críticas à periodização do primeiro cinema não são novas. Bernardet dedica um capítulo de seu *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (2008) para se debruçar sobre as periodizações comumente utilizadas na historiografia do cinema brasileiro (não somente do primeiro cinema) e chega a questionar a viabilidade de uma periodização que se aplique ao todo do cinema brasileiro:

> Levanta-se a questão de saber se é possível uma periodização geral para o cinema brasileiro, tomando como uma totalidade, que dê conta de todos os elementos que ela integra. É possível elencar, numa linha de continuidade cronológica, todos os elementos julgados necessários para constituir quer a periodização quer a "história do cinema brasileiro", e seccionar essa linha em fatias temporais que tenham uma significação dominante intrínseca bem como uma significação para os diversos elementos que a compõe? (Bernardet, 1995, p. 49).

Investiguemos a questão aplicando-a, exclusivamente, a nosso objeto: uma

história geral do Primeiro Cinema no Brasil.

A periodização tradicional (1896-1912) utilizada por Araújo (1976), Gonzaga e Gomes (1966) e Moura (1987), baseada no conceito de bela época, é certamente ineficaz. Como apontado por Bernardet (2008), ela é arbitrária, politicamente motivada e se conforma pouco ao seu objeto – afinal, 1912 não é um ano significativo para um recorte, do ponto de vista da exibição, distribuição e nem mesmo da produção de filmes.

Souza, em seu I*magens do Passado* (2003), utiliza o período 1896-1916 para falar sobre o Rio de Janeiro e São Paulo. Iniciando com a exibição do omniógrafo, no Rio de Janeiro, em 1896 (a primeira exibição pública de um aparelho de projeção cinematográfico no Brasil) e encerrando com a entrada das empresas americanas no mercado nacional – com filmes seriados e eventualmente longa-metragens – e o declínio da presença de filmes europeus, em 1916. É uma periodização mais criteriosa do que a anterior e engloba, dentro de um período maior – o "Primeiro Cinema" – dois sub-períodos: Cinema Ambulante (1896-1907); e cinema de salas fixas com predomínio de filmes europeus (1907-1916).

Essa periodização, contudo, não necessariamente se aplica ao resto do país [2]. Usando os mesmos critérios, teríamos que atrasar o ano inaugural para 1897 se analisássemos Florianópolis, Salvador ou João Pessoa; 1898 para Belo Horizonte; 1899 para Aracaju; e 1900 para Blumenau. Poderíamos ainda, caso mudássemos de critério, iniciar o período em 1895 ou 1894, se levássemos em consideração as primeiras exibições de aparelhos cinematográficos de visualização individual, como o kinetoscópio de Thomas Edison, no país.

A data de encerramento também pode ser questionada. A introdução das empresas americanas em 1915-1916 no Rio de Janeiro teve um impacto nacional, afinal a região era o centro distribuidor de fitas para o resto do país. Mas as maneiras como o processo se deu variaram: segundo Brito (2024), na cidade de Salvador, tornou-se prática nos cinemas, diante da escassez de filmes europeus no mercado, a reprise de filmes antigos. Em São Luís, o cinema Majestic – segundo Ary Bezerra Leite, "o primeiro amplo e imponente cinema da cidade" (1995, p. 309) – foi inaugurado em 1917 e exibiu, ao longo daquele ano, praticamente somente filmes curtos italianos (1995, p. 309). Naquela cidade, a dominação do mercado cinematográfico pelo produto norte-americano demoraria ainda mais alguns anos.

A questão se complica se pensarmos na sub-periodização do cinema ambulante (1896-1907). Não somente porque a maioria das cidades não inaugurou suas primeiras salas fixas em 1907 (1908 para Recife, 1909 para Florianópolis e Salvador etc.) mas igualmente porque o modelo de exibições itinerantes não se encerrou com o advento do modelo fixo; na verdade, de modo geral no Brasil, ele apenas se interiorizou: exibidores ambulantes diminuíram sua presença nas principais cidades e dedicaram seus esforços a cidadezinhas interioranas e mais rurais. Se tomarmos como exemplo o estado de Santa Catarina, notamos que os ambulantes atuaram de forma constante

no oeste do estado e no interior do vale do Itajaí até pelo menos a década de 1940 (Schmitt, 2024), sendo praticamente a única forma de contato daqueles públicos rurais com o cinema num período em que Rio de Janeiro e São Paulo possuíam dezenas de cinemas "palácio".

