

Vol.
IV

Alice Dubina Trusz

Alice Dubina Trusz

Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira Vol. IV

Entre lanternas mágicas e cinematógrafos

as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908

Entre lanternas mágicas e
cinematógrafos



editora
3OME
e

editora
TERCEIRO NOME


INICIATIVA
CULTURAL

ENTRE LANTERNAS MÁGICAS E CINEMATÓGRAFOS

as origens do espetáculo
cinematográfico em Porto Alegre

1861-1908

Alice Dubina Trusz

ENTRE LANTERNAS MÁGICAS E CINEMATÓGRAFOS

as origens do espetáculo
cinematográfico em Porto Alegre

1861-1908

editora
TERCEIRO NOME


INICIATIVA
CULTURAL

A Sandra Jatahy Pesavento (*in memoriam*), cuja paixão deu vida à prática histórica e cujo olhar, perspicaz e instigador, ampliou os horizontes de tantos historiadores.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, ao Instituto Iniciativa Cultural e à Ecofalante pela iniciativa da organização do Prêmio SAV para Publicação de Pesquisas em Cinema e Audiovisual, que em sua primeira edição premiou minha tese de doutorado com sua publicação, dando lugar a este livro. Uma iniciativa muito bem-vinda, considerando-se a imperiosa necessidade de divulgação e socialização dos conhecimentos que têm sido produzidos no âmbito da academia e que lá têm permanecido, ganhando circulação apenas entre os pares. Gostaria de agradecer também à Capes, que financiou esta pesquisa, assim como o estágio de doutorado-sanduiche em Paris, permitindo o incremento da investigação e o aperfeiçoamento de minha formação. O período de estudos no exterior foi decisivo para a reorientação do projeto inicial da tese e para a atualização da bibliografia relativa ao tema, e nesse sentido cabem também agradecimentos aos professores dos quais tive o privilégio de ser aluna, srs. Jacques Leenhardt (orientador no exterior), Roger Chartier, Jacques Aumont e Jacques Revel, que me receberam gentilmente em suas classes na EHESS. A seguir, a minha gratidão e reconhecimento à orientadora, professora Sandra Jatahy Pesavento, que me oportunizou a descoberta de ser historiadora e me incentivou, com seu exemplo de paixão e trabalho, a construir uma prática pautada pela seriedade e pela ética, mas movida pelo entusiasmo da busca e renovada pelo prazer da descoberta. Como no mestrado, também no doutorado Sandra acreditou em minhas capacidades como pesquisadora e na necessidade da investigação das questões propostas, estimulando sempre novas abordagens, de modo a recuperar para a História a complexidade da sua dinâmica. Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde desenvolvi

o doutorado, e aos professores Flávia Cesarino Costa, Eduardo Victorio Morettin, Charles Monteiro e Fatimarlei Lunardelli, que aceitaram o convite para compor a banca de defesa da tese e permitiram aprimorá-la com suas lúcidas considerações. Agradeço ainda a solicitude dos funcionários das diferentes instituições consultadas, que disponibilizaram os materiais dos seus acervos para a pesquisa, especialmente às direções do IHGRS e do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, que permitiram o acesso a obras raras e de acesso restrito. Meu muito obrigado aos responsáveis pelas instituições que autorizaram a reprodução das imagens de seus respectivos acervos neste livro: Filмотeca Espanhola, Cinemateca Francesa, Sr. Laurent Mannoni, Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e Museu Joaquim José Felizardo. E, finalmente, o meu profundo e terno agradecimento aos amigos, que emprestaram livros, fizeram leituras, traduções e fotos, me ouviram e me falaram, estimulando-me e acreditando na viabilidade do projeto e na validade dos meus esforços. Agradeço igualmente aos meus familiares, que procuraram compreender, na medida do possível, o mau humor, o nervosismo e a necessidade de silêncio, lembrando especialmente dos sobrinhos e sobrinhas, de cujo crescimento não pude participar como gostaria.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	17
1. A TRADIÇÃO LANTERNISTA.....	31
1.1. Manifestações locais das diversões ópticas na segunda metade do século XIX	31
1.2. Os espetáculos de projeções de lanterna mágica entre 1861 e 1896 ...	38
1.2.1. A heterogeneidade dos modos de exibição das projeções	42
1.2.2. Cronologia qualitativa das exibições	47
2. A EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA ITINERANTE.....	85
2.1. A apresentação do cinematógrafo – 1896	85
2.2. A exploração comercial do cinematógrafo em espetáculos públicos (1896-1908).....	106
2.2.1. A exibição das projeções como atrações complementares	122
2.2.1.1. Centros de diversões	122
2.2.1.2. Exposição Estadual de 1901	146
2.2.1.3. Theatro-Parque.....	157
2.2.1.4. Festas públicas ao ar livre.....	188
2.2.2. A exibição das projeções como atrações autônomas	201

2.2.2.1. As salas especializadas temporárias	201
2.2.2.2. Centros de diversões	216
2.3. As projeções de lanterna mágica em tempos de cinematógrafo (1896-1907).....	309
3. A SEDENTARIZAÇÃO DA EXIBIÇÃO CINEMATOGRÁFICA	321
3. 1. As primeiras salas especializadas permanentes	321
3. 2. A continuidade da exibição cinematográfica itinerante	354
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	361
NOTAS.....	369
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	369
Fontes.....	377
Instituições consultadas	378
CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES	379

APRESENTAÇÃO

As pesquisas históricas sobre o cinema brasileiro têm pouca tradição no embate sistemático e científico com fontes primárias, e o problema se agrava quanto mais distante, no tempo, está o período pesquisado. A história dos primórdios do cinema brasileiro sofre de grandes vazios investigativos, que trabalhos pioneiros como os de Vicente de Paula Araújo, sobre o Rio de Janeiro e sobre São Paulo, os de Maria Rita Galvão e Máximo Barro e, mais recentemente, pesquisas específicas como as de José Inácio de Melo Souza tentaram preencher.¹

O Rio Grande do Sul é mais afortunado do que outros estados porque tem um bom número de pesquisadores, de variadas orientações, debruçados sobre os primórdios do seu cinema, como é o caso de Nilo Ruschel, Pery Ribas e Antonio Jesus Pfeil. Mas essas abordagens sofrem de graves problemas, tais como a falta de rigor histórico, a omissão de suas fontes e um arriscado trânsito entre os registros jornalístico e literário, que tende a valorizar mais o papel de personalidades individuais e menos os processos culturais em torno das atividades de projeção de imagens. Essas limitações não são exclusivas da historiografia local, constituindo-se, na verdade, como um vício nacional.

Nilo Ruschel foi um dos primeiros pesquisadores que reuniu informações sobre o cinema gaúcho, publicadas num artigo de 12 de julho de 1941 na *Revista do Globo*.

¹ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976 e *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, São Paulo, Perspectiva, 1981; GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Ática, 1975; BARRO, Máximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*, São Paulo, Tanz do Brasil, 1996; SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, São Paulo, SENAC, 2004

Sua abordagem destacava pioneiros como Francisco Santos, a Guarany Films e o ciclo de Pelotas, que foram, de certa forma, mitificados nos trabalhos de pesquisadores posteriores. Em “Dramas e enigmas gaúchos”, publicado em 29 de dezembro de 1956 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Paulo Emílio Salles Gomes alertava ainda para um outro perigo que rondava a história do cinema gaúcho: o ataque do tempo, uma vez que os pioneiros da primeira geração do cinema já haviam morrido e uma segunda geração de cineastas estava ameaçada de cair no esquecimento se não tivesse seus testemunhos rapidamente registrados, ainda que fosse necessária grande dose de prudência diante de “informações baseadas unicamente na memória”.

Segundo o pesquisador da história do cinema gaúcho Glênio Póvoas, um texto importante foi publicado em italiano por Pery Ribas em 1961.² Neste escrito, Ribas apresenta dados sobre os cineastas pioneiros Giuseppe Filippi, Nicolau Petrelli e Guido Panella, que teriam realizado filmes naturais em Pelotas e Porto Alegre entre 1904 e 1911. Filippi era um exibidor ambulante italiano que filmou e projetou “vistas da União Gaúcha” em passagem por Pelotas em 1904; Petrelli teria filmado a primeira partida de futebol entre o Sport Club Pelotas e o Sport Club Rio Grande, em 1908; já Panella teria realizado em Porto Alegre, entre outros, o documentário *A tragédia da Rua dos Andradas*. No entanto, apesar de essas informações orientarem pesquisas posteriores, elas sofrem do recorrente problema da falta de fontes, uma vez que Pery Ribas “simplesmente não informa de onde provêm suas informações”.³

A questão da omissão de fontes permanece mesmo nos trabalhos mais recentes de preservação e contextualização do cinema gaúcho, empreendidos por Antonio Jesus Pfeil. Ligado à atividade de realização cinematográfica, Pfeil dedicou-se também, paralelamente, à pesquisa histórica de filmes gaúchos, que embasa uma série de textos de sua autoria que foram publicados em periódicos. Destes, destaca-se uma série de artigos publicados no *Correio do Povo* em 1974, que apresentavam um detalhado conjunto de dados sobre o período silencioso, mas que padecia do grave problema, acima mencionado, da origem obscura das informações.

Este tipo de elaboração do passado encerra uma outra dificuldade, ligada às estratégias da chamada “velha historiografia”: a tentativa de legitimação da atividade-cinema através da afirmação de certos cineastas como “autores”. No Brasil, essa tendência parece ter se consolidado nos anos 1950, quando se acentuou o interesse pela história

² RIBAS, Pery. “Il cinema in Brasile fino al 1920”, In: G. AMICO (org.). *Il cinema brasiliano*, 1961, p.13-24. Apud PÓVOAS, Glênio Nicola. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FAMECOS/PUCRS), 2005.

³ PÓVOAS, Glênio Nicola. Op. cit.

do cinema. Mas este interesse se fazia no contexto de um acirrado debate na crítica de cinema sobre as estratégias para uma afirmação do cinema nacional que fosse mais decisiva e enfrentasse a dominação do mercado brasileiro de filmes pelos distribuidores estrangeiros, considerados responsáveis pela fraqueza e precariedade de nosso cinema. Discutia-se como viabilizar um cinema autoral que ao mesmo tempo falasse ao povo.

Dentro desse contexto, uma boa parte dos estudos sobre períodos específicos da história do cinema brasileiro se fazia mesclada à atividade de crítica de cinema. Essas abordagens misturavam aos estudos que se acreditavam históricos uma avaliação do passado de caráter um pouco idealista e mesmo normativo, a professar políticas e soluções possíveis para dificuldades de produção e distribuição, problemas que pouco tinham a ver com uma verdadeira pesquisa histórica.

Encontramos um exemplo desse tipo de abordagem em *O romance do gato preto: história breve do cinema*, de Carlos Ortiz, publicado em 1952. O último capítulo do livro repassa, em apenas dezenove páginas, toda a história do cinema brasileiro, dedicando uma grande parte delas a atacar o cinema de Hollywood e a defender o heroísmo dos nossos produtores locais em sua luta pela defesa da produção nacional. Era a defesa militante de um certo cinema, que hoje parece curiosa ao figurar num livro de história do cinema.⁴

O livro *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, publicado em 1959, é o exemplo mais importante e articulado de história misturada à crítica. Permeado pelo espírito polarizador e nacionalista da esquerda comunista nos anos da Guerra Fria, o texto de Viany assim se manifesta sobre os problemas do cinema brasileiro: “A raiz de todos os males, em qualquer estudo honesto, é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil”.⁵

Estes casos mostram como até os anos 1950 a história do cinema brasileiro foi sendo feita como uma estranha simbiose entre discurso histórico e posicionamento político. Nesse sentido, Jean-Claude Bernardet comentava em 1995 como até então críticos e historiadores não se distinguem: “Se nos perguntarmos quem são os historiadores do cinema brasileiro, penso que não seria errôneo responder o seguinte: estudiosos do cinema e amantes do cinema brasileiro que não têm formação profissional de historiador [...] elaboraram um corpus de textos que constituem o que hoje chamamos de história do cinema brasileiro; e esse trabalho foi feito numa relação de proximidade e identificação com cineastas e sua ideologia, projetando esta

⁴ ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1952.

⁵ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC/INL, p.157.

sobre o discurso histórico”. O resultado disso, pode-se concluir, é a impossibilidade de uma abordagem historicamente isenta do cinema.⁶

Um outro problema, associado à pesquisa histórica de cinema, tem a ver com o risco de que explicações demasiadamente amplas, provenientes de grandes sistemas teóricos, possam engessar ou enviesar as interpretações das chamadas fontes primárias – o que, de resto, é o problema de algumas fortes vertentes historiográficas internacionais, aquelas que David Bordwell chama de “grandes teorias”, tais como as correntes estruturalistas, as culturalistas, as da posição subjetiva e o autorismo. A pesquisa de Alice Dubina Trusz evita essa armadilha porque busca nos vestígios históricos o frescor de novas informações e não a corroboração de teorias prévias e já completas. Ela insere-se, neste sentido, no que David Bordwell chama de “pesquisa de nível médio”: uma corrente de pesquisa “mais modesta, que investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometimentos teóricos tão abrangentes”.⁷

Complementarmente, o trabalho de Alice segue também o caminho da chamada nova historiografia sobre o início do cinema, iniciada em meados dos anos 1970 por um grupo de pesquisadores cujos expoentes são Charles Musser e Tom Gunning nos Estados Unidos, e André Gaudreault no Canadá. Para esses historiadores não é possível entender as práticas de projeção que desembocaram no cinema sem ter em conta o contexto mais amplo das diversões na virada do século XIX para o século XX, sem uma certa forma de sensibilidade e percepção características daquele tempo, e sem haver uma recusa às posições teleológicas que propugnam uma função estabelecida para a linguagem cinematográfica, que evoluiria em direção a um ideal. Trata-se, nesse sentido, de entender as duas primeiras décadas do cinema como arenas de projetos diversos, que envolvem as tendências opostas de atração espetacular, de um lado, e de narração linearizante, do outro. Para isso, reforçam a necessidade do que Gaudreault chama de “complexo de São Tomé”, isto é, da recusa às informações baseadas unicamente na memória de depoentes ou historiadores, e a do retorno às fontes primárias para checar as ideias já cristalizadas e generalizadas como verdadeiras, sem confirmação, ao longo do tempo.

O trabalho de Alice Dubina Trusz tem foco necessariamente regional – aborda Porto Alegre e cercanias – e sua fonte de informação principal é o conjunto dos materiais, de diferentes naturezas, que forma publicados na imprensa local e divulgaram e comentaram as experiências visuais das diversões cotidianas. Neste sentido, sua preciosa pesquisa não apenas atualiza os métodos de investigação histórica do audiovisual em relação aos avanços contemporâneos, como ajuda a preencher o grande vazio de es-

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, São Paulo, Anna Blume, 1995, p.140.

⁷ BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In *Teoria contemporânea do cinema: volume 1, pós-estruturalismo e filosofia analítica*, São Paulo, Senac, 2005, pp.25-70.

tudos, ainda existente, sobre o início das práticas cinematográficas no Brasil. Diante deste corpus, a autora opta acertadamente por organizar a pesquisa em unidades operacionais que giram em torno da noção de “temporada” como critério de comparação diante da diversidade de práticas de exibição relatadas.

Como afirma a própria autora, a introdução do cinematógrafo em Porto Alegre não teve o impacto que normalmente se inventa para romantizar uma história do cinema baseada em abordagens tecnológicas e evolucionistas que supervalorizam o papel dos primeiros exibidores. Diferentemente, a introdução do cinematógrafo em Porto Alegre no ano de 1896 aconteceu num contexto já acostumado a uma tradição de espetáculos de projeções estabelecida décadas antes. E, portanto, o cinematógrafo foi apropriado por um público cujo repertório de diversões visuais era vasto e familiar. Por isso Alice busca não apenas preencher os vácuos de pesquisa relativos à primeira década do cinema (1895-1908), mas também retroceder ao tempo das formas de entretenimento visual anteriores ao surgimento do cinema (período que corresponde à segunda metade do século XIX, a partir de 1861, quando aparecem registros dos primeiros espetáculos que usaram lanternas mágicas em Porto Alegre).

As adaptações de descobertas científicas para fins de entretenimento colocam em questão um tema que aparece bastante nos relatos de Alice Dubina Trusz: a mistura do mágico e espetacular com o científico que lhe faz funcionar. Mesmo antes de o cinematógrafo aparecer, as práticas de projeção que envolviam ilusionismo e o uso de lanternas mágicas traziam embutida a ambígua mescla destas duas visões de mundo posteriormente configurada no cinema: uma visão de mundo mágica e romântica, e uma outra visão, simultânea mas quase oposta, de feições científicas e frequentemente positivistas. Essa mistura dava o tom dessas diversões e aparece claramente na pesquisa de Alice.

A pesquisa visualiza com recorrência esta aliança paradoxal entre o racional e o assombroso, seja nas matérias que relatam os espetáculos, seja nos anúncios que os exibidores veiculavam nos jornais. O que se aprecia e se anuncia é a produção do maravilhoso e do sobrenatural por meio do conhecimento científico racionalista. A eficiência é assim o contraponto do maravilhoso – aliás, é ela quem o viabiliza. O que valorizava aquelas exibições era a capacidade maior ou menor de iludir competentemente através das imagens, plasmada no termo “prestidigitação moderna”, encontrado muitas vezes nas propagandas encontradas na pesquisa de Alice. Se romantismo e cientificismo são os polos opostos da modernidade, naquelas práticas essa polaridade saltava aos olhos como figuração de uma certa ansiedade ante as qualidades fugidias dos espetáculos – que mimetizavam, em última instância, as rápidas transformações da vida moderna.

Este trabalho é pouco glamoroso se visto sob o ponto de vista das grandes sistematizações, mas muito mais valioso para os estudiosos que buscam informações contextualizadas e precisas sobre o período – aquelas que só podem ser conseguidas com o pacien-

te trabalho de formiguinha de historiadores como Alice. Esse tipo de investigação é muito útil porque coleta dados primários com uma metodologia que cria um diálogo entre a historiografia mais geral sobre o tema e a situação específica de seu corpus. Esse estilo de pesquisa é frequente em outros países, mas muito raro no Brasil. É uma contribuição valiosa porque é daquelas que permitem avanços consistentes da teoria.

No Brasil existe uma tendência a que pesquisas específicas como esta sejam realizadas de forma quase esquizofrênica, completamente divorciada do que se faz fora das nossas fronteiras, sejam os debates teóricos e historiográficos, sejam os estudos de casos específicos. Este é o diferencial deste trabalho: uma sintonia e uma arejada informação sobre os tipos de pesquisas e metodologias já realizadas, o que evita o provincianismo e o isolamento das pesquisas locais. Normalmente essas pesquisas fazem recortes empobrecedores porque ficam ou só no âmbito do cinema brasileiro, ou só na atividade especificamente cinematográfica. A proposta de Alice é bem mais ampla e inclui outras atividades e diversões que compõem o contexto no qual as projeções óticas se inseriam entre 1861 e 1908. Além disso, Alice encara seu objeto sem prepotência, evitando as generalizações que aparecem como muleta quando há falta de dados suficientes.

Por ser um enorme banco de dados organizado por aparelho, data e função, este livro já é útil para os pesquisadores de cinema. Mas, além de tudo isso, é ainda uma bem humorada crônica da vida cultural da cidade. Baseada numa detalhadíssima análise de tudo o que se publicou na imprensa local sobre os espetáculos de projeção de imagens no intervalo 1861-1908, a pesquisa tem o duplo mérito de construir uma narrativa saborosa e cheia de curiosidades sobre as diversões em Porto Alegre e ao mesmo tempo conectar a cidade a uma história da visualidade que extrapola aquele local específico e conecta-se a uma modernidade cotidiana vivida de formas diversas pelo mundo. Integrar os primórdios do cinema gaúcho às formas locais de diversão é reconstruir o texto da história com seus detalhes particulares, liberando-a das avaliações depreciativas formuladas pelas sistematizações ignorantes que obedecem a lógicas engessadas pela desinformação. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos*, com seu olhar aberto à transformação e à diversidade singular vivida pela população que frequentava aquelas formas de diversão, renova a história das práticas culturais gaúchas.

Flávia Cesarino Costa

Flávia Cesarino Costa é pesquisadora de história do cinema e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professora no bacharelado em Audiovisual no Centro Universitário Senac e autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (São Paulo: Editora Scritta, 1995; segunda edição revista Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005).

INTRODUÇÃO

Este livro apresenta um estudo histórico que prioriza a primeira década da exibição cinematográfica em Porto Alegre, embora a ultrapasse tanto da perspectiva temporal quanto temática, contemplando os espetáculos de projeções ópticas realizados na cidade entre 1861 e 1908. O interesse central e inicial da investigação foi identificar as formas de exploração comercial do cinema como atração pública entre 1896 e 1908, de modo a compreender como se constituiu o espetáculo cinematográfico no contexto local. Estas datas assinalam, respectivamente, a apresentação do cinematógrafo aos porto-alegrenses e a abertura das primeiras salas especializadas e permanentes de exibição da cidade. O período que transcorreu entre os dois acontecimentos foi denominado nos estudos locais sobre a história do cinema como fase da exibição itinerante e caracterizou-se pela descontinuidade, irregularidade e diversidade da oferta do cinema.

Em função de tais aspectos e da supervalorização do período posterior, da sedentarização, quando as transformações internas da indústria cinematográfica e dos filmes permitiram a consolidação do cinema como atividade econômica e a legitimação artística dos seus produtos, devotou-se a esta primeira década de sua história um grande desinteresse. Se o período não foi completamente ignorado, tem sido resumido em poucas linhas como aquele durante o qual o cinema não teria passado de uma atração de circos ambulantes e feiras temporárias e por isso sem importância. Quando muito, são citadas algumas datas, nomes de aparelhos e exibidores, um dos quais mereceu especial destaque porque produziu filmes sobre eventos locais numa fase marcada por irrisórias manifestações do gênero. A ênfase na produção, aliás, é um dos fatores que explica o desprezo pelo período e pela

historia da exibição cinematográfica não somente em Porto Alegre, mas no Brasil como um todo e ainda hoje.⁸

Profundamente impregnados das tendências historiográficas suas contemporâneas, enraizadas numa abordagem tecnológica e evolucionista do cinema, os primeiros pesquisadores locais, apaixonados e esforçados diletantes, perceberam como revolucionária a chegada do cinematógrafo a Porto Alegre, priorizando os nomes dos primeiros exibidores e as datas das suas estreias.⁹ Debatendo-se nas tentativas de especificar quem chegou primeiro, de onde veio e que aparelho trouxe, reproduziram 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 Edison. Como se sabe, a invenção do cinema resultou de um longo processo de sucessivas e simultâneas pesquisas desenvolvidas por cientistas e inventores em diferentes países do mundo, sobretudo nos Estados Unidos, França, Alemanha e Inglaterra.

A mesma influência da historiografia tradicional do cinema, que desvalorizou o período anterior à sedentarização da exibição e narrativização dos filmes, provocou o desinteresse destes pesquisadores pelo seu estudo e levou à percepção das salas especializadas permanentes como expressões de um feliz sinal de progresso a encerrar uma fase pouco ou nada representativa para a história do cinema enquanto fenômeno sócio-cultural.

É verdade que entre 1896 e 1908 a exibição cinematográfica foi realizada em Porto Alegre por exibidores itinerantes e por temporada. Porém, este era o modo de funcionamento do setor das diversões públicas local na época. Era assim que eram apresentados todos os outros gêneros de diversões, do teatro lírico e dramático às touradas, passando pelo circo e pelos concertos musicais. No entanto, vinculou-se à qualidade da exibição cinematográfica empreendida no período uma ideia de caos e ao cinema como espetáculo um caráter impuro e/ou indefinido.

⁸ Segundo Jean-Claude Bernardet (1995), esta opção brasileira pela produção em detrimento da exibição e do contato com o público pode ser compreendida como uma “profissão de fé ideológica” elaborada no contexto dos anos 1960, quando se vivia a afirmação do cinema de autor. O discurso histórico que a incorporou expressava uma reação ao mercado, dominado pela produção estrangeira, e refletia também uma visão corporativista dos cineastas brasileiros sobre si próprios, tendo se mostrado eficiente para estes e para a sociedade brasileira naquele momento, mas não mais hoje.

⁹ 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. Estes últimos acabaram incrementando as pesquisas sobre a história do cinema, mas apenas no que respeita aos períodos posteriores à primeira década.

Tais percepções de cunho pejorativo pecam pelo anacronismo, justamente porque desconhecem ou desconsideram a história e a especificidade cultural daquele contexto. O fato é que esta interpretação sem base factual acabou por endossar a concepção de que durante a fase da exibição itinerante a presença dos exibidores cinematográficos na cidade teria sido tão episódica e as projeções cinematográficas teriam estado tão confundidas com outros gêneros de diversões que mal se poderia chamar o cinema de cinema ou considerar que este tivesse envolvido um público particularmente afeito às projeções. As salas sim teriam dado condições para a constituição do espetáculo cinematográfico e para a formação do seu público espectador.

Sem dúvida, o cinema naquela época não era como o conhecemos, mas, ao contrário do que transparece na bibliografia “especializada”, o período foi marcado por uma intensa atividade exibidora e um crescente envolvimento do público com o cinema. Tanto pela experiência acumulada pelos exibidores na sua prática profissional e empresarial quanto pelo público apreciador do novo gênero de imagens que aqueles atraíram e conquistaram, a fase da exibição itinerante foi a responsável pela criação das condições que permitiram a própria abertura das salas especializadas permanentes a partir de 1908. Este segundo “evento”, da mesma forma, ganha um outro significado quando confrontado com o fato de que também foram abertos estabelecimentos do gênero em Porto Alegre durante a fase da exibição itinerante, os quais funcionavam segundo o mesmo padrão. A diferença inicial mais evidente entre as salas especializadas anteriores e posteriores a 1908 é que as primeiras tinham duração temporária e as segundas foram abertas com pretensão de longa duração.

O cinema surgiu como uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação e se tornaria uma mercadoria cultural de produção e consumo de massa. Ao longo deste processo, ele também se constituiu em um novo espaço de congregação social na esfera pública, o que ocorreu simultaneamente a sua caracterização e afirmação como novo gênero espetacular. O lançamento do cinematógrafo no mercado do entretenimento mundial como uma nova modalidade de projeção óptica não determinou, no entanto, uma única e definitiva forma de sua exploração comercial.

Os estudos produzidos a partir dos anos de 1980 sobre os filmes e práticas culturais característicos da primeira década do cinema têm demonstrado a complexidade das relações da nova atração com as práticas espetaculares suas contemporâneas, tanto relativas às diversões ópticas quanto aos demais gêneros de espetáculo. Ao longo do período, as projeções cinematográficas foram apresentadas mundialmente sob diferentes modalidades de exibição, impedindo que se fale em “sessão de cinema” conforme a conhecemos hoje. Afinal, os espetáculos podiam até ser exclusivamente de projeções cinematográficas, mas raramente se restringiam a um único padrão, que reunisse os mesmos elementos constituintes, visuais e sonoros. Essa heteroge-

neidade da oferta também facultou um acesso diversificado do público ao cinema e abriu variadas possibilidades de sua apropriação pelos espectadores, conferindo uma dinâmica ímpar ao processo de afirmação do cinema como novo gênero espetacular e prática cultural, em torno da qual se reuniria um público identificado por novas afinidades e expectativas.

A primeira demonstração pública e paga do aparelho de projeção criado pelos irmãos Lumière para um coletivo de espectadores, realizada em dezembro de 1895 no *Grand Café*, em Paris, foi considerada, enquanto espetáculo de projeções, um marco na história do cinema. No entanto, este evento não representou o primeiro espetáculo público de projeções cinematográficas realizado naquele ano e menos ainda a primeira oportunidade que o grande público teve de conhecer as imagens do gênero, disponíveis desde 1894 nos quinetoscópios de observação individual de Edison.¹⁰

De um modo geral, o espetáculo cinematográfico é fundamentalmente descrito como uma projeção de imagens em movimento que acontece em uma sala escura, reunindo um coletivo de espectadores que pagam ingresso para assistir ao que lhes é mostrado. A projeção é realizada por meio de um aparelho óptico-mecânico, o qual projeta imagens ampliadas em uma tela situada a certa distância e à frente do público através de uma fonte de luz artificial.

Ocorre que estudos relativamente recentes sobre as práticas culturais que caracterizaram as formas de entretenimento visual anteriores ao surgimento do cinematógrafo demonstraram que espetáculos de projeções conforme o descrito não só existiam como eram prática corrente e largamente apreciada no período. Diferentemente, aqueles espetáculos faziam uso de aparelhos projetores do gênero lanterna mágica e exibiam imagens na sua maioria estáticas. Estas vistas se distinguiam daquelas “animadas” não somente por serem “fixas”, mas principalmente por seu intenso colorido.

As lanternas mágicas e suas imagens também fizeram sucesso em Porto Alegre na segunda metade do século XIX, colocando os espetáculos de projeções luminosas entre as opções locais de entretenimento, juntamente com o teatro, o circo, os concertos e as touradas. Desde 1861, ao menos, sucessivas gerações, de diferentes faixas etárias, conheceram e apreciaram práticas e técnicas relacionadas com as experimentações, invenções e diversões ópticas que caracterizaram a experiência europeia entre os séculos XVII e XIX. Nos espetáculos de projeções luminosas, os espectadores viram

¹⁰ Durante o ano de 1895, o cinematógrafo dos irmãos Lumière foi exibido em sessões privadas de projeção, experimentais e demonstrativas, para pequenas plateias coletivas de convidados e cientistas que não pagaram entrada, mas que assistiram às projeções antes dos parisienses do Grand Café, portanto. Em outros países da Europa e nos Estados Unidos, da mesma forma, outros inventores também exibiram, antes da famosa projeção inaugural de dezembro, as imagens cinematográficas publicamente, com menor ou maior sucesso, em sessões públicas e pagas.

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 acervos artísticos e pontos turísticos das principais cidades europeias, ampliando os seus horizontes informativos e culturais e a sua memória visual. Assim, é possível afirmar tranquilamente que não foi o cinema que forneceu os primeiros passaportes para que as pessoas pudessem “viajar sem sair do lugar”. A tradição lanternista que o antecedeu, com seus aparelhos, imagens e práticas correlatas, teve importância fundamental no estreitamento da relação dos contemporâneos com as imagens técnicas e na sua formação como espectadores de espetáculos de projeções.

O cinema surgiu e se expandiu pelo mundo no contexto desta complexa e rica cultura visual que vinha sendo construída e dinamizada por um grande fascínio pelos jogos, truques e aparelhos mecânicos desenvolvidos em torno das possibilidades de iludir o olho. Como tal, ele foi uma nova expressão de uma tendência de consumo que dominou o século anterior; foi um novo expoente da adaptação das descobertas científicas para fins de entretenimento. Segundo Tom Gunning (1996), o cinema continuou a valorizar uma série de efeitos ilusórios cujo intuito era criar maravilhamento a partir de imagens que explorassem o desconhecido. O próprio movimento das imagens cinematográficas, uma sucessão de fotografias descontínuas, já era uma expressão desse poder. Por outro lado, os primeiros filmes também foram apreciados pelos interessados nas invenções do prolífero final 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.¹¹

O interesse em investigar o processo de constituição do cinema como espetáculo e a necessidade de conhecer o contexto cultural da efetivação desta dinâmica, visando identificar as suas especificidades locais, os seus elementos formadores e as relações entre eles estabelecidas, determinaram o recuo da pesquisa à segunda metade do século XIX. Nesse sentido, buscou-se identificar as práticas culturais que caracterizaram as formas de entretenimento visual anteriores ao surgimento do cinematógrafo, especialmente aquelas relativas aos espetáculos públicos de projeções de lanterna mágica.¹²

¹¹ Segundo Ángel Quintana (1998: 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, capazes de dar eficácia ao sonho positivista de compreender o mundo através da criação de uma “enciclopédia visual das coisas observadas em sua temporalidade” e ao sonho romântico de “duplicar a vida” e criar um “autêntico espelho de fantasmas”.

¹² Na verdade, desde 1841, ao menos, estabelecimentos temporários ofereciam aos porto-alegrenses outras formas de entretenimento óptico públicas e pagas, disponibilizando aos interessados vistas de perspectiva para observação em caixas de óptica e também fotografias estereoscópicas para observação

Através dos novos conhecimentos sobre estes dois períodos e processos culturais ignorados e/ou desprezados pela historiografia local, anterior ao lançamento do cinematógrafo e correspondente à primeira década de sua exploração, pretendeu-se colocar em discussão as implicações destes vazios investigativos para a construção da história do cinema em Porto Alegre. Objetivou-se, sobretudo, restituir a riqueza e a dinâmica que caracterizaram a primeira década da exibição do cinema e que foram responsáveis não somente pela sua constituição e afirmação como manifestação cultural, mas também pelo incremento do setor do entretenimento local e pela estimulação de novas formas de apreensão e expressão da realidade, cada vez mais mediadas pela técnica e pautadas nas imagens.

A abordagem aqui proposta é decorrente do novo perfil alcançado pelos estudos históricos sobre a cultura e o cinema, conquistado pela história cultural francesa e pelos *cultural studies* norte-americanos. Essas pesquisas caracterizaram-se pela diversidade de objetos e enfoque transdisciplinar, com ênfase para o sócio-histórico, sendo permeadas por uma preocupação de natureza estética. Produzidas a partir do final dos anos 1970 por historiadores de diferentes países da Europa, Estados Unidos e Canadá, uma boa parte delas partiu de novos corpos documentais, os quais foram examinados a partir de uma preocupação teórica e metodológica, determinando o questionamento dos pressupostos da historiografia tradicional do cinema e estabelecendo novas perspectivas de análise.¹³

Os novos conhecimentos produzidos provocaram a revalorização da primeira década do cinema (1895 a 1907), a qual havia sido desprezada pela historiografia como fase do “cinema primitivo”. Tal conceito, construído a partir da referência e dos padrões do filme narrativo clássico, tornado hegemônico entre 1907 e 1917, ou seja, posteriormente, ignorava as formas de compreensão, interesses e expectativas peculiares

em aparelhos apropriados. Este gênero de entretenimento visual permaneceu sendo apreciado ao longo do período, paralelamente aos espetáculos de projeções, mas não será tratado aqui, assim como as formas de entretenimento visual domésticas, caracterizadas por um uso privado das lanternas mágicas e suas imagens.

¹³ A reconfiguração deste quadro teve por marco fundador o Congresso de Brighton, realizado na Inglaterra em 1978. Outros encontros se sucederam, marcando as etapas da transformação historiográfica que colocou o cinema no cruzamento de múltiplas disciplinas: história cultural, estética, das técnicas, política e econômica. Entre os vários textos onde as mudanças são debatidas e apresentadas, destacam-se, pela significativa distância temporal que apresentam e pela visão mais completa que proporcionam do processo: GAUDREAU, André e GUNNING, Tom. “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?” In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André e MARIE, Michel (org.). Paris: Colloque de Cerisy/ Publications de la Sorbonne, 1989. p. 49-63 e GUNNING, Tom. “Le cinéma des premiers temps”. *Trafic. Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, nº 50, p. 327-336, été, 2004.

aos filmes e ao contexto sociocultural anteriores e externos àqueles padrões e cuja dinâmica respondia a uma outra lógica.

Historiadores do cinema como o norte-americano Tom Gunning e o canadense André Gaudreault foram os primeiros a chamar a atenção para a distorção anacrônica implicada naquela abordagem comparativa, orientada por uma visão linear e evolutiva de progresso. Contrariamente, defenderam a necessidade de reconhecer a complexidade e especificidade histórica e cultural da produção cinematográfica anterior ao estabelecimento do cinema narrativo clássico, assim como a diversidade das práticas espetaculares que antecederam a padronização e institucionalização do cinema como espetáculo. A compreensão de que a narrativa cinematográfica clássica também era uma construção histórica e social permitiu recuperar o dinamismo próprio de uma ordem de imagens diversa que lhe foi anterior e que foi por ela sobrepujada.

Para redefinir o período e afastá-lo da percepção depreciativa, estes autores cunharam o conceito de “cinema dos primeiros tempos” e/ou “primeiro cinema”.¹⁴ A eles se juntaram diversos outros historiadores, que passaram a analisar o cinema da primeira década segundo as especificidades do seu contexto de produção e apropriação, o que lhes permitiu descobrir uma história fragmentada e múltipla, recheada de influências e práticas remotas. Através dos conceitos que formularam, estes pesquisadores alteraram significativamente a maneira de entender a emergência do espetáculo cinematográfico e de seu público, abrindo caminho para que o “primeiro cinema” deixasse de ser pensado como inferior ou atrasado para ser reconhecido em sua pluralidade.

O novo olhar sobre os filmes acabou modificando delimitações cronológicas e impondo a necessidade de investigar o contexto espetacular do aparecimento da nova mídia e assim a história dos espetáculos de projeções ópticas anteriores e contemporâneos ao cinematógrafo. Já os estudos sobre a natureza temática e formal dos espetáculos cinematográficos, visando identificar e refletir sobre a constituição e organização dos programas das sessões e o tipo de experiência espectral que demandavam, fizeram emergir a multiplicidade e diversidade das antigas formas de exibição que caracterizavam o cinema antes e mesmo durante a “sedentarização”, mundialmente verificada entre 1905 e 1908.

Além de identificar as continuidades e rupturas entre as diferentes fases, estas abordagens permitiram observar os cruzamentos entre distintas tradições culturais e as soluções mistas daí resultantes. Elas fizeram emergir uma dinâmica marcada por avanços e recuos nos usos dos dispositivos técnicos e de outros elementos componentes da

¹⁴ Sobre as origens destes conceitos e suas diferenças, as principais características da filmografia e de algumas práticas espetaculares do período, sobretudo relativas à experiência norte-americana, consultar COSTA, 1995.

exibição, assim como pela convivência entre práticas antigas e modernas. A recusa à reprodução de esquemas globalizantes e evolutivos e à análise de uma realidade a partir dos pressupostos estabelecidos em outra, temporal e/ou espacialmente distinta, proporcionou a produção de novas comparações e diálogos em torno dos processos de disseminação e afirmação do cinematógrafo em diferentes lugares do mundo.

As pesquisas produzidas a partir da nova abordagem também contribuíram para derubar uma série de ideias disseminadas globalmente como “verdades históricas”, como por exemplo a de que as projeções do cinema mudo eram silenciosas ou, ao contrário, que o acompanhamento musical dos filmes foi uma prática contínua durante toda a fase. Diferentemente, tem sido demonstrado que tais espetáculos caracterizaram-se por distintas e variadas experiências de sonorização, as quais foram realizadas, na sua maior parte, de forma descontínua, seletiva e pontual (ALTMAN, 2005).

