

# O dia em que as vistas se animaram: a experiência inaugural dos porto-alegrenses com os espetáculos de projeções cinematográficas

Alice Dubina Trusz<sup>1</sup>

## RESUMO

Este texto aborda a introdução do cinematógrafo em Porto Alegre, em 1896. O seu intuito é identificar a especificidade das experiências de exibição e apropriação inaugurais das imagens cinematográficas entre os porto-alegrenses, a partir da perspectiva de uma história da visualidade, reconhecendo, no cinematógrafo e em suas imagens em movimento, elementos dinamizadores de uma nova fase no processo de multiplicação das imagens técnicas no cotidiano e de complexificação das formas visuais de percepção e expressão da realidade.

**Palavras-chave:** 1896. História do cinema em Porto Alegre. Espetáculos de projeções. Diversões ópticas do século XIX.

## ABSTRACT

This text approaches the introduction of the cinematograph in Porto Alegre, in 1896. Its goal is to identify the specifics of the experiences of inaugural exhibition and appropriation of the cinematographic images among the inhabitants of Porto Alegre from the perspective of a history of visuality, recognizing, in the cinematograph and in its moving images dynamizing, elements of a new phase in the process of multiplication of technical images in daily life and elements of complexification of the visual forms of perception and expression of reality.

**Keywords:** 1896. History of cinema in Porto Alegre. Projection spectacles. Optical entertainments of the 19<sup>th</sup> century.

**E**m 1896, foram, pela primeira vez, promovidas, em Porto Alegre, exibições públicas do cinematógrafo,<sup>2</sup> proporcionando aos porto-alegrenses o seu primeiro contato com imagens fotográficas em movimento. Este artigo investiga a qua-

1 Graduada, Mestre e Doutora (2008) em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

2 O termo *cinematógrafo*, conforme aqui empregado, designa os aparelhos de projeções cinematográficas em geral, salientando a especificidade do gênero de imagens que projetavam e do espetáculo que proporcionavam, sem se referir, especificamente, ao aparelho projetor desenvolvido pelos Irmãos Lumière em 1895. A opção, além de respeitar um uso corrente no período investigado, também decorre do desinteresse e da dificuldade de identificação dos modelos originais dos projetores cinematográficos exibidos localmente.

lidade dessas experiências inaugurais em sua especificidade cultural, procurando identificar a importância histórica do evento para os contemporâneos da perspectiva de uma história da visualidade.

Tal abordagem exigiu, por um lado, que fossem consideradas as opções de informação e entretenimento visuais que caracterizavam o contexto local, na virada do século XIX para o XX, tanto do ponto de vista dos recursos técnicos disponíveis, quanto dos usos e das práticas que lhes corresponderam. Da mesma forma, a percepção do cinema, como atração espetacular pública, tornou imprescindível o conhecimento das formas de organização e funcionamento do setor de diversões públicas local no período.

A observação de tais aspectos, que orientou a extensa pesquisa que fundamenta os dados aqui sintetizados,<sup>3</sup> revelou-se fundamental para a caracterização da formação cultural dos porto-alegrenses e para a compreensão das suas reações à novidade expressiva trazida pelas imagens cinematográficas. Ela também permitiu estender a noção que se tinha da iconosfera local na época, isto é, do conjunto de imagens socialmente acessíveis naquele contexto. (MENEZES, 2003). Até então, acreditava-se que esse se restringia à circulação, ainda que crescente, de fotografias, gravuras e pinturas, podendo ser citados ainda os impressos jornalísticos e literários, nos quais já eram reproduzidas charges e caricaturas.

Esse quadro, contudo, sofreu profunda alteração qualitativa a partir da constatação da existência de uma significativa tradição espetacular lanternista anterior e contemporânea à introdução do cinematógrafo na cidade. Isso significa que os primeiros espectadores cinematográficos locais já estavam familiarizados com espetáculos de projeções de imagens quando conheceram as “vistas animadas” (filmes). O fato faz com que seja questionado o próprio caráter *revolucionário* desse evento, conforme tratado na historiografia dos cinemas regional e local. Ao contrário, ele passa a ser percebido como uma nova etapa de um processo maior e em desenvolvimento, aquele da multiplicação e diversificação das imagens técnicas no cotidiano e do consequente incremento da relação dos contemporâneos com as novas possibilidades visuais de apropriação e expressão da realidade.

De modo geral, o espetáculo cinematográfico é fundamentalmente descrito como centralizado numa projeção de imagens em movimento, a qual acontece numa sala escura para um coletivo de espectadores mediante pagamento de ingresso. A proje-

3 Este artigo apresenta alguns dos aspectos tratados na tese da autora, intitulada: *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre: 1861-1908* (2008). Nessa foram, de fato, sintetizadas as práticas culturais que caracterizaram as diversões públicas em Porto Alegre, na segunda metade do século XIX, particularmente aquelas que envolveram os espetáculos públicos de projeções luminosas por lanterna mágica.

ção é executada por intermédio de um aparelho óptico-mecânico, que projeta imagens ampliadas em uma tela, situada a certa distância e em frente do público, através de uma fonte de luz artificial. Ocorre que espetáculos de projeções semelhantes ao descrito não só existiam como eram prática corrente e largamente apreciada em várias partes do mundo desde o fim do século XVII. (MANNONI, 2003). É o que vêm demonstrando estudos recentes sobre as práticas culturais que caracterizaram as formas de entretenimento visual anteriores ao surgimento do cinematógrafo. Diferentemente, aqueles espetáculos faziam uso de aparelhos projetores do gênero “lanterna mágica”, os quais exibiam imagens pintadas e basicamente estáticas.<sup>4</sup> Da mesma forma, prescindiam de uma sala especializada e mesmo de uma tela, ocorrendo em espaços e modos de exibição os mais diversos.

Na segunda metade do século XIX, também os porto-alegrenses conheceram e apreciaram práticas e técnicas relacionadas com experimentações, invenções e diversões ópticas, que caracterizaram a experiência europeia, sobretudo. Dispositivos de observação de imagens, como caixas de óptica, e espetáculos de projeções de “lanterna mágica” também estiveram entre as opções locais de entretenimento da época, juntamente com os espetáculos teatrais, musicais, circenses e tauromáquicos. Aqueles aparelhos e imagens e os usos que viabilizaram a sua exibição e apropriação públicas, tiveram importância fundamental na formação dos contemporâneos como espectadores de espetáculos de projeções, contribuindo para a constituição e dinamização de uma cultura visual.<sup>5</sup>

A introdução do cinematógrafo em Porto Alegre, em 1896, se inscreveu num contexto enriquecido por uma tradição de espetáculos de projeções que dispunham de uma organização, um espaço e uma importância cultural consideráveis, construídos ao longo de décadas. A sua valorização pelos contemporâneos fundava-se no reconhecimento das potencialidades das imagens como criadoras de ilusões ópticas e de prazer lúdico, mas também como meios de representação do mundo e produção de conhecimento visual sobre o mundo. (LEENHARDT, 1997, p. 11). Sair de casa para ir a um espaço público e com acesso pago, a fim de assistir a espetáculos que incluíam projeções luminosas, era uma prática social e cultural familiar, tão regular quanto permitia o caráter episódico e temporário da sua exibição. Tal aspecto seria

4 Inicialmente, as “lanternas mágicas” eram capazes de projetar apenas imagens pintadas, coladas ou quimicamente impressas em placas de vidro, as quais eram muito coloridas e até apresentavam efeitos de dissolução e movimento, mas simples e repetitivos. Quando surgiram os projetores cinematográficos e suas “vistas animadas”, as lanternas já projetavam fotografias e estereoscópias, ambas com aplicações de cores.

5 Essas práticas também foram empreendidas em ambientes privados e domésticos, com suas características peculiares próprias, paralelamente ao estabelecimento de um comércio especializado em artigos ópticos para fins científicos e de entretenimento, sobretudo nas últimas décadas do século XIX. Essas outras facetas do processo, contudo, não serão objeto deste estudo, restrito às manifestações públicas e espetaculares das diversões ópticas.

determinante na qualidade da apropriação do cinematógrafo pelos contemporâneos, da sua afirmação como nova modalidade de projeção de imagens e da sua futura distinção e consolidação como novo gênero espetacular.

Tais questões, porém, têm sido ignoradas e/ou desprezadas em estudos sobre a história do cinema no Rio Grande do Sul. Alinhada, em sua maior parte, a tendências historiográficas enraizadas numa abordagem tecnológica e evolucionista do cinema, essa produção supervalorizou o acontecimento da introdução do cinematógrafo na cidade, priorizando os nomes dos primeiros exibidores e a data de suas estreias. Debatendo-se na tentativa de especificar quem chegou primeiro, de onde vinha e que aparelho trouxe, reproduziu, no âmbito local, uma versão da disputa pelo pioneirismo, que caracterizou a datada discussão mundial sobre se o cinema teria sido inventado pelos Irmãos Lumière ou por Thomas A. Edison.<sup>6</sup> Felizmente, a matriz política do debate tem sido enfraquecida pelos conhecimentos acumulados por investigações históricas rigorosas. Essas demonstram que a invenção do cinema resultou de um longo processo de sucessivas e simultâneas pesquisas desenvolvidas por distintos cientistas e inventores em diferentes países do mundo, sobretudo nos Estados Unidos, na França, na Alemanha e na Inglaterra. (MANNONI, 2003).

De forma similar, a primeira demonstração pública e paga do aparelho de projeção dos Irmãos Lumière para um coletivo de espectadores, realizada em dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris, foi por muito tempo considerada um marco na história do cinema entendido como espetáculo de projeções. Esse evento, no entanto, não representou o primeiro ou o único espetáculo público de projeções cinematográficas realizado naquele ano. Tampouco proporcionou aos espectadores a primeira oportunidade para conhecerem as imagens do gênero, visto que essas já estavam disponíveis desde 1894 nos quinetoscópios de observação individual de Edison.<sup>7</sup>

Esses exemplos demonstram a necessidade de se evitar a reprodução de esquemas globalizantes, analisando-se uma realidade a partir dos pressupostos estabelecidos em outra, temporal e/ou espacialmente distinta. Desde o fim da década de

---

6 Trata-se dos pioneiros e, sem dúvida, inquestionáveis iniciadores da construção da história do cinema na cidade e no estado, Antônio Jesus Pfeil e Cláudio Todeschini, que, de forma geral, tiveram suas descobertas reproduzidas por pesquisadores subsequentes como Fábio Steyer e Susana Gastal. Esses últimos acabaram incrementando pesquisas sobre a história do cinema e trazendo novas perspectivas de abordagem, mas apenas no que respeita aos períodos posteriores à primeira década.