Essas diferentes temporalidades do cinema, demarcadas territorialmente, são uma constante na história do Primeiro Cinema brasileiro. Desse modo, parece impossível erigir periodizações que se apliquem uniformemente por todo o país. Uma possível solução seria abandonar a ideia de períodos fixos que se apliquem para todo o Brasil e pensar em termos de continuidades, de "filões" nos termos de Bernardet (2008). Como descrito por ele em seu texto sobre periodizações:

> Não deveríamos rechaçar o recorte cronológico vertical, e trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões (Bernardet, 2008, p. 49).

No nosso caso, poderíamos enunciar características – os filões – que consideramos descritivas, ou ao menos relevantes, do Primeiro Cinema no Brasil (por exemplo: "modo de exibição ambulante", "exibições de cinema mescladas com programas de variedade", "predomínio de filmes curtos europeus", "fitas de atualidades", "cinema de atrações" etc.) e observar as formas como essas características agiram, permaneceram e se modificaram ao longo do espaço e do tempo.

É certamente uma estratégia metodológica que pressupõe uma rigorosa e criteriosa seleção quanto aos recortes, mas pode levar a interessante conclusão de que o Primeiro Cinema não se trata de um período histórico nacional, ou mesmo mundial, mas meramente de um intervalo de tempo em que predominam certas características – que podem ainda estar presentes, em variados graus de intensidade, em outros momentos – e cuja abrangência temporal varia conforme a região que se descreve: indo até 1916 no Rio de Janeiro, e até 1940 no oeste catarinense, por exemplo. Igualmente, poderíamos atestar que em determinadas regiões o cinema só se configurou enquanto prática tardiamente, já nos moldes do que consideraríamos o "cinema moderno": lugares em que nunca houve um período de Primeiro Cinema.

O cinema enquanto técnica

Pensar numa história do Primeiro Cinema interiorizado, que escape das capitais do Sudeste, é uma questão geográfica, e para tanto, parece-nos útil utilizarmos de conceitos da geografia. Para auxiliar no pensamento em relação à distribuição espacial da atração cinematográfica em seus primórdios, podemos entender o cinema enquanto uma técnica, nos termos de Santos (2006). Para o autor,

> A principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço (2006, p. 16).

Se o espaço é, para Santos, o conjunto dos sistemas de objetos e os sistemas de ações (2006), podemos analisar as distinções entre a atração cinematográfica entre diferentes espaços pela maneira como as técnicas se diferenciam em sua interação com outras técnicas e sua posição nos sistemas de objetos e ações locais.

> É o lugar que atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo efetividade histórica. E, num determinado lugar, não há técnicas isoladas, de tal modo que o efeito de idade de uma delas é sempre condicionado pelo das outras. O que há num determinado lugar é a operação simultânea de várias técnicas, por exemplo, técnicas agrícolas, industriais, de transporte, comércio ou marketing, técnicas que são diferentes segundo os produtos e qualitativamente diferentes para um mesmo produto, segundo as respectivas formas de produção (2006, p. 36).

A diferença entre a presença da atração cinematográfica entre os espaços também se explica pela diferença entre as técnicas – e o estado dessas – presentes em determinado meio. Sejam os espaços existentes para ocorrer a exibição, a presença de eletricidade, de meios de transporte fluvial, rodoviário ou ferroviário, de imprensa etc. Como regra, o cinema se delonga a emergir e se estabelece dependendo da presença de outras técnicas necessárias para a sua manutenção.