Investigar a paisagem sonora dos espetáculos cinematográficos locais também foi um dos objetivos desta pesquisa, que, apesar de reconhecer o potencial informativo das experiências relatadas na bibliografia estrangeira, não as tomou como diretrizes determinantes da análise. Por outro lado, as manteve sempre presentes, visto que a consideração do horizonte mundial da disseminação e afirmação do cinematógrafo permite observar as possíveis relações entre as características da exibição em Porto Alegre e em outros contextos, identificando-se tanto as soluções comuns quanto as particulares.

A investigação sobre as origens do espetáculo cinematográfico aqui proposta, que o percebe como manifestação de uma cultura visual mais ampla, procurou identificar, a partir da pesquisa histórica sobre as práticas cotidianas dos exibidores, os elementos apropriados de outras tradições e práticas espetaculares e os aspectos novos introduzidos. O interesse em compreender a natureza das relações estabelecidas entre o cinema e as demais manifestações espetaculares que lhe foram anteriores e contemporâneas determinou a observação dos elementos comuns compartilhados entre as diferentes tradições de espetáculos de projeções, mas também entre os distintos gêneros de diversões. Da mesma forma procedeu-se com relação à fase inicial da sedentarização, já que a abertura das primeiras salas permanentes de cinema não significou o encerramento imediato da exibição itinerante.

Fundamenta tal perspectiva de análise o reconhecimento de que a introdução do cinematógrafo em Porto Alegre se inscreveu num contexto já enriquecido por uma larga tradição de espetáculos de projeções. Estes dispunham de uma organização, um espaço e uma importância cultural consideráveis, construídos ao longo de décadas e valorizados pelos contemporâneos em virtude das possibilidades lúdicas e do poder das imagens como formas de representação do mundo e produção de conhecimento visual sobre o mundo (LEENHARDT, 1997: 11).

Sair de casa para ir a um espaço público e com acesso pago assistir a espetáculos que incluíam as projeções luminosas, embora não necessariamente fotográficas e em movimento, era uma prática social e cultural familiar, tão regular quanto o permitia o caráter episódico e temporário da sua exibição. Tal aspecto seria determinante na qualidade da apropriação inicial do cinematógrafo pelos contemporâneos como um aperfeiçoamento técnico que permitia a projeção de um novo gênero de imagens. Mas ele também ajudaria a compreender a sua disseminação e afirmação como nova atração pública, que futuramente se distinguiria e consolidaria como gênero espetacular.

A fim de identificar as características dessa dinâmica foi adotada uma perspectiva pragmática. Por meio desta, buscou-se investigar simultaneamente dois âmbitos distintos, mas estreitamente vinculados, de constituição da exibição: de um lado as práticas cotidianas de organização e promoção das temporadas empreendidas pelos exibidores e, do outro, o “mundo da sala”, o ambiente visual e sonoro dos espetáculos de projeção cinematográfica, conforme descrito por uma parcela dos seus espectadores, procurando-se identificar os dispositivos técnicos, sociais e simbólicos que asseguravam a sessão, ou seja, as condições de projeção e recepção dos filmes (PISANO e POZNER, 2005: 14-5).

A sala de espetáculos foi percebida como o espaço social e o “observatório privilegiado” destes cruzamentos. Foi exercitando o papel do espectador interessado, que nos momentos que antecedem e sucedem a sessão busca informações na imprensa sobre as exposições acontecidas e por acontecer, que se procurou identificar a qualidade dessa oferta e de sua dinâmica. A adoção dessa perspectiva investigativa permitiu observar a variedade de iniciativas e dispositivos acionados pelos exibidores com o intuito de dar concretude aos seus espetáculos, tornando-os atraentes ao público. Por outro lado, também permitiu conhecer aspectos da qualidade da acolhida pública às exposições, das relações entre exibidores e públicos e destes com as imagens.

Embora seja inegável a importância dos indivíduos, empresários viajantes que em suas trajetórias, muitas vezes internacionais, empreenderam as temporadas que caracterizaram a exibição cinematográfica no meio local no período, o interesse deste estudo foram os “modos de operação e ação” desses sujeitos e não eles próprios. Em resultado, as unidades a partir das quais conduziu-se as análises foram as temporadas de exibição, entendidas como o conjunto integrado pelos exibidores, seus sócios e auxiliares técnicos, seus aparelhos de projeção e acervos de vistas, os locais escolhidos para a exibição, a composição dos programas e a proposta de funcionamento dos espetáculos. Foi acionando estes diversos elementos que os exibidores itinerantes colocaram o público em contato com o cinema, proporcionando uma experiência diversificada de oferta e apropriação das projeções a partir do estabelecimento de

determinados padrões de exibição, mas também de práticas mais flexíveis, destinadas a incrementá-los e renová-los.

A imprensa diária foi a principal, se não exclusiva, fonte desta investigação voltada à caracterização da experiência visual enraizada no cotidiano, tanto pelo seu modo de atuação quanto pela sua função social. Os jornais impressos detinham, naquele contexto, em que não havia rádio ou televisão, a hegemonia enquanto meios de comunicação, informação e formação de opinião pública. Eles concentravam papel fundamental na divulgação das atrações em cartaz, na sua avaliação, recomendação e crítica, informações que costumavam ser concentradas nas seções dedicadas à cobertura dos acontecimentos artísticos e das opções de lazer disponíveis na cidade. A imprensa também foi um dos locais da divulgação direta dos exibidores de lanternas mágicas e cinematógrafos, os quais ali publicaram os seus respectivos anúncios publicitários, comumente mais completos e objetivos do que as seções noticiosas dos jornais no que respeita às características das suas temporadas e programas.

Os dois tipos de registros foram investigados em seus aspectos informativo e promocional. Procurou-se identificar, simultaneamente, os modos de organização e funcionamento dos espetáculos em seus elementos constituintes, assim como os atributos e valores acionados nos discursos cujo intuito era sensibilizar o público a prestigiá-los. O levantamento das ações cotidianas dos exibidores, informadas pela e na imprensa, foi procedido tendo-se presente que estas eram determinadas pela necessidade de atração dos espectadores e de distinção das temporadas em relação àquelas dos concorrentes congêneres. Se as diversas iniciativas reproduziram, adaptaram ou transformaram modos de fazer já experimentados, ou se instituíram novas maneiras de mostrar e ver, tiveram por motor constituir e manter um público para o cinema, um público heterogêneo cujos diversificados e efêmeros interesses urgia satisfazer.

A perspectiva teórica que orientou a apropriação e interpretação dos materiais jornalísticos fundou-se nas concepções de Michel de Certeau e Roger Chartier, segundo os quais as práticas são produzidas pelas representações através das quais os indivíduos e grupos produzem sentidos e conhecimentos sobre si e o mundo. As práticas, enquanto expressões de ideias, também são investidas de significações plurais e concorrentes, que permitem que os homens se apropriem dos códigos e dos lugares que lhes são impostos ou então subvertam as regras aceitas para compor formas inéditas (CHARTIER, 1991, 177).

Em decorrência, procurou-se cotejar informações de distintas procedências sobre um mesmo aspecto, a fim de identificar nas diferentes apropriações dos acontecimentos cotidianos pelos jornalistas (espectadores) e exibidores a construção que ambos fizeram desta mesma realidade e a legitimidade que pretenderam dar às suas ações e opiniões no espaço institucional e público da imprensa. Dessa perspectiva, conside-

ra-se mais profícuo evidenciar as práticas em sua multiplicidade e simultaneidade, pensando-se as suas implicações sobre a própria construção do cinema como fenômeno cultural.

O conjunto da bibliografia sobre a história do cinema em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul forneceu as indicações iniciais para o estabelecimento de uma cronologia básica das exibições a partir da qual a imprensa foi investigada, acompanhando-se detalhadamente o cotidiano de cada temporada em pelo menos dois jornais distintos, conforme a sua disponibilidade nos acervos. O objetivo foi identificar os diferentes graus de interesse das folhas pelos acontecimentos, assim como os seus mecanismos de divulgação, considerando-se a parcialidade demonstrada pela imprensa da época na cobertura dos acontecimentos, inclusive aqueles relacionados ao setor das diversões públicas.

Afinal, verificou-se que certos acontecimentos foram absolutamente ignorados por alguns jornais, enquanto um único veículo deles deu conta e nem sempre de forma satisfatória, pois bastante incompleta. Jornais não comprometidos ou mesmo contrários a certas tendências políticas e ao partido governista negavam-se a noticiar as promoções da tendência oposta, enquanto o promotor as supervalorizava. Frente a este quadro, procurou-se indicar as divergências relativas à qualidade da cobertura e do tratamento dos mesmos temas por diferentes órgãos. As opiniões diretamente resgatadas da imprensa da época foram mantidas entre aspas, assim como os termos vocabulares percebidos como formas particulares de compreensão e expressão dos sentidos com que os contemporâneos empreenderam as práticas, apropriaram-se das manifestações e construíram suas experiências cotidianas.

No que respeita aos anúncios publicitários, verificou-se que, diferentemente do que ocorreu com os exibidores das projeções de lanterna mágica, foram muito menos numerosos entre os exibidores cinematográficos itinerantes, provavelmente em função do alto custo implicado em sua publicação. Foi muito comum, de resto, que a divulgação dos espetáculos fosse realizada através de programas avulsos, panfletos e cartazes, materiais de menor custo e maior circulação e visibilidade, mas também mais frágeis, que não mais existem. Esses impressos costumavam reunir informações detalhadas sobre os programas, trazendo os títulos das vistas e os horários e preços dos espetáculos, entre outros detalhes que nem sempre foram divulgados pela imprensa. Na verdade, os jornais costumavam remeter os seus leitores aos avulsos, evidenciando que muitas vezes eles próprios os tomavam como fontes de suas notas. É possível também que as informações sobre os programas fossem afixadas junto das bilheterias, nos locais de exibição, mas são materiais que se perderam.

A opção pela imprensa diária, embora coerente com o objetivo da investigação, foi também uma imposição decorrente da qualidade da documentação disponível sobre

os primórdios do cinema na cidade. Não existem crônicas e memórias, e são absolutamente raros registros visuais como fotografias e/ou ilustrações relacionados ao tema no período delimitado. Também ainda não eram editadas localmente revistas ilustradas, que surgiram apenas na década de 1910 e que concentram significativo material visual e escrito sobre o cinema como prática social.

A restrição à imprensa, que já implica a delimitação da investigação a apenas um nível de divulgação e informação dos espetáculos na época, determinou ainda maiores dificuldades à pesquisa em função da inexistência ou indisponibilidade atual de grande parte dos jornais então circulados, que eram realmente numerosos. As últimas décadas do século XIX, e especialmente as duas primeiras do século XX, são as que mais carecem de fontes jornalísticas pelo grande manuseio de que estes materiais foram objeto nas pesquisas sobre a história da cidade. O ano de 1908, por ter sido o mais buscado pelos interessados em demarcar a abertura das primeiras salas de exibição permanente, foi o mais prejudicado em se tratando da primeira década da história do cinema. O *Correio do Povo*, jornal destacadamente informativo e que se promovia como folha imparcial do ponto de vista político, está indisponível na totalidade dos acervos consultados, com exceção do próprio arquivo privado da empresa que ainda o publica. A consulta aos seus respectivos microfilmes, porém, está condicionada ao dispêndio de altas somas, sendo por isso de caráter restritivo. Tais dificuldades de acesso às fontes determinam que os resultados desta investigação sejam tomados apenas e estritamente em relação ao material consultado, podendo vir a ser futuramente complementados e mesmo contestados, caso montanhas de jornais antigos retirados de circulação nas instituições locais possam ser restauradas e disponibilizadas novamente à pesquisa.

Embora nem os aparelhos e dispositivos empregados pelos exibidores e nem as placas de vidro e os filmes por eles exibidos tenham sido objeto direto de interesse desta investigação, até porque inexistem ou são muito raros nos acervos públicos locais, procurou-se conhecer similares, na medida do possível, a fim de compreender melhor o tipo de espetáculo e a natureza das imagens que proporcionavam. Nesse sentido, a experiência de estágio de doutorado-sanduíche em Paris, financiada pela Capes, permitiu acesso direto à parte do acervo da Cinemateca Francesa, tendo sido posteriormente consultados catálogos de outras instituições estrangeiras, assim como sites especializados de instituições museológicas e também de especialistas e colecionadores. O site YouTube se mostrou surpreendentemente rico em seu acervo de filmes do primeiro cinema, na verdade de versões incompletas, mas cujo acesso fácil e rápido permite conhecer parcialmente o que o público da época assistia, inclusive com relação aos filmes coloridos.

Os resultados da investigação serão apresentados segundo uma estrutura que procura cruzar as perspectivas cronológica e temática. Através da primeira, pretende-se pro-

porcionar uma visão de processo que permita a identificação de continuidades, cruzamentos e transformações na sucessão das diferentes experiências empreendidas. Já com as divisões temáticas, pretende-se dar expressão à qualidade dos espetáculos de projeções, tanto de lanterna mágica quanto cinematográficos, de modo a tornar perceptíveis os aspectos que lhes foram comuns e também que os distinguiram em volume, características e dinâmica. Vale ressaltar que os modos de exibição que orientam as divisões temáticas dos capítulos não foram modelos previamente estabelecidos a partir da bibliografia e/ou da experiência estrangeira, mas concluídos a partir da pesquisa histórica sobre a realidade local.

O livro divide-se em três capítulos, sendo o primeiro destinado às projeções de lanterna mágica, o segundo à exibição cinematográfica itinerante e o terceiro às experiências de sedentarização. O primeiro capítulo compreende o período entre 1861 e 1896, reunindo as temporadas de projeção da tradição lanternista anteriores à introdução do cinematógrafo no meio local. Conforme se verá, elas caracterizaram-se por uma periodicidade bastante irregular e distanciada, tendo sido as projeções majoritariamente apresentadas como atrações complementares de espetáculos de prestidigitação e variedades. Também foram identificadas temporadas exclusivamente de projeções, mas estes casos foram raros.

O segundo capítulo estende-se de 1896 a 1908, ou seja, até o início da fase de sedentarização da exibição cinematográfica. Embora o ano de 1896 seja mantido como marco da introdução da nova modalidade de projeção e do novo gênero de imagens no meio local, a sua importância é reconfigurada em relação à tradição anterior e à demonstração da continuidade da tradição lanternista dentro e fora dos espetáculos de projeções cinematográficas. Assim, a data não é percebida como do encerramento daquelas práticas espetaculares e da substituição definitiva das suas peculiares imagens pelas vistas animadas ou filmes, o que de fato não ocorre, e sim como marco do estabelecimento de um novo horizonte na exploração comercial das projeções de ambos os gêneros de imagens, as vistas fixas e animadas, as quais serão apresentadas no período menos como atrações concorrentes do que complementares.

Este volumoso capítulo central apresenta as temporadas cinematográficas segundo o modo de exibição das projeções, como atrações complementares ou autônomas, e os locais de sua realização, os centros de diversões já existentes na cidade, que foram ocupados para a execução de ambas as modalidades, ou as salas especializadas temporárias. No primeiro grupo, foram destacados dois casos especiais, o da Exposição Estadual de 1901 e o do Teatro-Parque, onde as projeções cinematográficas foram apresentadas ao ar livre, ora como atrações exclusivas, ora complementares, caracterizando um modo de exibição flexível, peculiar às características tanto do evento quanto do centro de diversões.

O terceiro e último capítulo ocupa-se das primeiras experiências de sedentarização da exibição cinematográfica empreendidas localmente, ocorridas em 1908. São apresentadas as primeiras salas especializadas permanentes abertas na cidade, caracterizando-se o seu modo de organização e funcionamento, com destaque para as transformações e continuidades que qualificaram a nova dinâmica da exibição cinematográfica no contexto local. Ao demonstrar que as salas permanentes significaram a institucionalização de um dos modos de exibição experimentados no período anterior, definindo-o como o padrão que deveria garantir a racionalização do cinema como atividade comercial e o seu fortalecimento econômico, sem extinguir inicialmente a exploração itinerante, este capítulo também chama a atenção para a necessidade de repensar a importância das mudanças e permanências nos processos históricos, respeitando-se as especificidades culturais dos seus contextos de realização.

I. A TRADIÇÃO LANTERNISTA

I.1. Manifestações locais das diversões ópticas na segunda metade do século XIX

A história dos espetáculos de projeções de imagens realizados em Porto Alegre no século XIX e de outras formas de entretenimento óptico ainda mais antigas que lhes foram anteriores e contemporâneas, como a exibição e observação das caixas de vistas ópticas, conta com um desconhecimento e um consequente desinteresse no meio local.

Na bibliografia que de alguma forma contemplou tais manifestações no país, estas foram abordadas sob a perspectiva linear e evolucionista da historiografia clássica do cinema mundial, que as caracterizou como uma etapa do processo de evolução tecnológica que culminaria na invenção do cinema. Em obras como as de Vicente de Paula Araújo e Alice Gonzaga,¹ por exemplo, constam referências aos aparelhos e dispositivos ópticos exibidos no Brasil antes de 1896 e durante a primeira década de exibição cinematográfica, mas tratadas de forma lateral, secundária. Os dispositivos ópticos são percebidos como formas pitorescas de distração, uma miscelânea de atrações e práticas arroladas para fins de reconstituição do contexto geral das diversões no qual foi introduzido o moderno e civilizador cinematógrafo.

¹ É o caso das obras de Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro* e *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, ambas publicadas pela editora paulista Perspectiva, em 1976 e 1981, respectivamente, e do livro de Alice Gonzaga, *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*, publicado no Rio de Janeiro em 1996 em coedição entre Record e FUNARTE.

Para os casos do Rio de Janeiro e de São Paulo, existem ainda algumas obras de cronistas e memorialistas que trataram da vida cotidiana no século XIX e dos primórdios do cinema. Embora tenham apontado a presença e circulação de dispositivos ópticos em espetáculos públicos e no âmbito privado, doméstico, a própria natureza daqueles relatos os afasta de preocupações com a fundamentação das informações e lembranças. Rompendo com este quadro, surgiu em 2006 a tese de doutorado de Maria Cristina Miranda da Silva, intitulada “A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX”.

Na sua investigação, Miranda procurou mensurar e qualificar aquela “presença”. Para tanto, buscou identificar os “usuários difusores” dos dispositivos e os seus espaços sociais de utilização, interessando-se ainda pelas formas de observação. Objetivando examinar as particularidades destas manifestações e as implicações da sua circulação – a qual resultou bastante significativa – para o incremento das sociabilidades e para a formação do observador moderno, fez emergir a riqueza e complexidade da cultura visual que caracterizou de forma crescente a dinâmica do século XIX na Capital Federal. Em sua volumosa pesquisa, analisou os pedidos de licença para exibição feitos por particulares ao poder público, os anúncios relacionados às diversões ópticas e afins publicados na imprensa, assim como os anúncios do comércio especializado em artigos ópticos. Contudo, não esteve entre as preocupações da autora verificar mais detidamente quais tipos de dispositivos foram empregados, de que natureza eram as imagens por eles exibidas e que práticas envolveram a sua exibição e apropriação em função daquelas especificidades. Igualmente, privilegiou a indistinção entre os usos públicos e privados dos dispositivos ópticos, preferindo tomar o heterogêneo conjunto sob uma perspectiva mais ampla, mas capaz de proporcionar um quadro demonstrativo de sua presença em extensão e variedade.

Em Porto Alegre, Antônio Jesus Pfeil (1999) mostrou-se conhecedor do tema, mas abordou-o tal qual Araújo. Os dados que arrolou tiveram por fonte inicial a pesquisa de Athos Damasceno Ferreira (1902-1975), poeta, ensaísta e pesquisador da história cultural e artística de Porto Alegre que nos legou o primeiro levantamento das formas de entretenimento óptico anteriores à introdução do cinematógrafo na cidade. Estas manifestações foram contempladas no livro *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX* (1956), no qual Ferreira procurou arrolar as diferentes opções de entretenimento oferecidas à população local durante o período. Ao observar os distintos interesses e expectativas em torno dos quais foram empreendidas as práticas culturais que dinamizaram as relações entre as atrações e seus públicos, o autor procurou identificar as características do setor de entretenimento local, permitindo ainda a percepção das transformações que caracterizaram a formação cultural dos porto-alegrenses.

Além do mais, através da sua pesquisa, orientada por um intuito documental, Ferreira produziu um rico e diversificado levantamento que se provou fiel às fontes. O cuidado que demonstrou com o registro, exploração e síntese das informações colhidas na imprensa e na documentação institucional, boa parte da qual já inexistente ou indisponível nos acervos locais, aliado ao seu estilo crítico e bem humorado, conferem ao seu estudo uma importância fundamental aos interesses deste livro, inclusive do ponto de vista metodológico. Afinal, foi aspecto de destacado interesse no livro a compreensão do autor sobre as diferenças entre as expectativas e interesses da imprensa e aquelas dos demais espectadores, reconhecendo não só a distinção de opiniões no campo da crítica, como entre os jornalistas e o restante do público. Com relação a este último, também apontou o quanto suas atitudes gozaram de certa autonomia em relação aos formadores de opinião, embora tenham estado permanentemente sob a mira civilizadora daqueles. Acrescente-se a consideração das distintas relações entre as práticas e a identidade social e experiência cultural dos diferentes grupos sociais.

Esta obra e as demais publicadas por Ferreira² reúnem subsídios que demonstram a propriedade de pensar a introdução do cinema no âmbito local como um momento de um processo maior e em desenvolvimento, aquele da multiplicação das imagens técnicas no cotidiano. A proliferação das imagens, inscrita, entre outras formas, no desenvolvimento da fotografia e na regularidade da oferta de espetáculos de projeções de imagens, estimularia o estreitamento das relações entre os contemporâneos e as novas possibilidades visuais de apropriação e expressão da realidade, experiência que o cinema viria intensificar.

Ao longo da segunda metade do século XIX, os porto-alegrenses entraram em contato com diferentes tipos de imagens técnicas, cuja circulação no meio local cresceu e se diversificou. Além das fotografias comuns e estereoscópias³, tanto produzidas localmente quanto disponíveis no comércio especializado, foram apresentadas na cidade por exibidores itinerantes as vistas ópticas ou de perspectiva e as placas de

² Além do ensaio histórico já citado, destacam-se também *Jornais Críticos e Humorísticos de Porto Alegre no Século XIX* (1944), *A Imprensa Caricada no Rio Grande do Sul no Século XIX* (1962), *O Carnaval Porto-Alegrense no Século XIX* (1970), *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul* (1971), *Colóquios com a Minha Cidade* (1974), que é uma reunião de ensaios histórico-culturais anteriores, *O Teatro São Pedro na Vida Cultural do Rio Grande do Sul* (1975) e *A Imprensa Literária em Porto Alegre no Século XIX* (1975). Athos também escreveu e proferiu diversas conferências sobre temas afins e publicou livros de crônicas, poemas, contos e novelas (VILLAS-BÔAS, 1991: 72).

³ As fotografias estereoscópicas foram introduzidas em Porto Alegre em novembro de 1855 pelo fotógrafo Luiz Terragno. Na ocasião, o fotógrafo, reconhecido como o primeiro a se fixar na cidade com ateliê próprio, publicou um anúncio na imprensa local, divulgando ter recebido um aparelho capaz de tirar “retratos estereoscópicos ao electrotipo” com “um relevo tal que iguala à natureza”. Cf. *O Mercantil*, Porto Alegre, ano 6, nº 269, 5ª feira, 29/11/1855, p. 4, anúncio.

vidro de lanterna mágica.⁴ As primeiras eram observadas por meio de aparelhos denominados caixas de óptica e as segundas eram objeto de projeções, viabilizadas por aparelhos distintos, as lanternas mágicas, o primeiro e o mais popular projetor da história até a invenção do cinematógrafo.⁵

A caixa de óptica era um aparelho de observação individual de vistas a partir do exterior. Surgida no século XVI na Itália e relacionada à descoberta da perspectiva e das propriedades dos espelhos e lentes, espalhou-se rapidamente por outros países europeus nos séculos seguintes. O interesse crescente pelo dispositivo levou ao desenvolvimento de modelos profissionais e portáteis. Os primeiros destinavam-se àqueles que se especializaram como exibidores itinerantes ou fixos, exibindo-as pelas ruas ou abrindo estabelecimentos públicos e comerciais para explorá-las. Já os segundos atendiam ao consumo doméstico e infantil, âmbito onde os dispositivos ópticos e as imagens técnicas tornariam-se cada vez mais presentes.

Confeccionadas em madeira na forma de uma caixa fechada retangular e horizontal, as caixas de óptica apresentavam variadas dimensões, podendo compreender de uma a dez oculares. Os exemplares de uso privado e familiar dispunham de uma ou duas oculares e eram frequentemente mais sofisticados e ornamentados. Já os modelos exibidos pelos ambulantes pelas ruas, em feiras, mercados, praças e gabinetes podiam dispor de até dez visores em sua face frontal, permitindo, assim, a visão simultânea das vistas por tantas pessoas quantas fossem as oculares disponíveis.

Através de um visor munido de uma lente biconvexa, o observador via uma imagem disposta no interior e ao fundo da caixa com determinados efeitos de ampliação e relevo. Tampas laterais, superiores e traseiras permitiam ver as imagens com efeitos de iluminação, criando cenas diurnas e noturnas, por exemplo. As vistas ópticas ou de perspectiva eram um tipo especial de gravura impressa representando logradouros e eventos desenhados em profundidade de campo. Ou seja, havia uma opção por

⁴ Estas práticas também foram empreendidas no ambiente privado e doméstico, 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. Estas outras facetas do processo, contudo, não serão objeto deste estudo, restrito às manifestações públicas e espetaculares das diversões ópticas.

⁵ Os dois aparelhos foram muito confundidos na iconografia dos séculos XVII ao XIX, para o que contribuíram os seus próprios exibidores, que costumavam carregar ambos às costas, sobrepostos, alternando a sua exibição (MANNONI, 2003: 104). Acrescente-se que a imprensa brasileira do século XIX foi fartamente um espaço de observação e disseminação dessa confusão, a qual devia se estender ao consumo cotidiano das diversões ópticas. Também neste caso, boa parte da responsabilidade pode ser creditada aos exibidores dos dispositivos, os quais, no intuito de diferenciar os seus aparelhos e espetáculos daqueles dos concorrentes, costumavam rebatizá-los com nomes-fantasia, os quais raramente correspondiam às suas denominações europeias originais.

determinados temas e pela forma de representá-los e enquadrá-los, que respondia ao intuito de proporcionar ao observador uma impressão de profundidade.

Sob o aspecto da temática representada, as vistas mais comuns foram as “topográficas”, isto é, que traziam visões panorâmicas de cidades, conhecidas ou desconhecidas, seus logradouros públicos, edificações e monumentos, inclusive os já destruídos e míticos (LEVIE, 2006: 53). Ao mesmo tempo e talvez com maior importância, elas proporcionavam um espetáculo que maravilhava os olhos e os sentidos pelo estranheirismo dos temas e o encanto dos efeitos ópticos e luminosos proporcionados, como, por exemplo, quando representavam incêndios ou explosões de fogos de artifício. As exposições das vistas costumavam contar com acompanhamento musical e oral e o seu espectador, assim como aquele dos espetáculos de projeções de lanterna, também pagava para observá-las.

Entre 1841 e 1873, ao menos, exibidores itinerantes de caixas e vistas ópticas expuseram as suas imagens em Porto Alegre de forma independente, empregando aparelhos que rebatizaram como “Cosmoramas” e “Cicloramas”. Também foram abertos estabelecimentos especializados em diversões ópticas, onde eram expostas vistas de diferentes tipos e suportes, isto é, de perspectiva e fotografias estereoscópicas, observáveis através de aparelhos também de distintas naturezas.⁶ Em ambos os casos, as exposições, que eram públicas e pagas, tinham duração temporária.

Diferentemente daqueles que realizaram espetáculos de projeções, ocupando majoritariamente os teatros, os exibidores de caixas de óptica preferiram alugar espaços fixos e certamente menores para expor as suas atrações, preparando-os de acordo com as suas necessidades. Tais estabelecimentos funcionavam diariamente, à noite, em horários fixos, atualizando os seus programas de vistas semanalmente e exibindo-as com e sem acompanhamento musical. Abertos para fins de entretenimento, apresentavam-se como uma diversão familiar, estabelecendo preços diferentes para as entradas de acordo com a faixa etária. Em alguns casos, também procediam ao comércio de acessórios e prestação de serviços afins, como a pintura de vistas de perspectiva adquiridas pelos espectadores no comércio local para uso doméstico.

Diferentemente das caixas de óptica, as lanternas mágicas eram aparelhos de projeção de imagens. Elas consistiam em uma caixa de madeira, folha de ferro, cobre ou cartão, equipada com lentes e que, mediante o uso de luz artificial, permitia a projeção ampliada sobre uma tela ou parede branca, em uma sala escurecida, de imagens pintadas so-

⁶ Em 1855, funcionou o “Gabinete Óptico”, em 1861, o “Salão Mecânico” e, em 1863, o “Grande Salão Óptico Mecânico”. Tais denominações, de certa forma indeterminadas e pouco esclarecedoras sobre a especificidade das diversões ópticas ali reunidas, remetem aos gabinetes de curiosidades dos séculos XVII e XVIII e ao dinâmico complexo das invenções e novidades que representava a Europa na época, fundados na natureza técnica de suas atrações e artifícios.

bre uma placa de vidro (MANNONI, 1996). Criada em meados do século XVII pelo matemático e físico holandês Christiaan Huygens (1629-1695) a partir de uma série de conhecimentos já acumulados nos terrenos da física e da óptica, a lanterna mágica ficou conhecida como a “lanterna do medo” ou lanterna mágica em função do novo e prodigioso espetáculo que proporcionava – de projeção de imagens – e por concentrar um princípio de funcionamento que não era conhecido por todos.⁷

A sua popularização e exploração comercial não foram estimuladas pelo seu inventor, mas por exibidores itinerantes que dela se apropriaram e, a partir do último quarto do século XVII, passaram a percorrer a Europa realizando projeções. Se o princípio da lanterna mágica permaneceu basicamente o mesmo durante os séculos em que foi empregada para divertir e ensinar, tanto lanternas quanto placas de vidro foram recebendo aperfeiçoamentos de sábios e artesãos. A qualidade de suas lentes e fontes energéticas foi melhorada, diversificando-se a natureza das imagens projetadas com a incorporação da fotografia. Surgiram modelos aperfeiçoados do aparelho, como o microscópio solar (primeira metade século XVIII) e a lanterna-megascópio (1772).⁸ O primeiro permitia a projeção de animais vivos e seres microscópicos, já a segunda era capaz de projetar todo tipo de objeto opaco de pequenas dimensões, como uma estatueta ou um baixo relevo, além de gravuras e pinturas sobre papel, desde que bem iluminadas.

Buscava-se proporcionar projeções mais nítidas e imagens com efeitos diversos, inclusive de movimento. Para este fim, foram acrescentados às placas de vidro e às lanternas mecanismos e dispositivos que proporcionavam a projeção de ilustrações com movimentos simples e efeitos de dissolução (ou fusão). Até o momento em que foi possível fixar fotografias em placas de vidro (década de 1850)⁹ e desenvolver a cromolitografia (década de 1870)¹⁰, as imagens projetadas pelas lanternas eram

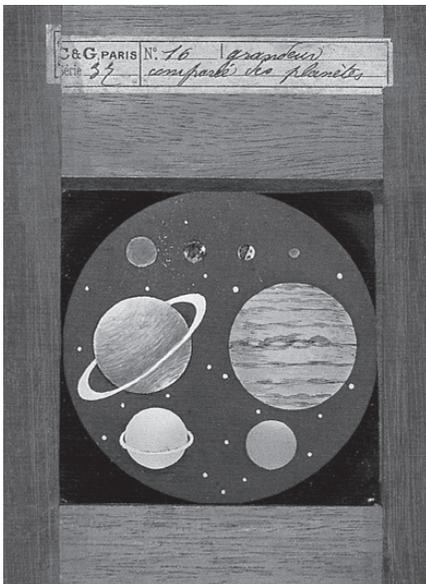
⁷ A lanterna mágica foi descrita por Huygens em 1664, mas só recebeu este nome em 1668. Athanase Kircher, que costuma ser apontado como o seu inventor, a descreveu apenas em 1671 e sem a precisão do verdadeiro criador (MANNONI, 2003, 57).

⁸ Foi criada em 1772 pelo alemão Leonhard Euler e batizada como tal em 1780, quando foi empregada pelo cientista Jacques Charles para ilustrar as suas aulas (MANNONI, 2003: 145-6).

⁹ As primeiras placas de lanterna com vistas fotográficas teriam sido fabricadas na Filadélfia em 1849 segundo o site do Musée McCord d'histoire canadienne (<http://www.musee-mccord.qc.ca>). Segundo outra fonte (<http://www.precinemahistory.net>), os diapositivos de lanterna fotográficos passaram a ser produzidos a partir de 1858, substituindo crescentemente os diapositivos pintados a mão.

¹⁰ O seu produto direto foi a decalcomania, criada na Alemanha para baratear a confecção das placas de vidro de lanterna. A técnica, que teve rápida expansão, permitia a compra de tiras de papel com os desenhos em cores transparentes para destacá-los e colá-los nas placas de vidro. O procedimento facilitou a produção e ampliou a comercialização de placas e lanternas destinadas ao uso infantil e familiar doméstico. Os temas dos decalques eram variados: paisagens, marinhas, lendas e mitos, sátiras, diabruras, grandes descobertas, viagens, séries infantis como as aventuras de Robinson Crusoe, contos dos irmãos Grimm e de Perrault (DELTOUR-LEVIE, 2004: 13).

ilustrações em miniatura pintadas a mão sobre placas de vidro, produzidas artesanal e individualmente. Utilizava-se esmalte transparente à base de resina, ao qual eram misturados minerais de cores variadas. O fundo era quase sempre pintado de preto e as legendas, quando existentes, gravadas a estilete. O trabalho devia ser minucioso e preciso, pois o menor defeito ficava evidenciado claramente no momento da projeção ampliada na tela. Em geral, tais diapositivos eram peças de vidro circulares, montadas sobre quadros de madeira, cujas dimensões foram padronizadas mundialmente. Por serem de confecção demorada e trabalhosa, eram caras. As placas traziam temas como as guerras europeias, vistas turísticas, expedições a lugares exóticos, como selvas e regiões polares, histórias fabulosas e humorísticas, contos infantis, trechos de óperas, temas religiosos e científicos (anatomia, botânica, zoologia, arquitetura, história, astronomia, geografia), retratos de personalidades, temas grotescos e de terror, cenas da vida cotidiana, doméstica e familiar, contos de fada etc.



Vista fixa para lanterna mágica. Decalcomania sobre vidro. Infantil. Chapeuzinho Vermelho. Ernst Plank (produtor). Alemanha, cerca de 1900. 6 x 20cm. Coleção Museu do Cinema da Filmoteca Espanhola.

Vista fixa para lanterna mágica. Astronomia: os planetas. França, final do século XIX. 11,1 x 18cm. Coleção Museu do Cinema da Filmoteca Espanhola.

As lanternas mágicas eram confeccionadas em diferentes tamanhos e formatos, empregando inicialmente como fonte luminosa a lâmpada a óleo ou uma vela, que proporcionavam uma luminosidade muito fraca, delimitando o uso do aparelho apenas a salas pequenas (com tais fontes de luz, a distância entre a lanterna e a tela não podia ultrapassar dois metros). Ao longo do século XIX, novas fontes de luz artificial foram desenvolvidas e adaptadas às lanternas mágicas, aumentando a qualidade da projeção e permitindo a sua realização em espaços mais amplos e para maiores auditórios. Apareceram as lâmpadas de querosene, depois a luz oxídrica (final década 1820) e a luz elétrica.

Na segunda metade do século XIX, com a estimulação da descoberta de novas e mais potentes fontes energéticas pela II Revolução Industrial, o uso da lanterna mágica cresceu e se diversificou, atingindo as projeções de lanterna o seu mais alto grau de qualidade técnica e artística. A necessidade de lentes cada vez melhores, que evitassem a deformação das imagens e permitissem maior nitidez de contornos e cores, foi outra exigência imposta pela proliferação dos espetáculos de projeções ópticas e pelo crescimento da demanda por aparelhos profissionais, mais qualificados e condizentes com as novas expectativas do público (MANNONI, 2003: 267). Por outro lado, as lanternas também viram sua popularidade aumentar com a sua industrialização e comercialização como brinquedos, ganhando importância crescente também como instrumentos de informação e formação educacional.

1.2. Os espetáculos de projeções de lanterna mágica entre 1861 e 1896

A Andradas oferece para quem a percorre à noite, agora, um aspecto magnífico. O Sylphorama da empresa Satanaz & Belzebuth tem atraído a atenção do nosso público. De Belém, da Tiririca, da freguesia das Pedras Brancas, de Santo Antônio da Patrulha, da Caixa d'Água, enfim, têm vindo milhares de pessoas assistir aos espetáculos gratuitos todas as noites, na esquina da Andradas e Rua General Câmara. Aplaudem com bravos e “que bonito” em grande escala, mas zangam-se quando de envolta com os quadros exibidos sai um anúncio do Bins, do Vasques ou de qualquer casa. Criticam muito a seu modo as diversas paisagens que se destacam da parede e recebem por entre “victores” as figuras humorísticas. É mesmo um nunca acabar de alegria...¹¹

O soberbo relato do cronista da seção “Andradas Street”, do jornal *Mercantil*, registra um evento realmente peculiar, visto que até então as projeções luminosas exibidas em Porto Alegre haviam se restringido aos teatros e aos salões das sociedades privadas. Nestes locais,

¹¹ *Mercantil – Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 22, 5ª feira, 3/10/1895, p. 1, “Andradas Street”.

certamente atraíram um público distinto daquele que as presenciou na rua, em outubro de 1895, demonstrando todo o seu encantamento e alegria. As projeções descritas, realizadas na parede lateral de algum edifício situado na esquina mais central da cidade, foram as únicas ao ar livre e gratuitas identificadas pela pesquisa, embora, pela sua própria natureza, possam ter sido mais numerosas do que o registrou a imprensa.