7 Pesquisas históricas demonstram que o cinematógrafo dos Irmãos Lumière foi exibido durante todo o ano de 1895, em sessões privadas de projeção, experimentais e demonstrativas, porém gratuitas, para pequenas plateias coletivas de convidados e cientistas. Diferentemente dessas sessões, que foram gratuitas, outras, públicas e pagas, foram realizadas por inventores de aparelhos similares em alguns países da Europa e nos Estados Unidos antes de dezembro de 1895, com menor ou maior sucesso.

70, historiadores do cinema de diferentes países da Europa, dos Estados Unidos e do Canadá vêm chamando a atenção para a distorção anacrônica implicada nas abordagens comparativas orientadas por uma visão linear e evolutiva de progresso. Contrariamente, defendem a necessidade de respeitar as formas de compreensão, os interesses e as expectativas peculiares aos filmes e ao contexto sociocultural de sua produção, circulação e apropriação e não a padrões que lhes sejam posteriores e externos, e cuja dinâmica responda a uma outra lógica.<sup>8</sup>

Através das novas abordagens que propuseram e dos conceitos que formularam, esses pesquisadores alteraram significativamente a maneira de entender a emergência do espetáculo cinematográfico e do seu público. O reconhecimento da complexidade e especificidade históricas e culturais<sup>9</sup> das produções e dos processos, em sua pluralidade, fragmentação e multiplicidade, vem permitindo identificar também as suas continuidades e rupturas. As influências e os cruzamentos entre distintas tradições culturais, assim como as soluções mistas daí resultantes, deixam de ser percebidas como aspectos depreciativos e caóticos. Libertas de juízos de valor fundados em abordagens anacrônicas, passam a ser percebidas como traços reveladores de uma dinâmica marcada por avanços e recuos nos usos dos dispositivos técnicos e de outros elementos componentes da exibição.

Com as considerações que seguem, pretende-se colaborar para a reescritura da história do cinema em Porto Alegre, reintegrando-a à história das manifestações culturais locais, particularmente das suas formas de entretenimento visuais. Objetiva-se assinalar a importância da introdução das imagens cinematográficas no meio local na transformação das formas de mostrar e de ver, dos modos de percepção e expressão da realidade, de comunicação com o mundo e construção de conhecimentos sobre o mundo.

## A tradição lanternista

Os espetáculos de projeção de imagens ampliadas em salas escuras foram oferecidos aos porto-alegrenses a partir de 1861 (FERREIRA, 1956), majoritariamente como opção de entretenimento. Eles tinham lugar principalmente no Teatro São Pedro, cons-

---

8 Esse novo perfil alcançado pelos estudos históricos sobre a cultura e o cinema, conquistado pela história cultural francesa e pelos *cultural studies* norte-americanos, teve nos historiadores Gunning e Gaudreault alguns de seus primeiros e principais expoentes. As suas pesquisas foram, em boa parte, estimuladas pela descoberta de novos corpos documentais, que passaram a ser examinados segundo um enfoque transdisciplinar com ênfase para o sócio-histórico e uma preocupação de natureza estética.

9 Entende-se cultura, aqui, como parte da vida social e não como segmento à parte dessa; como “qualificação (prática, potencial e diferencial), pelo sentido, de todos os segmentos dessa mesma vida”. (MENEZES, 2003, p. 25).

truído em 1858 e mantido sem concorrentes até 1879, quando surgiu o Theatro de Variedades. Não foram abertas na capital gaúcha salas especializadas em projeções luminosas, como foi corrente na Inglaterra e na França. O teatro se tornou o lugar por excelência da sua exibição também porque foi o palco habitual dos espetáculos dos gêneros de diversões que as integraram aos seus repertórios de atrações.

As projeções de “lanterna mágica” foram predominantemente exibidas como um número complementar em espetáculos de ilusionismo e prestidigitação (décadas de 60-70) de 1800 e depois de variedades (a partir de 1878). Com a sua incorporação, buscava-se diversificar e alongar os programas, ampliando, assim, o grau de interesse por espetáculos a um público mais amplo e heterogêneo. Em função da sua natureza técnica, do crescente interesse pelas imagens e suas possibilidades de maravilhamento e conhecimento do mundo, as projeções ópticas, como atrações de ponta da época, contribuíam para qualificar os espetáculos agregando-lhes também maior valor artístico e cultural.

Para viabilizá-las, foram empregados aparelhos denominados “lanternas mágicas”, em modelos aperfeiçoados, de grandes dimensões e complexidade (figura 1). Em Porto Alegre, as lanternas foram apresentadas sob nomes-fantasia, traço que parece ter sido comum na disseminação dos aparelhos ópticos e no incremento das diversões do gênero no Brasil.<sup>10</sup> A diversidade dessas designações correspondeu, por um lado, às necessidades de distinção promocional e comercial dos exibidores diante dos concorrentes congêneres, mantendo o seu grau de atração entre o público pelo viés da *novidade*. Mas o emprego dos nomes fantasiosos também visava a enobrecer e profissionalizar o uso do aparelho e do respectivo espetáculo por ele proporcionado em distinção às “lanternas mágicas” de uso doméstico. De confecção e funcionamento mais simples, as lanternas portáteis, manejáveis inclusive por crianças, não proporcionavam os mesmos surpreendentes e grandiosos efeitos visuais que os modelos profissionais.

Aqueles que exibiram projeções luminosas em Porto Alegre não eram exatamente lanternistas, mas prestidigitadores,<sup>11</sup> empresários circenses e teatrais, artistas transformistas e até conferencistas preocupados em ilustrar suas aulas de história natural e expedições. Em sua totalidade, eles promoveram exibições de caráter esporádico e temporário, pois eram artistas nacionais e estrangeiros itinerantes, que incluíram a capital gaúcha no roteiro de suas turnês.

10 Os porto-alegrenses as conheceram como Megascópio egípcio (1861, 1878), Poliorama fantasmagórico (1863, 1887), Poliorama elétrico (1882), Poliorama universal (1896), Silforama (1872, 1888, 1893, 1895, 1896, 1898), Diafanorama ou diaforama (1875, 1897) e Kaleidoscópio gigante (1880, 1883, 1887).

11 A prestidigitação é uma técnica que busca iludir o espectador com truques que dependem especialmente da rapidez e agilidade das mãos do seu executor. Também conhecida como ilusionismo e mágica, foi um gênero de espetáculo muito apreciado em Porto Alegre, como em boa parte do mundo, na segunda metade do século XIX.

A incorporação dos aparelhos ópticos de projeção foi organizada segundo duas orientações distintas. No primeiro caso, as projeções eram apresentadas como uma atração extra, no fim do programa, e a lanterna era propagada com destaque, exibindo uma mirabolante denominação e mantendo-se visível aos espectadores, que podiam apreciar tanto as imagens projetadas quanto a invenção científica que as propiciava. As imagens exibidas apresentavam grande beleza, de modo a proporcionar aos espectadores experiências lúdicas associadas a sensações prazerosas. Daí o predomínio das vistas de temática turística e artística, mas também daquelas que ilustravam pequenas narrativas das mais diversas origens, baseadas tanto em fábulas e fantasias quanto em clássicos da literatura laica e religiosa (figuras 2 e 3).

A segunda orientação obedecia ao interesse e/ou à necessidade de empregar tais dispositivos como meio de incremento dos truques. Nesse caso, o modo de exibição era modificado, preocupando-se o ilusionista em ocultar do público o uso das lanternas como sendo os aparelhos responsáveis pela viabilização mecânica de certos efeitos, comumente associados às ciências ocultas. A ideia era aumentar a tensão e o suspense no auditório, respondendo ao gosto crescente pelos espetáculos de sensações.

Em ambos os casos, as exibições eram realizadas em espetáculos noturnos e de duração prolongada, entrecortados por intervalos. Os seus ingressos apresentavam valores diferenciados, correspondentes às distintas qualidades das acomodações dos locais das apresentações. A eles acorreram sucessivas gerações de porto-alegrenses, de diferentes faixas etárias, gêneros e categorias sociais, em busca de um tipo de entretenimento fundado na projeção de imagens do mundo real ou imaginário. Neles, os espectadores viram e ouviram histórias e se deliciaram com a beleza e o colorido das imagens, às vezes abstratas, produzidas para maravilhar os sentidos, mas também conheceram pontos turísticos das principais cidades europeias e orientais, ampliando os seus horizontes informativos e a sua memória visual, o que permite afirmar que não foi o cinema que forneceu os primeiros passaportes para que as pessoas pudessem “viajar sem sair do lugar”.

O grande sucesso das projeções, no período, também pode ser explicado em função do peculiar ambiente espetacular no qual foram empreendidos os espetáculos de prestidigitação e ilusionismo. Ao longo do século XIX, um constante exercício de experimentação buscou criar novos usos para mecanismos já conhecidos de ilusão óptica, absorvendo novos conhecimentos científicos e adaptando novas fontes energéticas para enfatizar os seus efeitos lúdicos e oníricos. Um dos resultados desse exercício foi o cinema.

## A apresentação do cinematógrafo

O cinema surgiu e se expandiu pelo mundo no contexto dessa complexa e rica cultura visual, movida pelo fascínio popular por jogos, truques e aparelhos mecânicos desenvolvidos em torno das possibilidades de iludir o olho. Ele foi um novo expoente da adaptação das descobertas científicas para fins de entretenimento e, como tal, uma nova expressão de uma tendência de consumo que dominou o século XIX. (GUNNING, 1996).