As diferenças espaciais e das técnicas nos meios influenciaram diretamente a presença do cinema e sua configuração na região. Como Azevedo (2015) e Freire (2022) pontuam, um dos motivos da grande presença de exibidores ambulantes ainda no final do século XIX no interior de São Paulo, foi a presença de uma robusta malha ferroviária construída para dar vazão à produção do café na região. Brito nota que, no caso do interior da Bahia, os exibidores ambulantes só apareceriam com força na década de 1910, já que o estado era consideravelmente maior, mais pobre e carente de uma malha de transporte tão desenvolvida (2024).

Igualmente, entendendo o cinema enquanto técnica, podemos abandonar sua unicidade ao longo do espaço e do tempo. Assim como as outras técnicas, o cinema é moldado pelo seu espaço.

Na região de colonização alemã de Santa Catarina, por exemplo, o cinema emergiu enquanto uma atração dentro das sociedades recreativas: espaços tradicionais de diversão, comuns em regiões de imigração germânica, que promoviam um entretenimento – teatro, ginásticas, boliche, caça e tiro etc. – aliado ao cultivo de uma cultura e identidade étnica germânica entre seus membros. Esses foram os espaços utilizados pelos primeiros exibidores ambulantes na região – a maioria, trazendo maquinários e filmes importados da Alemanha, o que era também facilitado pela

histórica relação econômica da região com a Alemanha e os diversos comerciantes especializados em importação e exportação entre os portos catarinenses e de Hamburgo. Como pontuou Schmitt, as sociedades recreativas "foram o berço em que o cinema se desenvolveu [na região]. A partir delas, os cinemas herdaram muitos dos mesmos valores: particularmente, de um entretenimento diretamente ligado à comunhão social e baseado no reconhecimento cultural, linguístico e étnico" (2025, p. 22). Assim, não apenas a temporalidade, a qualidade das fitas e do maquinário, ou a natureza dos espaços variava entre as regiões, mas a própria natureza do entretenimento exibido e a relação do público com o cinema.

> Os lugares, já vimos, redefinem as técnicas. Cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto. Sua presença também modifica os valores preexistentes. Os respectivos 'tempos' das técnicas 'industriais' e sociais presentes se cruzam, se intrometem e acomodam. Mais uma vez, todos os objetos e ações vêem modificada sua significação absoluta (ou tendencial) e ganham uma significação relativa, provisoriamente verdadeira, diferente daquela do momento anterior e impossível em outro lugar (Santos, 2006, p. 37).

Essas origens próprias da atração cinematográfica no interior de Santa Catarina são específicas das condições técnicas e históricas do espaço, e se distinguem em cada uma das regiões do interior do Brasil. O cinema era diferente em cada espaço em que existia, pois o tecido de técnicas, de objetos e de ações em que emergiu variou.

Para além das micro-histórias

Retornemos à questão levantada anteriormente: como podemos ir além do monocentrismo geográfico? Já pontuamos anteriormente as dificuldades em comparar dados e pesquisas realizadas em diferentes regiões do país, devido às extensas distorções presentes, mas esse trabalho comparativo também apresenta possibilidades de enxergar tendências ao longo do período de introdução da atração cinematográfico no território nacional que são apagados, ou diminuídos, pelo foco no eixo Rio-São Paulo ou pelo foco micro-histórico em regiões isoladas.

Recentemente, novas ferramentas tecnológicas têm facilitado esse trabalho. A inauguração da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional em 2012, que contém milhões de páginas de periódicos brasileiros da coleção da Biblioteca Nacional, digitalizados e com acesso gratuito on-line, facilitou imensamente a pesquisa de fontes primárias e a conjugação de informações sobre diversas regiões do país, acessíveis de qualquer lugar.

Especificamente no caso do estudo do Primeiro Cinema no Brasil, podemos destacar a criação da base de dados "exibidores ambulantes no início do cinema no Brasil", coordenada pelo prof. Rafael de Luna Freire por meio do Laboratório

Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF). Atualmente, ela possui mais de 800 entradas (cada uma, representando uma temporada de um exibidor ambulante em um local) advindas de contribuições originais, artigos, dissertações, teses e livros.