O aparelho denominado “Silforama” já era conhecido na cidade, onde havia sido exibido por três vezes (1872, 1885, 1888), e obteve grande sucesso de público nesta sua nova aparição ao ar livre, inclusive em dias de mau tempo. Por trás deste engraçado nome, que não consta em dicionários¹², se escondia uma espécie de lanterna mágica. O Bins e o Vasques eram, respectivamente, proprietários da loja Ao Preço Fixo e do restaurante Gruta Recreativa, estabelecimentos locais que muito provavelmente ajudaram a financiar a feliz ideia da “diabólica” empresa através dos anúncios publicitários que mandaram confeccionar e projetar. Mais felizes ainda ficaram os numerosos espectadores que acorreram de várias partes da cidade e mesmo de regiões vizinhas para apreciar as projeções, muitos deles provavelmente pela primeira vez. Entre a variada temática apresentada, note-se o apreço público devotado às vistas humorísticas. Nesse sentido, o próprio nome da empresa, Satanaz & Belzebuth, que nos remete à futura filmografia de Georges Méliès, sinaliza alguns dos elementos que povoavam o imaginário da época, gozando de popularidade nas placas de lanterna mágica e logo a seguir nos primeiros filmes cinematográficos.

Apesar da raridade das projeções ao ar livre, as lanternas mágicas e suas imagens eram conhecidas em Porto Alegre havia décadas. As primeiras referências identificadas de sua exibição em espetáculos públicos datam de 1861, tendo sido predominantemente apresentadas para fins de entretenimento. As exibições foram realizadas preferencialmente no Theatro São Pedro, construído em 1858 e mantido sem concorrentes até 1879, quando surge o Theatro de Variedades. O tradicional teatro, ainda existente, e outros que lhe foram contemporâneos, se tornaram os lugares por excelência das exibições, não tendo sido abertas na cidade salas especializadas em projeções de lanterna mágica, como foi corrente na Inglaterra e na França.

Uma das razões da realização das projeções nos teatros, relacionada às suas melhores condições estruturais, é que estas casas também foram o palco habitual dos espetáculos de prestidigitação e ilusionismo, em voga nas décadas de 1860 e 1870, e daqueles

¹² No dicionário Houaiss (2001), entre outros, consta apenas o termo “silfo”, que designa o “espírito elementar do ar, segundo os cabalistas”. Como rubrica da mitologia, *sylpho* identifica em 1890 o “gênio do ar na mitologia céltica e germânica da Idade Média”, sendo acrescido em 1912 dos sentidos figurados “mulher delicada; imagem vaporosa”, os quais permanecem em 1928, 1948 e 1954. Embora indiretos, estes sentidos ajudam a explicar a razão da apropriação do termo para denominar o aparelho capaz de fazer as imagens viajarem pelo ar, através da luz, até uma tela ou parede.

de variedades, apreciados a partir da década seguinte, cujos programas as projeções incrementaram. A apresentação das projeções como atrações complementares em espetáculos de outros gêneros de diversões foi o seu modo de exibição predominante no período. Raras foram as exibições autônomas, em que as projeções constaram como a atração exclusiva de um espetáculo realizado por um exibidor independente, ocorrendo também em salões de sociedades privadas.

No teatro, local de consagrada consideração pública, tanto a prestidigitação quanto as projeções ópticas acabariam por se impor e ganhar alguma notabilidade como gêneros de entretenimento, angariando a atenção de um público mais exigente e cosmopolita, embora jamais tenham rivalizado em prestígio e valor social e artístico com as companhias dramáticas e líricas. O seu interesse maior devia se equilibrar, como bem observou Tom Gunning (1996), entre os esforços de uma ciência empírica, cada vez mais “desconfiada da evidência visual”, em se contrapor a uma audiência popular cada vez mais fascinada com espetáculos que exibiam imagens mecânicas.

Analisando a grande popularidade da óptica como forma de entretenimento científico a partir do final do século XVII, o historiador norte-americano observou que o emaranhado de “modernos modos de percepção e novas tecnologias” que caracterizou o contexto das diversões na segunda metade do século XIX resultou da confluência entre uma “antiga tradição de magia imagística” e um “nascente iluminismo científico”. Neste cruzamento, oscilava-se entre o desejo de produzir maravilhas e um interesse em desmistificar superstições e charlatanismos por meio de demonstrações científicas.

O próprio inventor da lanterna mágica evitou ser associado ao seu invento, evidenciando uma preocupação em separar a ciência dos resultados de sua apropriação para fins de entretenimento. Essa postura, porém, foi contemporânea de outra, que procurou valorizar algumas das diversões ópticas destacando exatamente a sua origem científica, o que caracterizou uma ambiguidade que também foi comum a muitos dos exibidores de projeções ópticas. Enquanto alguns alimentaram o mistério, ocultando os meios de produção mecânica dos seus truques, outros se esforçaram em afastar as projeções de qualquer aparência de bruxaria ou mágica, revelando um espírito científico crescente. No entanto, tal atitude não conseguiu impedir que os espetáculos provocassem um poderoso efeito de suspense sobre o público e que a lanterna mágica mantivesse as ligações com o sobrenatural.¹³

¹³ Tal herança viria da sua associação com os espetáculos de fantasmagoria, explorados em Paris na década de 1790. Eles consistiam em sessões de projeções fixas e animadas, em cores e sonoras, realizadas a partir de 1792 por Philidor e depois por Robertson, entre outros. Nelas, o pavor era causado pela exibição, em retroprojeção móvel, mas oculta, de pequenos esquetes macabros com vistas pintadas à mão ou objetos opacos, que cresciam ou diminuíaam diante do espectador à medida que a lanterna (fantascópio) se aproximava ou distanciava da tela atrás da qual estava escondida.

Os profissionais que as trouxeram a Porto Alegre não eram exatamente lanternistas, mas prestidigitadores¹⁴ e ilusionistas, havendo também alguns empresários circenses e teatrais, artistas transformistas e conferencistas preocupados em ilustrar suas aulas de história natural ou expedições. Em sua totalidade, eles promoveram exposições de caráter esporádico e temporário, pois eram artistas nacionais e estrangeiros itinerantes que incluíram a capital gaúcha no roteiro de suas turnês.

Como ocorreu com as caixas de óptica, também as lanternas mágicas foram apresentadas em Porto Alegre, rebatizadas pelos seus exibidores com nomes-fantasia. O aspecto, que trouxe maiores dificuldades à pesquisa, parece ter sido um traço comum da disseminação dos aparelhos ópticos e do incremento das diversões do gênero no Brasil. No mesmo período, no Rio de Janeiro, por exemplo, a lanterna mágica ficou associada ao termo fantasmagoria, que frequentemente substituiu o seu nome original nas referências cotidianas e nos anúncios comerciais de casas especializadas em instrumentos ópticos (SILVA, 2006). No entanto, fantasmagoria designava apenas uma modalidade específica e complexa de espetáculo de projeção para o qual se fazia uso de uma lanterna mágica aperfeiçoada, denominada fantascópio, entre outros meios. Em Porto Alegre, essa associação foi observada em uma única ocasião e com intuito promocional, em 1888, quando foi exibido na cidade o “Theatro Mágico – Phantasmagoria”, que, apesar do nome, não era um espetáculo de projeções com temas grotescos e cuja intenção era aterrorizar o auditório, como a fantasmagoria original. Ao contrário, o exibidor realizou projeções de vistas comuns, tendo por temas edificações, paisagens, fenômenos naturais, fatos históricos etc. Por sinal, os porto-alegrenses não assistiram a espetáculos de fantasmagoria conforme realizados na Europa.

Em Porto Alegre, a lanterna mágica foi utilizada em espetáculos públicos sob as denominações de Megascópio egípcio (1861 e 1878), Poliorama fantasmagórico (1863, 1887), Poliorama elétrico (1882), Poliorama universal (1896), Silforama (1888, 1893, 1895, 1896 e 1898), Diafanorama ou Diaforama (1875 e 1897) e

Nesse tipo de espetáculo, costumava-se invocar espíritos e espectros, os quais eram “materializados” a partir da projeção de imagens em ambientes cuidadosamente preparados com cenários, objetos, efeitos sonoros e olfativos, constituídos de modo a intensificar o clima de mistério e a sensação de suspense junto ao público. Paradoxalmente, o “show” era antecedido pelo aviso de que os “fantasmas” projetados eram “meras aplicações das leis da óptica e da perspectiva”, ou seja, não eram reais, mas mera ilusão produzida pela apropriação das invenções tecnológicas para as artes do entretenimento (MANNONI, 2003: 151 e GUNNING, 1996: 29).

¹⁴ 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.

Kaleidoscópio gigante (1880, 1883 e 1887). Tal diversidade de designações correspondeu, muito provavelmente, às necessidades de distinção promocional e comercial dos exibidores frente aos concorrentes, mantendo o seu grau de atração e interesse junto ao público pelo viés da “novidade”. Por outro lado, ela permite observar as especificidades da apropriação regional e local dos aparelhos de projeções ópticas e a inscrição dessa experiência no movimento mundial das transformações da cultura visual da época. A esse respeito, o escritor Honoré de Balzac registrou irônicos comentários em sua novela *O pai Goriot* (1835), divertindo-se com a multiplicação dos artigos ópticos e a conseguinte proliferação de palavras com o sufixo “rama”, originário do grego *hórama*, que significa ‘o que se vê’ (TELESCA, 2006).

Ao longo da segunda metade do século XIX, houve uma única ocasião em que a imprensa porto-alegrense definiu publicamente um aparelho de projeção do gênero lanterna mágica pelo seu nome original (1880). Porém, o termo foi utilizado para depreciar um espetáculo de projeções ópticas e o seu exibidor. A iniciativa endossa a percepção de que os nomes fantasiosos sob os quais eram ocultadas as lanternas aperfeiçoadas exibidas nos grandes teatros atendiam a uma necessidade de enobrecer e profissionalizar o seu uso, bem como o espetáculo por elas proporcionado. Visava-se, assim, distingui-las das lanternas de uso doméstico, de confecção e funcionamento mais simples, portáteis e manejáveis inclusive pelas crianças, mas que não proporcionavam os mesmos surpreendentes e grandiosos efeitos visuais.

Outro aspecto relacionado à especificidade cultural da apropriação dos dispositivos ópticos em Porto Alegre diz respeito à frequência com que os exibidores de projeções associaram as vistas de lanterna mágica ao qualificativo “dissolventes” nos seus anúncios publicitários. Como se viu, no contexto carioca o termo lanterna mágica foi substituído ou associado ao termo fantasmagoria, como se fossem sinônimos, quando não eram. Assim, também em Porto Alegre o termo “dissolventes” pode ter sido adotado por alguns exibidores para endossar a natureza do espetáculo, de projeções, e não necessariamente para indicar o real gênero dos efeitos produzidos pelas vistas na projeção. Em outras palavras, embora seja possível que a maior parte dos exibidores tenha apresentado localmente vistas dissolutivas, isto é, projetadas por lanternas bi ou triuniais e com efeitos de dissolução ou fusão, o acréscimo do qualificativo “dissolventes” às vistas pode ter atendido unicamente a um intuito promocional.

1.2.1. A heterogeneidade dos modos de exibição das projeções

As temporadas que os diferentes exibidores de lanternas mágicas empreenderam na cidade entre 1861 e 1896 caracterizaram-se por distintos modos de exibição das projeções.

Elas foram apresentadas tanto como atrações complementares de espetáculos mistos quanto como atrações exclusivas de espetáculos autônomos. Este último padrão foi o menos empreendido, predominando a integração das projeções como uma das atrações dos programas dos espetáculos de prestidigitação e ilusionismo e de variedades. Conforme pode ser observado na tabela 1 (página 46), estes modos de exibição se alternaram ao longo da segunda metade do século XIX, não tendo sido excludentes entre si.

É importante salientar que tais distinções resultaram da análise das informações reunidas a partir da documentação pesquisada, não tendo sido estipuladas previamente como hipóteses ou a partir da bibliografia estrangeira. A proposta de investigação aqui desenvolvida, que explorou as práticas cotidianas dos exibidores a fim de identificar os seus “modos de operação e ação”, considerou o conjunto dos sujeitos, materiais e práticas envolvidos na organização e realização dos espetáculos. Nesse sentido, houve um esforço em identificar, sempre que possível, os tipos de aparelhos empregados, os gêneros das imagens projetadas e a qualidade do espetáculo proporcionado, assim como as reações dos jornalistas e do público mais amplo às atrações.

A observação do estabelecimento de determinados padrões de exibição, que poderíamos chamar de estratégicos, mas também de práticas mais flexíveis destinadas a incrementá-los e renová-los, de natureza tática, permitiu pensar a qualidade das experiências proporcionadas pelas sucessivas temporadas em suas semelhanças e diferenças.¹⁵ A consideração das práticas comungadas por diferentes gêneros espetaculares também contribuiu para uma percepção mais complexa da lógica que dinamizava o sistema local das diversões públicas no período. Entende-se que a diversidade das formas de oferta e apropriação das projeções no contexto local favoreceu a constituição de uma experiência referencial tanto para os profissionais do gênero quanto para o público.

A exibição das projeções em espetáculos de prestidigitação e ilusionismo

A incorporação dos aparelhos ópticos de projeção por prestidigitadores e a sua exibição em espetáculos que reuniam outros números de ilusionismo foram operadas segundo duas finalidades distintas. A primeira consistia em apresentar as projeções como uma atração extra, destinada a dar maior duração, variedade e interesse ao espetáculo. Neste caso, elas eram a atração final do programa e o aparelho projetor

¹⁵ De acordo com Michel de Certeau (1994: 91), as práticas cotidianas se distinguem quanto a sua modalidade de ação, podendo obedecer tanto a uma lógica tática quanto estratégica. No primeiro caso, elas são empreendidas fora do lugar ou do planejamento, definindo-se pela flexibilidade e pela astúcia, pois precisam estar atentas às possibilidades oferecidas pelas circunstâncias. Já as práticas estratégicas mapeiam e produzem lugares segundo modelos abstratos, o que faz com que as táticas possam se operar em espaços criados pelas estratégicas, manipulando-os e alterando-os.

era propagado com destaque, exibindo sempre mirabolantes e instigantes nomes-fantasia, mas mantendo-se acessível aos espectadores, que podiam apreciar tanto as vistas projetadas quanto a invenção científica que as propiciava.¹⁶

Por sua natureza técnica e os sucessivos aperfeiçoamentos de aparelhos e placas, somados ao crescente interesse pelas imagens e suas possibilidades de maravilhamento e conhecimento do mundo, as projeções ópticas contribuía para valorizar os espetáculos como atrações de ponta, agregando-lhes um maior valor artístico e cultural. Neste caso, eram privilegiadas imagens de grande beleza, com o intuito de 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 nos clássicos da literatura laica e religiosa.

A segunda orientação obedecia ao interesse e/ou necessidade de empregar tais dispositivos como meio de incremento dos truques. Neste caso, o seu uso não era revelado, preocupando-se o ilusionista em ocultar os aparelhos como os responsáveis pela viabilização mecânica de certos efeitos, comumente relacionados às ciências ocultas. É o inverso deste procedimento que o revela, isto é, quando um profissional faz questão de se diferenciar dos demais por não empregar dispositivos mecânicos em seus espetáculos, como acontecia com o respeitado “rei dos prestidigitadores” Alexandre Hermann.¹⁷ Em tais espetáculos, buscava-se aumentar a tensão e mesmo provocar o medo entre o auditório, respondendo ao gosto pela ilusão e pelos espetáculos de sensações, isto é, pelas possibilidades de intervenção nas imagens do mundo conhecido e desconhecido que os aparelhos ópticos e mecânicos proporcionavam.

O sucesso das projeções também se deveu ao peculiar ambiente espetacular no qual foram empreendidos os espetáculos de prestidigitação e ilusionismo, onde um constante exercício de experimentação buscava criar novos usos para mecanismos já co-

¹⁶ As lanternas mágicas, mesmo de modelos mais aperfeiçoados e profissionais, eram comumente manuseadas em meio ao público, sendo que a distância entre o projetor e a tela dependia da potência de sua fonte luminosa e da qualidade do espelho côncavo que ajudava a concentrar essa luz em direção à objetiva. Segundo Mannoni, essa extensão podia ser de 6 a 9 metros ou até mais, observando que quanto maior fosse a distância, maior também seria a imagem final reproduzida, como ocorre com os projetores de slides, já defasados tecnologicamente, dos quais as lanternas mágicas foram os ancestrais diretos.

¹⁷ O mágico vienense foi sem dúvida o mais apreciado e estimado prestidigitador que se exibiu em Porto Alegre na época, ocupando preferencialmente o Theatro São Pedro (1858, 1867, 1880, 1884), cobrando sempre ingressos caros e atraindo a elite local. A prestidigitação esteve em voga na cidade entre as décadas de 1860 e 1880, ao longo das quais diversos artistas do gênero realizaram espetáculos nos palcos locais, com maior ou menor sucesso, apresentando exclusivamente números de mágica, como Hermann, sem exibir projeções ópticas.

nhecidos de ilusão óptica, absorvendo novos conhecimentos científicos e adaptando novas fontes energéticas para enfatizar os seus efeitos lúdicos e oníricos. As duas vias seriam posteriormente exploradas pelo cinema, pois continuaram valorizadas pelos contemporâneos.

A exibição das projeções em espetáculos de variedades

A tendência da exibição das projeções luminosas em espetáculos reunindo números originários de diferentes gêneros de diversões se intensificou na década de 1880, quando surgiram as primeiras companhias de variedades. Elas eram inicialmente constituídas por prestidigitadores e ilusionistas que procuravam preservar a sua arte frente às novas formas de diversão e exigências do público, cada vez mais orientadas por valores como variedade e atualidade. Com tal intuito, eles começaram por integrar aos seus programas números de ventriloquia, memória, música e aplicações da eletricidade, de modo a produzir efeitos visuais e sonoros inusitados, como por exemplo nas apresentações dos “músicos excêntricos”, que tiravam sons de objetos incomuns, reunindo experimentação e humor.

Logo essas companhias teriam o seu perfil modificado, incorporando também números circenses de acrobacia e trapézio, muitas vezes praticados sem o uso de redes protetoras, envolvendo riscos e provocando suspense entre os espectadores. De resto, a última década do século XIX seria marcada por um crescente interesse pelas demonstrações da maleabilidade e agilidade dos corpos, que estimularia o desenvolvimento de uma série de esportes, da cultura física à dança, dando lugar a novas coreografias incrementadas por efeitos luminosos e registradas pelos primeiros cinegrafistas.

Os espetáculos de variedades continuaram sendo realizados após o surgimento do cinematógrafo, o qual se tornou a mais nova atração por eles incorporada a partir de 1896. A expectativa pela variedade dos espetáculos também fez com que os exibidores cinematográficos autônomos mantivessem as projeções de lanterna mágica ou de vistas fixas como atrações complementares de seus espetáculos de projeções durante muitos anos, tanto em Porto Alegre como em outras partes do mundo.

A exibição das projeções como atrações exclusivas de espetáculos autônomos

Foram identificadas quatro temporadas curtas de exposições em que as projeções luminosas foram apresentadas como atrações exclusivas de espetáculos autônomos. Duas delas foram realizadas em teatros, uma no salão de uma sociedade privada e outra ao ar livre, no centro da cidade.

TABELA I

Espetáculos de projeções de Lanterna Mágica realizados em Porto Alegre entre 1861 e 1896

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	MODO EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1861	Theatro São Pedro	Prestidigitador Júlio dos Santos Pereira	Megascópio egípcio	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1863	Theatro São Pedro	Prestidigitador Firmino de Abreu	Poliorama fantasmagórico	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1875	Theatro São Pedro	Físico franco-inglês Dr. Mailhor Lohlian	Diafanorama	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1878	Theatro São Pedro	Prestidigitador A. J. D. Wallace	Megascópio egípcio	Atrações complementares em espetáculos de variedades
1880	Theatro São Pedro	Prestidigitador Conde Patrizio e Companhia das Maravilhas	Calidoscópio gigante	Atrações complementares em espetáculos de variedades
1880	Theatro de Variedades	Professor alemão David J. Hofmann	Lanterna-microscópio	Atrações exclusivas em espetáculos autônomos
1882	Theatro São Pedro	Prestidigitador barcelonês J. Jam y Nurat	Grande poliorama elétrico	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1882	Theatro São Pedro	Prestidigitador Henrique Lavigne	Caleidoscópio gigante "de Patrizio"	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1883	Theatros São Pedro e Variedades	Prestidigitador Conde Patrizio e Patrizio's Illusionist Company	Calidoscópio gigante	Atrações complementares em espetáculos de variedades
1885	Theatro São Pedro	Ilusionista Júlio Bosco	Silforama	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1887	Theatro São Pedro	Prestidigitador Conde Patrizio	Poliorama (Caleidoscópio gigante)	Atrações complementares em espetáculos de variedades
1887	Theatro de Variedades	Prestidigitador Henrique Lavigne	Poliorama gigante	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1888	Salão Preussler	Não identificado	Theatro Mágico Phantasmagoria	Atrações exclusivas em espetáculos autônomos
1888	Theatro São Pedro	Ilusionista Faure Nicolay	Silforama	Atrações complementares em espetáculos de variedades
1890	Theatro São Pedro	Não identificado	Stereopticon	Atrações exclusivas em espetáculos autônomos
1893	Theatro São Pedro	Prestidigitador Henrique Moya	Silforama	Atrações complementares em espetáculos de prestidigitação
1895	Rua dos Andradas	Empresa Satanaz & Belzebuth	Silforama (ao ar livre)	Atrações exclusivas em espetáculos autônomos
1896	Theatro São Pedro	Prestidigitador Curvelo D'Ávila	Polyorama universal	Atrações complementares em espetáculos de variedades

As suas características, assim como aquelas das demais temporadas conhecidas, serão tratadas a seguir, em exposição cronológica, de modo a proporcionar uma percepção qualitativa de cada unidade e, simultaneamente, uma visão de processo acerca da experiência dos porto-alegrenses com os espetáculos públicos de projeções ópticas. A organização que cada exibidor deu aos seus programas, entre outras iniciativas que determinaram a configuração dos seus espetáculos, tinha por fim torná-los mais atraentes ao público, o que condicionava o seu sucesso financeiro e a afirmação da reputação profissional e artística do exibidor. Contudo, elas também nos permitem observar como estes empresários e artistas lidaram com as expectativas e interesses do público em sua heterogeneidade e como as estimularam e renovaram, ou decepcionaram, a partir das imagens que ofereceram.

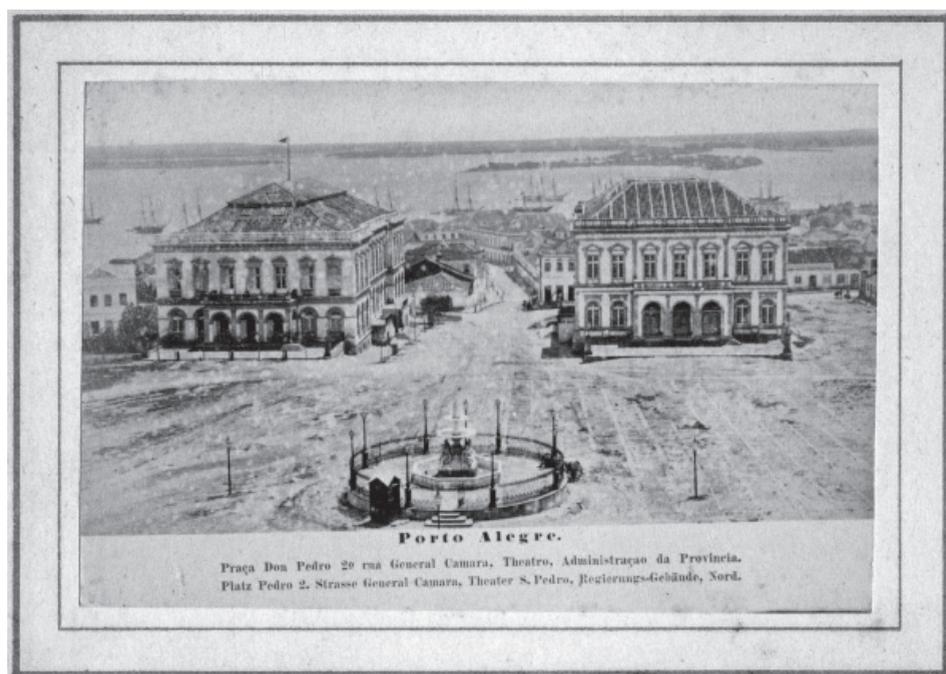
1.2.2. Cronologia qualitativa das exhibições

1861 – Júlio Pereira e o Megascópio egípcio

Em 1861, apresentou-se no Theatro São Pedro, inaugurado em 1858 no Largo da Matriz (atual Praça Mal. Deodoro), o prestidigitador brasileiro Júlio dos Santos Pereira, exibindo, além dos seus números de mágica tradicionais, “o excelente aparelho denominado Megascópio egípcio”. O mesmo projetor teria sido empregado por esse profissional em março de 1859, nos espetáculos que realizou no Teatro São Januário, no Rio de Janeiro (SILVA, 2006: 52).

Júlio dos Santos foi um entre tantos brasileiros que resolveram se dedicar à prestidigitação, embora não fosse o primeiro representante do gênero a visitar os palcos locais e nem o mais prestigiado junto à opinião pública. A arte contava com nomes de grande reputação mundial na época, daí a valorização dos seus discípulos nacionais, mas desde que apresentassem trabalhos de interesse e comprovada qualidade técnica. Segundo Ferreira (1956: 78), única fonte para este caso, Pereira honrou a classe e alcançou grande êxito em Porto Alegre.

Esta temporada inaugurou localmente a estreita relação que manteriam os espetáculos de prestidigitação com as projeções luminosas, fundada, entre outras razões, no gosto comum dos seus espectadores pelos efeitos de ilusão óptica. Da mesma forma, revela uma prática espetacular que se tornaria corrente nos anos seguintes, tanto no âmbito dos espetáculos do gênero quanto naqueles de variedades que incorporaram as projeções cinematográficas a partir de 1897. Trata-se da qualidade da participação das projeções nos seus programas, ou seja, como a atração final, o que indica a sua valorização na manutenção da expectativa e da presença do público até o término da função, como eram chamados os espetáculos.



“Praça D. Pedro II, Rua General Câmara, Theatro, Administração da Província” (legenda original). A imagem traz um panorama da atual Praça Mal. Deodoro em 1881, ainda sem urbanização, vendo-se em primeiro plano o chafariz “Os quatro rios”. À esquerda vê-se o Theatro São Pedro (1858) e à direita o seu gêmeo (1875), que foi Casa da Câmara e Tribunal de Justiça. Entre as duas edificações, a Rua General Câmara, que desce em direção ao lago Guaíba. “Lembrança de Porto Alegre. Exposição Brasileiro-Alemã de 1881”. Albumina sobre cartão. 9,3 x 12,0 cm. Autor desconhecido. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.

Quanto ao Megascópio egípcio, é mais provável que fosse uma lanterna mágica profissional comum, de maiores dimensões, do que um exemplar da lanterna-megascópio criada na década de 1770 e capaz de projetar objetos tridimensionais, gravuras (as próprias vistas de perspectiva) e pinturas, além das tradicionais placas de vidro.¹⁸ O adjetivo “egípcio”, por sua vez, foi de uso corrente entre os profissionais do gênero e visava comumente evocar os mistérios do Egito antigo, provocando os espíritos mais racionalistas. A sua adoção vinculava o exibidor à tradição dos espetáculos de fantasmagoria de Robertson, que também empregou tais referências para incrementar o suspense e a ambiguidade dos seus truques.

¹⁸ O uso mais comum deste modelo aperfeiçoado de lanterna foi realmente para a projeção de imagens bidimensionais, sendo raramente empregado na projeção de objetos (MANNONI, 2001: 145-7). O megascópio não deve ser confundido com o megaletoscópio, espécie de caixa de óptica para observação de vistas fotográficas criada por Carlo Ponti em 1870.

1863 – Firmino de Abreu e o Poliorama fantasmagórico

Em agosto de 1863, deu espetáculos no mesmo Theatro São Pedro o prestidigitador local Firmino (Luiz Gomes) de Abreu. A primeira metade do seu programa foi reservada para sortes de prestidigitação, sendo exibido a seguir o número do “Menino do ar”, provavelmente de levitação e ilusionismo, e ao final um “Poliorama fantasmagórico”, o qual apresentaria “24 diversas vistas, finalizando com Fogos Diamantinos” (FERREIRA, 1956: 89). A sua “concorrida *soirée*” teria sido elogiada pela imprensa, que destacou os esforços do “conterrâneo” artista como mágico iniciante.

Novamente colocou-se o desafio da identificação do aparelho oculto sob a denominação “Poliorama Fantasmagórico” e do tipo de espetáculo que proporcionava, visto que foram fabricados dispositivos de observação do tipo caixa de óptica com o nome “Polyorama panóptico”.¹⁹ Considerando-se que a sua exibição ocorreu no interior de um teatro, para uma mesma plateia sentada, ao final de um mesmo espetáculo, acredita-se que esse tenha sido mais um nome-fantasia atribuído à lanterna mágica. A interpretação é endossada pelo acréscimo do adjetivo “fantasmagórico” ao aparelho, comumente utilizado pelos cariocas em associação ou substituição ao termo original.

Quanto aos “fogos diamantinos”, é possível que fossem da mesma natureza daqueles exibidos pelo prestidigitador Wallace em 1878, ou seja, efeitos criados a partir de descargas elétricas. Os fogos de artifício eram muito apreciados na época, constituindo-se num tema recorrente tanto nas vistas de perspectiva quanto nas placas de lanterna mágica e em outros experimentos que buscaram recriá-los nos palcos dos teatros.

1875 – Dr. Mailhor Lohlian e o Diafanorama

Embora muitos prestidigitadores diferentes tenham se apresentado na cidade entre 1863 e 1875, somente neste último ano um deles voltou a incorporar aos seus espetáculos as projeções ópticas. Foi o físico franco-inglês dr. Mailhor Lohlian, que apresentou no Theatro São Pedro espetáculos que incluíam números de magia, física, prestidigitação e o “maravilhoso aparelho Diafanorama”. Segundo Ferreira (1956: 159), tratava-se de “um aparelho mais aperfeiçoado” do que outros já co-

¹⁹ Os polioramas panópticos foram criados em 1849 como brinquedos infantis a partir das caixas ópticas dióptricas, que permitiam a visão direta da vista, sem intermediação de espelho. Como simplificação daquelas, apresentavam uma ou duas oculares com uma lente, que podia ser regulada segundo um sistema de foles. Era um aparelho de qualidade, que foi confeccionado em vários tamanhos e formatos e que permitia ver imagens com efeitos diurnos e noturnos, pois também possuía uma porta superior para iluminação frontal por reflexão e outra posterior para iluminação traseira por transparência (LEVIE, 2006: 64-5).

nhecidos localmente, pois permitia a “reprodução de numerosas vistas dissolventes e animadas a maravilhosos efeitos e transmutações momentâneas”.

De acordo com a pesquisa de Jesus Pfeil (1999: 28) ao jornal *A Reforma*, atualmente indisponível, aquelas vistas eram em número de cinquenta, sendo renovadas ao longo da temporada. Ainda segundo este autor, o dr. Lohlian teria realizado cerca de seis funções na segunda quinzena de fevereiro. Por meio do seu projetor, teria exibido também “retratos dos célebres republicanos Garibaldi e Gambetta” e das “batalhas de 1870 e 1871”.

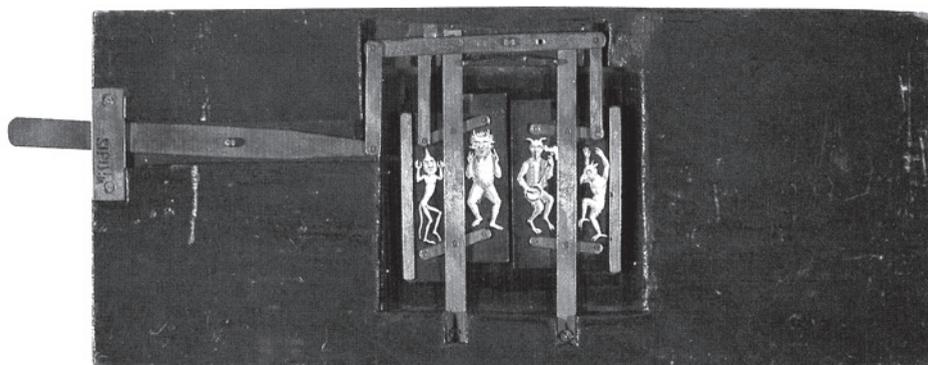
Nesse caso, dando-se crédito ao que foi propagado pelo exibidor na imprensa, é menos problemático o reconhecimento do Diafanorama como uma lanterna mágica aperfeiçoada e dotada de mais de uma objetiva, o que a capacitava a projetar as vistas dissolventes. A menção às vistas animadas indicaria, da mesma forma, que o seu acervo compreendia placas mecânicas, dispositivos criados ainda no início do século XVIII e que permitiam a projeção de imagens com efeitos de movimento, ainda que simples e repetitivos.²⁰

As placas mecânicas consistiam basicamente na sobreposição de duas placas de vidro montadas sobre o mesmo quadro de madeira, sendo a primeira fixa e a segunda móvel. Uma imagem parcial era pintada sobre o diapositivo fixo e a parte restante sobre o diapositivo móvel. Quando o mecanismo era acionado, geralmente por uma manivela, o vidro móvel, quando circular, começava a girar, fazendo com que as partes das imagens pintadas nos dois vidros se mesclassem, criando um efeito de movimento, como por exemplo o de um moinho cujas pás giram.

A partir desse sistema foram criados outros, produzindo novos efeitos. As placas de deslizamento também resultavam da sobreposição de duas ou três placas de vidro que deslizavam uma sobre a outra, sendo uma fixa e a(s) outra(s) móvel(is). O deslizamento podia ser lateral ou circular, onde o diapositivo móvel cobria e descobria partes do diapositivo fixo, alternadamente, resultando na projeção de um barco que repentinamente se incendiava ou de uma menina a pular corda, por exemplo. Outro procedimento consistia em usar pequenas placas ou janelas com trechos pintados sobre placas com várias ilustrações, de modo a mostrá-las parcialmente, escondendo

²⁰ Embora a primeira placa animada houvesse sido apresentada já em 1659 pelo próprio inventor da lanterna mágica, Christiaan Huygens, somente a partir de 1736 é que as placas mecânicas para lanterna passaram a ser fabricadas e comercializadas em maior escala. Isso foi possível a partir da simplificação, pelo holandês Van Musschenbroeck, de complexos processos mecânicos anteriormente criados. Em 1739, ele publicou explicações sobre o seu método, que foi adotado universalmente nos séculos seguintes, sobretudo pelos produtores alemães, que desde cedo impuseram a sua superioridade na produção de placas animadas (MANNONI, 2003: 130-35).

e revelando partes, alternadamente. Um exemplo é a figura de um pavão a abrir e fechar a cauda.



Placa mecânica para lanterna mágica. Fantasmagoria pintada à mão. Final do século XIX. 12 x 30,5cm. Coleção Museu do Cinema da Filmoteca Espanhola.

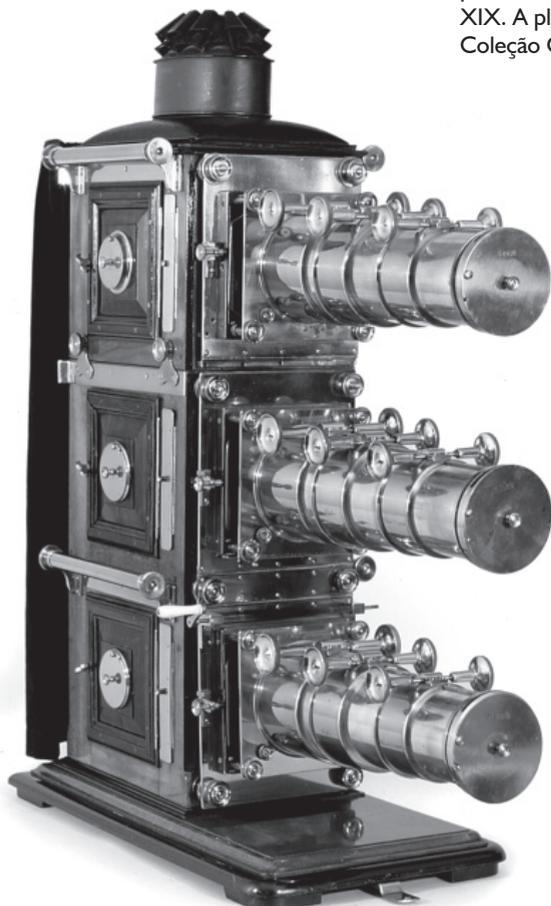
Em torno de 1840, foram inventadas pelo inglês Henry Langdon Childe as placas de rosácea ou cromatrópios. Neste caso, eram sobrepostas duas placas circulares, as quais giravam uma sobre a outra simultaneamente, mas em sentido contrário. Acionadas por uma manivela, tais placas eram comumente pintadas com desenhos abstratos representando espirais ou motivos geométricos. A sua projeção proporcionava efeitos de interferência e fascinantes jogos de forma e cor, de grande beleza e ludicidade. Era um trabalho artesanal, cujo resultado, mesmo limitado à criação de movimentos repetitivos, encantava os espectadores (DELTOUR, 2004: 13 e 21 e MANNONI, 2003: 269).²¹

Dentre todos os sistemas, porém, a técnica das vistas dissolventes (*fondus enchainés* ou *dissolving views*) foi a mais apreciada e a que mais possibilidades abriu para os usos da lanterna mágica. Tratava-se de um espetáculo realizado inicialmente através de duas ou mais lanternas, colocadas ao lado ou acima uma da outra, e, a partir de 1852, através de uma lanterna com duas ou três objetivas (biuniais e triuniais). Em qualquer dos casos, os seus focos deveriam estar concentrados no mesmo ponto, projetando coincidentes discos de luz sobre a tela e permitindo a lenta fusão ou dissolução de versões alternativas de uma mesma imagem ou de imagens diferentes numa só. As lentes dessas lanternas eram equipadas com obturadores mecânicos, os

²¹ Uma série de exemplos de placas mecânicas de lanterna, principalmente demonstrando os efeitos que a sua movimentação produzia na projeção, podem ser visualizados no item “lantern slides” do site holandês especializado em lanternas mágicas <http://www.luikerwaal.com>.



Cromatrópio. Placa de lanterna mágica mecânica, pintada a mão. Londres, segunda metade do século XIX. A placa traz a marca de Will Day. 23 x 10cm. Coleção Cinemateca Francesa.