A fim de atender a uma expectativa que perdurava, o cinema continuou a valorizar uma série de efeitos ilusórios cujo intuito era criar maravilhamento a partir de imagens que explorassem o desconhecido. A própria impressão de movimento das imagens cinematográficas, uma sucessão de fotografias descontínuas que ganhava fluidez temporal na projeção, já era uma expressão desse poder.<sup>12</sup> Por outro lado, os primeiros filmes também foram apreciados pelos interessados nas invenções do prolífero fim do século XIX como produtos de uma nova técnica de captação e reprodução de imagens, a qual proporcionava uma nova experiência sensível de natureza visual e, portanto, de expressão e apropriação da realidade.<sup>13</sup>

Em 1896, os porto-alegrenses tiveram quatro oportunidades para assistir a espetáculos de projeções ópticas, dois deles de projeções de “vistas fixas” de lanterna mágica e os outros dois de projeções de “vistas animadas” ou cinematográficas.<sup>14</sup> As transformações da linguagem assinaladas pelas expressões entre aspas são significativas, pois expressam uma das maneiras através das quais os contemporâneos se apropriaram da novidade e lhe reservaram um espaço na sociedade. A partir de novembro desse ano, quando o cinematógrafo passou a ser exibido na cidade como nova modalidade de projeção de imagens ou vistas, de movimento, a modalidade anterior, lanternista, passou a ser designada, em distinção, como de projeção de “vistas fixas”. A diferenciação nesses termos foi estabelecida a partir de experiên-

12 A impressão do movimento cinematográfico é uma construção imaginária do espectador, que resulta de uma capacidade do cérebro (o “efeito-fi” e não a dita “persistência retiniana”, como ainda se encontra explicado em alguns manuais) acionada durante a recepção das imagens projetadas. Imagens que, originalmente, no filme, estão impressas como fotografias independentes e imóveis. (AUMONT, 1995, p. 225).

13 Segundo Quintana (1998, p. 19, 23), a imagem cinematográfica concentrou a contradição cultural de sua época, expressando as tensões existentes nas diferentes formas de pensamento que caracterizavam o contexto do surgimento do cinema: o imaginário romântico e o cientificismo positivista. O cinema teria incorporado ambos em suas imagens. Por um lado, elas eram capazes de dar eficácia ao sonho positivista de compreensão do mundo através da criação de uma “enciclopédia visual das coisas observadas em sua temporalidade”. Por outro, ao sonho romântico de duplicação da vida e criação de um “autêntico espelho de fantasmas”.

14 As “fotografias animadas” (filmes) foram apresentadas em Porto Alegre, em meio a duas temporadas tradicionais de espetáculos de variedades que incluíam projeções de “lanterna mágica”. Essas foram realizadas no Teatro São Pedro por um prestidigitador e após por um transformista, sendo que ambos exibiram as projeções como atrações complementares e finais dos seus espetáculos.

cias familiares aos contemporâneos, como se vê, tendo sido rapidamente assimilada, de modo a acompanhar a exibição dos dois gêneros de imagens nos espetáculos de projeções oferecidos na cidade a partir de então.

Contudo, antes de conhecerem pessoalmente o cinematógrafo e suas imagens, os porto-alegrenses dele tiveram notícia pelos jornais locais, nos quais foram reproduzidas notas publicadas em folhas de outras cidades que já haviam conhecido o invento. No fim de julho, em meio às notícias sobre a “epidemia” de raptos e deflorações e a “mania” de suicídios que assolavam o cotidiano dos frequentadores dos circos, prados, arenas de touros, teatros e retretas locais, o *Mercantil* publicou também uma matéria intitulada “Ominiographo”.<sup>15</sup> Tratava-se da descrição da primeira exibição das “vistas animadas” no Rio de Janeiro (em 8/7), realizada em sessão reservada à imprensa e a convidados.

O estranho título designava um aparelho que havia projetado sobre uma tela “diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias”.<sup>16</sup> Em nota anterior, de divulgação da mesma atração ainda no meio carioca, o dispositivo era denominado “cinematographo” e apresentado como criação dos Irmãos Lumière. As informações visavam a salientar a sua distinção em relação a outro aparelho já conhecido, o quinetoscópio de Thomas A. Edison.<sup>17</sup> Afinal, essa “maravilhosa lanterna mágica da ciência” também permitia ver cenas do cotidiano “no seu contínuo movimento de vai-e-vem”. Porém, era mais desenvolvida do que o aparelho norte-americano porque apresentava “as figuras em tamanho natural” e tinha a “vantagem de oferecer a visão não a um só espectador, mas a centenas de espectadores”<sup>18</sup> (figura 4).

Conforme demonstram os trechos e termos citados, o jornalista fez uso de uma série de referências suas contemporâneas e familiares também aos leitores para tentar definir o que era o “omniographo/cinematographo” e que tipo de experiência sensível proporcionava. Acionando conceitos que remetiam a técnicas, dispositivos e práticas experimentados cotidianamente, participava da construção da ideia que se faria do novo gênero de imagens e do espetáculo de projeções em torno delas pro-

15 Porto Alegre contava com 52.186 habitantes em 1890 e chegaria a 73.274 habitantes em 1900. Em 1896, 15 jornais eram publicados na Capital, sete dos quais eram diários.

16 A nota foi publicada no *Jornal do Comércio* carioca em 8/7/1896, p. 2 e transcrita parcialmente pelo jornal porto-alegrense. Ela pode ser lida na íntegra em Araújo (1976, p. 75).

17 O quinetoscópio era um dispositivo de visão individual de filmes curtos, uma espécie de caixa de óptica patenteada por Edison em 1894 e, logo a seguir, disseminada pelo mundo. O cinematógrafo Lumière foi desenvolvido a partir do quinetoscópio de Edison com o intuito de modificar a forma de exibição e apropriação dos filmes que o aparelho norte-americano já mostrava e torná-la coletiva.

18 *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21/6/1896, p. 1, transcrito por Araújo (1976, p. 74).

posto.<sup>19</sup> As imagens projetadas, ainda sem estatuto legal próprio, são identificadas em sua inequívoca natureza fotográfica, mas potencializada por uma capacidade nova e mais completa de apreensão da realidade. Elas trazem uma conquista que representa a ruptura com o caráter fragmentado e imóvel do registro fotográfico, descongelando o tempo imobilizado para restituir-lhe a continuidade.

A menção direta à “lanterna mágica”, como sinônimo de projetor, vinha enfatizar o caráter científico do aperfeiçoamento. Por outro lado, não deixava de estar parcialmente correta. Afinal, do ponto de vista técnico, os primeiros projetores cinematográficos não se constituíam numa completa novidade. Eles não eram um aparelho independente, mas o resultado da apropriação da tecnologia de projeção das lanternas mágicas e da adaptação a essa de um acessório chamado “cabeça de movimento”, cujo mecanismo permitia o desenrolar do filme diante da objetiva. Preservava-se a fonte luminosa e o seu suporte, incluindo-se o passa-vistas da lanterna, onde eram colocadas as placas de vidro, e agregava-se um dispositivo novo ao antigo, dando a esse um caráter bifuncional. (ALTMAN, 1995, p. 65; 2005, p. 90) (figura 5).<sup>20</sup> Essa configuração técnica, mantida até 1912, aproximadamente, é que facilitaria a alternância constante entre as “vistas fixas” e “vistas animadas” que caracterizou boa parte dos espetáculos de projeções realizados em diferentes partes do mundo, inclusive em Porto Alegre, durante a primeira década do cinema.

Quanto ao caráter coletivo do espetáculo proporcionado, significava realmente uma inovação, considerando-se a natureza das imagens projetadas. A mais evidente novidade do cinema se concentrava, de fato, na técnica de produção e reprodução de imagens. Apropriada do âmbito científico por Thomas A. Edison e pelos Irmãos Lumiére, entre outros inventores, ela seria aplicada em novos dispositivos visuais, e esses seriam explorados comercialmente como novos entretenimentos ópticos. E foi como tal que o quinetoscópio (1894) e o cinematógrafo (1895) foram recebidos pelos contemporâneos. No entanto, foram os franceses que decidiram transformar a técnica num espetáculo coletivo de projeções, estimulados pelos lucros que o colega norte-

19 O quinetoscópio de Edison era conhecido em Porto Alegre ao menos pelos leitores do jornal *Mercantil*. Em 20 e 21/2/1895, a folha havia publicado um texto intitulado “Kinetoscópio” em duas partes, o qual também havia sido veiculado originalmente na *Gazeta de Notícias* carioca. Através dele, foi divulgada essa invenção do eletricista norte-americano Thomas A. Edison, bastante conhecido em Porto Alegre. O texto, um tanto confuso, terminava por convidar os leitores a conhecerem o aparelho, que devia estar em exposição no Rio de Janeiro. No entanto, não foram encontradas indicações de que tenha sido exibido em Porto Alegre.

20 O projetor empregado pelos Irmãos Lumière, nas primeiras sessões públicas do cinematógrafo realizadas em Paris, em dezembro de 1895, por exemplo, compreendia uma “lanterna mágica” produzida por Alfred Molteni (1837-1907), um dos dois maiores fabricantes franceses de lanternas de projeção profissionais das últimas décadas do século XIX. Essa lanterna “vinha montada sobre quatro pés de cobre, base de mogno e tubo óptico também de cobre, iluminada por luz de oxi-hidrogênio ou lâmpada de arco”, isto é, elétrica. (MANNONI, 2003, p. 287).

americano já vinha obtendo com os quinetoscópios de visão individual, mas também pelo interesse do público da época pelos espetáculos de projeções luminosas.<sup>21</sup>

Assim, embora os interessados nas diversões ópticas já estivessem habituados com projeções de imagens e já conhecessem filmes, era a primeira vez que os assistiam em espetáculos públicos de projeções. A iniciativa dos Lumière representava a renovação de um conjunto de práticas de entretenimento já tradicionais e familiares ao público, propondo “um novo lance num antigo jogo de enganar os sentidos e dos misteriosos prazeres que isto evocava”. (GUNNING, 1996, p. 38-39).

Tais aspectos demonstram o quanto pode ser relativizada a ideia da novidade do cinema como espetáculo, mas também o quanto ele foi um fenômeno novo e particular quando surgiu. O cinema não apareceu como um fato dado e acabado, mas como um fenômeno múltiplo, que compartilhou uma série de características comuns com outras formas de representação da época, mas que teria os seus próprios desdobramentos. Lançado como uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação, ele se tornaria uma mercadoria cultural de produção e consumo em massa. Ao longo de sua primeira década de exploração comercial, ele se constituiria e afirmaria como um novo gênero espetacular e prática cultural, tornando-se um outro espaço de congregação social na esfera pública e formando um público identificado por interesses comuns e afinidades de gosto. Em 1896, no entanto, as “vistas animadas” ainda eram apenas a expressão de uma nova invenção de futuro incerto, cujo potencial estava por ser descoberto.