A base de dados nos permite traçar rotas de ambulantes por diferentes regiões, e observar certas tendências em determinadas regiões. Ela também escancara as distorções regionais de informações disponíveis. Na base, estão registradas 168 entradas no estado do Rio de Janeiro e 130 em São Paulo, enquanto apenas três em Sergipe, cinco no Rio Grande do Norte e na Paraíba, sete no Piauí e 21 no Paraná. Em um caso grande de distorção de informações, estão registradas 132 exibições em Santa Catarina, uma quantidade maior do que em São Paulo – isso devido à quantidade de informações recuperadas nos interiores do estado pela pesquisa realizada por Schmitt (2024), que se beneficiou das excelentes condições dos arquivos em diversas regiões de Santa Catarina.

Essas discrepâncias demonstram também a necessidade de um maior número de pesquisas locais e estudos micro-históricos focados em regiões afastadas do eixo Rio-São Paulo, em especial no Norte e Nordeste do país. Os periódicos dessas regiões – a principal fonte dos estudos de primeiro cinema no país – muitas vezes não estão digitalizados pela Biblioteca Nacional e se encontram armazenados em instituições públicas e privadas locais, ou coleções particulares, dependendo da ação de pesquisadores locais para serem devidamente analisados e trazidos à tona.

A história do Primeiro Cinema no interior do Brasil ainda está por ser contada. Mas, com os trabalhos que possuímos até o momento, já é possível traçar linhas de pensamento que conflitam com uma centralidade do eixo Rio-São Paulo no período. Se nos atentarmos, por exemplo, ao período anterior à sedentarização das exibições do Rio de Janeiro (1896-1907), podemos observar que o Sudeste não necessariamente constituiu um centro exibidor no Brasil. A região certamente atraiu o maior número de exibidores, mas estes chegavam ao país por diversos portos, e importam filmes e maquinários em diferentes regiões, sem passar pela capital federal: Edouard Herbert (ativo entre 1904-1910) iniciou seu trabalho no país em Recife; Faure Nicolay (1897-1902) em Porto Alegre; Giuseppe Filippe (1902-1904) em São Luís; H. Kaurt (1897-1910) em Maceió; e a Imperial Companhia Japonesa Kudara (1902-1903) em Belém.

Ainda nesse quesito econômico, a relação importação/exportação com o exterior se torna relevante, e podemos observar as especificidades de cada região: Ary Bezerra Leite cita a forte presença de comércio britânico no porto de Fortaleza como um dos fatores determinantes da presença do cinematógrafo naquela cidade no final do século XIX (Leite, 1995); o mesmo é verdade, em relação ao alemães, nos portos de Itajaí e São Francisco do Sul (Schmitt, 2024).

A partir de 1907, com a estruturação do mercado interno distribuidor no Rio de Janeiro, a capital federal passa a concentrar a distribuição e o capital relacionado

ao mercado interno cinematográfico no país (Freire, 2022). A principal empresa responsável por esse movimento, a Marc Ferrez & Filhos, ativamente adotou a sedentarização das exibições cinematográficas e a instalação de salas de cinema fixos como modelo de negócios, em detrimento dos exibidores ambulantes (Freire, 2022). Contudo, uma análise da base de dados nos demonstra que, em 1908, as entradas relacionadas a exibições ambulantes aumentaram no país em relação a 1907 (de 102 para 112). Como pontuou Freire (2022), a sedentarização das exibições não significou o fim dos ambulantes, mas sua crescente interiorização: incapazes de competir com as salas de cinema das grandes cidades, os exibidores buscaram novos públicos nos interiores e nas capitais regionais.

Assim, do ponto de vista dos interiores, o marco da sedentarização das exibições cinematográficas no eixo Rio-São Paulo pode ser visto também como um marco da expansão da interiorização da atração cinematográfica no país e da expansão do alcance e penetração dos exibidores ambulantes no país. Tomando o ponto de vista das margens e dos interiores, é possível rever os marcos tomados até o momento como canônicos do Primeiro Cinema no Brasil, sua periodização e seus conceitos fundamentais, entendendo o Rio e São Paulo – com sua desenvolvida malha urbana, de transporte e semi-industrializada – não necessariamente como exemplos primários do início do cinema no Brasil, mas como exceções.