Tripla lanterna de projeção para vistas dissolventes. *The Climax Tri-Unial Riley Brothers*. Londres, Alfred Wrench et Riley Brothers, 1888. 66 x 50,5 x 45cm. Coleção Cinemateca Francesa.

quais facilitavam a revelação ou o ocultamento alternado de cada uma das objetivas e das imagens das placas. Tal efeito também podia ser alcançado mediante o controle da iluminação de cada lanterna.

Entre os temas mais comuns das vistas dissolventes estiveram versões diurnas e noturnas de uma mesma cena ou a transformação de uma cena durante as diferentes estações do ano. A combinação do sistema de projeção das vistas dissolventes com as placas de vidro mecânicas permitiu diversos e apreciados efeitos, como por exemplo a cena do soldado a dormir no campo de batalha e a lembrar as memórias de casa, que mudam sobre a sua cabeça.

Tais informações visam, mais do que afirmar o que foi apresentado em Porto Alegre na época, indicar o que pode ter sido exibido nessa temporada e em outras posteriores, em cujos materiais de divulgação também foi destacada a exibição das vistas dissolventes e animadas. Ao arrolar alguns tipos de dispositivos ópticos e práticas que caracterizaram a experiência europeia no mesmo período, partindo-se das referências documentais locais, ainda que vagas e/ou escassas, objetiva-se chamar a atenção para as possibilidades da sua circulação e disseminação no meio local.

Os espetáculos promovidos pelo dr. Mailhor Lohlian parecem ter sido os primeiros em que foram projetadas para os espectadores locais as vistas dissolventes e móveis, e o seu sucesso, informado por Ferreira, indica que a experiência foi satisfatória do ponto de vista técnico e também da parte do público. Considerando que as funções aconteceram no Theatro São Pedro, cuja iluminação interna era a gás e cujas dimensões eram basicamente as mesmas atuais, o importante era que o exibidor contasse com um projetor abastecido por uma boa fonte luminosa. A mais potente então disponível, e de cujo emprego se tem notícia no Rio de Janeiro no mesmo ano, era a luz oxídrica.²² O seu uso em Porto Alegre, porém, só seria abertamente informado por um exibidor em 1888.

²² A luz oxídrica foi criada a partir da descoberta do inglês Glodsworthy Gurney, que demonstrou, em 1826, que um pequeno cilindro de cal vivo aquecido por um jato de gás oxídrico liberava uma luz intensa. Pouco tempo depois, o processo foi adaptado às lanternas mágicas e também na iluminação interna de edifícios públicos e teatros. Ela foi a mais intensa das fontes luminosas conhecidas até a invenção da luz elétrica e a mais utilizada pelos lanternistas que pretendiam projetar para grandes auditórios na segunda metade do século XIX. Contudo, era considerada perigosa, já que o lanternista necessitava carregar consigo uma bomba de oxigênio e acontecia de essa bomba explodir em plena projeção. Essa foi a causa do famoso incêndio do “Bazar de la Charité”, ocorrido em Paris em 1897. A lâmpada de querosene que equipou as lanternas mágicas a partir de 1870 era mais prática, barata e segura, mas produzia uma luminosidade menos intensa que aquela produzida pelo gás oxídrico, tornando este tipo de lanterna apropriada apenas para lugares pequenos como uma casa ou escola e não teatros. A eletricidade só seria incorporada às lanternas mágicas na década de 1890. Cf.: <http://www.musee-mccord.qc.ca>.

1878 – Wallace e o Megascópio Egípcio

Com a temporada de A. J. D. Wallace, que aliou atrações como prestidigitação, projeções ópticas e números circenses num mesmo programa, os porto-alegrenses fariam o seu primeiro contato com os espetáculos de variedades e sensações, os quais conheceriam incremento e sucesso crescentes na década seguinte. Propagando-se como “artista de atração”, Wallace estreou no Theatro São Pedro em meados de janeiro, trazendo um “inigualável trapezista” e um “Megascópio Egípcio ou Aparelho de Vistas Dissolutivas”. Segundo Ferreira (1956: 173), seria um aparelho semelhante ao Diafanorama (exibido em 1875 por Lohlian), comparação decorrente da observação do gênero homônimo das vistas exibidas por ambos. Como no caso anterior, também nesse as suas “mega” dimensões podem indicar que o aparelho em questão era uma lanterna aperfeiçoada, de mais de uma objetiva.

Agostinho Wallace, “prestidigitador brasileiro e mágico de suas majestades imperiais” (D. Pedro II), veiculou anúncios na imprensa para divulgar o seu espetáculo de estreia, promovido como “Grande Novidade”. No programa, dividido em quatro partes, constariam números de “ciências e artes ocultas do desenvolvimento de peças mecânicas, apresentando efeitos prodigiosos, em desenlace do que se chama Alta Prestidigitação”, um trapezista autômato (boneco) e o ginasta e acrobata Dan Leon.²³

Neste espetáculo, que foi considerado bom, mas teve público reduzido, Wallace não realizou projeções. Elogiado como artista talentoso e modesto, recebeu críticas da imprensa contra a deficiente iluminação do teatro. O programa dessa função foi reprisado na seguinte, acrescentando-se o número “O novo Cagliostro”, em que Wallace apresentaria trabalhos do ilusionista citado e depois a “paródia” da “famosa experiência que Cagliostro chamou Espelho Negro”. O número consistia em fazer “aparecer o retrato dos defuntos que o público pedir, assim como de pessoas ausentes e presentes no espetáculo.”²⁴ De acordo com o respectivo anúncio, tratava-se de um “estranho fenômeno, que apresenta uma aparição sobrenatural”, o qual somente Wallace era capaz de realizar.²⁵ As funções, sempre noturnas, eram divulgadas com os “preços do costume”, indicando que havia um padrão conhecido pelos frequentadores da casa ou dos espetáculos do gênero.

Cagliostro, aqui citado pela primeira, mas não última vez, foi o pseudônimo do alquimista siciliano Giuseppe Balsamo (1743-1795), que se tornou um dos mais famosos representantes das ciências ocultas de sua época. Como tal, conseguiu enganar

²³ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 5, nº 5, 7/1/1878, 2ª feira, p. 2 e *A Reforma*, Porto Alegre, ano 10, nº 4, 5/1/1878, sábado, p. 3, anúncio, respectivamente.

²⁴ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 10, nº 14, 17/1/1878, 5ª feira, p. 4.

²⁵ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 5, nº 13, 16/1/1878, 4ª feira, p. 2.

e/ou fascinar grande parte dos mais poderosos nobres, sacerdotes e pensadores da Europa no século XVIII, adquirindo grande popularidade por sua má ou ao menos ambígua reputação. Por essas razões, foi referido por Wallace e outros ilusionistas que o sucederam localmente, precisamente para aguçá-lo o clima de suspense entre os espectadores. Movidos por intuítos publicitários, boa parte dos ilusionistas brasileiros e europeus não temia associar os seus nomes ao de Cagliostro e identificar os seus espetáculos com a fama de tão controversa figura. Ao contrário, a aposta na confusão de fronteiras entre ciência e espetáculo não era despropositada (GUNNING, 1996: 29). Wallace inclusive privilegiou a não explicação do sobrenatural como efeito de truques de óptica, mantendo a dúvida quanto ao real caráter da atração, diferente do que fariam outros profissionais do gênero nos anos seguintes.

A imprensa local, contudo, parece não ter se deixado contaminar, embora em mais de uma ocasião tenha destacado a *novidade* do espetáculo do “Espelho negro”, estimulando a curiosidade dos espectadores e desafiando-os a julgarem e desvendarem o que viam com sua própria experiência. Nos comentários sobre o segundo espetáculo foram elogiadas as atrações apresentadas, ganhando maior atenção o número final do espelho, desconhecido localmente:

Terminou o espetáculo com o célebre Espelho negro. O Sr. Wallace apresenta-se em público e declara-lhe que, sendo impossível mostrar no espelho tudo quanto pedir a plateia, porque seria um nunca acabar, distribui pela mesma uma multidão de papéis, pedindo que neles escrevam os nomes das pessoas mortas ou vivas, presentes ou ausentes que desejarem, o que feito, ele levará a uma menina no camarote, para que esta tire um determinado número dentre os nomes inscritos, sendo enfim esse número o que ele mostrará. Assim foi. Recebida essa determinada quantidade e tirada a sorte da porção de nomes pedidos pelos espectadores, ele pediu para fazer a leitura por uma das pessoas da plateia e em seguida mostrou-os um a um no surpreendente espelho. É um trabalho excelente, cheio de muita ilusão e que ontem arrancou imensos aplausos da plateia.²⁶

Embora não haja qualquer referência ao uso de aparelhos ópticos, é bem provável que tenha sido empregada alguma forma de projeção oculta, uma variante da fantasmagoria e não a própria. A fantasmagoria fundava-se no ocultamento do aparelho projetor atrás da tela e na projeção móvel de vistas cujo tema eram figuras grotescas e macabras. Em alguns casos, eram exibidas a partir dos mesmos princípios e dentro do mesmo clima de suspense e mistério imagens de personalidades mortas ou vivas. Para tal, o exibidor costumava obter antecipadamente alguma fotografia ou pintura retratando a pessoa indicada. A seguir, a figura era reproduzida sobre uma placa de vidro, podendo ser projetada inclusive sobre fumaça, o que ampliava os seus efeitos

²⁶ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 5, nº 15, 18/1/1878, 6ª feira, p. 1.

fantasmagóricos. Philidor, o inventor do número, tinha o cuidado de avisar na imprensa que aqueles que desejassem ver pessoas vivas ou mortas do seu círculo deveriam avisá-lo de véspera. De forma astuciosa ou amigável, ele obtinha o retrato da pessoa em questão e mandava pintá-lo nas placas de vidro, projetando a sua imagem em tamanho natural para os parentes e amigos do representado. Neste caso, tinha à sua disposição um bom pintor de placas (MANNONI, 2001: 156-7).

Acredita-se que Wallace tenha praticado algo semelhante, mas é provável que possuísse um bom acervo de vistas, representando alguns dos defuntos famosos e personalidades vivas que povoavam o imaginário da época. O espelho negro pode ter sido uma tela pintada como tal. A ênfase do jornal *A Reforma* no grande efeito ilusório do truque, que mereceu “imensos aplausos da plateia”,²⁷ revela a compreensão dos jornalistas a respeito da sua natureza, identificada com a mágica e os seus artifícios e não com o sobrenatural. As impressões do *Mercantil* afastam, igualmente, a ideia de que o número tenha provocado medo ou pavor. O que a atração realmente desencadeou, além da “curiosidade e efeitos surpreendentes”, foi uma barulhenta demonstração de desagrado em parte da plateia. Esta ocorreu quando Wallace exibiu no Espelho Negro o “retrato do chefe da nação” (D. Pedro II), o qual foi recebido com uma forte pateada (manifestação que consistia em bater com os pés no chão e que demonstrava a insatisfação dos espectadores).

Ou seja, não houve repúdio ao número ou ao seu realizador, mas a uma das figuras projetadas, demonstrando uma segunda forma de participação do público no espetáculo, desta vez espontânea. Na primeira, convidado pelo prestidigitador, o público supostamente participa da construção do espetáculo indicando nomes para a projeção. Essa interação entre o apresentador e os espectadores devia ser muito comum nos espetáculos do gênero, que eram sempre abertos pelo próprio ilusionista. O mágico apresentava os truques em meio a uma fala de preferência bem humorada, traço que volta e meia era elogiado ou até mesmo criticado, no caso da prolixidade de certos profissionais. O prestidigitador Alexandre Hermann, já referido, era figura intocável no meio local pela sua “simpatia e cavalheirismo”. Devendo concentrar grande carisma, o prestidigitador Conde Patrizio também seria apreciado por sua participação oral nos espetáculos.

Já as manifestações motivadas por razões políticas a partir da projeção de imagens representando personagens históricos e autoridades contemporâneas, observadas pela primeira vez nesta temporada, se tornariam mais comuns nos anos seguintes e sobretudo no período da exibição cinematográfica itinerante. Afinal, as vistas fixas de lan-

²⁷ Segundo o jornal, “a plateia achava-se completamente cheia de espectadores e os camarotes em menos de metade.” Cf. *A Reforma*, Porto Alegre, ano 10, nº 16, 19/1/1878, sábado, p. 1.

terna com retratos de personalidades políticas continuaram sendo projetadas pelos exibidores cinematográficos, embora dentro de uma proposta completamente diversa, já que a projeção era explícita. A exibição desse gênero de imagens ocasionaria os relatos mais detalhados sobre as reações do público, destacando-se dos comentários mais comuns sobre a aprovação dos espectadores às vistas fixas e aos filmes mediante o recurso às palmas e aos pedidos de bis.

No caso de Wallace, a reação durou “os poucos minutos” em que o teatro esteve “em trevas”.²⁸ A iluminação interna do Teatro São Pedro na época era a gás, mas os projetores possuíam sua própria fonte luminosa. Neste caso, acredita-se que a escuridão que causou o desconforto dos espectadores e impediu a identificação dos pateadores durante as projeções possa ter sido condicionada pela necessidade do prestidigitador em ocultar os meios de viabilização das suas “aparições”, enfatizando o mistério em detrimento do saber.

Um outro aspecto que merece destaque e que foi referido com naturalidade no relato transcrito diz respeito à presença das crianças no teatro. De fato, apesar da deficiente iluminação de que gozava a cidade no período e de serem majoritariamente noturnas as funções dadas nos centros de diversões pelos diferentes gêneros espetaculares, são numerosas as referências revelando que as crianças as frequentavam, acompanhando seus pais e mesmo participando dos números, especialmente nos espetáculos de diversões ópticas e de prestidigitação. Mesmo no teatro lírico e dramático observa-se a presença de crianças pequenas e de colo, que muitas vezes prejudicavam, com as suas manifestações peculiares, a satisfatória audição das representações pelos demais espectadores. No final do século, houve inclusive casos em que certas companhias proibiram a presença de crianças nos espetáculos.²⁹

Observa-se, de resto, que os espetáculos noturnos tinham mesmo a preferência do público. Numerosos exemplos demonstram que nos anos seguintes o público das funções circenses realizadas nas tardes de domingo era menor do que aquele que prestigiava os espetáculos noturnos do gênero, mesmo se realizados durante a semana. Na época, aliás, era habitual que os espetáculos fossem programados para qualquer dia da semana, seja no teatro ou nos circos. Por último, vale assinalar que a familiarização com a escuridão e/ou a iluminação baixa e direcionada será um traço comum dos espectadores da época, não tendo o cinema instituído uma prática nova ou exigido uma disposição diversa nesse sentido. Nas suas primeiras décadas de exis-

²⁸ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 10, nº 17, 20/1/1878, domingo, p. 1.

²⁹ Trata-se do caso de uma companhia lírico-dramática que decidiu proibir a entrada de espectadoras conduzindo crianças de colo no teatro em 1896, sendo francamente apoiada pela imprensa. *A República*, Porto Alegre, 22/7/1896, 4ª feira, ano 2, nº 167, p. 1.

tência, também o cinema não fará qualquer discriminação contra a presença infantil. Ao contrário, a estimulará.

O projetor de vistas de Wallace só foi acionado abertamente em seu terceiro espetáculo. O programa, organizado em quatro partes, foi, como os anteriores, divulgado com detalhes no anúncio publicado na imprensa. O “Megascópio egípcio” e suas vistas dissolutivas seriam exibidos como atração final, encerrando as projeções o quadro “Gerard, o afamado caçador de leões”,³⁰ provavelmente um conjunto de placas que contava a história assim intitulada. Quanto aos prometidos fogos diamantinos, eram efeitos produzidos pela eletricidade, os quais provocavam na época grande espanto e surpresa, sendo percebidos como a “mágica” que a ciência era capaz de produzir ao dominar as forças da natureza.³¹

Apesar da divulgação e da variedade de atrações, o espetáculo atraiu um público reduzido. E isso que aconteceu num domingo e ainda não contava com a concorrência dos circos e companhias de variedades que se estabeleceriam na cidade a partir de fevereiro. Segundo a imprensa, o artista ficou no prejuízo e procurou reverter as perdas organizando um último espetáculo beneficente a si próprio, uma praxe espetacular da época que, por anunciar a despedida, tinha grande poder atrativo. O programa seria o mesmo da terceira função, incluindo o megascópio.

Segundo relatou posteriormente *A Reforma*, esta função contou com concorrência regular, sendo os números iniciais “muito aplaudidos”.³² O silêncio da imprensa sobre as projeções pode estar relacionado ao fato de a atração já não ser novidade, mas também a problemas técnicos. Afinal, há que lembrar que o seu espetáculo de estreia foi avaliado como carente de novidades e deficiente em iluminação, sendo possível que a fonte de luz do seu projetor também fosse inapropriada para um teatro das dimensões do São Pedro.

Após a partida de Wallace, a casa recebeu uma companhia ginástica e acrobática, a qual conheceu absoluto insucesso de público, sendo levada a abreviar a sua temporada. Logo a seguir estreou na cidade um circo e o seu sucesso foi estrondoso. Neste caso, se os preços reduzidos dos ingressos para o circo contribuem para explicar a

³⁰ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 10, nº 16, 19/1/1878, sábado, p. 3.

³¹ O filme *O Grande Truque* (The Prestige), EUA / Reino Unido, 2006, 128 min, dirigido por Christopher Nolan, traz um feliz exemplo deste tipo de espetáculo e da importância que a eletricidade concentrava na época por suas possibilidades científicas e efeitos visuais, apropriados e adaptados ao mercado das diversões, assim como das disputas e traições que envolveram os profissionais do gênero e tiveram por objeto o controle dos processos e truques.

³² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 10, nº 22, 26/1/1878, sábado, p. 1.

preferência do público pela lona³³, por outro lado sabe-se que as artes circenses contaram com a “profunda admiração” de boa parte da população da cidade nas últimas décadas do século XIX, um fenômeno que, na verdade, foi internacional. Isso explica porque algumas de suas atrações começaram a ser incorporadas pelas companhias de variedades e terminaram por ocupar os palcos dos teatros.

1880 – Patrizio e o Calidoscópico Gigante

Em 1880, dois teatros locais, o Variedades e o São Pedro, foram ocupados temporariamente por exibidores de aparelhos de projeções ópticas com propostas muito diferentes. Enquanto o professor Hofmann as exibiu com fins pedagógicos e como atração exclusiva, o prestidigitador Conde Patrizio as apresentou como uma das deslumbrantes atrações do seu variado espetáculo de entretenimento. Esta foi a primeira das três temporadas (1883 e 1887) que Patrizio fez em Porto Alegre na década e no mesmo Theatro São Pedro. Segundo Ferreira (1956: 187), o prestidigitador e a sua “Companhia das Maravilhas” teriam se apresentado entre setembro e outubro, exibindo, entre outras atrações, o aparelho “Calidoscópico Gigante”, com o qual teriam deliciado o público e deixado saudades. As repetidas menções de que foi alvo posteriormente confirmam esta temporada, que, no entanto, não ocorreu no período indicado pelo autor, mas em maio (PFEIL, 1999: 28).

1880 – Prof. Hofmann e a Lanterna-Microscópio

Em outubro deste ano foram pela primeira vez exibidas em Porto Alegre projeções ópticas de lanterna mágica de forma autônoma e com cunho instrutivo. O professor alemão David J. Hofmann, que as dirigiu, chegou à cidade com a intenção de apresentá-las no Theatro São Pedro, mas este estava ocupado por uma companhia lírica italiana. O remédio foi realizá-las no Theatro de Variedades, aberto no ano anterior na Rua Voluntários da Pátria, endereço menos nobre e central.³⁴ Apesar

³³ O Circo Inglês estreou cobrando 10\$000rs pelos camarotes, 2\$000rs pelas cadeiras individuais e 1\$000rs pelas gerais. Depois reduziu os valores das cadeiras para 1\$000rs e das gerais para \$500rs, acrescentando-se que as crianças pagariam meia-entrada. Cf. *Mercantil*, Porto Alegre, ano 5, nº 28, 4/2/1878, 2ª feira, p. 2 e nº 38, 15/2/1878, 6ª feira, p. 3.

³⁴ O Theatro de Variedades foi construído como teatro-circo por Albano Pereira e dois outros negociantes locais, sendo inaugurado em 13 de dezembro de 1879 com grande festa e numerosa concorrência, a qual contou com a presença do Presidente da Província e queima de fogos. Abrigou inicialmente exercícios de patinação com música, uma diversão familiar então em voga. No ano seguinte passou a receber companhias equestres e ginásticas, prestidigitadores e exibidores de projeções ópticas e outras diversões.

de recentemente inaugurada, a casa acabara de receber melhoramentos em sua deficiente iluminação.

A estreia foi divulgada por anúncios veiculados na imprensa e por avulsos impressos com os programas dos espetáculos, os quais foram distribuídos pelas ruas. Nos anúncios, Hofmann prometia realizar um “deslumbrante espetáculo”, “nunca visto nesta capital”, no qual seria empregado um aperfeiçoado “microscópio”.³⁵ Quem os prestigiasse assistiria a “representações da história natural, geografia, zoologia, astronomia, anatomia, etc, etc, por meio de preparos naturais e artificiais, que se tem engrandecido até 20 milhões de vezes”.³⁶

O espetáculo ainda contaria com uma atração extra, um número musical executado por um concertista tirolês, José Bruckmoser, “insigne tocador de cítara”, mas apresentado separadamente à projeção e não como acompanhamento. Durante as projeções, o professor Hofmann explicaria as imagens mostradas, dissertando sobre “história natural, astronomia geográfica, anatomia, etc”.³⁷ O espetáculo teria início às 20h30, havendo ingressos diferenciados segundo a qualidade das acomodações (camarotes com cinco lugares a 10\$000rs, cadeiras a 2\$000rs e gerais a 1\$000rs)³⁸ e serviço de bondes para o Menino Deus e Caminho Novo disponível após a função. Os preços dos ingressos foram os mesmos cobrados por uma companhia ginástica e equestre que se exibiu neste mesmo teatro na época, mas eram mais baratos do que os ingressos para as touradas, outro gênero muito apreciado no meio local e também internacional nas últimas décadas do século XIX.

Embora planejasse realizar cerca de cinco funções, Hofmann precisou abreviar a temporada em razão da forte reação de repúdio do público. Logo após o seu primeiro espetáculo, o exibidor mandou divulgar com insistência uma nota na qual informava que não repetiria os programas e que não exibiria cosmorama.³⁹ Embora não tenha sido publicado qualquer comentário a respeito, o aviso leva a crer que este aparelho, ou melhor, o tipo de espetáculo e vistas que costumava proporcionar, tenham sido solicitados pelo público na primeira função e que a sua ausência tenha frustrado alguns espectadores. De qualquer forma, a nota vinha prevenir ao público que não

³⁵ O microscópio de projeção, construído pelo físico francês Jacques Charles em 1783, pode ter sido o aparelho utilizado por Hoffmann para projetar as suas pulgas e piolhos em Porto Alegre em 1880. Tratava-se de uma volumosa lanterna mágica aperfeiçoada, à qual foi adaptado um mecanismo de microscópio (MANNONI, 2003: 140-1 e 268).

³⁶ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 7, nº 237, 19/10/1880, 3ª feira, p. 3, anúncio.

³⁷ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 12, nº 227, 4ª feira, 6/10/1880, p. 2.

³⁸ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 7, nº 237, 19/10/1880, 3ª feira, p. 3, anúncio.

³⁹ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 7, nº 240, 22/10/1880, 6ª feira e *A Reforma*, Porto Alegre, ano 12, nº 242, 23/10/1880, sábado, p. 4.

alimentasse expectativas de visualizar imagens de temática turística, as vistas panorâmicas de cidades e eventos, características dos cosmoramas, identificados em Porto Alegre com as caixas de óptica. Afinal, são outras as temáticas das imagens que constituíam as instrutivas aulas ilustradas de ciências do professor.

A confirmação do gênero do espetáculo, do tipo de aparelho projetor empregado e das imagens utilizadas veio com o comentário publicado na imprensa após as duas primeiras exposições:

As maravilhas que o senhor professor da lanterna mágica anunciou e exibiu sábado, no Theatro de Variedades, apresentando ao respeitável público piolhos, pulgas, macacos, carrapatos e em tamanho superior dez milhões de vezes! ao seu estado natural, foram de um efeito tal, que as 40 ou 50 pessoas que assistiram à exibição patearam-no solenemente. A isto é que se pode chamar uma verdadeira extorsão às algibeiras do próximo. O professor Hofmann julgava talvez que vinha conviver entre montanheses do Tirol, onde a cítara e as suas maravilhas são quiçá muito apreciadas... Pois enganou-se redondamente; o público de Porto Alegre provou que não era beócio, reagindo contra semelhante charlatanismo. Bem feito!⁴⁰

A reação de rejeição do público local à temática das imagens projetadas é realmente impressionante. Os espectadores se sentiram logrados, como se vê, embora o exibidor tenha cumprido a sua promessa e tenha inclusive se antecipado, esclarecendo-os sobre a natureza do espetáculo. O uso da lanterna-microscópio ou mesmo de uma lanterna profissional comum para a projeção de placas especialmente preparadas com insetos verdadeiros, imobilizados entre dois vidros, que foi tão cultivada entre alguns povos europeus, se mostrou uma decepção para os porto-alegrenses. Neste sentido, Porto Alegre se alinharia à França, onde a lanterna foi consagrada predominantemente aos espetáculos e ao entretenimento, diferente da Alemanha, que cedo descobriu e valorizou os usos pedagógicos das projeções luminosas. Hofmann representava esta segunda tradição, mas parece que os porto-alegrenses não estavam dispostos a vivenciar uma experiência de cunho mais científico e instrutivo quando iam a um espetáculo de projeções ópticas, entendendo que este deveria ser um momento de distração, ludicidade e beleza.

Hofmann, infelizmente, foi vítima de uma infeliz experiência de desencontro entre oferta e procura. A crítica que sofreu propiciou uma das raras ocasiões em que a lanterna mágica foi publicamente referida com o seu nome original, mas em tom depreciativo, destinando-se a denegrir o exibidor enquanto profissional. O fato endossa a compreensão de que os diferentes nomes fantasiosos das lanternas exibidas em

⁴⁰ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 7, nº 242, 25/10/1880, 2ª feira, p. 1-2.

espetáculos públicos nos teatros serviam como ornamentos valorizadores daquelas práticas e igualmente da experiência que proporcionavam.

1882 – J. Jam y Nurat e o Grande Poliorama Elétrico

Um novo exemplo de exibição associando projeções ópticas com números de prestidigitação foi promovido pelo barcelonês J. Jam y Nurat no final de fevereiro de 1882. O artista vinha de Rio Grande (RS) e trazia boas críticas da imprensa nacional e estrangeira. Destacava-se como filantropo e dava espetáculos beneficentes a sociedades abolicionistas. A renda do seu primeiro espetáculo em Porto Alegre, aliás, foi para a Sociedade Emancipadora Rio Branco, destinando-se à libertação de uma escrava.

Os espetáculos de Nurat foram realizados no Theatro São Pedro, sendo a estreia anunciada como “Grande Espectáculo de Taumaturgia Humorística – Prestidigitação Moderna”. O programa concentrou-se nessas atrações e foi anunciado como distração agradável, aberta a todos, pois nada exibiria que horrorizasse. O aviso remetia à tradição dos espetáculos de ocultismo e fantasmagoria, dos quais Nurat procurava distinguir os seus. No anúncio, o artista se autopromoveu como o único a ter desafiado o famoso prestidigitador Hermann, relacionando ainda as inúmeras medalhas recebidas em Buenos Aires e Montevidéu, mas por razões humanitárias e não por mérito profissional. Acrescentou também que havia se apresentado para a Família Real, no Rio de Janeiro, em 1879, reproduzindo, assim, uma série de argumentos que foram comumente empregados por outros prestidigitadores com intuito promocional, com exceção da filantropia.

O seu primeiro espetáculo foi elogiado pela “limpeza” das sortes, ou seja, por executá-las sem o auxílio de aparelhos mecânicos, sendo os números apresentados muito aplaudidos. Sobre o público que o prestigiou, informou-se que “a plateia achava-se bem concorrida, notando-se, porém, poucos camarotes ocupados”⁴¹, o que indica que as “melhores famílias”, que costumavam preenchê-los, não compareceram.

O segundo espetáculo de Nurat foi promovido como “de gala” e também “de despedida”. O primeiro atributo justificava a dedicação da função ao presidente da Província, à Sociedade (abolicionista) Rio Branco e aos alunos da Escola Militar, com o que se procurava atrair membros de todas essas pequenas “comunidades”, habituais frequentadores do teatro, na verdade, enobrecendo o espetáculo e a causa. Como era de praxe em espetáculos de gala, independente do gênero, o programa seria aberto por uma orquestra, prosseguindo com duas partes de prestidigitação e finalizando

⁴¹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 14, nº 53, 7/3/1882, 3ª feira, p. 2.

com o número “Progresso da Litografia ou Os visitantes dançarinos”, a novidade da noite. Transferido “a pedido das pessoas homenageadas”, o espetáculo não mereceu comentários posteriores da imprensa, de modo que não se sabe se foi realmente realizado.

A seguir Nurat promoveu um novo espetáculo, outra “despedida”, no mesmo horário, com preços reduzidos e entrada franca para crianças, mas no Theatro de Variedades. Esta casa também apresentava diferenciação interna de acomodações, como o Theatro São Pedro, mas era um “theatro-circo”, como se sabe, o que significa que oferecia menor conforto. Os preços dos ingressos para a estreia de Nurat no Theatro São Pedro custaram: 12\$000rs os camarotes de 1ª ordem com 5 lugares, 10\$000rs, os de 2ª ordem, 2\$000rs as cadeiras e 1\$000rs as gerais e meias-entradas. No Variedades, havia apenas uma qualidade de camarote, também com 5 lugares, cujo ingresso ficou em 6\$000rs, custando as cadeiras 1\$500rs e as galerias, que equivaliam às gerais do São Pedro, 1\$000rs.⁴² Com a troca de teatro e a redução dos valores dos ingressos, o exibidor provavelmente pretendia atrair um público distinto, maior e socialmente mais heterogêneo. A função foi dedicada à colônia portuguesa local, a mais numerosa da cidade. Prometeu-se um “divertimento ameno e recreativo” centrado em truques de ilusionismo.

Este espetáculo também não foi comentado pela imprensa e, como de costume, não foi o último. Houve outro, sobre o qual recomendou-se a consulta do programa, que seria distribuído em avulso. Realizado novamente no Theatro de Variedades, incluiria, finalmente, a “surpreendente exibição do Grande Poliorama Elétrico”, a “maravilhosa novidade”. O aparelho, que proporcionava a “exibição de quadros dissolventes representando com toda naturalidade os países mais nomeados em ambos os mundos: monumentos, praças, ruas, cascatas, belas artes, etc...”⁴³, seria apresentado na segunda parte do espetáculo.

Apesar da informação de que seriam exibidos “quadros dissolventes”, os temas citados não correspondem àqueles que costumavam ser projetados com efeitos de fusão. Esta é mais uma indicação de que alguns prestidigitadores, como Nurat, possam ter apresentado apenas vistas comuns, remetendo-se às vistas dissolutivas com fins promocionais, a fim de reforçar a natureza da atração e aumentar as expectativas do público sobre os efeitos das imagens e a qualidade do espetáculo. Os preços e horários continuaram os mesmos e houve bondes disponíveis na saída, como acontecia no Theatro São Pedro. Este deve ter sido o último espetáculo de Nurat, que acabou mais destacado como abolicionista do que como prestidigitador.

⁴² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 14, nº 52, domingo, 5/3/1882, p. 3 e domingo, 12/3/1882, p. 3.

⁴³ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 14, nº 61, 5ª feira, 16/3/1882, p. 3.

1882 – Henrique Lavigne e o Kaleidoscópio gigante

Após Nurat, ocupou o Theatro São Pedro o “jovem prestidigitador” Henrique Lavigne. Ao anunciar aquele que seria o seu único espetáculo, o *Mercantil* informou que o iniciante era discípulo do Conde Patrizio de Castiglioni, que havia realizado temporada na cidade em 1880, e que seria coadjuvado pelo “professor barcelonês” J. Jam e Nurat, que, portanto, permanecia na cidade. Estava prevista também a exibição do “Kaleidoscópio gigante de Patrizio”, por meio do qual seriam exibidas vistas da Inglaterra, França, Itália, Egito, Palestina e Índia.⁴⁴ Seguramente o termo “kaleidoscópio” não designava o aparelho óptico que conhecemos hoje, mas era um outro nome-fantasia sob o qual figurava uma lanterna mágica aperfeiçoada de projeção de vistas. É possível também que o nome de batismo do aparelho estivesse de alguma forma fazendo referência ao fato de o exibidor dispor de placas de rosácea e cromatrópios, que proporcionavam a projeção de imagens com efeitos semelhantes àqueles visualizados através dos caleidoscópios comuns.

O fato é que o espetáculo de Lavigne foi adiado e acrescido de um terceiro participante, também prestidigitador, o amador brasileiro J. N. Pinto, “único rival no trabalho da Monomotechnica da Condessa de Castiglione, Sra. Rita Gally de Patrizio”⁴⁵, a esposa do já citado Conde Patrizio. As insistentes referências a este profissional dão conta de quão positiva foi a impressão deixada por sua primeira temporada no meio local. Por outro lado, ao ressaltar tais aspectos, Lavigne procurava dar provas de sua atualização técnica e de sua ligação com os grandes representantes da arte, aproveitando para se distinguir por filiação. Porém, foi com com “fraquíssima concorrência” que o prestidigitador deu o seu espetáculo no primeiro domingo de abril, merecendo da imprensa um comentário sem entusiasmo, do qual esteve ausente qualquer nota sobre as projeções.

1883 – Conde Patrizio e o Calidoscópio Gigante

Em 1883, o Conde Patrizio voltou à cidade, mas desta vez com uma nova companhia de variedades, a *Patrizio's Ilusionist Company*, promovendo uma temporada que foi o grande destaque do ano. Embora só tenha estreado em meados de agosto, anúncios e comentários a seu respeito ocuparam os jornais desde o início de julho, divulgando os nomes dos componentes da trupe e suas respectivas especialidades. Constituíam o grupo o prestidigitador Conde Patrizio, também seu diretor, D'Alvini, inimitável

⁴⁴ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 9, nº 67, 24/3/1882, 6ª feira, p. 3, anúncio.

⁴⁵ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 9, nº 70, 28/3/1882, 3ª feira, p. 3, anúncio.

em suas “provas orientais”⁴⁶, a “formosíssima ilusionista” Miss Kara e a “grande mne-monista” Miss Margot, além do taumaturgo italiano Hector Mottini, que também apresentava projeção de sombras.

Já no primeiro reclame, um modelo simples em comparação com os posteriores, destacou-se que seria “representada” pela primeira vez na cidade a “Evocação dos fantásticos e imponentes espectros vivos e impalpáveis, maravilha de todas as capitais europeias e americanas visitadas por esta companhia”.⁴⁷ Não foi anunciado na ocasião o emprego de aparelhos de projeções ópticas, embora esta fosse uma das boas atrações da companhia. Na verdade, se verá adiante que, por melhores que tenham sido as projeções de vistas, o número dos espectros, que não era exatamente de projeção, mas de reflexão por espelhos, seria aquele que mais impressionaria crítica e público durante a temporada.

Patrizio e sua companhia deram doze espetáculos na cidade, noturnos e praticamente diários, descansando nas segundas-feiras. Ocupando predominantemente o Theatro São Pedro, mas também o Variedades, fizeram enorme sucesso e deixaram ótima impressão entre os espectadores locais. Cobraram os “preços do costume”, disponibilizaram bondes após as funções e promoveram espetáculos “de gala”, “de despedida” e “da moda”, com o que reproduziram e incrementaram práticas comuns aos diferentes gêneros espetaculares cujas temporadas eram realizadas em teatros.

A estreia foi precedida de intensa cobertura da imprensa, aliada a um significativo investimento em publicidade impressa. O jornal *A Reforma* publicou vários destes anúncios, além de comentários transcritos de periódicos e jornais cariocas, mas também argentinos, uruguaios e espanhóis, nos quais o artista era elogiado. O jornal *Mercantil* reproduziu uma crítica do colega carioca *A Pátria* sobre uma recente exibição da companhia em Montevidéu, no Uruguai. Nesta, foram destacados todos os artistas e números, especialmente aquele dos “espectros impalpáveis”, adiantando-se que “a evocação dos fantasmas é um quadro original e que ilude completamente o espectador. A combinação está bem feita e o efeito dos espelhos calculado com todo o cuidado, de modo a manter sempre crescente atenção no ânimo dos assistentes”.⁴⁸

O autor do comentário se mostra conhecedor dos mecanismos (ocultos) responsáveis pela viabilização do número, dando indícios sobre a sua natureza e enfatizando a sua qualidade técnica, com o que contribui para evidenciar os aspectos observados na avaliação das atrações do gênero na época. A racionalidade com que elogia o sucesso

⁴⁶ W. D’Alvini era conhecido como “Jap of Japs”, embora fosse italiano, e capitaneava uma equipe de equilibristas japoneses.

⁴⁷ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 151, 4/7/1883, 4ª feira, p. 3, anúncio.

⁴⁸ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 160, 14/7/1883, sábado, p. 2.

do efeito óptico alcançado, que era a finalidade do espetáculo, porém, dificilmente pode ser estendida ao público em geral, o qual não deveria encarar o número com tal ceticismo e frieza “científica”. De fato, informa-se na mesma nota que os espectadores uruguaios foram mantidos em constante e tensa expectativa e sob efeito de completa ilusão.

Nos dias seguintes, a imprensa continuou fornecendo informações sobre as atrações da companhia, especialmente sobre o número dos espectros. No seu conjunto, os aspectos destacados permitem a sua identificação com o número apresentado por Henri Robin em Paris a partir de 1862, o que seria confirmado por uma matéria explicativa publicada nos jornais no final do mês. Segundo Mannoni (2001: 253-56), o espetáculo conhecido como “aparições espectrais” nada tinha em comum com as fantasmagorias de Robertson, tendo sido criado posteriormente. Inventado pelo lanterista holandês Henri Robin (1805-1875), baseava-se num processo óptico realizado por meio de espelhos gigantescos e caros, os quais eram dispostos verticalmente sob alçapões que podiam ser erguidos no momento necessário, dividindo o palco em dois. Tais espelhos eram transparentes e incolores, de modo que não podiam ser percebidos pelo público. Uma pessoa viva ficava debaixo do palco, onde fazia uma determinada pose, sendo iluminada por luz Drummond ou lâmpadas de oxi-hidrogênio, as mais potentes da época. Para tal, era comumente empregada uma lanterna mágica. A luz fazia com que a imagem fosse se refletindo nos espelhos até ser projetada no palco, eventualmente entre outros atores vivos com os quais contracenaria. O que o público via em cena era a imagem etérea de um ator vivo com os seus movimentos naturais, um efeito que ultrapassava o que havia sido feito até então em matéria de projeção e animação de imagens, dadas as dificuldade de sincronizar as trocas entre a imagem e o ator de carne e osso.⁴⁹ Robin organizava as apresentações na forma de pequenas cenas que se sucediam, tal qual faria Patrizio, e as ambientava com efeitos sonoros que as tornavam ainda mais impressionantes.