É da natureza dessa nova atração e da peculiaridade de seu modo de exibição que se procurou dar conta em matéria publicada no jornal carioca, no contexto daquela que teria sido a primeira exibição de projeções cinematográficas no Brasil. Como ocorreria logo a seguir em Porto Alegre, essa também aconteceu em uma sala e não num teatro. Além do seu mecanismo, a organização do espaço e a natureza da projeção mereceram minucioso relato:

Em uma vasta sala quadrangular iluminada por lâmpadas elétricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em filas e voltadas para o fundo da sala onde se acha colocada, em altura conveniente, a tela refletora que deve medir dois metros de largura aproximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado colocado entre as duas portas da entrada. Apaga-se a luz elétrica, ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos aparece

21 Na França, a projeção de imagens em movimento não era uma novidade quando o cinematógrafo dos Irmãos Lumière foi apresentado, visto que já havia sessões de projeção de desenhos animados muito semelhantes àquelas que posteriormente realizariam os exibidores cinematográficos. Isso do ponto de vista das imagens, dos espectadores e do espetáculo, já que os aparelhos e procedimentos empregados para sua execução eram distintos. Essas projeções, chamadas “Pantomimas Luminosas”, foram realizadas por Émile Reynaud no *Musée Grévin*, em Paris, entre outubro de 1892 e março de 1900, com enorme sucesso de público. Elas compreendiam acompanhamento musical e eram assistidas por plateias coletivas em ambiente escurecido e mediante ingresso pago.

a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente ou por experiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas moviam-se indistintamente, em vibração confusa; outras, porém, resultavam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão da vida real. Entre estas citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a da dança serpentina, a da dança do ventre, etc. Vimos também uma briga de gatos, uma outra de galos, uma banda de música militar, um trecho de *boulevard* parisiense, a chegada do trem, a oficina do ferreiro, uma praia de mar, uma evolução espetaculosa de teatro, um acrobata no trapézio e uma cena íntima. O espetáculo é curioso e merece ser visto.<sup>22</sup>

O caráter descritivo e detalhista da nota justificava-se em função dessa dar conta de um evento inaugural em que haviam sido exibidas imagens de um novo gênero e em condições também novas. Os jornalistas, como representantes do veículo hegemônico de informação e formação de opinião pública da época, a imprensa escrita, tinham necessidade e obrigação de dividir as suas impressões com os leitores e legitimar, assim, o privilégio de terem experimentado a novidade em primeira mão.

A começar pela sala, observa-se que foi especialmente preparada para o evento pelo exibidor, sendo as projeções apresentadas como atração exclusiva do espetáculo. Em comum com a tradição anterior, lanternista, verifica-se a reunião de um coletivo de espectadores numa sala escurecida a desfrutar de um entretenimento visual que consiste na projeção de imagens numa tela. No que respeita à exclusividade dessas como atração, porém, vale lembrar que foi uma experiência bastante rara em Porto Alegre (1880, 1888), ao menos, onde as projeções comumente complementaram espetáculos de atrações variadas.

Outros aspectos, mais específicos, e que podem ser apontados como diferenciais em relação à experiência lanternista, são o ocultamento do projetor e a natureza da projeção. No que respeita à localização do aparelho projetor às costas dos espectadores e no interior de uma cabine, trata-se de uma inovação significativa, visto que boa parte das lanternas ficava posicionada à vista e em meio à plateia. O uso da cabine surpreende, pois é uma precoce medida de segurança (contra incêndios) de que raros espaços dispunham durante muitos anos.

Nos comentários posteriores às primeiras projeções cinematográficas realizadas em Porto Alegre, não constam informações sobre a localização do projetor e a existência ou não de cabines de projeção. Nos teatros, largamente utilizados pelos exibidores cinematográficos itinerantes que visitaram a cidade entre 1901 e 1908, o aparelho

22 *Mercantil* – *Órgão Federalista*, Porto Alegre, terça-feira, 28/7/1896, ano 22, n. 172, p. 1.

de projeção pode ter sido posicionado nos camarotes centrais, localizados acima e atrás dos espectadores, sendo mais comum a construção de cabines de projeção quando a exibição ocorria ao ar livre.<sup>23</sup> Gradativamente, esse recurso se imporia, sobretudo após a abertura das salas permanentes de exibição (1908), participando mais ativamente do ocultamento da operação e contribuindo, assim, para a manutenção de uma total escuridão na sala e para um maior envolvimento dos espectadores na experiência proporcionada pela projeção.

Outro item observado no relato carioca, mas também em testemunhos estrangeiros e porto-alegrenses, diz respeito ao fato de as projeções iniciarem com uma imagem fotográfica fixa na tela, que, após alguns instantes, começava a se mover, evidenciando a grande novidade dessas imagens: o movimento. Ele era o objeto central de todos os filmes citados, que mostravam uma prática cotidiana, uma situação e/ou ação num curto espaço de tempo. Em sua grande maioria, os filmes produzidos nos primeiros anos do cinema não contavam histórias, mas se limitavam ao registro de cenas de trabalho ou domésticas, eventos públicos e espetáculos familiares aos contemporâneos.<sup>24</sup>

Dois problemas relacionados a essas características também foram percebidos e apontados. Tratava-se de uma incômoda trepidação e de diferenças na velocidade da projeção. Com relação ao primeiro, era de fato ocasionado por limites técnicos dos projetores e só seria sanado em torno de 1910. Quanto ao segundo aspecto, provavelmente, decorria da inabilidade do operador, já que nos projetores da primeira década o mecanismo responsável por desenrolar o filme era acionado por uma manivela, que era movida manualmente.<sup>25</sup> Importa assinalar, porém, que tais deficiências foram reclamadas exatamente porque não permitiam a fruição perfeita da “impressão de vida” dos filmes. As discrepâncias no ritmo dos

23 Existe um relato publicado no jornal *O Comércio*, de Bagé, em 19/9/1897, por ocasião da primeira exibição cinematográfica realizada naquela cidade, no Teatro 28 de Setembro, por Carlos Foucarde. Nesse, descreve-se como foi preparado o teatro para as projeções cinematográficas: “Essa instalação consiste em um pano frente ao prosccênio (palco), distante seis metros da primeira fila de cadeiras, achando-se o aparelho do cinematógrafo a 16 metros sobre a porta dos fundos do teatro, distância esta indispensável para que as vistas se projetem em tamanho natural e com todos os detalhes do movimento.” A nota foi transcrita por Pfeil (1999, p. 55).

24 Eles não tinham compromisso nem com a narrativa nem com a moralidade, respondendo a um projeto e a uma lógica diversos daqueles que seriam estabelecidos a partir de 1906-1907, quando teve início a narrativização e a institucionalização do cinema. (COSTA, 1995).

25 No aparelho desenvolvido e patenteado pelos Irmãos Lumière em 13/2/1895, o cinematógrafo, que era simultaneamente câmera e projetor, o ritmo de rotação da manivela pelo operador, de duas voltas por segundo, correspondia ao avanço intermitente do filme de 16 imagens por segundo, sucessão suficiente para assegurar a continuidade da reprodução projetada na época do cinema silencioso. De acordo com a agilidade do operador da tomada de vistas (filmagem), a cadência dos filmes variava entre 16 e 18 imagens por segundo. Essa foi fixada em 24 quadros/imagens por segundo após o surgimento do cinema falado. Disponível em: <http://analysefilmique.free.fr>. Para mais informações sobre o seu mecanismo, consulte-se <http://www.institut-lumiere.org>. Acesso em: 6 jul. 2008.

movimentos conferiam uma evidente artificialidade às cenas enquanto representações da realidade, razão por que acabaram frustrando as expectativas do espectador.

Em seus aspectos gerais, o comentário à projeção pública inaugural das imagens cinematográficas no Rio de Janeiro não expressou grande entusiasmo. As décadas de experiência com espetáculos de projeções, mas também o conhecimento das “vistas animadas”, já observadas por meio dos quinetoscópios, podem ter contribuído para essa percepção menos surpresa, porém satisfeita com o realismo das imagens. A percepção desse atributo como um acréscimo à fotografia enquanto meio de duplicação da realidade foi uma ideia recorrente. Constatou-se a sua presença ainda em outra nota, também publicada na imprensa porto-alegrense, mas, dessa vez, descrevendo projeções cinematográficas realizadas em Lisboa.

Demonstrando uma preocupação mundial e não apenas carioca, o jornalista português também procurou explicar em que consistia o cinematógrafo a partir da experiência dos contemporâneos com outras formas de expressão visual e práticas espetaculares já conhecidas:

Através de um pano, como na lanterna mágica, vêem-se figuras de tamanho natural, que se movem, que dançam, que se abraçam, duelos, uma ponte de Paris com carros que andam e passeantes que giram. É uma combinação feita com fotografias instantâneas, mas que produz um ótimo resultado. A dança do ventre, o encontro da criada com o soldado, provocam gargalhadas e aplausos. Dá perfeitamente a impressão de vida.<sup>26</sup>

Também, aqui, a referência ao espetáculo de projeções da tradição anterior, lanterna, é inevitável. No entanto, são claramente identificados e distinguidos os aspectos que representam o já conhecido e o novo, sem que isso implique negar o seu parentesco ou perceber, nesse cruzamento de influências, uma desqualificação da experiência e das práticas que a viabilizavam. Há um esforço em compreender a natureza da nova técnica em seus elementos constituintes e desvendar o processo cujo resultado é uma nova ilusão de óptica, o movimento.