Considerações finais

Como pontuou Santos,

> Há uma idade científica das técnicas, a data em que, num laboratório, elas são concebidas. Mas isso pode ter apenas importância para a história da ciência. E, ao lado dessa idade científica, há uma idade propriamente histórica, a data em que, na história concreta, essa técnica se incorpora à vida de uma sociedade. Na realidade, é aqui que a técnica deixa de ser ciência para ser propriamente técnica. Esta somente existe quando utilizada. Sem o sopro vital da sociedade que a utiliza, o que há é talvez um objeto, uma máquina, mas não propriamente uma técnica. De um ponto de vista propriamente histórico é esta a data que conta: é aí que se estabelece a certidão de batismo universal da nova técnica. [...] Cada técnica pode, desse modo, ter sua história particular de um ponto de vista mundial, nacional ou local (2006, p. 36).

O Primeiro Cinema no Brasil tem, igualmente, uma miríade de histórias particulares. Olhando para além das micro-histórias do monocentrismo geográfico de Biltreyst e Meers (2016), podemos tecer histórias regionais que dependem de uma análise mais extensa territorialmente para serem averiguadas. Pensemos, por exemplo, na influência de questões econômicas, sociais e demográficas regionais, que vão além de uma única cidade ou estado, na introdução do cinema durante a virada

para o século XX: a influência econômica do ciclo da borracha no Norte [3]; a malha ferroviária nos interiores de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro possibilitada pela cultura do café; e as colônias de imigrantes germânicos e japoneses isoladas no sul e sudeste.

Enquanto não podemos nem devemos excluir o estudo do cinema nas grandes capitais, elas também não devem servir como centro monolítico de análise, com as quais nossas micro-histórias locais devem sempre ser comparadas. Parece-nos mais útil entender essas regiões, como Autran (2020) colocou, enquanto "frações regionais do país" com suas características próprias e especificidades, igualmente as diversas outras frações regionais. As investigações locais não devem, necessariamente, se apegar a uma análise centrípeta, constantemente se referenciando ao centro, se diferenciando – e, portanto, formando identidade – em sua relação de alteridade com o central. A expansão recente de pesquisas locais e as ferramentas digitais descritas permitem que as nossas micro-histórias dialoguem umas com as outras, que as situações no Sul possam dialogar com o Norte e com o Nordeste, sem a mediação do eixo Rio-São Paulo.

Se nos prendermos às periodizações e conceitos tradicionais associados ao Primeiro Cinema no Brasil, um país, naquele momento, largamente mais rural do que urbano –assim como seu enfoque enquanto uma diversão necessariamente "moderna" e "urbana" –, a história do Primeiro Cinema no Brasil será a história do não acesso ao cinema: da diversão enquanto uma exceção, presente apenas nos grandes centros.

É ao expandir nossos escopos temporais e territoriais que podemos vislumbrar uma história de gradual interiorização do cinema nas primeiras décadas do século XX, de um processo centrífugo de expansão da técnica cinematográfica para um maior número de localidades, que ocasionou em sua diferenciação e especialização em cada um dos locais. Esse é o objetivo de uma história geral do Primeiro Cinema no Brasil, descentralizada e composta de diversas histórias locais.

Notas

[1] Todos estes pesquisadores citados, com exceção de Trusz, foram filiados ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense durante suas pesquisas, o que não é um acaso, já que a influência das pesquisas e orientações de professores do curso como João Luiz Viera, Rafael de Luna Freire e Talitha Ferraz é um dos principais catalisadores para essa renovada metodologia de pesquisa discutida.

[2] E com razão, afinal, esta nunca foi a intenção de Souza. Nas palavras do autor "[..] é preciso repor a história da exibição de cada cidade brasileira, cada uma com uma trajetória diferente, para se alcançar uma ideia mais exata da maneira pela qual os espectadores tomaram contato com o cinema" (Souza, 2003, p. 128).