A companhia estreou em 18 de agosto e exibiu o número dos “espectros vivos e impalpáveis” apenas na sua terceira função. Porém a grande expectativa alimentada pela divulgação antecipada contribuiu para idêntica afluência de público à abertura da temporada. O programa inaugural contou com trabalhos de escamotagem por Hector Mottini, seguindo-se a ele Miss Kara, Conde Patrizio e o célebre equilibrista D’Alvini, cuja especialidade era equilibrar objetos como chapéus, pratos, ovos, moedas, guarda-chuvas e paralelepípedos de madeira, constituindo-se assim numa

⁴⁹ Duas imagens distintas ilustrando a técnica podem ser observadas no endereço <http://users.telenet.be/thomasweynants/peppers-ghost.html>. No filme *O Ilusionista*, o truque realizado pelo mágico parece ter por fundamento este sistema. (The Illusionist. EUA / República Tcheca, 2006. 110 minutos. Direção e roteiro de Neil Burger, baseado em estória de Steven Millhauser. Música de Philip Glass).

atração tipicamente circense e de forte atrativo popular. D’Alvini foi o artista da companhia mais apreciado pelo público depois de Patrizio, pois sabia prender a atenção dos espectadores, surpreendendo-os e mantendo-os sob constante expectativa e apreensão com sua agilidade e precisão de movimentos.

Era o gosto pelos espetáculos de sensações que emergia entre o público local. A atração pelas formas de entretenimento que envolviam risco e agilidade, provocando tensão e emoções fortes, remontava, na Europa, aos espetáculos de fantasmagoria. Na segunda metade do século XIX, em Porto Alegre como em boa parte do mundo, ela se estenderia aos diferentes gêneros de diversões, estimulando a reunião de atrações de distintas naturezas num mesmo programa e a incorporação dos números circenses aos espetáculos de variedades. Essa tendência seria maciçamente buscada no “primeiro cinema” (1895-1907) e em diversões suas contemporâneas, estimulando o próprio surgimento da imprensa sensacionalista (SINGER, 2001: 115-148).

Além dos números citados, também compuseram o programa do primeiro espetáculo de Patrizio Miss Margot e sua impressionante memória e o menino equilibrista Tom-o-Kitchi. Ao final, foram apresentados por meio do aparelho “Kaleidoscópio gigante” “quadros de beleza incontestável”, uma atração qualificada como “soberba”, mas mencionada rapidamente, talvez por já não representar uma novidade.⁵⁰ As projeções foram mantidas como a atração final do programa do segundo espetáculo, distinto do anterior, anunciando-se, desta vez, a sua temática: “viagens artísticas nas principais cidades do mundo/Ao reino das cores”.⁵¹ Ou seja, panoramas de cidades com seus principais pontos turísticos e monumentos e, sob o segundo título, talvez um conjunto de placas mecânicas do tipo cromatrópios.

Os “preços do costume” foram: camarotes de 1ª ordem (com 5 entradas) a 12\$000rs, camarotes de 2ª ordem (com 5 entradas) a 10\$000rs, cadeiras a 2\$000rs, gerais a 1\$500rs e galeria a 1\$000rs, ou seja, os preços médios que vinham sendo cobrados pelas companhias que ocuparam o São Pedro neste ano. Para se ter uma ideia do seu alcance social, com o mesmo valor pago por um camarote se podia adquirir uma assinatura anual do jornal *A Reforma*. Por outro lado, estes valores foram os mesmos cobrados por Hofmann na temporada que realizou no Theatro de Variedades em 1880 e continuariam inalterados em 1887, por ocasião da terceira temporada local de Patrizio.

Segundo *A Reforma*, as duas primeiras funções contaram com ótima concorrência e os artistas foram muito aplaudidos. Sobre as sombras apresentadas pelo sr. Mottini, informou-se que eram “produzidas pelas mãos do artista que, colocado na plateia, faz

⁵⁰ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 190, 20/8/1883, 2ª feira, p. 2.

⁵¹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 185, 19/8/1883, domingo, p. 3.

aparecer em um pano à boca do palco as mais extravagantes e engraçadas figuras”.⁵² Tal descrição indica que as sombras eram criadas em frente a um foco luminoso, que mais tarde seria identificado como sendo uma luz Drummond. É possível que Patrizio tenha empregado um mesmo projetor com esta fonte luminosa (a lanterna mágica) para produzir as sombras, exibir as “vistas dissolventes” e realizar o número espectros. Ao menos nesse último foi revelado o uso da luz Drummond.

O número dos espectros vivos e impalpáveis, “trabalho científico” que havia causado frisson em outras cidades, “tal é a ilusão apresentada”, foi exibido na terceira função da companhia como o número final do programa, substituindo as projeções de vistas. Essa alternância foi observada ao longo de toda a temporada. O programa era sempre organizado em quatro partes e desta vez compreenderia também truques de prestidigitação, equilíbrio e a repetição das sombras, “grande novidade que tanto êxito alcançou ao seu inventor (Mottini] na última exposição de Milão”. Embora projetar sombras feitas com as mãos não fosse absolutamente uma novidade, a participação nas exposições internacionais era um aspecto de grande valorização no período, pois demonstrava o engajamento do produto, técnica ou atração entre as tecnologias de ponta da época, objetos centrais destes certames, contribuindo para agregar-lhes atributos como atualidade e cosmopolitismo. Simbolicamente, esse reconhecimento público se estenderia à comunidade daqueles que compartilhassem tais manifestações (PESAVENTO, 1997). Mas nem sempre o discurso funcionava. As sombras, por exemplo, foram recebidas pelo público local com estrondosas vaias, estimulando a imprensa a solicitar que fossem retiradas de cartaz.⁵³

Nos anúncios de divulgação do espetáculo de estreia dos espectros, um longo texto dava conta da dedicação e dos recursos investidos por Patrizio na preparação do número, citando os elogios recebidos no estrangeiro e principalmente as adaptações que o haviam apropriado a um público mais amplo. Obviamente não eram revelados os seus segredos, mas evidenciava-se a novidade do número no meio local:

Não tem sido senão depois de lutar por longos anos e sem poupar-se nenhum gênero de gastos e sacrifícios que o diretor desta companhia conseguiu alcançar esse alto grau de perfeição para dar a uma ilusão a verdadeira aparência d’uma realidade, fazendo aos espectros vivos e impalpáveis a mais surpreendente aplicação de um princípio de óptica, [...]. Somente cremos de nosso dever declarar às pessoas que já os têm visto no estrangeiro, que temos introduzido uma modificação nas cenas que infundiam terror;

⁵² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 186, 21/8/1883, 3ª feira, p. 2.

⁵³ Em resposta, Patrizio publicou uma carta em espanhol na mesma folha que o criticou. Nesta, agradeceu as observações e, reafirmando o seu respeito pelo público, prometeu retirar da programação dos seus próximos espetáculos as sombras, mas na verdade não o fez. Cf. *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, 25/8/1883, sábado, ano 5, nº 195, p. 2.

hoje, nossos espectros e fantasmas se representam de tal maneira, que as mães podem levar seus filhos a vê-los, sem receio de assustarem-se.⁵⁴

A explicação de Patrizio é exemplar sobre uma das características mais marcantes das formas de diversão da época, já apontada e relacionada à popularidade que os gêneros de entretenimento pautados nas tecnologias da visão e nos novos modos de percepção alcançaram no século XIX no mundo inteiro. Trata-se da paradoxal aliança entre o racional e o assombroso que fundava tais espetáculos, a qual era alimentada por uma ambígua disposição do público aos novos conhecimentos científicos e a sua resistente atração pelo sobrenatural. Ceticismo e crença dividiam e disputavam espaço e poder neste contexto dinamizado por um processo de crescente secularização, dando vazão ao estado psíquico que Tom Gunning (1996: 39) denominou “estado de suspensão da dúvida”. Seria algo como o ditado popular “não creio em bruxas, mas sei que elas existem”, o qual fez com que os exibidores das diversões ópticas aprendessem que justificar os seus truques e imagens como produtos de métodos científicos não os tornava menos impressionantes aos espectadores, já que a ilusão visual permanecia e continuava sendo objeto de espanto e maravilhamento.

Segundo Philidor, o inventor da fantasmagoria, manter a ilusão não era um desserviço à instrução. E se o objetivo era dar prazer ao olho e à mente, era necessário manter ocultos do público os mecanismos da ilusão e do sonho.⁵⁵ A eficiência destes e o seu poder de intervenção na realidade conhecida, testando e enganando o olho humano, fazendo-o ver coisas que não existiam, é que surpreendia os espectadores e tornava o espetáculo recomendável. Era a competência em iludir que valorizava o profissional do gênero e sua técnica. Patrizio traduziu perfeitamente essa ambiguidade ao avisar que o número a ser apresentado em Porto Alegre havia sido modificado e adaptado para fins de entretenimento leve, ao mesmo tempo em que, se reportando ao histórico da prática na Europa, assinalava a sua filiação com aquela tradição.

Os resultados não podiam ter sido melhores. Com esta terceira função, comentou posteriormente *A Reforma*, a “companhia acabou de firmar seus créditos para com o público porto-alegrense”, justificando o renome que a precedera. Sobre a concorrência, relatou que a partir da tarde os interessados passaram a se dirigir à bilheteria do teatro para comprar os seus ingressos antecipados, esgotando-se todos antes do início

⁵⁴ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 190, 20/8/1883, 2ª feira, p. 3, anúncio.

⁵⁵ Robertson, que por dois anos apresentou as fantasmagorias sem revelar o seu segredo, ficando rico e famoso e atraindo pobres e ricos, analfabetos e cultos, opunha-se a que os espectadores conhecessem os seus truques, postura que seria adotada mais tarde pelo prestidigitador e cineasta George Méliès. O declínio irremediável de Robertson começou depois que os mecanismos de produção da ilusão nos seus espetáculos foram revelados. O processo pode ser conhecido em detalhes em MANNONI, 2003: 176-182.

do espetáculo, e que “se o teatro tivesse o duplo da capacidade que possui, ficaria ainda assim completamente cheio, tal foi o número de pessoas que se retiraram por falta de localidades”.⁵⁶ O programa apresentado foi elogiado pela folha, que apenas se ressentiu de que até então o Conde Patrizio não houvesse pisado o palco. Quanto aos “espectros impalpáveis”, a grande novidade que encerrou a noite, informou que “agradaram bastante” e que eram “de um efeito surpreendente e maravilhoso”. O *Mercantil* e a *Gazeta* endossaram as informações sobre a “extraordinária concorrência” da função, assim como sobre o sucesso da atração final, “que é sem dúvida surpreendente efeito de óptica”.⁵⁷

O sucesso seria repetido na função seguinte, em cujo programa constaram variadas atrações, destacando-se os espectros, as sombras, os números de acrobacia e equilíbrio e uma novidade, a Nicromancia, que compreendia “fenômenos sobrenaturais” provocados pelo sr. Mottini e intitulados “Elocubração noturna do Conde Cagliostro, primeiro ensaio espírito-magnético; Nicolas Flames e seu século, lucificações transcendentais, segundo a história dos iluminados”.⁵⁸ Mais uma vez, apela-se sem problemas às ciências ocultas e ao pantanoso terreno de atuação do célebre Cagliostro, já referido, para atrair o público.

Sobre os espectros, foi anunciado que seriam retirados de cartaz logo a seguir, “pois que depende de muito trabalho a colocação dos acessórios para sua exibição”.⁵⁹ A ideia era estimular os espectadores a irem ao teatro, aproveitando a derradeira oportunidade de conhecerem tão comentada atração. No anúncio correspondente, acrescentava-se que as “aparições” eram exibidas em “cenas”, isto é, pequenos esquetes, os quais deviam contextualizar as imagens como personagens de uma narrativa, como fazia Robin. Os seus títulos revelam que as temáticas eram conformes às práticas: “O busto insequestrável”, “A desposada”, “O pesadelo”, “Aparição do Diabo” e “Luta com a morte”.⁶⁰

No dia seguinte, os relatos jornalísticos já demonstravam certo enfado e ausência de entusiasmo. A própria concorrência do público já havia diminuído, tornando-se apenas “regular”. A fim de renovar o grau de atração dos espetáculos, a função seguinte foi promovida como uma “extraordinária e maravilhosa função de gala”. Sabe-se

⁵⁶ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 188, 23/8/1883, 5ª feira, p. 2.

⁵⁷ *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 5, nº 192, 22/8/1883, 4ª feira, p. 2 e *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 192, 22/8/1883, 4ª feira, p. 2.

⁵⁸ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 192, 22/8/1883, 4ª feira, p. 3 e *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 5, nº 192, 22/8/1883, 4ª feira, p. 3, anúncio.

⁵⁹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 187, 22/8/1883, 4ª feira, p. 2.

⁶⁰ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 192, 22/8/1883, 4ª feira, p. 3 e *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, 22/8/1883, 4ª feira, ano 5, nº 192, p. 3, anúncio.

que tais eventos promocionais contavam com a incorporação de uma orquestra, que nesse caso preencheria os intervalos do programa com números musicais. O elemento extra contribuía para distinguir o espetáculo como um “acontecimento artístico”, atraindo um público mais elitizado, que costumava corresponder à proposta trajando com maior luxo. A prática, que também era empregada pelas companhias líricas e dramáticas, seria perpetuada posteriormente pelos exibidores cinematográficos, não apenas com relação às adjetivações dos espetáculos, de gala, da moda e de despedida, mas sobretudo no que respeita à participação musical.

Apesar destes atrativos, que não incidiam no aumento do preço dos ingressos, comentou-se posteriormente que o público que prestigiou a função não foi mais que regular, concentrando as preferências o artista D’Alvini. Na *Gazeta*, inclusive, criticou-se seriamente o espetáculo, dizendo-se que a representação “esteve abaixo de toda a crítica”. O número das sombras, em particular, foi objeto de uma pateada, demonstrando a persistente desaprovação do público. Sobre a apresentação dos *espectros impalpáveis*, acrescentou-se que, embora fosse um número “interessante”, já era “muito conhecido”.⁶¹

A mesma ideia e o fato de que a atração seria retirada de cartaz parecem ter estimulado *A Reforma* a publicar um extenso texto, anunciado com antecedência e intitulado “Os Espectros Científicos da Patrizio’s Ilusionist Company”⁶², no qual foram descritos alguns dos truques e a técnica utilizada para realizar o número. A matéria vinha comprovar a natureza do número, conforme descrito acima, como o espetáculo de reflexão por espelhos criado por Robin, justificando também as referências de Patrizio às dificuldades e aos gastos implicados na sua execução.

A mesma folha que proporcionou este esclarecedor “serviço de informação pública”, empregou o mesmo raciocínio no elogio ao italiano D’Alvini, que equilibrava coisas como um japonês. Ao distingui-lo como melhor atração do espetáculo de gala, *A Reforma* observou que “os seus trabalhos não dependem da precisão de molas, da sutileza das mãos ou do auxílio de instrumentos; tudo ali é perfeitamente real, os objetos de que se serve são todos examinados pelos espectadores, que só assim se podem convencer dos fenômenos que veem”.⁶³ O teor do comentário, oposto aos anteriormente voltados à perfeição ilusória dos espectros, merece atenção, pois revela uma opinião que expressava outra tendência do pensamento da época, relacionada a uma necessidade de conhecer e controlar os processos e assim dominar a natureza, uma tendência mais racionalista e cientificista, que pretendia dar conta da objetivi-

⁶¹ *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 5, nº 194, 24/8/1883, 6ª feira, p. 2.

⁶² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 189, 24/8/1883, 6ª feira, p. 2.

⁶³ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 190, 25/8/1883, sábado, p. 2.

dade do mundo. Esta tendência se opunha àquela da fascinação, tendo sido ambas identificadas por Gunning (1996) e Quintana (1998) como polos distintos da tensão que dinamizou a experiência moderna.

As duas formas de pensamento, uma mais afinada com o imaginário romântico e a outra com o imaginário positivista, acabariam por caracterizar, no seu enfrentamento constante, o contexto cultural do surgimento do cinema, influenciando a qualidade dos seus produtos (os filmes), da sua exploração comercial e da sua apropriação pelo público na primeira década de sua existência. No contexto dos espetáculos de Patrizio, a observação do jornalista, que valoriza o real em detrimento do artifício, parece ser menos uma reprovação à incorporação da técnica como potencializadora das capacidades humanas do que um desagravo contra a camuflagem dos limites entre os dois domínios que esta incitava, antecipando, em certa medida, a percepção do controle crescente que a técnica logo exerceria sobre o homem.

O espetáculo seguinte de Patrizio também seria promovido com um atributo extra, como uma “Grande função da moda”. O intuito era concentrar certas expectativas do público do ponto de vista das práticas sociais, visto que o uso também era corrente no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, centros urbanos que já inspiravam os ideais de civilidade porto-alegrenses. O programa do espetáculo, aberto pelo Conde Patrizio e suas “conversações humorísticas”, contou com as atrações já conhecidas, incluindo as sombras e os espectros, que deveriam ser exibidos pela última vez. A orquestra foi novamente contratada para tocar nos intervalos. Essa função foi anunciada como a “penúltima”, embora o argumento se revelasse posteriormente falacioso, pois vários outros espetáculos foram realizados.

No domingo, 26 de agosto, houve dois espetáculos. O primeiro, dedicado exclusivamente às crianças, foi realizado à tarde no Theatro de Variedades, reduzindo-se a truques de escamoteação. A “função popular” teria sido organizada em atendimento a pedidos da imprensa e famílias, mas foi pouco concorrida. Já a função noturna, que teve lugar no Theatro São Pedro, contou com “extraordinária afluência de espectadores, chegando mesmo a retirarem-se muitas pessoas, por falta de lugares”.⁶⁴ Os maiores destaques da noite foram Patrizio e D’Alvini, e agradou também o número dos espectros, que foi novamente exibido, ao contrário do que havia sido anunciado.

Houve ainda uma “função extraordinária em benefício do diretor da companhia”, o Conde Patrizio, outra praxe espetacular da época. No anúncio ilustrado que a promoveu, foram enfatizados os laços de nobreza do prestidigitador (**Figura 8**), detalhando-se o variado programa do espetáculo. As projeções seriam a atração final, exibindo-se uma “grande coleção de quadros dissolventes, representando as mais formosas obras

⁶⁴ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 196, 27/8/1883, 2ª feira, p. 2.

Theatro S. Pedro
Terça-feira, 28 de Agosto
FUNÇÃO EXTRAORDINARIA
 EM
BENEFICIO
Do director da companhia Ilusionista



E. PATRIZIO
Di Castiglione
 Espectaculo extraordinario a cargo especial do beneficiado.
 Com a cooperacao de todos os artistas da companhia.
PROGRAMMA

Anúncio Conde Patrizio (detalhe). Jornal *O Mercantil*, 27/8/1883, p. 3. Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

mestras e vistas do Universo, dirigidas pelo professor Robertson de Londres”, e “A gota d’água ou os mistérios do mundo invisível”.⁶⁵

Se o professor citado era o mesmo Robertson inventor da fantasmagoria, não se sabe, visto que este último era francês e havia morrido havia quase 50 anos. Londres, por outro lado, era uma referência fortíssima na época em matéria de projeções de lanterna mágica. A Inglaterra esteve, junto com a França e a Alemanha, entre os maiores e melhores produtores de placas de vidro do século XIX. Entre 1838 e 1876, destacou-se na capital britânica a Royal Polytechnic Institution, que foi tanto um local de entretenimento quanto de ensino. Além do seu rico gabinete de curiosidades e do auditório reservado aos espetáculos de prestidigitação e física, contava com um teatro, que era reservado às projeções de lanterna mágica e aos espetáculos de fantasmagoria. Apesar de ali também ter feito sucesso o microscópio de projeção, capaz de exibir grandes ampliações de insetos e pequenos animais, a atração mais apreciada era a projeção das vistas dissolventes (MANNONI, 2001: 270).

Embora Patrizio possa ter novamente citado tais referências apenas com intuito promocional, o fato é que os títulos do seu acervo de vistas demonstravam certa familiaridade temática com as placas da instituição inglesa. O espetáculo no qual seriam exibidas, e que deveria ser o último porque a companhia estava de viagem marcada,

⁶⁵ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 191, 28/8/1883, 3ª feira, p. 3, anúncio e *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 5, 27/8/1883, 2ª feira, p. 3.

acabou transferido por causa da chuva. Aproveitando a deixa da auto-homenagem inscrita no benefício de Patrizio, *A Reforma* publicou a sua biografia, revelando que Ernesto Patrizio de Castiglione era um italiano de origem nobre de 38 anos, o qual havia sido educado em colégios militares de Milão e Turim, quando já divertia os colegas praticando a prestidigitação. Finalizados os serviços militares em 1866, iniciou viagem pela França, Inglaterra e Alemanha, onde acabou estudando a “arte” e entrando em contato com vários “taumaturgos, espiritistas e nigromantes modernos”, seus segredos e técnicas. Adquiriu “instrumentos” afins, gastando nisso considerável soma, a qual decidiu recuperar dando espetáculos. Começou por Turim e com sucesso, decidindo então se profissionalizar. Durante seis anos percorreu a Itália, dirigindo-se depois ao Egito, Turquia, Baviera, Suíça, Bélgica e França, de onde partiu, em 1875, rumo à América do Sul. Após fazer sucesso em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, teria regressado à Europa e organizado uma companhia artística, com a qual vinha percorrendo diferentes cidades do mundo, entre as quais se achava Porto Alegre, visitada pela segunda vez.⁶⁶

Observe-se como a capital gaúcha é incluída na biografia do famoso artista e no grupo das grandes capitais mundiais das artes e espetáculos, configurando a ideia de que a cidade tinha algo em comum com aqueles centros. Afinal, os seus espectadores, como aqueles de Milão ou Paris, também haviam compartilhado a experiência de assistir ao espetáculo de Patrizio, uma manifestação cultural que representava um gênero apreciado pelo mundo todo. Essa percepção sobre a comunhão mundial da apropriação de certos produtos culturais será ainda mais evidente após o surgimento do cinema.

A função beneficente a Patrizio não foi a última da temporada, tendo sido divulgado que a permanência da trupe na cidade era devida à falta de vapores para o sul do Estado. Assim, foi organizada mais uma “função de adeus e despedida”, a qual seria, por sua vez, sucedida por dois outros espetáculos, ambos noturnos, realizados no Theatro São Pedro e no Theatro de Variedades. No programa do primeiro deles constariam o menino ginasta, as sombras de Mottini e os equilíbrios do beneficiado da vez, D’Alvini, além da representação de uma pantomima burlesca intitulada “Espectros Negros”, “executada por 85 vezes consecutivas em Paris”. Como no espetáculo anterior, as projeções ópticas fechariam a noite, mas com a reprise das vistas já apresentadas em espetáculos anteriores, indicando o esgotamento do acervo. Esta função foi dedicada às colônias alemã e inglesa, mas não contou com a concorrência esperada.

⁶⁶ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 192, 29/8/1883, 4ª feira, p. 2. A nota pode ter sintetizado informações concentradas no livro *Memórias de A. Zoncada*, que estava à venda nas livrarias Teuto-Brasileira e Americana, assim como na bilheteria do Theatro São Pedro durante a temporada, sendo anunciado pelo prestidigitador. Cf. *Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 5, 5ª feira, 23/8/1883, p. 3.

Na última função, que teve lugar no Variedades, a maior atração não foram os espectros ou as projeções, que na verdade não foram exibidos, mas a “extraordinária redução de preços”, baixados em 50%, sendo por isso promovida como função “em benefício do povo”.⁶⁷ O Conde Patrizio e Miss Margot estavam dando espetáculo em São Leopoldo e também não devem ter participado. O programa contou com sortes de prestidigitação por Mottini, sombras e equilíbrios por D’Alvini, a ginástica de Tom-o-Kitchi e, para finalizar, a pantomima. Apesar da redução das atrações, a função “atraiu extraordinária concorrência” e D’Alvini foi “estrondosamente vitorioso”.⁶⁸ As “sombras humorísticas” e a pantomima dos espectros negros, porém, motivaram ruidosa manifestação de desagrado por parte do público.⁶⁹ Sem dúvida, eram públicos diferentes que frequentavam os dois teatros, mas nenhum deles suportou as sombras. Na avaliação da imprensa, o sucesso da temporada só não foi completo por causa deste aspecto.

A companhia deixou a cidade na primeira semana de setembro, embarcando num vapor rumo a Pelotas. A seguir, o Theatro São Pedro foi ocupado por uma companhia dramática espanhola, que enfrentou sucessivas vazantes (baixa afluência do público). Ao tentar entender o insucesso, declarou um jornalista:

Parece que Porto Alegre é retrógrada; em outras épocas, uma boa companhia, quer lírica, quer dramática, tinha o auxílio do público; hoje, ao contrário, só se vêem teatros repletos de espectadores quando exibem-se *mágicos* ou saltimbancos e, mesmo assim, a maior parte dos espectadores lá vão troçar. É realmente triste ver um bonito drama, bem representado, não ter sequer uma casa regular.⁷⁰

Tais aspectos são indicativos das mudanças que vinham sendo operadas nos interesses e no gosto do público não só em Porto Alegre, mas também no restante do mundo. O incremento da preferência por espetáculos variados e formas de entretenimento mais leves e picantes pode ser percebido na proliferação das companhias de variedades a partir da década de 1880. As revistas de ano, montagens cômicas que evocavam os acontecimentos anuais da cidade, marcariam a década seguinte como uma das expressões do crescente interesse pelos fatos cotidianos, que estimularia também mudanças nos conteúdos dos jornais. A partir da virada do século, a imprensa ganharia uma orientação menos literária e política, perseguindo de forma crescente atributos como variedade e atualidade, de modo a responder satisfatoriamente às novas expec-

⁶⁷ Os camarotes com 5 entradas custaram 5\$000rs, as cadeiras 1\$000rs e a geral \$500rs. Cf. *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 197, 2/9/1883, domingo, p. 3.

⁶⁸ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, nº 202, 3/9/1883, 2ª feira, p. 2.

⁶⁹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 15, nº 1908, 4/9/1883, 3ª feira, p. 2.

⁷⁰ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 10, 14/9/1883, 6ª feira, p. 2.

tativas e necessidades dos leitores, tanto temáticas quanto expressivas e cada vez mais mediadas pelas imagens (TRUSZ, 2002).

1885 – Júlio Bosco e o Silforama

As projeções ópticas voltaram a ser exibidas em Porto Alegre neste ano, sendo apresentadas no Theatro São Pedro pelo ilusionista Júlio Bosco, o “Cagliostro do Rio da Prata”. Este teria realizado três espetáculos naquela casa, projetando suas vistas por meio de um “silforama ativado por luz elétrica e capaz de exibir fogos diamantinos e efeitos goniometroscópicos” (FERREIRA, 1956: 216).

1887 – Conde Patrizio e o Poliorama (Kaleidoscópio Gigante)

O Conde Patrizio desembarcou em Porto Alegre para a sua terceira temporada local no início de abril de 1887, após ter se exibido em Rio Grande e não mais com a sua companhia de variedades, mas apenas como um “hábil prestidigitador bastante conhecido do nosso público”. Apesar de não anunciar outros artistas em seus programas, provavelmente vinha acompanhado de auxiliares, até porque reapresentou nos seus espetáculos números exibidos em 1883 e que exigiam a intervenção de outros profissionais. Inicialmente anunciou um único espetáculo no Theatro São Pedro, o qual acabou se multiplicando em outras cinco funções.

Patrizio estreou com um programa cuja atração de abertura era ele próprio, em suas “conversações humorísticas” entremeadas por truques de prestidigitação. O número havia agradado muito aos espectadores em sua turnê anterior, mas desta vez era renovado com “aplicações de química e eletricidade”. Outra atração do espetáculo inaugural foi a “Fonte maravilhosa, [...], imitando em seus detalhes os jogos d’água de *Versailles*”.⁷¹ Após conhecê-la, afirmou o redator da *Reforma* que “só para apreciar-se esta obra-prima de mecanismo e óptica teatral vale a pena assistir à função”.

O número, de belo efeito visual, não envolvia aparelhos de projeções, mas resultava de uma combinação entre a hidráulica, a física e a eletricidade. Aos dispositivos ópticos estava reservada a última parte do programa, destinada a proporcionar ao público “uma viagem fantástica ao redor do mundo, por meio do Poliorama (Kaleidoscópio gigante), o melhor aparato deste gênero que tem vindo ao Império”.⁷² Apesar do discurso, tudo indica que era o mesmo aparelho exibido em 1880 e 1883, agora rebatizado com um novo e intencionalmente renovador nome fanta-

⁷¹ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 14, nº 75, 9/4/1887, sábado, p. 3.

⁷² *Mercantil*, Porto Alegre, ano 14, nº 75, 9/4/1887, sábado, p. 3.

sia, o qual mereceu o maior destaque do anúncio.

Tanto a “Fonte” quanto o “Poliorama” foram reapresentados na função seguinte, mantendo-se as projeções como atração de encerramento. Também nesta temporada Patrizio publicou anúncios detalhados e ilustrados nos jornais. No entanto, fez-se representar como um homem comum e não mais como um nobre. Outro diferencial foi a maior ênfase dada às projeções nos materiais de divulgação, insistindo-se na novidade das vistas, muito provavelmente porque haviam ganho maior importância ante a ausência de outras atrações de peso. Segundo a imprensa, numerosa concorrência ocorreu ao teatro nas primeiras duas funções e expressou com entusiasmos e “merecidos” aplausos a sua satisfação, não propriamente com a novidade, mas com a competência.⁷³

No seu terceiro espetáculo, o ilusionista parece ter trazido de volta ao palco do São Pedro os velhos espetros de 1883, desta vez denominados “Phantasmas vivos e impalpáveis”. No anúncio, tal qual verificado na temporada anterior, divulgou um texto enfatizando os seus esforços em produzir o número, o fato de que este foi resultado da aplicação de princípios da óptica e de ter sido alterado em relação ao original, a fim de evitar o terror na plateia. Após esta atração seriam exibidas as “Siluetas, imenso sucesso na Corte”, que eram provavelmente as sombras, mas talvez uma variação do número que havia desagradado tanto o público na sua última visita.

THEATRO S. PEDRO
Sabbado 16 de Abril
As 8 1/2 horas em ponto
PENULTIMO EXTRAORDINARIO ESPECTACULO
que dará o
Conde Ernesto

SABBADO, 16 DE ABRIL DE 1887

SABBADO, 16 DE ABRIL DE 1887

PATRIZIO
PROGRAMMA
Novo e de grandes sorpresas

Anúncio Conde Patrizio (detalhe). Jornal *A Reforma*, 15/4/1887, p. 3. Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

⁷³ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 19, nº 79, 12/4/1887, 3ª feira, p. 2 e *Mercantil*, Porto Alegre, ano 14, nº 76, 11/4/1887, 2ª feira, p. 1.

Fechando a noite, uma nova oportunidade de “viagem ao redor do mundo em 30 minutos” através da “surpreendente e nunca vista exibição do grande Diorama, o melhor aparelho neste gênero até hoje conhecido”.⁷⁴ Esta “viagem maravilhosa” se estenderia “a todos os mundos conhecidos e desconhecidos: Europa, América, Ásia, África, Oriente e Ocidente completos. Os palácios faraônicos, as maravilhas da criação, China e Rússia interiores, os principais museus do mundo, Reinos fantásticos, Paraísos, Soberanos, As mil e uma noites em ação, etc”.⁷⁵

O emprego da denominação Diorama para caracterizar o projetor, apropriado de um dispositivo diverso, podia atender a um objetivo meramente promocional ou ser uma forma de chamar a atenção dos espectadores para uma qualidade especial da projeção e das imagens, que lembrasse os efeitos produzidos pelos dioramas.⁷⁶ Nesse caso, visaria ressaltar determinados efeitos visuais relacionados ao emprego de cores e ao modo de exibição das vistas, que podiam ser “dissolventes” ou até mesmo fotográficas e estereoscópicas. Observa-se que o acervo do exibidor era bastante diversificado do ponto de vista temático, sendo numerosas as vistas turísticas, além daquelas representando lendas e narrativas literárias fantásticas e mitológicas. De qualquer forma, o tempo reservado a esta viagem imaginária era relativamente longo, devendo se estender inclusive em decorrência do acompanhamento oral das projeções pelo prestidigitador, que provavelmente apresentava os quadros.

Uma boa concorrência concedeu muitos aplausos a Patrizio desta vez, estimulando-o a organizar mais duas funções, anunciadas como penúltima e última. Entre as atrações do programa da primeira função constavam os números da invocação dos espectros e do “Fuzilamento”, este último um truque tradicional de ilusionismo. Apresentado como um trabalho assombroso e exclusivamente realizado por Patrizio, causou grande expectativa na época, atraindo membros de clubes de tiro e afins.⁷⁷

⁷⁴ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 14, nº 77, 12/4/1887, 3ª feira, p. 3, anúncio.

⁷⁵ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 19, nº 80, 13/4/1887, 4ª feira, p. 3.

⁷⁶ O Diorama foi um dispositivo de entretenimento visual criado por Jacques Daguerre e seu sócio Charles-Marie Bouton em 1822 e que resultou da adaptação de métodos cenográficos do teatro ao já conhecido panorama, acrescentando-lhe os efeitos especiais das caixas ópticas de observação de vistas de perspectiva do século XVIII. Ou seja, tratava-se de uma pintura de grandes dimensões, feita sobre papel translúcido ou um tecido muito fino, representando lugares famosos e eventos históricos, a qual era submetida a uma iluminação especial que produzia efeitos tridimensionais e de dia e noite, entre outros, dando ao observador uma ilusão realista de espaço aberto, de grande distância e profundidade. A ilusão de óptica costumava ser ampliada pela incorporação de sons e objetos reais ao cenário, produzindo uma ambientação para a cena pintada (MANNONI, 2003: 196-9).

⁷⁷ Nele, o mágico prometia fazer desaparecer projéteis lançados contra si. *Mercantil*, Porto Alegre, ano 14, nº 80, 15/4/1887, 6ª feira, p. 3. Novamente recomenda-se o filme *O Grande Truque* (The Prestiger), em que o truque também é ensaiado e apresentado.

Já a novidade do espetáculo seguinte seria a “aparição da Fada Melusine no meio da cena”. Segundo explicava o anúncio, “o público poderá perceber o momento dessa aparição através de uma grande janela, expressamente preparada para a ocasião, e além da qual se passarão as diferentes cenas da evocação dos fantasmas”.⁷⁸ Tais informações indicam que a janela era provavelmente cenográfica, fazendo as vezes de tela, e que tanto a aparição da fada quanto a evocação dos fantasmas contavam com projeção, mas oculta.

A tal função de despedida de Patrizio se revelou novamente promocional, pois foi sucedida por um novo espetáculo. Realizado no mesmo Theatro São Pedro, foi promovido a partir da evocação da antiga tradição das ciências ocultas, da nicromancia e do sobrenatural, visto que no seu programa constava o número “Pantheon mágico”, da tradição de Cagliostro.⁷⁹ O espetáculo terminaria com a exibição do Poliorama (Kaleidoscópio gigante). *A Reforma* previu uma “enchente” no teatro, aproveitando para notificar que Patrizio visitaria Cachoeira antes de se dirigir a Pelotas⁸⁰, mas não divulgou apreciações posteriores ao evento.

Durante esta sua última temporada em Porto Alegre, Patrizio manteve o modelo de organização dos espetáculos observado em 1883, reservando para cada função uma atração diferente, a fim de manter renovado o interesse dos seus espetáculos junto ao público, e talvez um mesmo público, durante o período. Os comentários da imprensa destacaram essa variedade, assim como a boa repercussão e os aplausos recebidos.

1887 – Henrique Lavigne e o Poliorama gigante

Após Patrizio ter deixado a cidade, um novo prestidigitador exibiu projeções ópticas aos interessados, mas associando-as apenas a números de prestidigitação. Tratava-se de Henrique Lavigne, já conhecido no meio, onde havia feito temporada em 1882, quando exibiu um “Kaleidoscópio gigante” que dizia ser do próprio Patrizio. Desta vez, porém, Lavigne ocupou o Theatro de Variedades para apresentar os seus truques de escamoteação e exibir um Poliorama (FERREIRA, 1956: 233).

Entre as suas atrações, destacou também como “nunca visto na cidade” um número intitulado “As maravilhosas *Fontaines de Versailles*”. Estas, “montadas a capricho”, de-

⁷⁸ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 14, nº 81, 16/4/1887, sábado, p. 3.

⁷⁹ *Mercantil e A Reforma*, Porto Alegre, 21/4/1887, 5ª feira, anúncios.

⁸⁰ A cidade gaúcha de Cachoeira do Sul foi frequentemente integrada na trajetória das companhias artísticas que circularam entre a Capital e outras cidades do extremo-sul do Estado, como Pelotas e Rio Grande, e do Prata, recebendo desde prestidigitadores até companhias dramáticas e circenses, e mais tarde o cinema.

veriam representar fielmente as fontes do célebre palácio francês, com seus jardins e estátuas. Em uma nota, o exibidor solicitou ao público “não confundir estas fontes com as que têm sido exibidas nesta capital”⁸¹, referindo-se ao número homônimo recentemente apresentado pelo Conde Patrizio no Theatro São Pedro. Como se sabe, o nobre mágico reproduziu no palco de teatro uma verdadeira fonte de água “colorida”.

De acordo com a imprensa, o espetáculo de estreia de Lavigne contou com concorrência regular, tendo as Fontes de Versailles “agradado geralmente”, com destaque para o “último quadro – *Gruta onde descansa Diana depois da caça* – que é de um efeito deslumbrante”.⁸² Lavigne deu outros dois espetáculos, repetindo no segundo um programa dividido entre truques de escamoteação e a exibição do “Poliorama gigante de 21 vistas”, reprisando ainda as “aplaudidas Fontes de Versailles”. A imprensa previu “uma boa enchente”, isto é, sucesso de público, considerando-se o “bonito programa” anunciado. A terceira função incluiu um novo truque de ilusionismo, mas manteve as “fontes”.