Nada mais compreensível quando o intuito dos exibidores do cinematógrafo era realmente dar provas dessa sua capacidade expressiva. Também aqueles dez filmes exibidos pelos Irmãos Lumière em 25 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris, concentraram-se em cenas dinâmicas, mostrando pessoas caminhando e subindo escadas, ferreiros trabalhando, um casal alimentando um bebê, um homem sal-

<sup>26</sup> A *República*, Porto Alegre, sexta-feira, 7/8/1896, ano 2, n. 181, p. 1.

tando, veículos trafegando, meninos mergulhando no mar agitado pelo movimento das ondas, entre outros.<sup>27</sup>

Nessas imagens silenciosas e em P&B, a restrição da percepção a elementos como cor e som acabava evidenciando a impressão do movimento. Em resultado, o espectador ficava com a sensação de que algo mágico havia acontecido com as conhecidas fotografias, dando vida às suas imagens estanques. No entanto, a demonstração do seu fascínio com essa capacidade do novo dispositivo não se sobrepôs ao reconhecimento de que as imagens projetadas eram meras imagens da realidade e não ela própria.

Em sua maior parte, os contemporâneos não confundiram a realidade com a sua representação, mas reconheceram o poder ou o “efeito de realidade” desta última, que ultrapassava o senso comum e a percepção. Apesar disso, há relatos de historiadores atribuindo aos primeiros espectadores cinematográficos uma ingenuidade e uma reação de pavor que não encontram comprovação documental em testemunhos da época.<sup>28</sup> Ao contrário, os numerosos elogios à ilusão das imagens cinematográficas parecem ser da mesma natureza daqueles dirigidos aos efeitos ópticos dos melhores truques dos prestidigitadores do século XIX, cuja competência também era avaliada no uso e no ocultamento eficientes do artifício e não na sua ausência.

Isso porque a fascinação que os efeitos ópticos das novas imagens provocavam parece ter ultrapassado ou redefinido a pretensão de que elas constituíssem imagens perfeitas da realidade, visto que o observador se impressionava, de fato, com a ilusão realista que os registros produziam. Essa característica pode ter estimulado a percepção e apreciação dessas imagens como meras imagens e, talvez simultaneamente, como “imagens mais perfeitas ou mais agradáveis que a própria realidade” (GUNNING, 1996, p. 32), respondendo a uma expectativa paralela à preocupação com a representação naturalista do mundo.

---

27 Os filmes que foram exibidos na ocasião tinham entre 38 e 49 segundos de duração cada e estão disponíveis em: <http://www.institut-lumiere.org>

28 De acordo com Gunning (1995), a reação de terror do público que assistiu ao filme *A chegada do trem à estação*, dos Irmãos Lumière, gritando e saltando das cadeiras para fugir do avanço da máquina, não encontra respaldo documental em fonte alguma, sendo mais um dos mitos ou lendas da fundação do cinema dentre outros empregados ideologicamente para construir determinada história do cinema. Esse, em especial, se baseia na ideia de que esse público ingênuo e apavorado não tinha qualquer experiência com as projeções de imagens e sobretudo em movimento, conferindo ao cinematógrafo um significado revolucionário e às imagens cinematográficas um poder fundado num realismo sem precedentes, cuja reflexão sobre a representação se torna desnecessária, e o imaginário passa a ser percebido como real.

Essa ambiguidade, presente nas imagens cinematográficas, estaria enraizada na dívida do cinema com o instantâneo fotográfico (1878), aperfeiçoamento técnico que provocou uma irreversível transformação sobre a característica que orientou o ato de fotografar e ser fotografado na segunda metade do século XIX. Se as fotografias tradicionais desse período, retratísticas, eram “organizadas para durar”, isto é, se tinham um intuito documental e visavam a fixar uma memória exata das coisas, paisagens e pessoas imóveis, de modo a preservá-las da passagem do tempo, o instantâneo fotográfico foi inventado para capturar uma temporalidade e uma ação no transcurso do tempo, algo que a percepção humana direta era incapaz de fazer.

Foi essa sua habilidade que permitiu a viabilização técnica do cinema. Em função dela, a fotografia instantânea foi adotada por diferentes cientistas como o meio mais apropriado para a observação e análise do movimento. Associada à produção de filmes mais sensíveis, a técnica permitiu um registro mais veloz, transformando a relação da fotografia com o conhecimento humano ao capacitá-la a deixar de reproduzir o já visto e produzir uma imagem visual ao mesmo tempo “concretamente reconhecível e intelectualmente desconcertante” (GUNNING, 1996, p. 34-36), abrindo uma nova era na representação. A diferença é que não havia mais ilusão, e sim, uma precisão até então desconhecida pelo observador.

Daí o misto de surpresa e perplexidade provocado pelas novas imagens e as consequentes tentativas dos seus primeiros e autorizados espectadores em explicá-las racionalmente para o grande público. Daí a importância didática desses materiais jornalísticos na informação dos potenciais espectadores e na orientação da qualidade da sua recepção ao cinematógrafo. No caso particular dos porto-alegrenses, ela se torna ainda maior caso o quinetoscópio não tivesse sido realmente exibido na cidade (não há registros que o comprovem). A hipótese ganha endosso considerando-se o caráter mais efusivo e surpreso das reações dos jornalistas locais às “fotografias animadas” em comparação com aquelas dos seus colegas cariocas.

As projeções cinematográficas foram apresentadas em Porto Alegre em novembro de 1896 por dois exibidores diferentes. O seu caráter demonstrativo deve ter determinado a não ocupação dos centros de diversões existentes para as respectivas temporadas, optando-se pela abertura de salas próprias, provavelmente menores, no centro da cidade. Dessa forma, dava-se continuidade às práticas correntes de apresentação de novos inventos no período. Os dois estabelecimentos funcionaram diariamente, à noite, por cerca de vinte dias. Os filmes foram projetados como atrações exclusivas em sessões curtas e sucessivas, empreendendo-se, dessa forma, uma inovação dupla no que respeita ao modo de exibição das vistas em espetáculos de projeções.

Na verdade, os introdutores do cinematógrafo em Porto Alegre não realizaram espetáculos, mas “demonstrações”. Eles não eram artistas, mas pertenciam ao grupo dos primeiros exploradores que apresentaram a novidade no Brasil, a qual vinha dando a volta ao mundo desde dezembro do ano anterior, quando foi oficialmente lançada em Paris. Em outubro, a imprensa local noticiou a probabilidade da vinda do primeiro deles, Francisco de Paola, a Porto Alegre. Tratava-se de um conhecido exibidor itinerante de novidades mecânicas. Ele representava uma categoria de indivíduos que protagonizou uma intensa circulação mercantil das invenções estimuladas pela Segunda Revolução Industrial (1870) nos grandes centros urbanos, no fim do século XIX. Tendo visitado a cidade em ocasiões anteriores como demonstrador de fonógrafos,<sup>29</sup> dessa vez trazia “o aparelho aperfeiçoado e último invento de Edison, *scinomatographo*, com o qual se acha na Capital Federal”.<sup>30</sup>

As exibições de fonógrafos realizadas em Porto Alegre entre 1879 e 1896, pagas e coletivas, eram demonstrações de um novo aparelho sonoro mecânico que tanto informava quanto entretinha. Elas proporcionavam a audição de trechos de óperas, discursos, gargalhadas e ruídos como sinos e apitos, inicialmente de procedência estrangeira, sendo o repertório atualizado enquanto durava a temporada. Em 1895, a programação já incluía discursos de políticos nacionais, demonstrando o interesse pelo registro sonoro de manifestações mais familiares aos ouvintes locais. A mudança indica que o aparelho, já assimilado como novidade técnica, tornava-se cada vez mais importante como meio capaz de proporcionar novas experiências de comunicação sonora, democratizando o acesso à informação. Através do fonógrafo, tornou-se possível *ouvir* Rui Barbosa sem ir ao Rio de Janeiro.

O cinematógrafo, que daria continuidade à prática de *ver* o Egito sem sair de Porto Alegre, já proporcionada pela “lanterna mágica”, incrementaria esse acesso visual do ponto de vista perceptivo ao reproduzir cenas cotidianas animadas da vida egípcia, por exemplo, e não somente vistas imóveis de seus monumentos arquitetônicos e obras de arte. Mas também ele passaria por um processo semelhante àquele experimentado pelo fonógrafo. Inicialmente apresentado e apropriado como nova técnica de expressão visual, logo o cinema se tornaria mais interessante pelos conteúdos de seus produtos, os filmes, evidenciando a sua grande capacidade como meio de comunicação e aproximação entre o grande mundo e o mundo cotidiano dos espectadores.

29 O fonógrafo era um dispositivo mecânico desenvolvido pelo norte-americano Thomas A. Edison em 1877 e o primeiro com capacidade para gravar e reproduzir sons. O primeiro exemplar parecer ter sido exibido em Porto Alegre, em 1879, por Eduardo Perris, voltando a ser exposto publicamente em 1892, por Frederico Figner, secretariado por Francisco de Paola. Em 1894 e 1895, De Paola voltou sozinho à cidade para explorá-lo. (TRUSZ, 2008).

30 *Mercantil – Folha da Tarde*, Porto Alegre, segunda-feira, 19/10/1896, ano 22, n. 241, p. 2.

Para as suas demonstrações, Francisco de Paola preparou um “salão” na rua dos Andradas, 349, “em frente ao ponto de bondes”<sup>31</sup> (figura 6). O anúncio publicado pelo exibidor para divulgá-las dava grande importância ao nome do aparelho e à natureza das imagens projetadas – “fotografia animada” em “tamanho natural” – enfatizando a sua novidade tanto em relação às vistas peculiares às lanternas mágicas, estáticas, quanto à qualidade da sua visualização no quinetoscópio de Thomas A. Edison, onde eram observadas em tamanho muito reduzido.

De Paola também fez questão de lembrar aos leitores suas visitas anteriores à cidade, quando conquistara a simpatia e o crédito do “culto” público local. Pautada em quesitos como civilidade e refinamento, a autopropaganda prestigiava o próprio exibidor como detentor dos meios representativos daqueles valores, distinguindo, simultaneamente, aqueles entre os quais fora reconhecido e com os quais havia partilhado experiências anteriores. O convite, impregnado dessas expectativas e promessas, estava endereçado a todos aqueles que percebessem, na visita às “demonstrações” cinematográficas, uma nova oportunidade de estreitamento dos laços com o mundo moderno.