[3] Sugestão realizado pelo prof. Rafael de Luna Freire, em aulas do PPGCine-UFF.

Artigo submetido em 29/06/2026 e aceito em 27/08/2026.

Referências

ARAUJO, S. M.; DEPIZZOLATTI, N. V.; PIRES, J. H. N. **O Cinema em Santa Catarina.** Florianópolis: Editora da UFSC & Embrafilme, 1987.

ARAÚJO, V. P. **A Bela Época do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

AUTRAN, A. A noção de "ciclo regional" na historiografia do cinema brasileiro. **ALCEU,** v. 10, n. 20, p. 116-125 - jan./jun. 2010.

AZEVEDO, V. S. **Cinema e sociabilidade nas cidades do café:** Franca e Ribeirão Preto (1890 – 1930). Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BRANDÃO, R. **A cinematografomania afeta a Princesa de Minas:** os primórdios do cinema em Juiz de Fora (1897-1910). Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2024.

BERNARDET, J. C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro:** metodologia e pedagogia. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BILTEREYST, D.; MEERS, P. New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures. **Alphaville: Journal of Film and Screen Media 11** (Summer 2016), p. 13–32. DOI: https://doi.org/10.33178/alpha.11.01

COSTA, S. V. **Eldorado das ilusões:** cinema & sociedade: Manaus (1897 1935). Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

DANTAS, V. **Assim nasceu o cinema em Aracaju.** Aracaju: cineclube do ateneu sergipense/ Clube de cinema de Sergipe, 1982.

EXIBIDORES ambulantes no início do cinema no Brasil. Coordenada por: Rafael de Luna Freire, do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA - UFF). [S. l.], c2026. Disponível em: https://encurtador.com.br/mpZL Acesso em 25 de jun. de 2026.

FREIRE, R. L. **Cinematographo em Nictheroy:** história das salas de cinema de Niterói. Niterói: Niterói Livros, 2012.

FREIRE, R. L. **O negócio do filme:** distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

GONZAGA, A; GOMES, P. E. S. **70 anos de cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

GONZAGA, A. **Palácios e Poeiras:** 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

LEITE, A. B. **Fortaleza e a era do cinema:** pesquisa histórica (1891/1931). Fortaleza: Secretaria da Cultura, 1995.

MOREIRA, E. **Primórdios do Cinema em São Luís.** São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 1977.

MOURA, R. Módulo I. *In:* RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

PFEIL, A. J. **Eduardo Hirtz, o pioneiro. Filme Cultura.** Rio de Janeiro, Mar 1974, n 25. p. 31

QUINTES, T. **Atrações visuais e os primórdios do cinema em Campos dos Goytacazes.** Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2022.

SANTOS, M. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHMITT, B. **O Cinematógrafo em Santa Catarina:** 1897 - 1911. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2024.

SCHMITT, B. As telas teuto-brasileiras: cinema nas colônias alemãs de Santa Catarina (1900 – 1938). **REBECA — Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v 14, n. 1, 2025. Disponível em: https://doi.org/10.22475/rebeca.v14n1.1244

SOUZA, J. I. M. **Imagens do passado** - São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo, Senac, 2003

STECZ, S. S.; KARAM, E. Com Aníbal Requião nasce o cinema no Paraná. *In:* **Cinema brasileiro no Paraná: 8 estudos.** Rio de Janeiro: MEC/EMBRAFILME/Funarte, 1980.

TRUSZ, A. D. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos:** as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908). Porto Alegre: Ecofalante, 2010.

VENIANO, P (org). **A crítica de cinema em Belém.** Belém: Secretaria do estado, da cultura e dos desportos, 1983.

VIEIRA, J. L. Prefácio. *In:* BRANDÃO, R; BRUM, A. (Org.). **Histórias de cinemas de rua em Minas Gerais.** Juiz de Fora: Editora UJFJ, 2021, p. 6-10.

ZAPATA, N. H. A. **A Noiva da Colina vai ao cinema:** história da exibição cinematográfica em Piracicaba (SP). Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.