Considerando-se que o programa constava basicamente de duas partes e que na segunda exibia-se o projetor, é bastante provável que os quadros que compunham o número das fontes fossem, na verdade, um conjunto temático de placas de lanterna, talvez mecânicas, e que o número se tratasse de um espetáculo de projeções luminosas, apresentando inclusive efeitos de dissolução. Contudo, não há maiores informações a respeito.

1888 – Theatro Mágico – Fantasmagoria

Quase uma década depois de Hofmann, um novo exibidor, não identificado, apresentou projeções de lanterna mágica na cidade como atrações exclusivas, mas desta vez com um intuito mais voltado ao entretenimento do que ao ensino. Em outubro de 1888, foi estabelecido no Salão Preussler, à Rua das Flores (atual Rua Siqueira Campos), nº 34, o Theatro Mágico – Phantasmagoria, que funcionou por apenas três funções, sempre noturnas, iniciadas às 20hs. Apesar da denominação, tratava-se de espetáculos tradicionais de projeções de vistas, as quais foram apresentadas em funções com programas variados, compreendendo

apresentações instrutivas e recreativas dos mais afamados edifícios, paisagens, fenômenos naturais, fatos históricos, experiências químicas, intermezzos burlescos, etc., pelo sistema do distinto professor Tessié du Mothay, em cópia natural, com os efeitos das mais brilhantes cores. Transmutações maravilhosas, movimentos com as explicações relativas.⁸³

⁸¹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 19, nº 122, 2/6/1887, 5ª feira, p. 4, anúncio.

⁸² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 19, nº 124, 4/6/1887, sábado, p. 2.

⁸³ *Mercantil*, Porto Alegre, ano 15, nº 225, 6/10/1888, sábado, p. 3, anúncio.

O trecho citado permite verificar quão diversificado era o acervo de placas deste exibidor, tanto no que respeita aos temas quanto aos efeitos visíveis na projeção, de movimento e fusão. Observa-se ainda que esta projeção contaria com acompanhamento oral, prática que devia ser habitual nos demais espetáculos de projeções, independente dos gêneros de diversão, embora em nenhum momento a informação tenha sido prestada em se tratando de espetáculos mistos. Apenas os profissionais exclusivamente lanternistas, como o professor Hofmann e este exibidor não identificado, explicitaram-na.

A partir da revelação dos temas das placas, verifica-se também que o acréscimo do termo “phantasmagoria” ao nome da atração corresponde ao sentido carioca do seu uso, não indicando a apresentação de um espetáculo nos moldes daquele que deu fama a Robertson. Da mesma forma, é provável que o exibidor tenha empregado uma lanterna aperfeiçoada, profissional, com duas objetivas ou mais, capaz de proporcionar os efeitos destacados. O sistema do professor Tessié de Mothay, por sua vez, dizia respeito ao emprego de luz oxídrica como fonte luminosa do aparelho, o que garantia uma projeção de grande qualidade técnica. A realização das projeções num salão particular, provavelmente de menores dimensões do que os teatros locais, é outro aspecto a fundamentar essa possibilidade. A natureza do local também pode explicar por que os preços dos ingressos foram mais baratos do que aqueles comumente cobrados pelos prestidigitadores nos teatros: 1\$000rs para adultos e \$500rs para crianças. A propósito, estes valores seriam os mesmos cobrados pelos exibidores cinematográficos que realizaram espetáculos exclusivamente de projeções em Porto Alegre entre 1896 e 1908.

1888 – Faure Nicolay e o Silforama

Em sua primeira passagem por Porto Alegre, em 1872, o “célebre professor em física” e “*Non Plus Ultra* em prestidigitação”, Faure Nicolay, não parece ter realizado projeções ópticas. Nos programas dos espetáculos que apresentou no Theatro São Pedro na ocasião, constaram números de magnetismo, ilusionismo, magia, hipnotismo e humorismo (FERREIRA, 1956: 138).

Ao retornar à cidade em 1888 para uma nova temporada, o prestidigitador voltaria a abrir aos porto-alegrenses a oportunidade de assistirem a espetáculos de variedades complementados por projeções ópticas. Novamente ocupando o São Pedro, Nicolay teria realizado, ao final de suas três funções, “exibições silforâmicas”, isto é, projeções de lanterna mágica, porém de pouca qualidade. Mesmo assim, teria alcançado maior sucesso de bilheteria do que na temporada anterior (FERREIRA, 1956: 240).⁸⁴

⁸⁴ Não foram encontrados jornais de 1872 nos acervos locais. Com relação à segunda temporada, foram examinados jornais dos períodos indicados por Ferreira e por Pfeil, outro pesquisador que apontou a sua presença na cidade em 1888, mas nada foi encontrado. Este prestidigitador voltou à cidade

1890 – Stereopticon

Nesta década, houve ao menos quatro ocasiões, anteriores à introdução do cinematógrafo no meio local, em que as projeções luminosas foram exibidas na cidade. Em 1890 e 1895, elas foram apresentadas como atrações exclusivas. Em 1893, em associação com números de prestidigitação e, em 1896, como uma das atrações de espetáculos de variedades.

Em fevereiro de 1890, um exibidor não identificado ocupou o Theatro São Pedro para realizar projeções ópticas por meio de um aparelho denominado “Stereopticon”, apresentando-as como a atração exclusiva dos seus espetáculos. Segundo Pfeil (1999: 31-2), as “vistas [que] não ofereciam novidade, apresentando as conhecidas pirâmides do Egito, a Praça de São Marcos, o Príncipe de Bismarck, a cidade da Filadélfia e assim por diante.” A projeção também apresentou problemas técnicos “ou fosse pelo defeito da máquina ou por má adaptação da mesma”.

1893 – Henrique Moya e o Silforama

O prestidigitador Henrique Moya, que realizou sua temporada em março de 1893, exibiu as projeções luminosas como atração final dos seus espetáculos de prestidigitação e ilusionismo. Empregando uma lanterna mágica batizada como Silforama, “agradou geralmente”.⁸⁵ Além deste irrisório comentário, foi publicada na imprensa apenas uma reclamação contra os elevados preços dos ingressos cobrados pelo exibidor, que estiveram entre os mais caros até então verificados, sendo incomuns inclusive entre as grandes companhias dramáticas e líricas estrangeiras.⁸⁶

1895 – Silforama (ao ar livre)

Este outro Silforama e suas vistas, referidos no início deste capítulo, proporcionaram a única exibição pública ao ar livre das projeções luminosas de que se teve notícia na imprensa do século XIX. Embora tenha tido caráter promocional, nem por isso o espetáculo deixou de atrair uma multidão, a qual reuniu-se na rua, à noite, para assistir deslumbrada às vistas turísticas e cômicas projetadas, juntamente com os anúncios de alguns comerciantes locais. As projeções repetiram-se durante alguns dias e foram

em julho de 1897, quando o jornal *Mercantil* divulgou que sua temporada anterior havia ocorrido, na verdade, em 1886.

⁸⁵ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 20, nº 50, 2/3/1893, 5ª feira, p. 2.

⁸⁶ Foram cobrados 20\$000rs para camarotes de 1ª ordem com 5 entradas, 15\$000rs para camarotes de 2ª ordem com 5 entradas, 3\$000rs para plateia e 1\$000rs para a entrada geral. *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 20, nº 48, 28/2/1893, 3ª feira, p. 3, anúncio.

assistidas por um público heterogêneo, que manteve os olhos levantados para o alto, a apreciar a viagem das imagens vaporosas pela luz.

1896 – Curvelo D’Avila e o Polyorama Universal

A última temporada de projeções de lanterna mágica realizada em Porto Alegre num contexto cultural do qual ainda não faziam parte as projeções cinematográficas se resumiu a dois espetáculos de variedades promovidos pelo prestidigitador e ventríloquo Curvelo D’Avila no Theatro São Pedro em setembro de 1896. O artista chegou à cidade “precedido de extraordinária fama” e anunciando ter feito “grande sucesso nos teatros dos Estados Unidos e do Brasil”. O programa do seu espetáculo inaugural foi organizado em três partes, compreendendo atrações como prestidigitação, escamotagem, ventriloquia e projeção de vistas pelo “Polyorama Universal”.

Na sua estreia, Curvelo deu prova de suas habilidades realizando “trabalhos limpos”, que foram muito aplaudidos por um público que esteve aquém do esperado. Sobre os números de prestidigitação, comentou-se que haviam agradado, embora não apresentassem novidade. Segundo os jornais, a execução de alguns truques havia sido dificultada por causa da doença do artista. Sobre as projeções, observou-se apenas que o Poliorama Universal era “lindo e prende a atenção do espectador pelas variadas e soberbas vistas de que dispõe.”⁸⁷ O segundo e último espetáculo de Curvelo foi realizado após alguns cancelamentos e adiamentos, ocasionados tanto devido às chuvas quanto ao frágil estado de saúde do prestidigitador e de seu filho menor.⁸⁸ Na ocasião, a cena ainda foi dividida com uma companhia de zarzuelas e operetas vinda de Santa Maria (RS) e que já vinha ocupando o teatro. Este derradeiro espetáculo contou com “regular concorrência” e muitos aplausos. Em menos de um mês, Curvelo falecia no Rio de Janeiro.⁸⁹

Conforme foi demonstrado neste capítulo, entre 1861 e 1896, as projeções de lanterna mágica foram apresentadas em Porto Alegre preferencialmente como atrações complementares de espetáculos variados realizados em teatros, especialmente no São Pedro, por muito tempo o único da cidade, mas também no Variedades. Nas duas primeiras décadas, as projeções estiveram associadas aos espetáculos de prestidigitação e ilusionismo. Já a partir do final da década de 1870, outras atrações, de outros gêneros, sobretudo o circense, seriam incorporadas pelos próprios prestidigitadores, além da ventriloquia e da música, dando lugar às primeiras companhias de variedades, ainda

⁸⁷ *Mercantil. Órgão Federalista*, Porto Alegre, ano 22, nº 207, 7/9/1896, 2ª feira, p. 2.

⁸⁸ *A República*, Porto Alegre, ano 2, nº 216, 18/9/1896, 6ª feira, p. 1

⁸⁹ *A República*, Porto Alegre, ano 2, nº 267, 20/11/1896, 6ª feira, p. 1

fortemente associadas às artes da ilusão óptica. Tais iniciativas contribuíram para diversificar os espetáculos nos quais continuaram a participar as projeções ópticas, mas alargaram o seu grau de interesse junto a um público mais amplo e heterogêneo.

Esses espetáculos eram noturnos e de duração prolongada, incluindo intervalos. Os seus ingressos apresentavam diversos valores, correspondentes às distintas qualidades das acomodações do local das apresentações. No final da década de 1880, certas práticas promocionais começaram a ser empreendidas pelos diretores das companhias artísticas, inclusive das que exibiam as projeções ópticas, como a organização de espetáculos especiais denominados “de gala” e “da moda”. Nessas ocasiões, costumava-se reunir a totalidade dos artistas do grupo e incorporar ainda uma orquestra para uma participação pontual, conferindo maior sofisticação ao evento. Embora os preços dos ingressos não sofressem elevação, tais funções acabavam sendo apropriadas como oportunidades de distinção social, atraindo aos teatros um público mais elitizado a envergar um luxuoso vestuário.

As crianças frequentavam abertamente os espetáculos noturnos no período, sobretudo aqueles que envolviam as diversões ópticas, com truques de ilusionismo e projeções luminosas. Embora raros, os relatos apontam para uma certa interatividade, havendo abertura para a participação do público, o qual também manifestava sua aprovação com palmas e sua reprovação com pateadas. O acompanhamento oral das projeções foi anunciado apenas pelos exibidores que as apresentaram como atrações exclusivas, embora se acredite que a prática também fosse corrente nos espetáculos complementados pelas projeções.

2. A EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA ITINERANTE

2.1. A apresentação do cinematógrafo – 1896

Em 1896, foram pela primeira vez promovidas em Porto Alegre exibições públicas do cinematógrafo, proporcionando-se aos espectadores locais o seu primeiro contato com as imagens fotográficas em movimento.¹ A seguir se buscará caracterizar a qualidade destas experiências inaugurais em sua especificidade cultural, procurando-se identificar a importância histórica do evento para os contemporâneos da perspectiva de uma história da visualidade.

Tal abordagem exigiu a consideração das opções de informação e entretenimento visual que caracterizavam o contexto local na virada do século XIX, tanto do ponto de vista dos recursos técnicos disponíveis, quanto dos usos e práticas que lhes corresponderam. Da mesma forma, a percepção do cinema enquanto atração espetacular tornou imprescindível o conhecimento das formas de organização e funcionamento do setor local das diversões públicas no período.

A observação de tais aspectos, que orientou a extensa pesquisa que fundamenta os dados aqui sintetizados, revelou-se fundamental para a caracterização da formação cultural dos porto-alegrenses e para a compreensão das suas reações à novidade expres-

¹ Ao longo deste capítulo, os aparelhos de projeção cinematográfica serão genericamente denominados “cinematógrafos” em consideração aos usos vocabulares da época e aos seus sentidos históricos, salientando-se as peculiaridades das formas de compreensão dos contemporâneos sobre o cinema, seus aparelhos, imagens e modos de exibição. A opção também decorre do desinteresse e da dificuldade de identificação dos modelos originais dos projetores cinematográficos exibidos localmente, boa parte dos quais foi apresentada sob nomes fantasia, tal qual ocorreu com as lanternas mágicas.

siva trazida pelas imagens cinematográficas. Ela também permitiu estender a noção que se tinha da iconosfera local na época, isto é, do conjunto das imagens socialmente acessíveis naquele contexto (MENEZES, 2003). Até então, acreditava-se que este se restringia à circulação, ainda que crescente, de fotografias, gravuras e pinturas, podendo ser citados ainda os impressos jornalísticos e literários, onde já eram reproduzidas charges e caricaturas.

No entanto, este quadro 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, tema do capítulo anterior. O fato de os primeiros espectadores cinematográficos locais já estarem familiarizados com espetáculos de projeções de imagens quando conheceram as “vistas animadas” faz com que seja problematizado o caráter “revolucionário” deste “evento”, conforme tratado na historiografia do cinema regional e local.

Em 1896, os porto-alegrenses tiveram quatro oportunidades para assistir a espetáculos de projeções ópticas. Dois deles de projeção de “vistas fixas” e os outros dois de projeção de “vistas animadas”. A diferenciação nesses termos foi estabelecida pelos contemporâneos a partir de novembro, quando o cinematógrafo passou a ser exibido na cidade como nova modalidade de projeção de imagens, de movimento. Em distinção, a modalidade anterior, lanternista, passou a ser designada como de projeção de vistas fixas. Essa transformação vocabular, estabelecida a partir das experiências cotidianas dos espectadores, é significativa, pois expressa uma das maneiras através das quais a novidade foi apropriada e ganhou sentido e importância social. A mudança seria rapidamente assimilada, acompanhando a exibição dos dois gêneros de imagens nos espetáculos de projeções realizados na cidade entre 1897 e 1907.

A projeções de lanterna mágica foram exibidas em 1896 como atrações complementares e finais de espetáculos de variedades realizados no Theatro São Pedro. Em setembro, as exibiu o prestidigitador Curvelo D’Ávila, já tratado, e, no final de dezembro, o artista De Mesmeris, que nesta sua segunda visita à cidade incorporou as projeções aos seus espetáculos de transformismo, prestidigitação, ventriloquia e música, empregando um “Silforama”. Ambos delegaram às projeções uma importância secundária, privilegiando os gêneros de sua especialidade, tratamento esse que se refletiu na imprensa.

O cinematógrafo e suas vistas foram apresentados na cidade em meio a estas duas temporadas. Contudo, antes de os conhecerem pessoalmente, os porto-alegrenses deles tiveram notícia pelos jornais locais, nos quais foram reproduzidas notas publicadas em folhas de outras cidades onde o invento já havia sido exibido. No final de julho de 1896, em meio às notícias sobre a “epidemia” de raptos e defloramentos

e a “mania” dos 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”.² Tratava-se da descrição da primeira exibição das “vistas animadas” no Rio de Janeiro (8/7), realizada em sessão reservada à imprensa e convidados.

O estranho título, “tão hibridamente composto”, como reconhecia o próprio autor do texto, designava um aparelho que havia projetado sobre uma tela “diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias”.³ Em uma 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 salientar a sua distinção em relação a outro aparelho já conhecido, o quinetoscópio de Edison. Afinal, esta “maravilhosa lanterna mágica da ciência” (o cinematographo) 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”.⁴

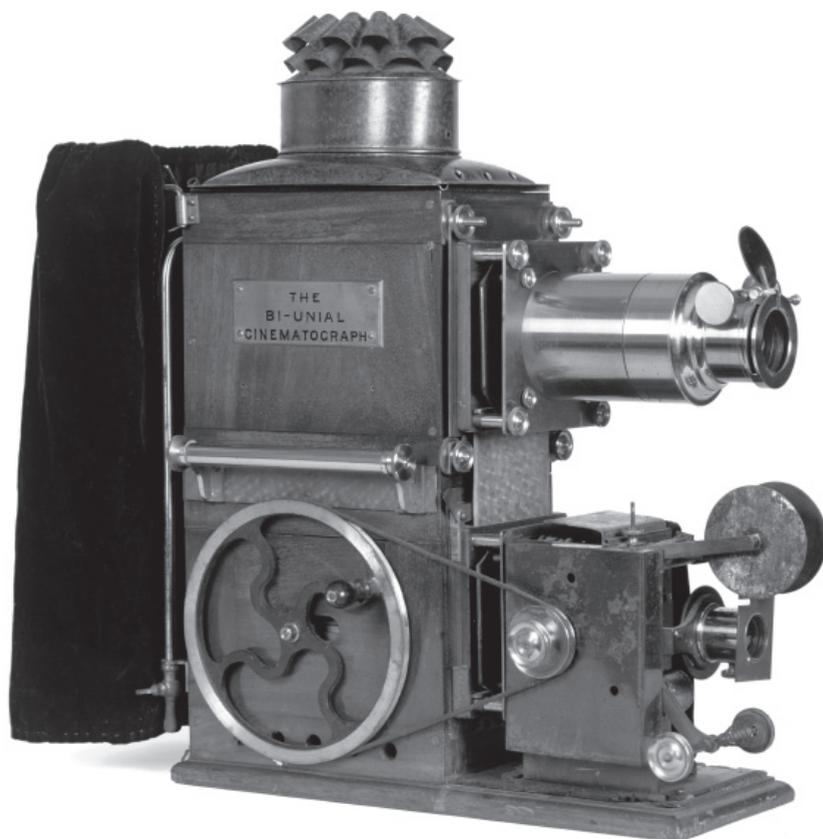
Conforme demonstram os trechos e termos citados, o jornalista fez uso de uma série de referências suas contemporâneas (técnicas, dispositivos e práticas), e familiares também aos leitores, para tentar definir o que era o “omniographo/cinematographo” e que tipo de experiência sensível proporcionava. As imagens projetadas, ainda sem estatuto legal próprio, foram identificadas em sua inequívoca natureza fotográfica, mas potencializada por uma capacidade nova e mais completa de apreensão da realidade. Elas traziam uma conquista que representava a ruptura com o caráter fragmentado e imóvel do registro fotográfico, descongelando o tempo imobilizado para restituir-lhe a continuidade.

² Porto Alegre contava com 52.186 habitantes em 1890 e chegaria a 73.274 habitantes em 1900. Em 1896, quinze jornais eram publicados na Capital, sete dos quais diários.

³ A nota foi publicada na folha carioca em 8/7/1896, p. 2, e transcrita na íntegra em ARAÚJO, 1976: 75.

⁴ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21/6/1896, p. 1 (ARAÚJO, 1976: 74). 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. Não foram encontradas indicações de que o quinetoscópio tenha sido exibido em Porto Alegre. Contudo, ao menos os leitores do *Mercantil* leram a seu respeito no jornal, onde foi reproduzido, em 20 e 21/2/1895, um texto divulgando a invenção. Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* carioca, a confusa matéria divulgava a invenção e terminava por convidar os leitores a conhecerem o aparelho, que devia estar em exposição no Rio de Janeiro.

A menção direta à lanterna mágica como referência de projetor, mas representando aqui um aperfeiçoamento científico ainda por assimilar, não era despropositada. Afinal, do ponto de vista técnico, os primeiros projetores cinematográficos não se constituíam em uma completa novidade. Segundo Rick Altman (1995: 65 e 2005: 90), até 1912, aproximadamente, o projetor cinematográfico não era um aparelho independente, mas um dispositivo composto de duas partes. De um lado, preservava uma lanterna mágica tradicional, a qual concentrava a fonte de luz artificial necessária às projeções e dispunha de um passa-vistas destinado ao suporte das placas de vidro. A este dispositivo antigo foi agregado um mecanismo chamado “cabeça de movimento” (criado pelos Lumière), o qual permitia desenrolar os filmes flexíveis diante da objetiva. Em resultado, o projetor adquiria um caráter bifuncional.



The Wrench Cinematograph, aparelho bifuncional, simultaneamente lanterna mágica e cinematógrafo. Londres, John Wrench, c. 1897. 66 x 71 x 27cm. Coleção Cinemateca Francesa.

LA DERNIERE MERVEILLE DU SIECLE

LE

“CINEMATO-GRAMO-THÉÂTRE”

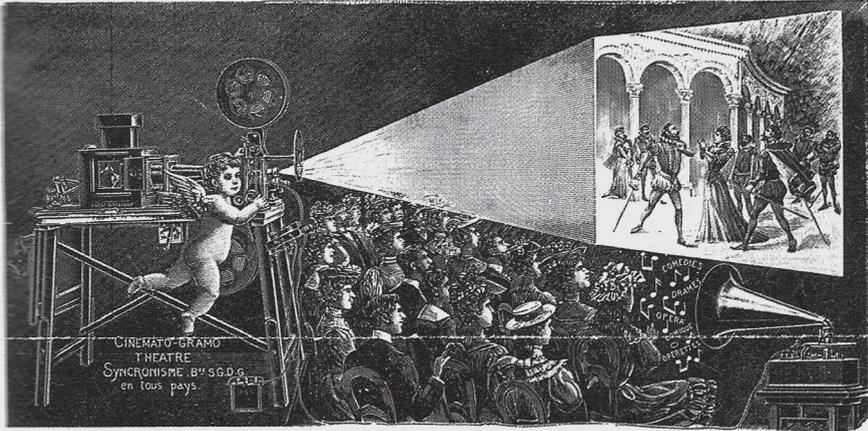
POUR PROJECTIONS PARLANTES

ou

CINEMATOGRAPHE relié par le nouvel Appareil de **Synchronisme**

au **GRAMOPHONE “TONNERRE”**

(BREVETÉ EN TOUS PAYS)



TÉLÉPHONE
215-14

GEORGES MENDEL

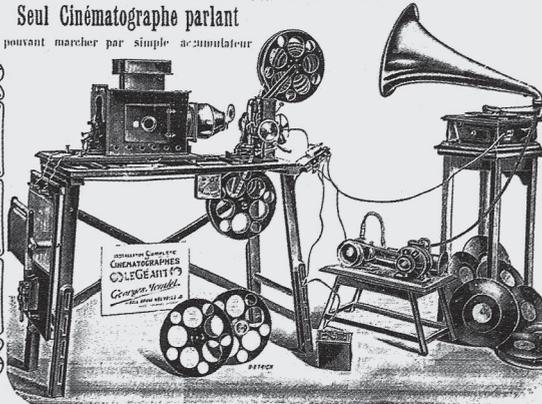
Ingenieur-Constructeur Breveté S. G. D. G.

10 & 10bis, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

Adresser Trigrammes
PHOTOGIE

Seul Cinématographe parlant
pouvant marcher par simple accumulateur

Le “Cinémato-
Gramo-Théâtre”
reproduit avec
toute leur intensité
toutes les
Scènes de la vie.



Combinaison
Parfaite
donnant Bruits,
Mouvements
Paroles,
Chants & Gestes

Projektor cinematográfico bifuncional. Anúncio publicitário do projetor “Cinéματο-Gramo-Théâtre”. Tratava-se de um cinematógrafo associado a um gramofone e destinado à sincronização sonora de filmes cantantes. Fabricante: Georges Mendel, 1912. Coleção privada.

O projetor empregado pelos irmãos Lumière nas primeiras sessões públicas do cinematógrafo realizadas em Paris, em dezembro de 1895, 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 (o outro era Jules Duboscq). Esta 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: 287). Essa configuração técnica é que facilitaria a alternância constante entre as vistas fixas e 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.

Ultrapassando-se a preocupação com o aspecto técnico, o cinema foi, sem dúvida, um fenômeno novo e particular quando surgiu, mas que compartilhou uma série de características comuns com outras formas de representação da época. A sua mais evidente novidade se concentrava, de fato, na técnica de produção e reprodução de imagens. Apropriada do âmbito científico por Thomas Edison e pelos irmãos Lumière, entre outros inventores, ela seria aplicada em novos dispositivos visuais e estes 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 observação individual dos filmes num espetáculo coletivo de projeções, estimulados pelos lucros que o colega norte-americano já vinha obtendo com os seus quinetoscópios, mas também pelo interesse do público da época pelos espetáculos de projeções luminosas.⁵ Assim, a iniciativa dos Lumière representou 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: 38-9).

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

⁵ 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 a 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 ingressos pagos.

formas de representação da época e 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 novo gênero espetacular e prática cultural, tornando-se um novo 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 desta nova atração e da peculiaridade de seu modo de exibição que se procurou dar conta na matéria publicada no jornal carioca no contexto daquela que teria sido a primeira exibição das projeções cinematográficas no Brasil. Como ocorreria logo a seguir em Porto Alegre, esta 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 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 espetacular de teatro, um acrobata no trapézio e uma cena íntima. O espetáculo é curioso e merece ser visto.⁶

O caráter descritivo e detalhista da nota justificava-se porque esta dava 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 da opinião pública da época, a imprensa escrita, tinham

⁶ *Mercantil. Órgão Federalista*. Porto Alegre, ano 22, nº 172, 28/7/1896, 3ª feira, p. 1.

necessidade e obrigação de dividir as suas impressões com os leitores, legitimando o privilégio de terem experimentado a novidade em primeira mão. Naquele contexto, prolífero em matéria de invenções técnicas, os jornais se constituíam na principal fonte de esclarecimento da população sobre o grau de interesse das novidades que se sucediam no mercado e invadiam o seu cotidiano.

A começar pela sala, observa-se que foi especialmente preparada para o evento pelo exibidor, sendo as projeções apresentadas como a 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 destas como atração, porém, vale lembrar que foi uma experiência bastante rara em Porto Alegre, onde as projeções comumente complementavam espetáculos de atrações variadas.

Outros aspectos, mais específicos, e que podem ser apontados como diferenciais em relação à experiência lanternista, dizem respeito ao ocultamento do projetor e ao gênero das imagens projetadas. 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 caso das fantasmagorias foi uma exceção, já que o ocultamento do projetor atrás da tela, no fundo do palco, era uma necessidade fundamental para o sucesso do espetáculo. Como a fantasmagoria, o cinema também se tornaria um gênero de espetáculo cujo intuito era envolver o espectador sem que este conhecesse o seu sistema produtivo. O uso da cabine é que surpreende, pois é uma precoce medida de segurança (contra incêndios) de que raros espaços disporão 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 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. Este recurso se imporá gradativamente, sobretudo após a abertura das salas permanentes de exibição (1908). As cabines viriam permitir o ocultamento da operação, 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, a qual começava a se mover após alguns instantes, evidenciando a grande novidade das imagens: o movimento. Este aspecto foi central em to-

dos os filmes citados, os quais 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 limitavam-se ao registro de cenas de trabalho ou domésticas, eventos e diversões públicas. 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 1906-07, quando teve início a narrativização e a institucionalização do cinema (COSTA, 1995).

A ilusão do movimento e a fruição perfeita da “impressão de vida” dos filmes foram, porém, prejudicados por dois problemas: uma incômoda trepidação e as diferenças na velocidade da projeção. Com relação ao primeiro, era de fato ocasionado por limites mecânicos dos primeiros projetores, que provocavam um fenômeno de cintilação desagradável aos olhos. A deficiência só seria sanada em torno de 1910, depois de provocar muitos debates médicos (LEFEBVRE, 1996: 131-7). Defeitos nas películas disponíveis no mercado também colaboravam para a má qualidade das projeções. Até 1909, quando o formato da película de 35mm de Edison foi adotado definitivamente por todos os países, foram usadas películas cujas perfurações não as apropriavam a certos projetores, o que acabava provocando a sobreposição de imagens e a trepidação na tela. Em 1908, em Porto Alegre, quando da abertura das salas de exibição permanente, a imprensa continuaria atenta à questão da trepidação na avaliação da qualidade das projeções, mas geralmente pela via do elogio, dirigido à sala onde o incômodo era menos perceptível.

Quanto ao segundo aspecto, decorria da falta de habilidade ou da determinação deliberada do operador, já que nos projetores da primeira década o mecanismo responsável por desenrolar o filme, tanto para a filmagem quanto para a projeção, era acionado por uma manivela e esta movida manualmente, explicando as discrepâncias no ritmo dos movimentos e provocando uma sensação de artificialidade frustrante sobre as imagens enquanto representações da realidade.⁷

Em seus aspectos gerais, o comentário à primeira projeção cinematográfica no Rio de Janeiro não expressou grande entusiasmo. As décadas de experiência dos cariocas com espetáculos de projeções, mas também a familiaridade com as vistas animadas, já observadas por meio dos quinetoscópios, podem ter contribuído para a apreciação menos

⁷ No cinematógrafo desenvolvido e patenteado pelos irmãos Lumière em 13/2/1895, 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 a 18 imagens por segundo. Esta foi fixada em 24 quadros/imagens por segundo após o surgimento do cinema falado. <http://analysefilmique.free.fr>. Para mais informações sobre o seu mecanismo, consultar <http://www.institut-lumiere.org>.

surpresa, porém satisfeita com o realismo das imagens. O destaque a este atributo foi recorrente, sendo constatado também em outra nota publicada na imprensa porto-alegrense, mas desta 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 sua experiência com outras formas de expressão visual e práticas espetaculares:

Através de um pano, como na lanterna mágica, veem-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.⁸

Também aqui a referência ao espetáculo de projeções da tradição anterior, lanternista, 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 neste cruzamento de influências uma desqualificação da experiência e das práticas emergentes. 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 justamente dar provas dessa sua capacidade expressiva. Também aqueles dez filmes exibidos pelos irmãos Lumière no *Grand Café* de Paris concentraram-se em cenas dinâmicas, mostrando pessoas caminhando e subindo escadas, ferreiros trabalhando, um casal alimentando um bebê, um homem saltando, veículos trafegando e meninos mergulhando no mar agitado pelo movimento das ondas, entre outros.⁹ Nestas imagens silenciosas e em P&B, a restrição da percepção a elementos como a cor e o som acabava evidenciando aquilo que distinguia os filmes das fotografias comuns: o movimento. Em resultado, o espectador ficava com a sensação de que algo mágico havia acontecido com as figuras paralisadas, “ressuscitando-as”.

No entanto, a fascinação com a 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 inge-

⁸ *A República*, Porto Alegre, ano 2, nº 181, 7/8/1896, 6ª feira, p. 1.

⁹ Os filmes que foram exibidos na ocasião tinham entre 38 e 49 segundos de duração cada e podem ser assistidos no site: <http://www.institut-lumiere.org>.

nuidade e uma reação de pavor que não encontram comprovação documental em testemunhos de época, como por exemplo a famosa descrição da fuga do público que assistiu ao filme *A chegada do trem à estação*, dos irmãos Lumière, amedrontado pelo avanço da locomotiva.¹⁰

Ao contrário, os numerosos elogios à ilusão das imagens cinematográficas parecem ter sido 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. A satisfação 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 era com a ilusão realista que os registros produziam. Tal característica pode ter estimulado a percepção e apreciação destas imagens como meras imagens e, talvez simultaneamente, como “imagens mais perfeitas ou mais agradáveis que a própria realidade” (GUNNING, 1996: 32), respondendo a uma expectativa paralela à preocupação com a representação naturalista do mundo.

A 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 do período, retratísticas, eram “organizadas para durar”, isto é, tinham um intuito documental e visavam 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. Graças a ela, 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 para produzir uma imagem visual ao mesmo tempo “concretamente reconhecível e intelectualmente desconcertante” (GUNNING, 1996: 34-6). Abriu-se, assim, uma nova era na representação. A diferença é que não havia mais ilusão e sim uma precisão até então desconhecida pelo observador.

¹⁰ De acordo com Tom Gunning (1995), este é mais um dos mitos da fundação do cinema. Este, em especial, se baseia na ideia de que este público ingênuo e apavorado não tinha qualquer experiência com as projeções de imagens, conferindo ao cinematógrafo um significado revolucionário e às imagens cinematográficas um poder fundado num realismo sem precedentes, onde a reflexão sobre a representação se torna desnecessária e o imaginário passa a ser percebido como real.

As projeções cinematográficas foram apresentadas em Porto Alegre em novembro de 1896 por dois exibidores diferentes. O seu caráter de novidades técnicas deve ter determinado a não ocupação dos centros de diversões existentes para as respectivas exibições, 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, desta 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 pelos irmãos Lumière. 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 nas últimas décadas do século XIX. Tendo visitado a cidade em ocasiões anteriores como demonstrador de fonógrafos (1892, 1894 e 1895), desta vez trazia “o aparelho aperfeiçoado e último invento de Edison, *scinomatographo*, com o qual se acha na Capital Federal”.¹¹

O fonógrafo era um dispositivo mecânico capaz de gravar e reproduzir sons. Criado por Thomas Edison em 1877, foi exibido em Porto Alegre entre 1879 e 1896 por meio de demonstrações pagas e coletivas, como um novo aparelho sonoro que tanto informava quanto entretinha. Ele proporcionava 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 enquanto novidade técnica, tornava-se cada vez mais importante enquanto 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 este acesso visual do ponto de

¹¹ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 22, nº 241, 19/10/1896, 2ª feira, p. 2.

vista perceptivo ao reproduzir cenas cotidianas animadas da vida egípcia, por exemplo, além das vistas fixas, mesmo se fotográficas, de seus pontos turísticos e monumentos arquitetônicos. 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.

Para as suas demonstrações cinematográficas, Francisco de Paola e seu sócio Dawson prepararam um “salão” na Rua dos Andradas, 349, “em frente ao ponto de bondes” e junto ao Restaurante Recreativo. 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, majoritariamente estáticas, quanto à qualidade da sua visualização no quinetoscópio de Edison, onde eram observadas em tamanho muito reduzido.



Fotografia. “Rua dos Andradas” (legenda original). Esquina com Praça Senador Florêncio, atual Praça da Alfândega. Posterior a 1896 e anterior a 1908. “Álbum de Porto Alegre”. Albumina sobre cartão. Autor: Photographia Ferrari. Acervo Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

De Paola também fez questão de lembrar aos leitores sobre 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 enaltecia o próprio exibidor como detentor dos meios representativos daqueles valores, distinguindo simultaneamente aqueles com os quais havia partilhado as experiências anteriores e entre os quais ganhara reconhecimento. O convite, impregnado dessas expectativas e promessas, estava endereçado a todos 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 aventurar-se na exibição cinematográfica, Renouveau também era conhecido em Porto Alegre, onde havia atuado como fotógrafo no final da década de 1870 (FERREIRA, 1974: 26). Segundo a imprensa, trazia de Paris um moderno aparelho de cinematografia, o qual foi destacado por sua originalidade e “surpreendente efeito”, pois era capaz de reproduzir “cenas animadas da vida, em quadros onde se apreciam personagens com todos os seus movimentos naturais”.¹² Este 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 suas aberturas foram marcadas e adiadas, estreando Francisco de Paola em 5 e Georges Renouveau em 7 de novembro.¹³ Como ocorreu no Rio de Janeiro, ambos inauguraram estas duas primeiras salas temporárias de exposições com sessões especiais, restritas à imprensa, convidados e autoridades, uma prática que teria continuidade entre vários exibidores itinerantes que os sucederam (1897-1908) e entre a totalidade dos primeiros exibidores sedentários locais (1908).

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 também 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

¹² *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3/11/1896, “Diversos” (TODESCHINI, s/d.).

¹³ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 22, nº 255, 5/11/1896, 5ª feira, p. 2; *Gazeta da Tarde*, Porto Alegre, ano 1, nº 257, 5/11/1896, 5ª feira, p. 2 e *Correio do Povo*, 8/11/1896, “Diversas” (TODESCHINI, s/d.).

qual deveriam dar relato nos jornais. Estes, 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”, “Loie 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 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.¹⁴

Também o representante do *Mercantil* relacionou os temas 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. Este 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 serpentina de Luiza Fuller dá-nos uma ideia 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.¹⁵

A profusão, multiplicidade e simultaneidade das manifestações da vida moderna que o cinema registrava e reproduzia nas telas não parece ter causado desconforto ou incômodo. Ao contrário, a visão da representação de tantas atividades cotidianas em sua di-

¹⁴ *A República*, Porto Alegre, ano 2, nº 256, 6/11/1896, 6ª feira, p. 1

¹⁵ *Gazeta da Tarde*, Porto Alegre, ano 1, nº 258, 6/11/1896, 6ª feira, p. 1.

nâmica, acelerada pelos novos meios de transporte a vapor, parte das quais estranhos ao meio local, parece ter produzido neste 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 neste relato inicial um dos aspectos que se tornaria um dos pilares do futuro sucesso do cinema, a oportunidade por este incrementada de ver-se 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: 24-5), 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 nesta fascinação onírica que as imagens cinematográficas também proporcionavam. Em especial, quando os efeitos de suas representações as tornavam mais agradáveis que a própria realidade. É num contexto cultural de crescente valorização dos entretenimentos leves e mais comprometidos com a estimulação sensorial do que com a formação intelectual que surge o cinematógrafo. Em correspondência, durante a sua primeira década de exibição, também as projeções cinematográficas seriam integradas aos espetáculos de diferentes gêneros de diversões como atração capaz de lhes conferir maior variedade e atualidade.