A chegada do segundo exibidor, Georges Renouveau, foi anunciada no mesmo dia daquela do concorrente. Vindo de São Paulo, onde deixara temporariamente a atividade de fotógrafo fixo para se aventurar na exibição cinematográfica, Renouveau também era conhecido em Porto Alegre, onde havia atuado como fotógrafo no fim da década de 70 (séc. XIX). (FERREIRA, 1974, p. 26). Segundo a imprensa, trazia de Paris um moderno aparelho de cinematografia, que foi destacado por sua originalidade e “surpreendente efeito”, acrescentando-se que seria exibido no salão do prédio da antiga Drogaria Jovin, na Rua dos Andradas, 230.

Desde o início, a imprensa recomendou a visita do público às “exposições” dos “curiosíssimos” aparelhos. As datas das aberturas foram marcadas e adiadas, estreando Francisco de Paola em 5 e Georges Renouveau em 7 de novembro.<sup>32</sup> Como ocorreu no Rio de Janeiro, ambos inauguraram essas duas primeiras salas temporárias de exibições com sessões especiais, restritas à imprensa, a convidados e autoridades, uma prática que teria continuidade entre alguns exibidores itinerantes que os sucederam (1897-1908) e entre a totalidade dos primeiros exibidores sedentários locais (1908).

31 Segundo o *Mercantil* de 9/11/1896, as exibições aconteciam na Rua dos Andradas, no Restaurante Recreativo.

32 *Mercantil – Folha da Tarde*, Porto Alegre, quinta-feira, 5/11/1896, ano 22, n. 255, p. 2; *Gazeta da Tarde*, Porto Alegre, quinta-feira, 5/11/1896, ano 1, n. 257, p. 2 e *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8/11/1896, “Diversas”, transcrito por Todeschini, s/d., respectivamente.

As pré-estreias foram chamadas “experiências” e, de fato, representavam uma espécie de teste de qualidade, tanto do ponto de vista técnico quanto da recepção do público. A iniciativa era interessante para o exibidor porque permitia verificar o grau de atração do seu produto junto à classe ilustrada e à elite local, oportunizando a identificação de suas expectativas e preferências, parte das quais representava as expectativas do grande público. A sua importância também era diplomática, pois o aval do grupo cultural, econômica e politicamente dominante emprestava respeitabilidade ao empreendimento, além de enobrecer a atividade. Para os jornalistas era uma oportunidade de avaliarem a qualidade técnica e estética do espetáculo sobre o qual deveriam dar relato nos jornais. Esses, que serviriam de referência para os leitores, contribuiriam, simultaneamente, para a divulgação da atração.

A primeira exibição cinematográfica promovida por De Paola contou com a projeção das vistas “Uma corrida em velocípede”, “Cena característica”, “Baile escocês”, “Loïe Fuller – Serpentina” e “Chegada de um trem à gare de Londres”. No dia seguinte, foi comentada por diferentes jornais. A *República* informou que o público que a assistiu saiu “satisfeitíssimo”, assentando na qualidade do que foi visto, isto é, no gênero e na temática das imagens, a razão do sucesso:

Vale a pena ir ver a máquina que os srs. Francisco de Paola e Davison trouxeram. Ela reflete sobre uma tela a chegada de um trem de passageiros, vendo o público estes descerem dos *wagons*, conduzindo pequenas malas de viagem; reflete também o bosque de Bologne, onde se vê senhoras e cavalheiros em passeio em velocípedes, lindas carruagens, etc. O que porém torna-se mais digno de apreciação é a célebre dança serpentina, com todas as transformações de luzes.<sup>33</sup>

Também o representante do *Mercantil* relacionou os conteúdos dos filmes, reproduzindo parte do comentário acima para enfatizar a ação como o interesse central das imagens e o movimento como a novidade mais impressionante da nova atração. No seu relato, o destaque também ficou com o filme sobre a dança serpentina, “onde aparecem as projeções luminosas”.<sup>34</sup> Esse título, em particular, também foi elogiado pelo jornalista da *Gazeta da Tarde*, embora não tenha sido o seu preferido. No saboroso e entusiasmado relato que deixou da sua primeira “sessão de cinema”, igualmente abundam os verbos, criando-se um panorama de agitação permanente:

O público fica perplexo vendo aquelas fotografias animadas, reproduzindo cenas da vida, apanhadas pela fotografia, com todos os seus movimentos. Começa a exibição com uma corrida no Velódromo, vendo o público, carros e bicicletas que passam sob os seus olhos, naturais, palpantes. Em seguida é um bailado escocês, animado, esplêndido. A dança

33 A *República*, Porto Alegre, sexta-feira, 06/11/1896, ano 2, n. 256, p. 1.

34 *Mercantil – Folha da Tarde*, Porto Alegre, sexta-feira, 6/11/1896, ano 22, n. 256, p. 2.

serpentina de Luiza Füller dá-nos uma idéia completa da notável artista em suas evoluções. O que, porém, é verdadeiramente assombroso é a chegada de um trem à gare de Londres. Imagine-se que ao longe vê-se apontar o comboio que avança para a estação, deitando fumo pelo cano. Sai o chefe da estação e vai postar-se na plataforma. Os carros avançam, avançam e param. O chefe abre as portinholas e vê-se os passageiros que descem, os que sobem, uma multidão agitada, a vida enfim.<sup>35</sup>

A profusão, a multiplicidade e a simultaneidade das manifestações da vida moderna que o cinema registrava e reproduzia nas telas não parecem ter causado desconforto ou incômodo. Ao contrário, a visão da representação de tantas atividades cotidianas em sua dinâmica, acelerada pelos novos meios de transporte a vapor, parte das quais era estranha ao meio local, parece ter produzido nesse espectador uma grande ansiedade. O frêmito das imagens e a agitação da *multidão* parecem ter estimulado nele uma forte expectativa de vivenciar aquelas mesmas experiências já comuns em algumas grandes metrópoles.

Nesse sentido, é possível perceber, nesse relato inicial, um dos aspectos que se tornaria um dos pilares do futuro sucesso do cinema, a oportunidade por esse incrementada de se ver transportado imaginariamente para outras realidades e, assim, conhecer lugares e vivenciar situações em uma dimensão apenas visual e sensorial. Se essa possibilidade de substituir as experiências reais pelas imaginárias também trazia em si um potencial perigo de empobrecimento da memória (GUNNING, 1996, p. 24-25), por outro lado, tornou-se uma fonte inspiradora, constantemente renovada, de produção de novas expectativas, sonhos e desejos.

O encantamento que causou entre os espectadores locais a visão do filme mostrando uma das performances da dança Serpentina pode ter a sua explicação nessa fascinação onírica que as imagens cinematográficas também proporcionavam. Em especial, quando os efeitos de suas representações as tornavam mais agradáveis que a própria realidade. O cinema surgiu num contexto cultural de crescente valorização das diversões leves e mais comprometidas com a estimulação sensorial do que com a formação intelectual. Esse aspecto foi predominante no ambiente espetacular porto-alegrense no fim do século XIX, em que proliferavam as companhias de variedades e, em seus programas, números mais voltados às experimentações visuais e sonoras que proporcionassem beleza e humor. Para a renovação do interesse público, era fundamental contemplar aspectos como variedade e atualidade, o que significava tanto a incorporação das novas tecnologias quanto a referência aos acontecimentos que envolviam o cotidiano dos espectadores.

35 Gazeta da Tarde, Porto Alegre, ano 1, n. 258, sexta-feira, 6/11/1896, p. 1.

Foi esse o contexto cultural em que foram hegemonicamente exibidas e apropriadas as projeções luminosas antes do surgimento do cinema e logo a seguir este último. Ambos estiveram inscritos no tempo do lazer, reconhecidamente um momento de maior liberdade para a fruição dos sentidos e dos prazeres a eles associados. Tais características também explicam a dupla orientação assumida pelo cinema em seu processo de afirmação. Inicialmente percebido como uma nova atração, ele se redefiniria até se constituir em um novo gênero espetacular.

De fato, durante a sua primeira década de exibição, as projeções cinematográficas foram incorporadas a espetáculos de diferentes gêneros de diversões como atrações complementares. Por outro lado, era muito comum os filmes reproduzirem na tela imagens de espetáculos e números apreciados ao vivo e em cores pelos contemporâneos nos teatros, cafés, circos e outros ambientes. Assim, prestidigitadores, lutadores, dançarinas, palhaços e outras diversas atrações populares, que incrementavam o contexto das diversões públicas da época, também se tornaram objeto de interesse dos primeiros cinegrafistas.

Um dos números mais filmados no período foi a dança Serpentina. O espetáculo foi criado pela atriz e dançarina de variedades norte-americana Loïe Fuller (1862-1928) em 1892, em Paris. Tendo iniciado a sua carreira nos Estados Unidos, a artista tornou-se a primeira grande vedete internacional da dança solo entre 1890 e 1920. Sua ascensão esteve estreitamente vinculada ao fato de Fuller ter sido a primeira coreógrafa a utilizar os meios tecnológicos disponíveis com fins puramente artísticos e como elemento essencial da constituição dos seus espetáculos.

O seu interesse pela ciência a levou a integrar a eletricidade e os conhecimentos de óptica e química às suas coreografias. Inventando dispositivos cenográficos que incluíam o emprego de espelhos, pisos de vidro e projetores, Fuller produziu efeitos luminosos inéditos, criando um espetáculo de caráter híbrido e de efeitos deslumbrantes. (BOUCHER; OLATS, 2002). Sua arte consistia, essencialmente, em criar jogos de luz e cor em movimento a partir da reflexão de luzes multicoloridas sobre o seu figurino, um amplo vestido que girava em torno de si.

O sucesso da dança Serpentina e suas variantes foi tal que numerosas imitadoras se apropriaram da coreografia e a exibiram pelo mundo afora, estimulando também vários cinegrafistas a filmá-las. Produzida entre 1894 e 1908, ao menos, essa filmografia demonstra a extensão temporal e cultural do interesse pela dança Serpentina,

tanto entre os realizadores quanto entre o público.<sup>36</sup> Uma fascinação que foi incrementada pelo próprio cinema através da vulgarização do espetáculo a um público bem mais amplo do que aquele que tinha acesso direto às representações ao vivo da performance.

Alguns desses filmes foram exibidos em Porto Alegre, em diferentes momentos. O primeiro a fazê-lo foi Francisco de Paola, como se sabe, causando forte impressão entre os espectadores locais pela gratificante experiência lúdica e estética que proporcionou. A dança Serpentina já havia sido apresentada ao vivo na cidade, em julho de 1895, no Teatro São Pedro, por *Mme. Cristina Frizzo*, como a atração final dos espetáculos de variedades da “Companhia Hestereóptica Ilusionista Musical”. Mas a versão exibida deve ter sido simples em sua coreografia, vestuário e efeitos, pois não mereceu do *Mercantil* mais que um relato desmotivado, revelando que o número “agradou geralmente”, e da *Gazeta da Tarde* uma crítica, reconhecendo a sua novidade para o público local, mas observando a falta de agilidade da dançarina.<sup>37</sup>

Já o filme projetado em novembro de 1896 foi elogiado pelos representantes encantados de várias folhas locais porque mostrava “todas as transformações de luzes” ou, em outras palavras, porque nele “aparecem as projeções luminosas”. Na verdade, dificilmente seria possível ter a percepção desses efeitos limitando-se o filme ao registro P&B. Assim, é provável que essa cópia já fosse em cores, como de fato ocorreria com boa parte da produção cinematográfica do período, tornando mais compreensíveis aquelas impressões.

Considerando-se como exemplo a versão colorida “Dança Serpentina n. 765” de Louis Lumière, os aspectos acima apontados se potencializariam pelo modo de aplicação da cor. Originalmente em P&B, os primeiros filmes coloridos foram produzidos mediante a aplicação manual da cor aos fotogramas, com pincel. Essa intervenção produzia resultados policromáticos e podia ser feita sob duas orientações básicas. Uma delas consistia na seleção e definição de padrões para distintos espaços do fotograma, preenchendo cada um deles com uma determinada cor, individualmente e de forma pontual. O resultado era uma cena em que uma mulher vestia sempre azul,

36 A Cinemateca de Bolonha/Itália e a Cinemateca da Dança/Paris permitem inventariar uma série de filmes sobre a dança Serpentina e similares, produzidos entre 1895 e 1900 por realizadores de diferentes países. Os seus títulos estão disponíveis em: <http://www.cinetecadibologna.it> e <http://www.lacinemathequedeladanse.com>. O filme *Danse Serpentine*, n. 765, de 1896, realizado por Louis Lumière, está disponível em: <http://www.archive.org/details/VueLumiere765DanseSerpentine>. Já algumas versões dos filmes produzidos por Edison, *Annabelle Butterfly Dance* (1894) e *Annabelle Serpentine Dance* (1895), os quais foram inicialmente exibidos nos quinetoscópios e depois nos nickelodeons, estão disponíveis em: <http://br.youtube.com>.

37 Em 1901, a dança voltaria a ser exibida na cidade com maior qualidade e fazendo grande sucesso. Em 1902, ela voltaria a ser apresentada, mas aparentemente numa versão modernizada.

e um homem vestia sempre amarelo, por exemplo. Esse efeito visual, que Dubois (1995, p. 78) denomina “decorativo e atrativo”, foi um dos mais comuns e fascinantes dos primeiros filmes.<sup>38</sup> Ele também compreendeu outra possibilidade de aplicação individual e pontual da cor aos fotogramas, mas que proporcionava um efeito diverso, pois enfatizava a percepção do movimento como técnica e como estética. O filme “Dança serpentina n. 765”, acima citado, é o seu melhor exemplo.

Como em outras produções Lumière, também nessa, apresentam uma cena de movimento em um único plano, filmada com a câmera fixa e em enquadramento teatral. Na versão em cores desse filme, contudo, o esforço em reproduzir os efeitos originais da coreografia determinou que a cor fosse aplicada apenas no vestuário da dançarina, restando o seu corpo e o cenário em P&B, e que uma grande diversidade de cores fosse utilizada no mesmo traje. O resultado criado na projeção é o de um espetáculo em que ao movimento contínuo das vestes é acrescido outro movimento paralelo, aquele das cores, que mudam constantemente.

A cor se torna ela mesma um acontecimento na continuidade do movimento filmado. Ela é movimento em si mesma e, por isso, atração, da mesma forma que o tema do filme, a dança. Não se trata, portanto, de uma representação naturalista, em que as coisas têm uma cor, a sua. Trata-se de movimentos distintos e independentes que se fundem, o da dança e o da cor, criando um novo elemento original, que transmite a impressão de que a cor vem de dentro do corpo que se move e não que lhe é exterior. (DUBOIS, 1995). Essa última impressão será comumente causada por outros filmes do período, em que as cores são aplicadas padronizadas às roupas das personagens, conforme apontado acima, evidenciando a sua exterioridade, o seu estrangeirismo. Do ponto de vista estético, nesse filme, a cor estaria encarnada na superfície, contribuindo para a formação de imagens quase abstratas de formas e cores em detrimento da figura da dançarina, que quase desaparece em meio ao dinâmico desenho.

Esse filme foi um entre tantos outros produzidos no período, cujo tema central foi a dança. A escolha do tema pelos cinegrafistas, embora se revelasse particularmente apropriada para demonstrar a capacidade do cinema como técnica de registro e reprodução do movimento, também correspondia a um traço cultural da época, em que o movimento era objeto de um interesse disseminado. Desde o fim da década de 70 (séc. XIX), o corpo e as demonstrações de sua maleabilidade e agilidade se tornariam objeto de crescente importância social, estimulando o gosto pelo circo e a

---

38 Posteriormente foram desenvolvidos processos de coloração químicos, como a viragem e o tingimento, em que a cor era aplicada nos planos, isto é, no corpo global do filme, produzindo um resultado monocromático.

incorporação de números do gênero pelas companhias de variedades. O fenômeno também influenciou o desenvolvimento de uma série de esportes e da cultura física, assim como a criação de danças e coreografias, algumas das quais foram incrementadas por efeitos óptico-mecânicos, tornando-se temas dos primeiros filmes de cinema. Ele próprio foi uma expressão dessa mesma tendência, mas exercitada no campo científico, da física e da medicina.

A exibição do filme sobre a dança Serpentina em Porto Alegre teve o impacto descrito por todas as razões acima e porque ele representava uma síntese da sensação de vertigem intensificada pela aceleração que os novos inventos, sobretudo os meios de transporte e as novas fontes energéticas, provocavam na dinâmica da vida cotidiana. A dança Serpentina também representava a potencialização das capacidades humanas pela técnica, que continuaria criando e intensificando novas sensações e emoções nos anos seguintes, em correspondência ao avanço da mecanização.

Georges Renouveau, que estreou dois dias após o concorrente, não exibiu nenhum filme que tenha causado semelhante impacto. Nos comentários às suas projeções, os destaques se concentrariam nas informações sobre a forma de organização dos programas e na ideia da qualificação crítica da experiência esportiva pela comparação, possibilitada pelo caráter simultâneo das temporadas em cartaz na cidade.

Como não poderia deixar de ser, Renouveau teve as suas projeções avaliadas em referência àquelas apresentadas por De Paola alguns dias antes. Também ele projetou o mesmo gênero de filmes dos pontos de vista temático e formal, merecendo muitos aplausos e elogios pela qualidade da projeção, que foi considerada superior à do concorrente. Tanto *A República* quanto *A Federação* concordaram na ênfase a essa supremacia técnica. O cronista do *Mercantil*, porém, reclamou dos grandes intervalos entre a exibição de cada filme, preferindo, nesse sentido, as exibições de De Paola, que “apresenta cinco fotografias (filmes) em 10 minutos e por preço mais cômodo”.<sup>39</sup>

Em sua crítica, o espectador-jornalista acabou revelando o modo de funcionamento dos espetáculos, que realmente não passavam de rápidas demonstrações das capacidades dos novos aparelhos. Na verdade, ambos os exibidores promoveram sessões curtas e sucessivas, diárias e noturnas, cobrando o mesmo valor pelos ingressos, 1\$000rs por pessoa. Considerada uma quantia “insignificante” pelo *A República*, esse valor não era, entretanto, facilmente dispensável, o que tornava as projeções uma atração cara naquele momento e, por isso, de abrangência social

39 *Mercantil – Folha da Tarde*, Porto Alegre, sexta-feira, 9/11/1896, ano 22, n. 258, p. 2.

restrita. O *Jornal do Comércio* considerou esta limitação: “Quem puder despende o seu mil-réis, não deve deixar passar a ocasião.”

Esse último aspecto, a ideia de oportunidade, talvez seja o mais significativo observado nesta investigação sobre a qualidade da recepção local às imagens cinematográficas. Ele sintetiza uma série de considerações observadas ao longo deste texto, apontando, simultaneamente, para o passado e o futuro da relação dos espectadores com as imagens no mundo moderno, particularmente aquelas que foram objeto de espetáculos públicos de projeções. Trata-se da ansiedade com que foram apropriadas as “vistas animadas”, uma ansiedade ausente nos espetáculos da tradição lanternista do século XIX, de “vistas fixas”, mas que se estenderia às formas de produção e consumo do cinema nas décadas seguintes.

Enquanto os exibidores estiveram na cidade, mas sobretudo quando se aproximou a data do encerramento de suas temporadas, a imprensa recomendou repetidamente aos seus leitores que não perdessem a oportunidade de conhecer “um dos mais extraordinários inventos de engenho humano neste fim de século”.<sup>40</sup> A incerteza sobre o futuro do cinema estimulava a divulgação da visita ao cinematógrafo, percebida como uma ocasião especial para se atualizar sobre as novidades do mundo civilizado e, dessa forma, a ele se integrar, gozando de uma espécie de satisfação cosmopolita.

Conhecer aquelas imagens e a realidade nelas representada era também uma oportunidade de conhecer o mundo em que se vivia num momento em que esse passava por radicais transformações. A introdução dos novos aparelhos e fontes energéticas nos meios industrial e doméstico vinha transformando, decisivamente, o cotidiano das pessoas. Esses produtos e processos vinham acelerando o ritmo da vida urbana, não sem desencadear sentimentos ambíguos e contraditórios divididos entre o desejo de mudança e o medo da desorientação e da desintegração inscritos nos processos de transformação. (BERMAN, 1986).