Por outro lado, ele procurará reproduzir aquelas atrações às quais esteve associado, exibindo nas telas imagens de espetáculos contemporâneos e familiares aos espectadores, apreciados ao vivo e em cores nos teatros, cafés, circos e outros ambientes. Assim, prestidigitadores, lutadores, dançarinas, palhaços e outras diversas atrações populares que caracterizavam o contexto das diversões na época também se tornariam 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 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 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 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 cinéticos e luminosos deslumbrantes (BOUCHER e 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, esta filmografia demonstra a extensão temporal e cultural do interesse pela dança serpentina, tanto entre os realizadores quanto entre o público.¹⁶ 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 destes 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 Theatro São Pedro, por Mme. Cristina Frizzo, como a atração final dos espetáculos de variedades da “Companhia Hestereóptica Ilusionista Musical”. Mas a versão exibida mereceu do *Mercantil* apenas um relato desmotivado e da *Gazeta da Tarde* uma crítica, reconhecendo-se a sua novidade para o público local, mas observando-se a falta de agilidade da dançarina. Em 1901, a dança voltaria a ser exibida na cidade, mas de forma mais qualificada, fazendo grande sucesso. Em 1902, foi novamente apresentada, mas aparentemente numa versão modernizada.

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”.¹⁷ Na verdade, dificilmente seria possível ter a percepção destes efeitos, limitando-se o filme ao registro

¹⁶ 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 podem ser acessados nos sites daquelas instituições (<http://www.cinetecadibologna.it> e <http://www.lacinemathequedeladanse.com>). O filme “Danse Serpentine, nº 765”, de 1896, realizado por Louis Lumière, pode ser visto em <http://www.archive.org/details/VuelLumiere765DanseSerpentine>. 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*, podem ser apreciados em <http://br.youtube.com>.

¹⁷ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 22, nº 256, 6/11/1896, 6ª feira, p. 2.

P&B. Assim, é provável que esta cópia já fosse em cores, tornando mais compreensíveis aquelas impressões.

Considerando-se como exemplo a versão colorida do filme “Dança serpentina nº 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. 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. A aplicação da cor com pincel, diferentemente, 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 e um homem vestia sempre amarelo, por exemplo. Este efeito visual, que Philippe Dubois (1995: 78) denomina decorativo e atrativo, foi um dos mais comuns e fascinantes dos primeiros filmes.

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, tem no filme “Dança serpentina nº 765” o seu melhor exemplo. Como outras produções Lumière, também esta apresenta uma cena de movimento filmada em um único plano, com a câmera fixa e em enquadramento teatral. Na versão em cores deste 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 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 onde o movimento contínuo das vestes é acrescido de 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). Esta última impressão será comumente causada por outros filmes do período, em que as cores são aplicadas e padronizadas às roupas das personagens, conforme apontado acima, evidenciando a sua exterioridade, o seu estrangeirismo. Do ponto de vista estético, neste 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.

Este 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 final da década de 1870, o corpo e as demonstrações de sua maleabilidade e agilidade se tornariam objeto de crescente importância social, estimulando o gosto pelo circo e a incorporação de números do gênero pelas companhias de variedades. O fenômeno também influenciou o desenvolvimento de uma série de esportes e da cultura física, além da criação de danças e coreografias. O próprio cinema foi uma expressão desta mesma tendência, mas exercitada no campo científico, da fisiologia.

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, começavam a provocar 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 concentraram nas informações sobre a forma de organização dos programas e na ideia da qualificação crítica da experiência espectral, possibilitada pelo caráter simultâneo das temporadas em cartaz na cidade, o que abriu espaço para a comparação.

Como não poderia deixar de ser, Renouveau teve as suas projeções avaliadas em referência àquelas apresentadas por Paola alguns dias antes. Também ele projetou o mesmo gênero de filmes do ponto de vista temático e formal, merecendo muitos aplausos e elogios pela qualidade técnica da projeção, que foi considerada superior à do concorrente tanto pela *República* quanto pelo *A Federação*. O cronista do *Mercantil*, porém, reclamou dos grandes intervalos entre a exibição de cada filme, preferindo as exibições de Paola, que “apresenta cinco fotografias (filmes) em 10 minutos e por preço mais cômodo”.¹⁸

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

¹⁸ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 22, nº 258, 9/11/1896, 2ª feira, p. 2.

pessoa. Considerada uma quantia “insignificante” pela *República*, este valor não era, entretanto, facilmente dispensável, o que tornava as projeções uma atração cara neste momento e por isso de abrangência social restrita. O *Jornal do Comércio* considerou esta limitação: “quem puder despende o seu mil réis, não deve deixar passar a ocasião”.

Este último aspecto, a ideia da oportunidade, talvez seja o mais significativo observado nesta investigação sobre a qualidade da recepção local às imagens cinematográficas. Ele sintetiza uma série de considerações, 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 lanterna do século XIX, de vistas fixas, mas que se estenderia às formas de produção e consumo do cinema nas décadas seguintes.

Enquanto os exibidores cinematográficos estiveram na cidade, mas sobretudo quando aproximou-se a data do encerramento de suas “demonstrações”, a imprensa recomendou repetidamente aos leitores que não perdessem a oportunidade de conhecer “um dos mais extraordinários inventos do engenho humano neste fim de século”. A incerteza sobre o futuro do cinema estimulava a divulgação da visita ao cinematógrafo, percebida como uma ocasião especial para atualizar-se em relação às novidades do mundo civilizado e dessa forma a ele integrar-se, 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 este passava por radicais transformações. A introdução dos novos aparelhos e fontes energéticas nos meios industrial e doméstico vinha modificando decisivamente o cotidiano das pessoas. Os novos produtos e processos já aceleravam o ritmo da vida urbana, trazendo consigo sentimentos ambíguos e contraditórios, que dividiam os contemporâneos entre o desejo de mudança e o medo da desorientação inscritos nos processos de modernização (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, é possível perceber nas considerações dos jornalistas porto-alegrenses que deixaram registro de suas primeiras experiências como espectadores cinematográficos uma angústia diante da natureza fugidia destas. A sensação era endossada tanto pelo caráter passageiro da presença dos exibidores itinerantes na cidade, quanto pela duração efêmera das projeções e dos filmes.

As imagens cinematográficas expressavam igualmente a aceleração e a decorrente sensação da fugacidade do tempo. Se o cinema trazia a possibilidade do registro e

da reprodução do movimento e assim da percepção do tempo que passa, restituía, em troca, a consciência da perda dessa experiência, enfatizada pelo caráter múltiplo, fragmentado e descontínuo 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 enquanto 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 deste 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”.¹⁹ 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, estes movimentos puderam ser percebidos também pelos espectadores e com novo intuito, afastado do pragmatismo das ações cotidianas.

Um exemplo clássico entre os relatos das primeiras impressões sobre o cinematógrafo trata da surpresa de certo espectador ao perceber o movimento das folhas agitadas pelo vento em uma árvore, visível no plano secundário de uma cena cujo interesse central era outro. No recorte que promoveu sobre a realidade e no caráter deslocado com que reproduziu estas imagens na tela, proporcionando uma nova janela artificial para o exame do mundo, o cinema viria permitir uma reapropriação mais rica e complexa da realidade, em seus traços mais e menos evidentes.

Enquanto estiveram na cidade, tanto De Paola quanto Renouveau atualizaram regularmente os programas das suas exibições, mas renovando alguns títulos e mantendo outros, provavelmente os preferidos do público. A prática seria reproduzida pelos seus sucessores nos anos seguintes, não só pela dificuldade de reposição dos títulos, mas também pelos pedidos de bis dos espectadores. As últimas notícias sobre Renouveau na imprensa datam de 27 de novembro, quando uma nota avisou o público sobre as últimas apresentações de seu aparelho. De Paola continuou a veicular anúncios até 5 de dezembro. O ano de 1896 terminou sem novas referências a estes ou outros exibidores cinematográficos.

¹⁹ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 10/11/1896 (TODESCHINI, s/d).

2.2. A exploração comercial do cinematógrafo em espetáculos públicos (1896-1908)

Entre as pioneiras “demonstrações” de projeções cinematográficas assistidas pelos espectadores porto-alegrenses e a abertura das salas especializadas permanentes de exibição, mais de uma década se passou. Durante este período, porém, foi intenso o contato do público local com as projeções cinematográficas. Embora a exibição tenha sido realizada de forma itinerante, afluíram à cidade numerosos e distintos exibidores cinematográficos independentes, os quais realizaram temporadas de projeções em diferentes locais, desde os centros de diversões já existentes até espaços especializados abertos por eles próprios, mas de curta duração.

Esta dinâmica conferiu à qualidade daquela oferta um caráter descontínuo e irregular. No entanto, tais características não foram peculiares ao cinematógrafo ou por ele instituídas, sendo comuns ao contexto espetacular e cultural do seu surgimento. Elas expressavam a lógica do sistema das diversões públicas da época, a qual era compartilhada pelos demais gêneros espetaculares. Com exceção de algumas sociedades teatrais amadoras e conjuntos musicais locais, as ofertas de entretenimento eram sempre externas, esporádicas e temporárias. As companhias artísticas – líricas, dramáticas, de operetas e zarzuelas, de variedades, de ilusionismo e prestidigitação, circenses e tauromáquicas – que se apresentavam em Porto Alegre eram sempre nacionais ou estrangeiras, nunca locais. Elas costumavam percorrer as cidades, se apresentando por temporada nos teatros ou em espaços como circos de lona e de madeira. Os seus espetáculos, longos e entremeados por intervalos, reuniam diferentes atrações. Entre elas estiveram as projeções ópticas de lanterna mágica, conforme demonstrado no capítulo anterior, que também foram oferecidas e apreciadas de forma fragmentada e efêmera, quando exploradas comercialmente e exibidas em espetáculos públicos.

É neste contexto cultural e neste quadro de organização das diversões públicas que o cinematógrafo irá se inscrever e ser explorado como nova atração, nova modalidade de espetáculo de projeções ópticas e nova opção de entretenimento. É em meio ao leque dos gêneros então apreciados pela população e das práticas culturais empreendidas com relação às formas de mostrar e de ver que ele construirá o seu próprio espaço e modo de atuação, formará o seu público e se afirmará como novo gênero espetacular, autônomo.

Em Porto Alegre, este processo foi protagonizado por exibidores itinerantes, cujas trajetórias nacionais e internacionais conferiram às imagens técnicas uma circulação nunca antes experimentada. Eles traziam consigo aparelhos projetores e acervos de vistas, e, com o passar dos anos, também auxiliares e técnicos, conjugando estes e outros elementos no intuito de oferecer às populações visitadas uma temporada de espetáculos tão ou mais atraente do que aquela dos seus concorrentes congêneres. As

suas numerosas, sucessivas e diversificadas iniciativas conferiram à oferta do cinema em Porto Alegre entre 1896 e 1908 uma marcada heterogeneidade, a qual estimulou uma apropriação igualmente múltipla.

A investigação da totalidade das temporadas realizadas permitiu observar diferentes modos de exibição das vistas e identificar o estabelecimento de alguns padrões, os quais não foram excludentes, mas simultâneos, se alternando e transformando ao longo do período. Eles se distinguiram quanto ao local da exibição, à organização dos programas, à duração e dinâmica dos espetáculos, aos preços dos ingressos, aos gêneros de imagens projetadas, aos usos de elementos sonoros (ruídos, vozes, músicas) e à realização de iniciativas promocionais.

A heterogeneidade dos modos de exibição das projeções

Uma das modalidades de exibição das projeções cinematográficas no período consistiu na sua integração como atrações complementares de espetáculos de outros gêneros de diversões, como a prestidigitação, o teatro, o circo e as companhias de variedades. As experiências iniciais levaram em conta as características do setor de diversões públicas local em seu modo de organização e funcionamento, especialmente a tradição lanternista dos espetáculos de projeções. Os exibidores itinerantes precisaram se integrar a este sistema e assim reproduziram boa parte das práticas vigentes.

Na verdade, as próprias peculiaridades dos filmes da época, muito curtos e podendo ser apreciados como atrações autônomas, e dos primeiros acervos, limitados, estimulavam a conjugação das projeções a atrações de outros gêneros. Considerando que as produções dos primeiros anos costumavam se limitar ao registro de ações e situações cotidianas, trechos de espetáculos, cenas domésticas, de trabalho, acidentes, incêndios, passeios, lutas, um programa com cinco filmes se tornava um espetáculo de variedades (COSTA, 1995).

Tal característica esteve relacionada com o modo de exibição que destinou aos filmes o mesmo espaço e função das vistas fixas. Assim, eles foram apropriados e apresentados como um novo gênero de imagens que viria substituir e renovar as habituais projeções de lanterna mágica. Nesse caso, as vistas cinematográficas, consideradas atrações de ponta, também seriam incorporadas pelos exibidores com o intuito de conferir maior variedade e atualidade aos programas. Assim, se nesse modo de exibição não houve uma mudança significativa dos usos e práticas então empreendidos, mas continuidade, ela foi relativa, pois perpassada pela atualização técnica e expressiva.

A associação das projeções cinematográficas com os espetáculos de variedades foi a mais frequente, não somente porque as companhias do gênero se tornaram mais numerosas, mas porque comungavam com o cinematógrafo as mesmas expectativas

de variedade e atualidade que caracterizavam tanto a oferta quanto a demanda cultural da época. Como era de praxe, os espetáculos tinham longa duração, intervalos e programas diversificados, cabendo comumente às projeções o seu encerramento. Realizados nos centros de diversões, tais espetáculos eram acessíveis por ingressos de preços variados, correspondentes à qualidade das acomodações da casa.

Nesse quadro, houve duas possibilidades básicas. Ou o aparelho projetor pertencia a uma companhia artística e com ela excursionava, constituindo-se as vistas em uma atração permanente do seu repertório de atrações, ou pertencia a um exibidor independente que era contratado pelo diretor artístico de um centro de diversões, evento ou companhia para incrementar temporariamente os seus espetáculos. Essa segunda categoria contou com experiências peculiares no meio local, como a Exposição Estadual de 1901, o Teatro-Parque (1901-07) e as festas populares religiosas, políticas e agrícolas realizadas no espaço público. Também nestes casos, o cinematógrafo costumava desempenhar uma função complementar e figurava como a atração final da noite, tal qual foi característico na tradição anterior, lanternista. Porém, uma série de outros aspectos que envolveram e qualificaram as exhibições cinematográficas realizadas no seu âmbito determinaram a necessidade de tratá-los separadamente.

Quase simultaneamente ao modo de exibição misto, seriam introduzidas outras modalidades de exibição cinematográfica, autônomas, particularizando-se certas práticas. A princípio, ofereceu-se ao público espetáculos exclusivamente de projeções, os quais eram realizados em pequenas salas, organizadas especialmente para a atividade, porém de duração temporária. Os seus promotores também eram exibidores itinerantes independentes e se responsabilizavam individualmente pela locação e preparação dos espaços segundo as necessidades do espetáculo. Nesse caso, as projeções eram exibidas em “sessões” noturnas sucessivas, de curta duração, sendo também breves os programas organizados em torno da exibição de vários filmes. Elas eram realizadas diariamente, entre 18h30 e 23h, durando em média 30 minutos. Contando com apenas uma qualidade de acomodação, as salas diferenciavam os preços dos seus ingressos pela faixa etária: 1\$000rs para adultos e \$500rs para crianças. Foram abertos estabelecimentos do gênero em 1897, 1899, 1901, 1904 e 1908, tendo todos se localizado na Rua dos Andradas, a mais central da cidade. Esse modo de exibição, que deu continuidade àquele protagonizado pelos pioneiros Paola e Renouveau, foi o adotado em 1908 como padrão da exibição sedentária, embora não tenha sido empreendido na cidade entre 1905 e 1907.

A partir de 1901, outra modalidade de exibição cinematográfica, também autônoma, passaria a ser apresentada de forma crescente na cidade. Esta terceira via integrou práticas características do modo de organização teatral e da tradição lanternista, às

quais foram conjugados elementos novos, peculiares ao modo de exibição nas salas especializadas. Tratava-se de espetáculos exclusivamente de projeções, os quais eram realizados nos centros de diversões, sobretudo nos teatros.

A legitimização dos teatros como espaços apropriados também para a fruição das projeções cinematográficas estava relacionada a um esforço de afirmação do cinema como gênero espetacular, o que se daria igualmente pela incorporação das práticas já institucionalizadas nesse meio. Em resultado, os espetáculos apresentariam duração prolongada e organização teatral, com programas entremeados por intervalos e diversificados segundo o gênero e temática das imagens: vistas animadas e fixas, em P&B e em cores, silenciosas e sonorizadas. Padrões de organização interna e externa do espetáculo, relativos aos dias de sua realização e à qualidade dos programas, também foram observados e seguidos em seus princípios gerais pela maioria dos exibidores ao longo dos anos. Um exemplo foi a realização das “funções” em dias alternados (3^{as}, 5^{as}, sábados e domingos), à noite, podendo ocorrer também aos domingos à tarde.

Este modo de exibição concentrou as mais diversificadas e numerosas iniciativas promocionais. Os espetáculos eram regularmente distinguidos como funções de gala, da moda, de despedida, comemorativas a datas históricas e beneficentes. Também foram organizadas matinês dominicais infantis com meia-entrada ou entrada franca, além da distribuição de doces e sorteios de prêmios, assim como a extensão da temporada a um segundo teatro com redução dos preços dos ingressos, entre outras práticas. A duração prolongada e a variedade dos programas tornaram tais espetáculos mais caros do que aqueles realizados “por sessões”, apesar de serem acessíveis por ingressos de valores diferentes.

Na verdade, até 1903, entendia-se que espetáculos exclusivamente de projeções cinematográficas deveriam custar os mesmos 1\$000rs e \$500rs tanto em salas especializadas quanto em teatros (cadeiras e galerias). Após a temporada de José Filippi, realizada em 1904 e marcada pela duplicação daqueles valores, estabeleceu-se, pela reprodução da prática pelos exibidores seguintes, que os ingressos nas salas especializadas permaneceriam inalterados e aqueles nos teatros seriam padronizados em 2\$000rs (cadeira) e 1\$000rs. Contudo, a exibição de filmes inéditos é que era a condição essencial para a cobrança desses valores nos teatros. Tanto é que quando um exibidor decidia estender a sua temporada a um segundo local, reprisando as vistas, os ingressos eram reduzidos pela metade.

Como o modo de exibição mais experimentado em Porto Alegre durante a fase itinerante, foi aquele ao qual se pode creditar a maior responsabilidade e influência sobre o incremento do gosto pelo cinema entre a população local, o estabelecimento do hábito da frequência aos espetáculos cinematográficos e a formação do público espectador de cinema.

Cronologia qualitativa da exibição

Conforme pode ser verificado na tabela 2 (páginas 116 a 121), o contato dos porto-alegrenses com as imagens cinematográficas foi bastante rarefeito e fugaz nos primeiros anos de sua difusão mundial. Em 1897, lhes foram abertas três oportunidades para assistir às projeções cinematográficas, sendo que uma delas consistiu na abertura de uma sala especializada, onde as vistas puderam ser apreciadas com exclusividade. Nas demais, as vistas fizeram rápida aparição em espetáculos teatrais e circenses. Em 1898, os filmes voltaram a ser apresentados por uma companhia teatral e, no ano seguinte, sob duas modalidades distintas: em uma sala especializada, com acompanhamento sonoro mecânico, e no Theatro Polytheama, em espetáculos de variedades.

Ausentes em 1900, as projeções cinematográficas proliferaram em 1901. A realização da Exposição Estadual neste ano foi a principal razão da intensa circulação de exibidores cinematográficos itinerantes na cidade. A sua numerosa presença demonstra que eles estavam informados acerca do grande número de visitantes que o certame deveria atrair, assim como da importância do cinematógrafo entre as novidades técnicas da época e do interesse que concentrava junto ao público como atração de ponta.

A consequência foi uma verdadeira overdose de cinema, sendo as projeções exibidas nos teatros, em sala especializada, num café e na própria Exposição, ora como atrações complementares, ora exclusivas. Alguns exibidores acabaram estendendo as suas temporadas a diferentes espaços, sucessivamente, com o que diversificaram socialmente a apropriação da sua oferta. Nesse sentido, destacou-se Henrique Sastre, o qual fez quatro temporadas na cidade, ocupando três espaços distintos e superlotando o Theatro São Pedro, a ponto de exigir intervenção policial.

Mais do que revelar a crença do exibidor no caráter inesgotável do interesse do seu (limitado) acervo de vistas junto ao público, a incitativa de estender a sua exibição a diferentes espaços parece revelar muito mais a sua expectativa de que assim procedendo poderia abarcar públicos distintos. Era o reconhecimento de que não somente os gêneros espetaculares dividiam as preferências da população, mas também os centros de diversões, os quais contavam com seus frequentadores fiéis, seja por sua localização, pelos preços dos ingressos ou pelas afinidades sociais com a comunidade do seu público habitual. Essa percepção, evidenciada na imprensa da época, não significa, no entanto, que tais hábitos de frequência se caracterizavam pela imobilidade, nem que as preferências tinham um caráter excludente. Um apreciador do circo podia ser simultaneamente um apreciador do cinema, das touradas, dos prados e das retretas, entre outros.

A própria repetição dos programas o endossa. Pois foi comum que as segundas temporadas, geralmente realizadas no Theatro Polytheama após a passagem pelo

Theatro São Pedro, contassem com redução nos preços dos ingressos. A questão é que o exibidor não dispunha mais de vistas inéditas, condição da valorização da sua oferta no mercado. Se, por um lado, existe a possibilidade de a redução dos preços ter correspondido à ideia de que os mesmos espectadores poderiam prestigiá-lo e por isso teriam direito ao desconto, trata-se, na verdade, de um contexto e um produto cujo valor comercial é, cada vez mais, medido pelo seu caráter de novidade. De resto, as reduções nos preços dos ingressos não deviam implicar perdas significativas de bilheteria para os exibidores que ocupavam o Polythema, visto que este teatro era mais amplo e popular do que o São Pedro e a iniciativa costumava merecer boa aceitação.

Contrastando com as numerosas e sucessivas temporadas de exposições cinematográficas que caracterizaram 1901, nenhum exibidor cinematográfico realizou projeções em Porto Alegre em 1902. Em 1903, elas voltariam a ocupar os centros de diversões existentes, sendo apresentadas tanto sob a modalidade de exibição autônoma quanto mista. Desta vez, foi José Barruci o exibidor que maior popularidade alcançou, permanecendo na cidade por quase três meses a realizar projeções em diferentes centros de diversões e eventos públicos. Conhecido localmente desde 1900, quando realizou temporada de projeção apenas de vistas fixas, e novamente prestigiado em 1901, quando projetou vistas animadas na Exposição Estadual e num café, tornou-se também o primeiro a fazer projeções ao ar livre na Festa do Divino.

Neste ano, os porto-alegrenses também voltaram a apreciar filmes coloridos, já apresentados em 1901, assim como as produções Gaumont, os cômicos e documentários Lumière e as fantasias de Méliès. Desta vez, porém, puderam assistir a filmes de maior duração, com cerca de 15 minutos. Os acervos de vistas ganhavam crescente valorização nos aspectos variedade e atualidade temática, sendo os filmes documentários sobre os acontecimentos cotidianos, ainda predominantemente estrangeiros, tão ou mais importantes do que as fantasias e os filmes burlescos.

Tais expectativas seriam perfeitamente supridas em 1904, abrindo-se aos espectadores locais a primeira oportunidade de verem-se e serem vistos na tela, de assistirem a vistas locais registrando acontecimentos protagonizados por conterrâneos. Nesse ano, em que predominaram as temporadas nas quais as projeções eram associadas a outras atrações, o grande destaque foi a extensa temporada exclusivamente de projeções realizada pelo italiano José Filippi. Estendidos a dois teatros diferentes, os seus espetáculos estimularam um grande envolvimento emocional daqueles que os assistiram devido à espetacularização de certos eventos locais filmados por Filippi e da promoção da distinção social dos grupos sociais a eles relacionados na ocasião da sua projeção. Filippi havia sido um dos primeiros operadores Lumière e excursionava pelo Brasil, filmando e projetando aspectos do cotidiano das cidades visitadas. A mesma prática foi operada

na capital gaúcha, a qual passou, assim, a figurar no mapa de imagens em movimento que o cinegrafista-exibidor vinha construindo sobre o país.

A partir de 1905, houve recuo da modalidade de exibição dos filmes em associação a outras atrações e também das experiências de exibição autônoma em salas especializadas, as quais só seriam retomadas em 1908. Esse quadro contribuiria para a afirmação do modo de exibição das projeções como atrações exclusivas de espetáculos realizados em teatros. Certas práticas já usuais neste modo de exibição se especializaram, sendo reproduzidas por sucessivos exibidores e tornadas padrões. Neste ano, também procurou-se incrementar os espetáculos com aparelhos sonoros mecânicos, empregados basicamente para a sincronização musical de filmes cantantes. Os programas também foram atualizados com filmes em cores, anunciados como atrações especiais, juntamente com alguns filmes de maior duração (cerca de 18 minutos). As vistas fixas, até então exibidas regularmente como imagens alternativas às vistas animadas, escassearam. Filippi retornou à cidade, produziu e exibiu novas vistas locais.

Vistas animadas e fixas, em P&B e coloridas, curtas e longas, novas e já conhecidas, além dos filmes cantantes sincronizados mecanicamente, constituíram os programas dos espetáculos exclusivamente de projeções em 1906, os quais predominaram novamente sobre os espetáculos mistos. Nos anúncios dos exibidores, destacou-se a divulgação dos filmes segundo o gênero – dramas, cômicos, atualidades, sátiras, fantasias – e a sua promoção enquanto provocadores de sensações como surpresa, emoção e riso.

Em 1907, foram definitivamente fechados o Theatro-Parque (abril) e o Theatro Polytheama (novembro), restando apenas o Theatro São Pedro. Antes que isso acontecesse, porém, o primeiro abrigaria uma temporada de exibição cinematográfica e o segundo três delas. A extinção dos dois ativos centros de diversões determinaria a ocupação de espaços até então inexplorados pelos exibidores itinerantes, como a Sociedade Bailante e a Praça de Touros. Este ano também foi marcado pela pulverização da participação do cinematógrafo nas festas públicas ao ar livre (religiosas e políticas), mas também privadas. Os filmes permaneceram sendo chamados de “quadros” ou “vistas”, sendo o repertório de cada exibidor referido como “coleção”. Os programas dos espetáculos continuaram reunindo filmes de diferentes gêneros, com predomínio incontestável das produções francesas. Ganharam cada vez mais espaço os títulos da Gaumont e da Pathé Frères, marca que se tornaria hegemônica no ano seguinte no meio local tanto com relação aos filmes quanto aos aparelhos projetores.

Nove exibidores itinerantes realizaram temporadas exclusivamente de projeções na cidade em 1908, oito deles em centros de diversões e um em sala especializada. Apenas em uma delas foi identificada a exibição de vistas fixas. Não houve espetáculos

mistos com participação das projeções, com exceção das festas populares do Divino e da República. Nesse ano, também teve início a sedentarização da atividade exibidora cinematográfica em Porto Alegre. Cinco salas permanentes especializadas foram abertas, todas localizadas na Rua dos Andradas, o mesmo endereço das salas temporárias estabelecidas nos anos anteriores. Exibidores temporários e salas permanentes concorreram durante o período, realizando projeções simultâneas e oferecendo diferentes opções de espetáculo aos espectadores.

Um novo filme seria produzido e exibido na cidade, mas desta vez por um dos mais respeitados fotógrafos locais, Jacintho Ferrari. A abertura das salas permanentes coincidiria com a exibição ao público porto-alegrense dos filmes de arte franceses e logo a seguir italianos, mais longos e dando mostra das primeiras experiências mais elaboradas de narrativização. A extensão da duração dos filmes tornou-se um dos aspectos mais valorizados pelos exibidores e pela imprensa, paradoxalmente ao encurtamento do tempo das exposições, que deixaram de ser funções para se padronizarem como sessões.

Durante a fase de exibição itinerante do cinematógrafo em Porto Alegre, o Theatro São Pedro foi o local preferido pelos exibidores cinematográficos para a realização das suas temporadas de projeções. Ele já ocupava o mesmo posto entre as demais companhias artísticas da época. Tratava-se do teatro melhor localizado e também do mais antigo e tradicional, embora este aspecto também implicasse condições estruturais já críticas. Em duas únicas ocasiões as projeções foram realizadas em um café e em uma praça de touros. Porém, conforme se verá adiante, no primeiro caso tratava-se de um café-bilhar e não de um café-concerto, o qual se tornaria inclusive mais familiar após a temporada, levando o seu proprietário a transformar o negócio, agregando-lhe um restaurante. Da mesma forma, a exibição das projeções na arena de touros foi realizada enquanto espetáculo autônomo, em dias e horários que não correspondiam àqueles da especialidade do local, não havendo qualquer relação com as touradas, mas com a escassez de espaços onde a atração pudesse ser apresentada na época.

Quanto aos espetáculos autônomos ou mistos de projeções de vistas exclusivamente fixas, observou-se que acabaram desaparecendo do meio espetacular local ao longo da primeira década de exibição do cinematógrafo. O gradual abandono dessa modalidade de projeção como atração de espetáculos públicos, conforme o modelo de exploração caracterizado no século anterior, também pode ser explicado em razão da sua substituição pela nova modalidade de projeção de imagens, cinematográfica.²⁰

²⁰ As lanternas mágicas, suas vistas e outros dispositivos de observação de imagens, como os estereoscópios, continuaram muito populares, mas cada vez mais restritos ao âmbito doméstico, devido ao acesso facilitado que a sua disponibilidade crescente no comércio local proporcionava.

Após 1896, foram poucas as ocasiões em que as lanternas mágicas foram empregadas como atrações complementares por outros gêneros de diversões ou como atração exclusiva e autônoma. Do último caso, há registros para os anos de 1900, 1901, 1904 e 1907, merecendo grande destaque pela extensão, qualidade e sucesso a temporada do “Panorama Internacional”. Tratava-se de um estabelecimento autônomo, especializado na projeção de vistas fixas de temática turística, que foi aberto na cidade em 1900. Outro destaque foi a conferência ilustrada com a projeção de vistas fotográficas realizada pelos irmãos Seljam em 1904, no Theatro São Pedro, primeira e única manifestação do gênero de que se tem notícia para o período.

Já a exibição das vistas fixas em associação às vistas animadas foi operada em todos os modos de exibição referidos, mas foi mais evidente e representativa nos espetáculos exclusivamente de projeções realizados nos teatros. A prática foi uma constante entre 1897 e 1907, sendo lícito reconhecer que a manutenção das vistas fixas como imagens complementares e alternativas àquelas cinematográficas contribuiu significativamente para a autonomização do cinema como novo gênero espetacular, na medida em que permitiu estender e diversificar os espetáculos exclusivamente de projeções, dando condições para a sua especialização.

A incorporação das vistas fixas pelos exibidores cinematográficos itinerantes pode ser explicada pela conjugação de diferentes fatores, de ordem técnica, prática e sensível. O primeiro aspecto diz respeito à bifuncionalidade dos aparelhos projetores empregados na primeira década do cinema, característica que foi apropriada e empregada como uma possibilidade de incremento dos espetáculos de projeções pela via da diversidade, tão valorizada na época. A característica, originária da fabricação e não da adaptação do dispositivo pelos exibidores, facilitava a alternância constante entre a projeção das placas de vidro e dos filmes flexíveis (ALTMAN, 2005: 90-1). Em Porto Alegre, raros exibidores empregaram dois aparelhos distintos para projetar os dois gêneros de imagens. A grande maioria parece ter utilizado um único aparelho bifuncional, traço que também foi observado pelo historiador Rick Altman no contexto norte-americano no mesmo período.

Nos Estados Unidos, esta dupla função respondia à necessidade de dar continuidade ao espetáculo e camuflar a demora da troca de filmes. No caso de Porto Alegre, porém, o que se depreende dos comentários da imprensa é que as vistas fixas não foram oferecidas pelos exibidores ou percebidas pelo público como uma deficiência ou uma casualidade, mas como um atrativo extra dos programas, que conferia maior liberdade de opções em relação ao gênero e à qualidade formal e estética das imagens projetadas, enriquecendo o espetáculo dos pontos de vista perceptivo e cognitivo.

A interpretação do historiador norte-americano parece não se adequar ao contexto local, onde os programas dos espetáculos eram organizados de modo a manter

separados os conjuntos de vistas pela sua natureza tipológica, fixa ou animada, chegando-se mesmo a intercalar cada troca de conjunto com um intervalo ou uma outra atração, musical, por exemplo. De resto, tanto as vistas fixas quanto as animadas foram muito aplaudidas pelos espectadores locais, sendo ambas objeto de pedidos de bis, isto é, reprise.

Na verdade, houve reclamações contra a demora da troca de filmes durante as projeções em Porto Alegre, mas estas ocorreram no início do século, num contexto em que os exibidores ainda atuavam sozinhos e concentravam diferentes funções. Tais críticas recrudesceram na medida em que estes se organizaram em pequenas empresas e passaram a empregar técnicos e auxiliares. Assim, a continuidade da exibição das vistas fixas nos espetáculos exclusivamente de projeções parece ter atendido sobretudo às expectativas e interesses dos contemporâneos, que apreciavam ambos os gêneros de imagens.

Essa continuidade, no entanto, foi relativa, pois os modos de exibição das vistas fixas no novo cenário evidenciam transformações das práticas anteriores. A concorrência com as imagens cinematográficas, e a necessidade de atender à demanda pública pela atualização, estimularam os exibidores a racionalizarem e redefinirem os seus acervos de vistas fixas, especializando-os e constituindo coleções temáticas. As principais foram de turismo, arte e personalidades políticas. As vistas também foram diversificadas e renovadas no seu aspecto formal, empregando-se as diferentes tipologias de imagens como elementos distintivos dos programas: placas de vidro pintadas; fotográficas, em P&B e em cores; estereoscópicas.

A exibição conjunta das vistas fixas e animadas possibilitaria um diálogo crescente entre as imagens e os acontecimentos cotidianos, uma das principais demandas culturais da época. Atentos à importância da identificação temática entre espectadores e imagens projetadas e às implicações deste envolvimento para o sucesso (econômico) de suas temporadas, os exibidores procuraram apresentar imagens que dessem conta desse interesse, independentemente de sua natureza (filmes, fotografias, ilustrações).

A abordagem multifacetada dos eventos pelas imagens permitiria diferentes perspectivas de observação e representação da realidade, contribuindo para um crescente cruzamento das informações visuais entre si e destas com aquelas textuais, ampliando o horizonte informacional dos espectadores e complexificando a sua experiência sensível. Pode-se perceber essa prática como expressão de um momento de transição num processo de substituição gradual de uma tradição visual, lanternista, por outra, cinematográfica, a qual representava um novo estágio no processo de apropriação visual do mundo pelo homem. Por um lado, o cinema reconheceria as expectativas vigentes e procuraria supri-las de alguma forma. Simultaneamente, estimularia a sua transformação, abrindo um novo horizonte de

possibilidades de entretenimento e conhecimento com a novidade perceptiva e expressiva de suas imagens.

A seguir serão apresentadas as temporadas de exibições cinematográficas realizadas em Porto Alegre entre 1897 e 1908, conforme os distintos modos de exibição das projeções acima referidos, e cronologicamente, quando possível. O objetivo é proporcionar uma visão mais detalhada dos usos e práticas cotidianos empreendidos pelos exibidores no intuito de viabilizá-los e qualificá-los. Como poderá ser observado, neste processo foram estabelecidos e dinamizados os diferentes modos de mostrar e de ver que construíram o cinema como gênero espetacular autônomo e nova prática cultural, em torno da qual se estruturariam novas formas de sociabilidade.