A percepção dos contemporâneos sobre a rapidez com que vinham se sucedendo no mercado os lançamentos de novas invenções técnicas evidenciava um misto de júbilo e receio. De fato, também se percebe nas considerações dos jornalistas portoalegrenses, os primeiros espectadores cinematográficos locais que deixaram algum registro de suas experiências, uma angústia ante a natureza fugidia dessas. Ela era endossada, tanto pelo caráter passageiro da presença dos exibidores itinerantes na cidade quanto pela duração efêmera das projeções e de suas imagens.

40 *Jornal do Comércio* de 10/11/1896, citado por Todeschini (s/d.).

As imagens cinematográficas expressavam, igualmente, a aceleração e a decorrente sensação de fugacidade do tempo. Se o cinema trazia a possibilidade de registro e reprodução da ideia de movimento e, assim, a percepção do tempo que passa, restituía, em troca, a consciência da perda dessa experiência, enfatizada pelo caráter múltiplo, fragmentado e descontínuo dos conteúdos dos filmes e da sua forma de exibição. Por outro lado, e, simultaneamente, o cinema trouxe a possibilidade de “ver de novo” e, assim, estender a experiência vivida como memória, tornando as imagens cinematográficas uma forma de redenção da perda por elas anunciada.

Nesse sentido, ele permitiu um incremento da experiência visual inscrita no ato de ver, proporcionando uma qualidade mais analítica desse olhar. Como relatou o *Jornal do Comércio* sobre a estreia de Renouveau, as vistas exibidas agradaram, porque reproduziram “com presteza todos os movimentos, ainda os mais insignificantes, dos personagens do quadro”.<sup>41</sup> Trata-se dos movimentos naturalizados e tornados aparentemente imperceptíveis pela familiaridade e pelo hábito, mas também pela mecanização e aceleração da dinâmica cotidiana e pela desatenção. Ao se tornarem objeto do interesse, direto ou indireto, do cinematógrafo, esses puderam ser percebidos também pelos observadores e com novo intuito, afastado do pragmatismo das ações cotidianas. No recorte que promoveu sobre a realidade e no caráter deslocado com que reproduziu essas imagens na tela, proporcionando uma nova janela artificial para o exame do mundo, o cinema permitiria uma reapropriação mais rica e complexa da realidade, em seus traços mais e menos evidentes.

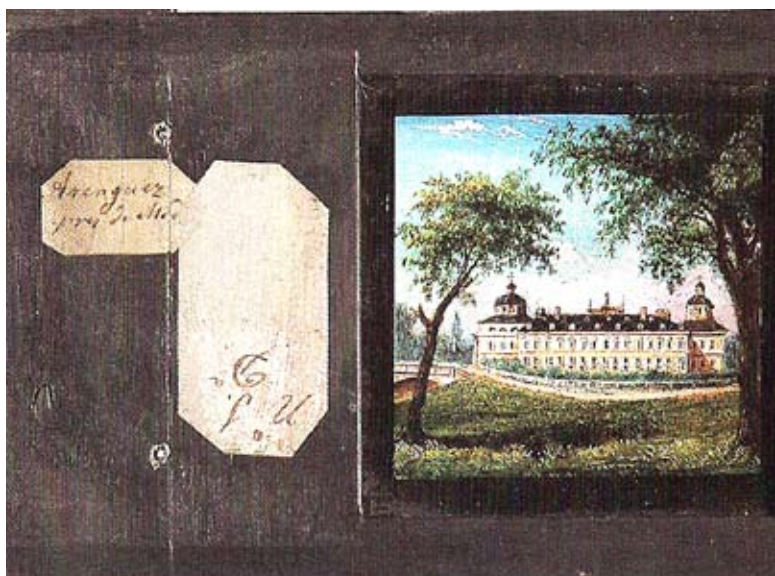
Com este texto, procurou-se lançar sobre o evento: introdução do cinematógrafo em Porto Alegre, um olhar histórico igualmente renovado e complexificado por uma abordagem cultural. Um olhar aberto às transformações, ainda em gestão, que a nova técnica de produção e reprodução de imagens provocaria sobre as formas de percepção e expressão e as práticas culturais da sociedade local na época. Desenvolvida sob a perspectiva da história da visualidade, esta análise pontual procurou valorizar a especificidade das experiências dos contemporâneos, chamando a atenção para o ritmo e o caráter peculiares da introdução das novas tecnologias em cada contexto e as suas implicações culturais.

---

41 *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 10/11/1896, transcrito por Todeschini (s/d.).



**Figura 1** – Lanterna mágica profissional Molteni – Paris/França  
Fonte: [www.todocoleccion.net](http://www.todocoleccion.net)



**Figura 2** – Vista fixa para a lanterna mágica. Panorama diurno do Palácio de Aranjuez. Pintada à mão sobre vidro. França, final do séc. XIX, 12,7 x 19,7cm. Coleção Filmoteca Espanhola  
Fonte: **El cine español em los años 50. 50 años de la Filmoteca Española.** Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003. p. 112.



**Figura 3** – Vista fixa para a lanterna mágica. Apolo de Belvedere. Fotografia P&B sobre vidro. França, final do séc. XIX, 10,7 x 17,8cm. Coleção Filmoteca Espanhola.  
Fonte: *El cine español en los años 50. 50 años de la Filmoteca Española*. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003. p. 115.



**Figura 4** – Quinetofone (quinetoscópio com fonógrafo associado), Edison (1895)  
Fonte: PISANO, Giusy; POZNER, Valérie (Org.). *Le muet a la parole: cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005. p. 36.



**Figura 5** – Aparelho de projeção cinematográfica. Publicidade de Georges Mendel, 1912.

Fonte: PISANO, Giusy; POZNER, Valérie (Org.). **Le muet a la parole**: cinéma et performances à l'aube du XX siècle. Paris: AFRHC, 2005. p. 43.



**Figura 6** – Fotografia. Porto Alegre, Praça da Alfândega, ponto dos bondes elétricos (à esquerda) e Confeitaria A Bohemia (à direita), junho de 1908.

Fonte: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **O espetáculo da rua**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1996. p. 20.

## Referências

- ALTMAN, Rick. Penser l'histoire du cinéma autrement: un modèle de crise: vingtième siècle. *Revue d'Histoire*. Numéro spécial. Dossier Cinéma. Le temps de l'histoire, Paris, n. 46, p. 65-83, avril./juin 1995.
- ALTMAN, Rick. Quelques idées reçues sur le son du cinéma muet qu'on ne saurait plus tenir. In: PISANO, Giusy; POZNER, Valérie (Org.). *Le muet a la parole: cinéma et performances à l'aube du XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris: AFRHC, 2005. p. 81-99.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. da Universidade; UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, São Paulo, n. 11, v. 5, p. 173-191, 1991.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- DUBOIS, Philippe. Hybridations et métissages: les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur. In: AUMONT, Jacques (Org.). *La couleur en cinéma*. Paris: Cinémathèque Française/Mazzota, 1995. p. 74, 78, 92.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Fotógrafos em Porto Alegre no século XIX*. Colóquios com a minha cidade. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- GASTAL, Susana. Salas de cinema: cenários de uma história porto-alegrense. *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, n. 9, p. 132-141, dez. 1998.
- GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André; MARIE, Michel (Org.). *Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Colloque de Cerisy/Publications de la Sorbonne, 1989. p. 49-63.
- GUNNING, Tom. Cinema e história. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-42.
- GUNNING, Tom. *Le cinéma des premiers temps. Trafic. Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, n. 50, p. 327-336, 2004.

GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Imagens*, Campinas, n. 5, p. 52-61, ago./dez. 1995.

LEENHARDT, Jacques. Teoria da comunicação e teoria da recepção. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 8, p. 7-13, dez. 1997.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Senac; Unesp, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

PFEIL, Antonio Jesus. Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros. In: BECKER, Tuio (Org.). *Cinema no Rio Grande do Sul. Cadernos Porto & Vírgula*, Porto Alegre: Unidade Editorial/PMPA, n. 8, p. 17-29, 1995.

PFEIL, Antonio Jesus. *O cinematógrafo no Rio Grande do Sul no século XIX*. Canoas: Edição do Autor, 1999.

QUINTANA, Ángel. El advenimiento del cine como nueva imagen. *Archivos de la Filmoteca*, Valência, n. 28, p. 7-23, feb. 1998.

RECENSEAMENTO do Município de Porto Alegre. Efetuado no dia 31 de dezembro de 1910 sob a direção do 2º escriturário da Seção de Higiene e Assistência Pública Olympio de Azevedo Lima. Porto Alegre: Oficinas Tipográficas d'A Federação, 1911.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; COSTA, Ângela M. da. *Virando séculos: 1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TODESCHINI, Cláudio. Material mimeografado e sem título sobre a história do cinema no Brasil pertencente ao acervo do setor de cinema do Museu Hipólito José da Costa.

TRUSZ, Alice Dubina. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre: 1861-1908*. 2008. 421p. Tese (Doutorado em História) – PPG/UFRGS, Porto Alegre, 2008.

XAVIER, Ismail. Prefácio à edição brasileira. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 16-17.

## REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Jornais de Porto Alegre

*A Federação*, 1896.

*A Reforma*, 1878, 1882.

*A República*, 1896.

*Correio do Povo*, 1896.

*Gazeta da Tarde*, 1896.

*Jornal do Comércio*, 1896.

*Mercantil – Folha da Tarde*, 1892, 1895, 1896.

### Artigos da internet e sites

BOUCHER, Marc; OLATS, Leonardo. Loïe Fuller. 2002. *The Journal of International Society for the Arts, Sciences and Technology*. San Francisco, CA/ EUA. Disponível em: <<http://www.olats.org>>. Acesso em: 5 maio 2008.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O ano de 1902*. 2005. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>>. Acesso em: 5 jun. 2008.

Cinemateca da Dança/Paris. Disponível em: <<http://www.lacinemathequedeladanse.com>> Acesso em: 5 maio 2008.

Cinemateca de Bolonha/Itália. Disponível em: <<http://www.cinetecadibologna.it>>. Acesso em: 6 maio 2008.

Instituto Lumière/Lyon. Disponível em: <<http://www.institut-lumiere.org>>. Acesso em: 2 mar. 2008.

Youtube. Disponível em: <<http://br.youtube.com>>. Acesso em: 23 abr. 2008.