Tabela 2 – Espetáculos de projeções realizados em Porto Alegre entre 1897 e 1908

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	VISTAS	MODO EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1896	Theatro São Pedro	De Mesmeris	Não identificado	Vistas fixas	Atração complementar em espetáculo variedades
1897	Theatro São Pedro	Faure Nicolay	“Sylphorama”, projetor bifuncional operado por profissional distinto e “colocado na plateia, à vista de todos” c/ fonte de luz elétrica	Vistas fixas e animadas	Atração complementar em espetáculo prestidigitação e variedades
1897	Rua dos Andradas	Não identificado	Cinematógrafo e fonógrafo c/ fonte de luz elétrica	Vistas animadas e “quadros de ópera”	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala especializada temporária
1897	Pavilhão Serino	Empresa Casali & Bovara		Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo circense
1898	Theatro São Pedro	Companhia Germano Alves	Cinematógrafo Lumière, aparelho bifuncional	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculo teatral
1899	“Motoscópio” Rua dos Andradas	Não identificado	Cinematógrafo e “graphophone”	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala especializada temporária
1899	Theatro Polytheama	Waldemar Hesse Hermann	Não identificado	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculo de variedades

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	VISTAS	MODO EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1900	Panorama Internacional Rua dos Andradas	José Barrucci	Não identificado	Vistas fixas turísticas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala especializada temporária
1901	American Biograph Rua dos Andradas	Não identificado	American Biograph	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala especializada temporária
1901	Café Guarany Rua dos Andradas	José Barrucci	Cinematógrafo Lumière modelo 1900	Vistas animadas e fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1901	Theatro São Pedro	Henrique Sastre - 1ª temporada	Cinematógrafo Grand-Prix, aparelho bifuncional c/ fonte luz elétrica	Vistas animadas e fixas (P&B e coloridas)	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1901	Exposição Estadual de 1901	Henrique Sastre	Cinematógrafo Grand-Prix	Vistas animadas e fixas (P&B e coloridas)	Atração complementar em evento ao ar livre
1901	Theatro Polytheama	Henrique Sastre	Cinematógrafo Grand-Prix, aparelho bifuncional c/ fonte luz elétrica	Vistas animadas e fixas (P&B e coloridas)	atrações exclusivas em espetáculos autônomos centro de diversões
1901	Exposição Estadual de 1901	Não identificado	Não identificado	Vistas animadas e fixas (turismo)	Atração complementar em evento ao ar livre
1901	Exposição Estadual de 1901	José Barrucci	Não identificado	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em evento ao ar livre
1901	Theatro São Pedro	Grande Companhia de Reais Novidades	Cinematógrafo Gaumont	Vistas animadas coloridas + fixas	Atração complementar em espetáculo variedades
1901	Exposição Estadual de 1901	Grande Companhia de Reais Novidades	Cinematógrafo Gaumont	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em evento ao ar livre espetáculo de variedades
1901	Theatro Polytheama	Grande Companhia de Reais Novidades	Cinematógrafo Gaumont	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1901	Theatro São Pedro	Henrique Sastre - 2ª temporada	Cinematógrafo Grand-Prix, aparelho bifuncional c/ fonte luz elétrica	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões

118 ENTRE LANTERNAS MÁGICAS E CINEMATÓGRAFOS

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	VISTAS	MODO EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1901	Theatro Polytheama	Não identificado	Cinematógrafo Cometa	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1901	Metempsycose Café Guarany	Não identificado		Vistas fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos
1901	Theatro Polytheama	H. Kaurt	Cinematógrafo Universal	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1901	Theatro-Parque	Henrique Sastre		Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1903	Theatro-Parque	José Barrucci	“Grande Internacional Biógrafo (Cinematógrafo Aperfeiçoado)”	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculos de variedades
1903	Theatro São Pedro	José Barrucci	“Grande Internacional Biógrafo (Cinematógrafo Aperfeiçoado)”	Vistas animadas e fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1903	Theatro-Parque	Imperial Companhia Japonesa Kudara	“Projeto elétrico L'Aester”, para vistas fixas, e Bioscope Captotricon de Farragut, para filmes	Vistas animadas mais longas e em cores e vistas fixas (P&B e coloridas)	Atração complementar em espetáculo de variedades
1903	Theatro São Pedro	Antonio Mecking	Gigantesco Phono e Cinematographo O Admirável	Vistas animadas e fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1904	Rua dos Andradas	Antonio Mecking	Gigantesco Phono e Cinematographo O Admirável	Vistas animadas e fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala especializada temporária
1904	Theatro-Parque	W. H. Westighouse	Anglo-American Biograph ou Biógrafo Anglo-Americano	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1904	Theatro Polytheama	Eduardo Von Schultz	Projeto bifuncional	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1904	Theatro São Pedro	José Filippi e Companhia de Arte e Bioscopo Inglês	Bioscopo inglês - Projeto bifuncional c/ fonte luz elétrica (gerador próprio) e fonógrafo	Vistas animadas (com efeitos sonoros) e fixas (arte, turismo e retratos políticos) em cores. Produziu e projetou filmes locais	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	VISTAS	MODO EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1904	Theatro Polytheama	José Filippi - Companhia de Arte e Bioscopo Inglês	Bioscopo inglês	Vistas animadas e fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1904	Theatro São Pedro	Irmãos Seljam	Lanterna mágica	Vistas fixas	Conferência ilustrada
1904	Praça Gen. Osório	Circo Americano	Cinematógrafo Grand Prix	Vistas animadas e fixas	Atração complementar em espetáculo circense
1904	Theatro-Parque	Não identificado	Biógrafo Americano/ The Anglo-American Biograph	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo de variedades e atração exclusiva
1905	Theatro Polytheama	L. Carter	The Cosmopolitan	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1905	Theatro Polytheama	Circo Paranaense e José Filippi	Bioscopo Inglês – Projetor bifuncional	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo circense
1905	Theatro Polytheama	Circo Paranaense	Cinematógrafo falante	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo circense
1905	Theatro São Pedro	Edouard Hervet	Cinematógrafos aperfeiçoado e falante	Vistas animadas silenciosas P&B e em cores e filmes cantantes c/ sincronização sonora mecânica	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1905	Theatro Polytheama	Edouard Hervet	Cinematógrafos aperfeiçoado e falante		Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1905	Theatro Polytheama	Empresa G. Piccoli & Cia.	Aparelho Lumière		Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1906	Theatro-Parque	Não identificado	“Cinematógrafo Universal” ou “Biógrafo Universal”	Vistas animadas e fixas, P&B e coloridas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1906	Theatro São Pedro	Jorge Wirth e Companhia Grande Internacional Bioscógrafo	Cinematógrafo aperfeiçoado		Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1906	Theatro São Pedro	Alfredo di Mauro	Grande Bioscopo Franco-Americano	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1906	Theatro Polytheama	Alfredo di Mauro	Grande Bioscopo Franco-Americano	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo teatral

120 ENTRE LANTERNAS MÁGICAS E CINEMATÓGRAFOS

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	VISTAS	MODO EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1906	Theatro São Pedro	Empresa Star & Cy. (Star Company)	Cinematógrafo falante	Vistas animadas silenciosas e c/ sonorização mecânica.	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1906	Theatro São Pedro	Leopoldo Frégoli	Fregoligraph	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1906	Theatro Polytheama	Empresa Candburg	Cinematógrafo Falante	Vistas animadas fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907	Theatro-Parque	Henrique Düring & C.	Cinematógrafo Colosso	Vistas animadas	Atração complementar em espetáculo de variedades
1907	Theatro Polytheama	Empresa H.During & C.	Projeto Gaumont	Vistas reprisadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907	Theatro São Pedro	Companhia Eduardo Vitorino	Não identificado	Vistas fixas	
1907	Theatro Polytheama	Empresa Bartelô & C.	Cinematógrafo Grand Prix	Vistas animadas e fixas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907	Theatro Polytheama	Domingos Filippi & Irmão	Projeto Bioscopo Lírico e Gramofone Gaumont	Vistas animadas silenciosas e filmes cantantes com sincronização sonora mecânica	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907	Theatro São Pedro	Domingos Filippi & Irmão	Bioscopo Lírico e Gramofone Gaumont	Vistas animadas silenciosas e filmes cantantes com sincronização sonora mecânica	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907	Sociedade Bailante	Empresa Guidot & Cia.	Projeto Pathé Frères	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907	Theatro São Pedro	Empresa Bartelô & C.	Cinematógrafo Grand Prix	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1907 e 1908	Praça de Touros	Empresa E. Dagani & C.	Cinematógrafo Parisiense, marca Pathé Frères	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Recreio Independência	Empresa Chatain & C.	Projeto Pathé Frères	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões

DATA	LOCAL	EXIBIDOR	APARELHO	VISTAS	MODOS EXIBIÇÃO PROJEÇÕES
1908	Theatro São Pedro	Empresa Guidot & C.	Projektor Pathé Frères	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Theatro São Pedro	Empresa Dias & Dias	Não identificado	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Theatro São Pedro	Empresa Maciel & Cia.	Cinematógrafo Moderno	Vistas animadas (c/ vista local do Carnaval) e vistas fixas ilustradas e fotográficas, em P&B e em cores	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Auto-Tours Rua dos Andradas	L. Hornstein	Fonte elétrica	Vistas animadas (turismo)	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala especializada temporária
1908	Sociedade Bailante	Paraizo do Rio	Projektor Pathé Frères	Vistas animadas P&B e em cores	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Recreio Ideal Rua dos Andradas, 321	J. Tous & C.	Projektor Pathé Frères	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala permanente
1908	Recreio Familiar Rua dos Andradas, 329	Empresa Paschoal Felizio & C.	Não identificado	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala permanente
1908	Theatro São Pedro	Empresa Caldeberg & C.	Projektor Pathé Frères	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Rio Branco Rua dos Andradas, 477	Empresa Walckmer & Vizeu	Não identificado	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala permanente
1908	Theatro São Pedro	Empresa Germá & C.	Cinematógrafo Brasileiro	Vistas animadas P&B e em cores	Atração exclusiva em espetáculos autônomos centro de diversões
1908	Cinéma Berlim Rua dos Andradas, 305	Empresa Iron Blymer & C.	Projektor Pathé Frères modelo 1908	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala permanente
1908	Cinéma Variedades Rua dos Andradas, 343	Empresa Lumière & C.	Não identificado	Vistas animadas	Atração exclusiva em espetáculos autônomos sala permanente

2.2.1. A exibição das projeções como atrações complementares

2.2.1.1. Centros de diversões

O interesse desta seção são as temporadas realizadas em centros de diversões locais entre 1897 e 1908, nas quais as projeções cinematográficas foram exibidas como atrações complementares dos programas de espetáculos de prestidigitação, circenses, teatrais e de variedades. Da primeira associação, houve apenas um caso, em 1897, demonstrando a própria decadência do gênero, tão apreciado no século anterior. Vinculadas às artes circenses, as projeções cinematográficas estiveram em 1897, 1904 e 1905, mas em apenas um caso o projetor pertencia à companhia. Nos demais, foi uma atração convidada. As companhias teatrais incluíram as projeções nos seus programas em 1898 e 1906, e aquelas de variedades as promoveram em 1899, 1901, 1904, 1905 e 1906, sendo este o gênero de associação predominante no período.

1897 – Circo Serino – Companhia de Atrações – Empresa Casali & Bovara

No início de abril de 1897, as atenções da imprensa desviaram-se do cinematógrafo que acabara de se estabelecer em sala própria e de forma autônoma na Rua dos Andradas e voltaram-se todas para a Companhia de Atrações da empresa Luiz Casali e Virginia Bovara, que estreou na cidade no domingo, 4. Instalada no Pavilhão ou Circo Serino, um barracão de madeira construído na Rua Voluntários da Pátria em 1895, a companhia, que era tipicamente circense, deu os seus primeiros espetáculos a um “público numeroso” que a aplaudiu abundantemente. Nos comentários a respeito, os jornais destacaram o contorcionista, uma cantora cômica, os acrobatas e o equilibrista, observando também o desagrado do público com os cachorros galgos puladores. O encerramento do variado espetáculo inaugural coube ao “célebre e monstruoso invento de Edison – o Cinematographo”.²¹ Segundo duas folhas distintas, a “fotografia animada de Edison” foi muito bem recebida pelos espectadores.²² O representante de uma delas inclusive avaliou que os filmes projetados, então referidos como “quadros”, haviam sido “dos melhores que temos visto nesta capital”.²³

Apesar do caráter comparativo do comentário, era irrisória a experiência local com as vistas do gênero. Afinal, este era o quarto cinematógrafo exibido na cidade, sendo que o terceiro havia sido inaugurado há alguns dias apenas e que os dois anteriores foram

²¹ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 24, nº 74, 3/4/1897, sábado, p. 2.

²² *A Federação*, Porto Alegre, ano 14, nº 79, 5/4/1897, 2ª feira, p. 2 e *Jornal do Commercio*, Porto Alegre, 6/4/1897, transcrito por Todeschini, s/d. e citado por Pfeil, 1999: 51.

²³ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 24, nº 75, 5/4/1897, 2ª feira, p. 2.

os introdutores das imagens cinematográficas na cidade (1896). Dessa forma, é provável que a apreciação atendesse sobretudo a um intuito promocional ou fosse mera reprodução de um jargão jornalístico que se tornaria de uso corrente nas apreciações da imprensa posteriores às exhibições inaugurais dos exibidores cinematográficos.

As funções seguintes contaram com um público instável, provavelmente em função do mau tempo que caracterizou a primeira semana da temporada e que costumava afastar os espectadores dos espetáculos em geral, levando muitas vezes à transferência das funções. No final de semana este quadro se inverteu e as duas funções dadas no domingo contaram com “extraordinária concorrência”. Os grandes responsáveis pelo sucesso, contudo, foram o contorcionista e a cantora cômica. O cinematógrafo foi referido por apenas uma folha e como “kinetophone”, o que daria margem para interpretações apressadas de alguns pesquisadores (PFEIL, 1999: 51 e TODESCHINI, s/d), que entenderam haver sido exibido no circo um cinematógrafo acoplado a um fonógrafo, quando o quinetofone de Edison não era um aparelho de projeção, mas de observação individual.

A interpretação também resultou da desconsideração da confusão reinante na época acerca dos variados modelos de aparelhos de projeções em circulação e de seus inventores. Tratava-se de um contexto em que as invenções e aperfeiçoamentos técnicos se multiplicavam e sucediam num ritmo muito acelerado, exigindo grande criatividade no registro das patentes. A circulação de muitos desses produtos para exploração comercial e as decorrentes necessidades de promoção e distinção estimulariam, igualmente, uma apropriação diversa por parte dos exibidores e também do público, relacionada às características culturais próprias dos seus contextos de disseminação. Por isso, tal qual ocorreu na tradição lanternista, também os aparelhos projetores cinematográficos portaram nomes fantasia durante a sua fase da exibição itinerante. Estes, mesmo quando impostos ainda pelos fabricantes, destinavam-se a distingui-los dos concorrentes e nem sempre correspondiam à sua designação original. Muitas vezes, tais denominações foram confundidas ou duplicadas no nome do estabelecimento (Motoscópio, 1899, e American Biograph, 1901) ou espetáculo (vide Teatro-Parque) em que os aparelhos eram exibidos.

Voltando aos espetáculos da Companhia Casali e Bovara, tornaram-se beneficentes já na segunda semana da temporada. Isso não significava que seriam dedicados a uma entidade social, mas aos artistas da companhia. Tratava-se de uma prática promocional corrente entre os diferentes gêneros espetaculares da época, a qual anunciava a despedida da atração da cidade e tinha por intuito atrair o público. Ela seria largamente empregada pelos exibidores cinematográficos autônomos. De fato, o encerramento da temporada ocorreu no dia 21, sendo inclusive divulgado que a companhia teria se dissolvido, seguindo alguns artistas para a cidade de Cachoeira. No entanto,

dias depois o jornal *Mercantil* voltou atrás para avisar que a companhia havia adiado a sua viagem e faria novos espetáculos, um dos quais dedicado à imprensa, outra tática destinada a angariar a simpatia de diferentes comunidades de espectadores.

Em síntese, constatou-se que o cinematógrafo foi mencionado em apenas duas ocasiões durante a temporada, embora as diferentes folhas consultadas continuassem a publicar notas sobre as apresentações do circo. A falta de dados impede que se saiba se as projeções foram apresentadas em todos os espetáculos, como uma de suas atrações, ou apenas ocasionalmente. O desinteresse com que as projeções foram referidas pela imprensa pode ter correspondido à idêntica percepção daqueles que as exibiram e daqueles que as assistiram. No final de julho deste mesmo ano, esta companhia, então dirigida apenas por Luiz Casali, voltou à cidade para fazer nova temporada, mas sem qualquer menção a projeções entre as atrações. Tendo estreado em 28 de julho no mesmo Circo Serino, a companhia permaneceu na cidade até 12 de setembro, apesar de ter contado novamente com concorrência irregular.

1897 – Theatro São Pedro – Faure Nicolay e a Companhia Francesa de Variedades

Após a introdução do cinematógrafo no meio local, os prestidigitadores e ilusionistas não deixaram de vir à cidade, mas apenas dois deles realizaram espetáculos conforme o padrão que caracterizou o século XIX, alternando as projeções ópticas às atrações de sua especialidade. O primeiro deles foi Faure Nicolay, já conhecido no meio local, onde havia se apresentado por duas vezes, em 1872 e 1888.²⁴ Nas duas ocasiões, ocupou o mesmo Theatro São Pedro escolhido para a sua terceira temporada, que foi bem curta, aliás, contando com apenas duas apresentações, no final de semana de 24 e 25 de julho.

Na primeira visita, os seus espetáculos reuniam números de magnetismo, ilusionismo, hipnotismo e humorismo, tendo sido as projeções luminosas incorporadas apenas na segunda temporada e como atrações de encerramento dos programas. Desta vez, “o grande ilusionista de Paris” veio acompanhado de sua Companhia Francesa de Variedades, que compreendia suas três filhas (Rosina, Paula e Luísa) e Luis Nicolay²⁵, operador do aparelho de projeções apresentado como “cinematógrafo de Edison em

²⁴ O segundo foi o prestidigitador Waldemar Hesse Hermann, diretor de uma “companhia de variedades, mistérios e curiosidades” que reunia as artes do ilusionismo e também as artes circenses, razão pela qual sua temporada será considerada de variedades.

²⁵ Segundo informou Souza (2005) a partir de Máximo Barro, que se baseou, por sua vez, nas memórias de Faure Nicolay, o aparelho de projeções teria sido adquirido em janeiro de 1897 durante a excursão do ilusionista pela Argentina. Ele pertencia a Luiz, que foi engajado na Companhia de Variedades de Nicolay com o nome de Luiz Nicolay por possuir e manejar o “animatógrafo”, recebendo uma participação de 20% nos lucros da empresa.

combinação com o Diaphorama Universal” (PFEIL, 1999: 53), ou seja, um modelo híbrido, bifuncional, que permitia a projeção de vistas fixas e animadas.

A natureza do projetor pode ser confirmada consultando-se as pesquisas de Vicente de Paula Araújo, que deu notícia das temporadas posteriores de Faure Nicolay, realizadas nas capitais paulista e carioca. Em janeiro de 1898, o ilusionista e sua companhia se apresentaram por uma semana no Theatro Apolo, em São Paulo, e em março, por outra semana no Theatro Variedades, no Rio de Janeiro. Diferentemente de Porto Alegre, o ilusionista publicou anúncios na imprensa daquelas cidades, os quais permitem observar que costumava organizar os programas dos seus espetáculos próprios em três partes, cabendo a última às projeções. Neles, concedia considerável atenção a esta atração, divulgando-a como “Diaphanorama Universal e seus deslumbrantes quadros fantásticos em perfeita combinação com o Cynematographo, maravilhoso aparelho que reproduz os movimentos da vida e as fotografias animadas apresentadas pelo distinto professor Elétrico, o célebre matemático Mr. Luis Nicolay” (ARAÚJO, 1981: 28).

Acrescente-se a isso o modo como o aparelho foi referido em dois outros anúncios do exibidor, publicados na imprensa carioca: “Diaphanorama Universal em combinação com o célebre Cynematographo colocado à vista de todos e apresentado pelo distinto professor Mr. Luís Nicolay” e “o maravilhoso aparelho será colocado na plateia à vista de todos” (ARAÚJO, 1976: 106), os quais se referem ao conjunto, ao dispositivo. Nos programas, que compreendiam o mesmo acervo de vistas que deve ter sido exibido em Porto Alegre, foram citadas “vistas encantadoras das principais maravilhas do mundo. Grandes efeitos de dia e de noite. Projeções elétricas de tamanho natural”, reconhecendo-se nas duas primeiras partes as vistas de lanterna e nesta última as cinematográficas.

Logo que desembarcou em Porto Alegre, vindo do sul do Estado²⁶, Faure foi até a redação do jornal *Mercantil* e anunciou a sua intenção de dar algumas funções no Theatro São Pedro. Segundo *A Federação*, as novidades e diversões que trazia deviam atrair “forçosamente” muita gente ao teatro. O fato é que os planos de Faure acabaram frustrados porque a casa já estava ocupada pelo empresário-artista Manoel Ponte e a sua companhia de zarzuelas. A solução encontrada foi organizar um espetáculo conjunto entre as duas companhias, de Ponte e de Nicolay. Para este último, abria-se finalmente uma oportunidade de exibição. Para o primeiro, que enfrentava crise de público, a incorporação do prestidigitador e das projeções era interessante porque permitiria a diversificação dos espetáculos, tornando-os mais atraentes.

²⁶ Segundo uma fonte citada por Pfeil (1999: 52), Faure fez temporada em Rio Grande, no Teatro Sete de Setembro, entre 4 e 11/7/1897. Segundo Steyer (1999: 85), ele chegou em Porto Alegre no sábado, 17/7, vindo de Rio Grande e Pelotas.

Três folhas locais divulgaram a função de estreia de Faure, sendo que todas assinalaram a utilização do aparelho projetor. O programa, organizado em quatro partes, seria aberto com sortes de magia e ilusionismo por Faure Nicolay, auxiliado pelas filhas, prosseguindo com duas zarzuelas desempenhadas pela Companhia Ponte e encerrando-se com as projeções. Os comentários posteriores veiculados pela imprensa confirmaram a realização do espetáculo e informaram sobre uma nova função, a ser realizada no dia seguinte, embora não tenha ficado claro se também esta foi compartilhada com a Companhia Ponte. De resto, *A Federação* e o *Mercantil* teceram considerações quase opostas a respeito da qualidade das atrações apresentadas. Segundo a primeira folha,

Nada de novo e algo de inábil apresentou-nos o antigo prestidigitador no seu reaparecimento ao nosso público após cerca de doze anos de ausência. As clássicas moedas e o batidíssimo baralho continuam a oferecer ao sr. Nicolay as principais sortes de resistência do seu imortal repertório. [...] O cinematógrafo apresentado é inferior aos que já vimos nesta capital. O *diaforama universal* – crisma lançado sobre o antigo Cosmorama – é simplesmente medíocre, sem os grandes efeitos que soem produzir os bons cosmoramas. Uma nota houve, entretanto, nessa parte da noite, que consignaremos para constatar, mais uma vez, o estado de permanente culto da quase unanimidade dos espíritos em relação a um redivivo extraordinário: quando apareceu a efígie do Mal. Floriano, uma verdadeira tempestade de aplausos, vivas e aclamações rebentou na sala, tocantemente.²⁷

O *Mercantil* comentou o espetáculo, elogiando a limpeza das sortes de prestidigitador e confirmando a exibição do cinematógrafo como atração final, mas nada disse sobre a qualidade das projeções. Já o *Correio do Povo* disse a respeito da atração que

esteve abaixo da crítica pela ausência necessária de luz. As vistas do Sylphorama, conquanto bonitas, máxime os fogos diamantinos, os quais foram na sua maior parte repetidas na segunda noite, muito deixaram a desejar, e nesse sentido aconselhamos o sr. Faure que converse com o sr. Honório Mariante, que possui uma lanterna mágica “hors ligne” e que não fará dúvida em vender-lhe. (PFEIL, 1999: 54)

Primeiramente, observe-se que a lanterna mágica que compunha o aparelho projetor, apresentada pelo próprio exibidor como “Diaphanorama”, foi referida pelas diferentes folhas também como “Cosmorama” e “Sylphorama”, e isso num mesmo contexto! Simultaneamente, procurou-se intensificar a crítica à péssima qualidade das exibições públicas do profissional, prejudicadas pela deficitária fonte de luz empregada e pela restrita coleção de vistas, ironizando-se que elas podiam ser melhoradas com a aquisição da lanterna mágica comum do tal Mariante, provavelmente de uso doméstico. As projeções animadas mereceram nota apenas d’*A Federação*, que também as classi-

²⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 14, nº 168, 26/7/1897, 2ª feira, p. 2.

ficou como inferiores a outras já apresentadas localmente. Também é possível que o exibidor contasse com poucos filmes.

Contudo, o que mais parece ter incomodado o artista foi o abalo sofrido por sua reputação de prestidigitador. No mesmo dia, *A Federação* informou que recebeu a visita de Faure, um senhor já idoso, de 67 anos²⁸, idade considerada muito avançada na época. Este foi até a redação da folha explicar que não havia sido bem sucedido nos espetáculos porque sua concentração fora prejudicada pela “assistência importuna nos bastidores do teatro de grande número de pessoas alheias a sua companhia”. O jornal se mostrou compreensivo com a explicação, agradecendo a “amável” visita recebida, quando o ilusionista “praticou, com acentuada perícia, alguns escamoteios”, fato que depôs a seu favor.

O caso demonstra a decadência não somente do artista como de um gênero de entretenimento outrora tão apreciado, a prestidigitação, além de enfatizar o crescente grau de exigência sobre a qualidade técnica dos espetáculos que envolvessem o emprego de aparelhos ópticos e mecânicos. Como pode ser percebido, o cinematógrafo foi incorporado pelos prestidigitadores neste primeiro momento de sua disseminação com o mesmo intuito que os fez absorver as lanternas mágicas, isto é, como uma atração extra e de ponta, destinada a incrementar os espetáculos e renovar o interesse sobre o gênero.

A prestidigitação, por sua vez, vinha se transformando e confundindo com outras práticas, perdendo importância ante as novas expectativas do público da época e às novas formas de diversão. O caso de Faure é ilustrativo de um contexto em que a fama e o passado já não bastam para manter as reputações artísticas, cada vez mais efêmeras, como as experiências proporcionadas pelas projeções. Nem a incorporação do cinematógrafo – uma amostra de que Faure tentou acompanhar as transformações do seu tempo – salvou o velho ilusionista da concorrência com outros exibidores e aparelhos mais bem qualificados, mas sobretudo com a nova forma de produção da ilusão. Faure foi um dos últimos representantes de uma mistura tensa de temporalidades e práticas espetaculares que se cruzaram nos primeiros anos da disseminação do cinematógrafo e que seriam por ele redefinidas ao longo da sua fase de exibição itinerante.²⁹

²⁸ Faure nasceu em 15/12/1830 e morreu em 1903, aos 73 anos (SOUZA, 2005).

²⁹ Neste momento, também Émile Reynaud, o criador do Teatro Óptico, já está vendo definir o interesse do público parisiense por suas pantomimas luminosas, exibidas com enorme sucesso no Musée Grévin desde 1892. Também ele acabará se vendo obrigado a incorporar curtos filmes Gaumont em seus espetáculos de projeção de desenhos animados antes de perder a guerra para o cinematógrafo e realizar a sua última sessão, em fevereiro de 1900 (MANNONI, 2003: 377). Por outro lado, se poderia evocar Georges Méliès, um dos maiores prestidigitadores da sua época, que soube tirar proveito do cinematógrafo para incrementar os seu truques de magia e ao mesmo tempo fazer do cinematógrafo um instrumento para materializar o que fosse possível imaginar e sonhar. A sua vitória, contudo, foi temporária, e o seu sucesso como cineasta restrito ao um tempo, a uma filmografia e a práticas de exibição e apropriação que o cinema clássico desvalorizaria. Méliès morreu pobre e vendendo brinquedos.

Pois embora as vistas fixas tenham sido intensamente exploradas durante o período, participando, junto com as vistas animadas, dos melhores espetáculos de projeções realizados na cidade, seria indispensável que os exibidores garantissem uma boa fonte energética para viabilizar projeções claras e nítidas e que os acervos de vistas fossem atualizados dos pontos de vista expressivo e temático. O primeiro aspecto deve ter sido buscado mediante a incorporação crescente de placas fotográficas e mesmo esteoscópicas, enquanto o segundo pautou-se pela incorporação de vistas cujos assuntos fizessem referência direta a eventos e personalidades de alguma forma relacionados ao cotidiano dos espectadores.

Essa orientação tinha por intuito estabelecer uma comunicação entre exibidor e público e promover a identificação temática entre espectadores e imagens, provocando um diálogo entre a realidade e as suas representações visuais projetadas. Visava-se despertar o interesse dos espectadores e atrair a sua simpatia a partir do reconhecimento de temas e vultos contemporâneos, locais, de preferência. Ela fundamentou o uso mais frequente e instigante que os exibidores cinematográficos itinerantes conferiram às vistas fixas nos espetáculos de projeções realizados na cidade no período. Trata-se da seleção de retratos de personalidades históricas e políticas, os quais seriam comumente exibidos nos anos seguintes em espetáculos de gala e comemorativos a datas históricas, incrementando programas temáticos onde outras atrações enfatizavam a distinção e formalidade dos eventos.

Muitas vezes o seu efeito era intensificado pela presença real de autoridades e representantes das classes dirigentes entre o público, alguns dos quais eram inclusive homenageados nas placas projetadas. A sua exibição era normalmente acompanhada pela execução ao vivo de hinos cívicos por uma orquestra ou banda militar contratada exclusivamente para o evento. A iniciativa estimulou as manifestações mais efusivas dos espectadores, que se dividiam e expressavam as suas tendências políticas, contrárias e favoráveis aos retratados.

Faure foi o primeiro a empreendê-lo, despertando o público ao exibir um retrato do Mal. Floriano Peixoto. Esta vista, que recebeu dos porto-alegrenses aplausos e vivas, também foi exibida em São Carlos, interior de São Paulo, quando da temporada de Faure Nicolay naquela cidade, em outubro de 1898, provocando igualmente fervorosas manifestações da plateia, de apoio e oposição (SOUZA, 2005). Conhecido como “Marchal de ferro” pela atuação enérgica e ditatorial com que debelou as sucessivas rebeliões (Revolta da Armada/RJ e Revolução Federalista/RS) que marcaram os primeiros anos da República no Brasil, Floriano Peixoto (1839-1895), primeiro vice-presidente e segundo presidente do Brasil (1891-94), foi um político que se tornou objeto de culto.

Quanto a Faure, após ter resgatado a consideração pública, seguiu para a cidade de Cachoeira, onde deu algumas funções, retornando para a Capital para uma nova

tentativa de exibições no Theatro São Pedro. Esta acabou não se concretizando, pois a casa estava novamente ocupada, desta vez pela companhia de variedades do prestidigitador Amarante. Em 13 de agosto, Nicolay embarcou para o Rio de Janeiro.

1898 – Theatro São Pedro – Companhia de Variedades Dramáticas de Germano Alves

Em 9 de abril de 1898, um sábado, estreou no Theatro São Pedro a Companhia de Variedades Dramáticas dirigida por Germano Alves. Antes de chegar em Porto Alegre, ela se exibiu na capital carioca, em julho do ano anterior, passando então por Niterói (ARAÚJO, 1976: 90-1), depois por Florianópolis e pelas cidades gaúchas de Rio Grande (PFEIL, 1999: 56), Bagé, Santa Maria (TODESCHINI, s/d) e Rio Pardo³⁰. Após deixar a capital gaúcha, realizou espetáculos na cidade vizinha de São Leopoldo (PFEIL, 1995: 18).

No Rio de Janeiro, a companhia fez temporada no Teatro Lucinda, em conjunto com duas outras companhias, circense e de zarzuelas. Ali realizou espetáculos diários, por funções, exceto nos domingos, quando dava dois espetáculos, à tarde e à noite. O cinematógrafo era uma das atrações dos seus variados espetáculos. Empregou um projetor Lumière, o qual era operado pelo francês Henry Picolet.³¹ Segundo um de seus anúncios, o aparelho permitia apresentar “quadros do comprimento do pano de boca do teatro com o auxílio da luz elétrica, sem a menor oscilação”. A cada espetáculo projetou oito filmes curtos, renovando a programação diariamente. Estes traziam registros documentais de práticas cotidianas e manobras militares, entre outros, filmadas em Portugal, Espanha, Itália e França, sendo alguns de tom cômico.

Também em Porto Alegre a companhia veiculou anúncios na imprensa e destacou o seu projetor, a “maravilhosa máquina cinematógrafo Lumière, proclamado por toda a imprensa o mais perfeito e melhor até hoje conhecido”.³² O programa do espetáculo de estreia estava organizado em três partes. Na primeira seria representada uma comédia; na segunda, o cinematógrafo e na terceira, um esquete teatral, o que indica que Germano Alves trouxe apenas a sua companhia de arte dramática, dado confirmado pelo jornal *A Reforma*.

A programação das projeções se reduzia apenas a seis “quadros” (ou filmes), tendo sido todos exibidos aos cariocas no ano anterior: “O prestidigitador Hermann”, “Irrigação do Passeio da Estrela” (Lisboa), “Desfile de um batalhão espanhol” (Espanha), “Um banho inesperado”, “Os mergulhadores na África portuguesa” e “O comboio de

³⁰ *A República*, Porto Alegre, ano 4, nº 71, 1/4/1898, 6ª feira.

³¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14/7/1897, p. 6, anúncio, reproduzido por Araújo, 1976, p. 91.

³² *A Federação*, Porto Alegre, ano 15, nº 80, 7/4/1898, 5ª feira, p. 3, anúncio.

recreio à Sintra”. Uma nota final avisava que “nos intervalos do cinematógrafo o teatro será iluminado a luz elétrica”, o que significa que as luzes se acendiam a cada troca de filmes, os quais eram muito curtos, dando à projeção um caráter absolutamente descontínuo, onde a própria iluminação é destacada como uma atração à parte.

As funções eram noturnas e os preços dos ingressos variavam, correspondendo às diferentes opções de acomodação do teatro.³³ Eram valores elevados, mas espetáculos de outros gêneros que incluíam o cinematógrafo eram sempre mais caros do que aqueles nos quais as projeções eram a atração exclusiva, fossem eles realizados em teatros ou em salas próprias, já que reuniam outras atrações que eram apresentadas ao vivo.

No seu comentário sobre a estreia, o *Correio do Povo* elogiou a qualidade das projeções, observando que era o melhor aparelho até então exibido na cidade. Considerando-se o caráter inexpressivo da experiência, a comparação parece novamente expressar mais um desejo de excelência e regularidade das projeções do que a realidade vivida. A *Federação* nada comentou sobre o espetáculo, embora tenha dedicado um extenso texto ao relato da tourada de domingo, que foi um sucesso e teve “enchente real”.³⁴

Como no Rio de Janeiro, em sua temporada porto-alegrense a companhia organizou os espetáculos por funções, diárias e noturnas, substituindo diariamente os programas de vistas. Estas eram aplaudidas pelo público, que solicitou a repetição de alguns títulos. Segundo o *Correio do Povo*, tais pedidos foram atendidos pelo exibidor. Nesse caso, porém, a vontade de ver de novo expressava menos o interesse dos espectadores pelos filmes, como se verificará futuramente, do que a frustração do público com o reduzido número de vistas projetadas a cada espetáculo e o tempo “demasiado breve [...] durante o qual eles ficam em exposição” (PFEIL, 1999: 57).

Diante do problema e procurando corresponder às expectativas do público por projeções mais longas, o exibidor acabou recorrendo ao fotógrafo local Virgílio Calegari, junto ao qual encomendou vistas fixas de políticos para incrementar e dar maior

³³ *A Federação*, ano 15, nº 80, 7/4/1898, 5ª feira, p. 3, anúncio. Os preços dos ingressos seriam 15\$000rs para os camarotes de 1ª ordem com 5 lugares e 12\$000rs para os de 2ª; 3\$000rs cada cadeira de 1ª ordem e 2\$000rs a de 2ª; 1\$000rs para as galerias.

³⁴ As touradas eram muito apreciadas localmente na época e por um público socialmente diversificado. As praças de touros eram construídas de acordo com uma divisão interna que proporcionava diferentes opções de lugares, aos quais correspondiam diferentes graus de conforto e preços de ingressos. Também os empresários do gênero promoviam funções de gala, agregando orquestras e fogos de artifício aos eventos nessas ocasiões e elevando os preços dos ingressos a valores que se igualavam ou ultrapassavam aqueles cobrados pelas companhias líricas e dramáticas no Theatro São Pedro. O quadro serve de exemplo para demonstrar que na época os gêneros de diversões e a consideração pública de que gozavam tinham um papel mais importante na definição dos valores dos ingressos dos espetáculos do que os espaços de sua realização.

duração às projeções de seus variados espetáculos. Assim, foram acrescentadas às projeções de vistas animadas as vistas com retratos de Júlio de Castilhos, Campos Salles, Mal. Floriano Peixoto e Prudente de Moraes.

Nos comentários do jornal *A Reforma* sobre os espetáculos seguintes, que obedeceram à mesma organização programática anterior, informou-se, sem entusiasmo, que os artistas dramáticos vinham sendo aplaudidos e que o cinematógrafo continuava sendo exibido. No dia 21 de abril, a companhia realizou um espetáculo de gala em homenagem a Tiradentes. Como era de praxe nestas ocasiões especiais, houve participação de uma orquestra, que executou o hino nacional na abertura da função. A seguir foi representada uma comédia e então o cinematógrafo. Pela segunda vez, e haveria uma terceira, Germano Alves foi referido como o operador do projetor, devendo ter assumido o lugar do francês que manejou o aparelho no Rio de Janeiro.

Dentre os “quadros” apresentados, dois, “O duelo de Rochefort” e “A passagem de soldados italianos por um rio na Abissínia”, foram muito apreciados. Parte da projeção contou com acompanhamento musical, exatamente aquela em que foram projetadas as vistas fixas com os retratos de políticos nacionais: “uma banda musical da Brigada Militar tocou o hino nacional durante a apresentação dos retratos do sr. Castilho e do finado sr. Floriano”.³⁵ Como se tornaria habitual, a projeção destas vistas provocou manifestações orais de motivação política por parte do público:

a castilhice presente rompeu em impropérios e brados violentos ao aparecerem no cinematógrafo os retratos dos ilustres brasileiros e beneméritos republicanos drs. Campos Salles e Prudente de Moraes. [...] Felizmente o auditório não se compunha apenas de devotos do... *fim do mês* e, por isso, os dois respeitáveis patriotas receberam saudações que abafaram a vozeria desse grupo de desordeiros.³⁶

Relatos como o citado acima, que é o segundo a dar registro do comportamento do público dos primeiros espetáculos de projeções cinematográficas locais, reapareceriam na imprensa nos anos seguintes, dando conta dos efeitos das projeções de vistas fixas, principalmente, sobre o politizado público porto-alegrense. Sem dúvida, os exibidores já alimentavam expectativas de maior envolvimento dos espectadores nos espetáculos quando organizavam tais programas, empregando tais vistas com claro intuito promocional. Neste caso, o jornal *A Reforma* critica as vaias recebidas pelos retratos citados porque era um órgão do Partido Republicano Liberal e, assim, opositora política dos partidários do Partido Republicano Rio-Grandense, identificados como “castilhice”, em referência ao seu chefe maior, Júlio de Castilhos, e “devotos do... *fim do mês*”.

³⁵ *A República*, Porto Alegre, ano 4, nº 86, 22/4/1898, 6ª feira, p. 2.

³⁶ *A República*, Porto Alegre, ano 4, nº 86, 22/4/1898, 6ª feira, p. 1.

No domingo, 24, a companhia realizou aquele que foi anunciado como o seu espetáculo de despedida, representando três comédias. Com o mesmo aparelho cinematógrafo, Germano Alves projetou as vistas animadas e repetiu as vistas fixas que haviam causado rebuliço na plateia do espetáculo de gala, o que significa que empregava um aparelho bifuncional e também que reconhecia o sucesso da iniciativa anterior, colocando-a novamente à prova. Não foi outro o resultado. Assim que apareceram na tela ampliados os retratos de Campos Salles e Prudente de Moraes, nova manifestação irrompeu entre os presentes, mas desta vez os seus partidários cuidaram de encher o teatro, de modo que “uma ruidosa salva de palmas [...] abafou por completo os tolos dichotos do grupinho castilhistas”.³⁷ A folha representante deste “grupinho”, *A Federação*, contudo, não deu o braço a torcer e relatou o contrário: “Ontem, com a plateia a transbordar, houve uma representação no S. Pedro e que constou de boas comédias mal desempenhadas [...] e do cinematógrafo, que é bom. O retrato do *Beriba* levou um trote colossal”.³⁸ “Beriba” era o apelido com que os adversários políticos de Prudente de Moraes costumavam depreciá-lo.

Como se pode perceber, foram as vistas fixas que acabaram rompendo com a apatia reinante sobre as projeções e restaurando o seu interesse junto ao público pela via da identificação temática. Tanto a prática da promoção de funções comemorativas quanto o seu incremento com vistas fixas retratando personalidades políticas permaneceriam caracterizando os espetáculos de projeções cinematográficas por todo o período da exibição itinerante e provocando idêntico envolvimento dos espectadores.

O sucesso deve ter determinado o adiamento do final da temporada, pois a companhia permaneceu na cidade realizando novas funções, entre as quais um espetáculo beneficente a um casal de artistas, no início de maio, o qual contou com uma “enchente à cunha” (lotação completa). Desconhece-se a data em que a companhia deixou a cidade, mas foi certamente antes do dia 20, quando estreou no Theatro São Pedro uma nova atração.

1899 – Theatro Polytheama – Companhia de Variedades, Mistérios e Curiosidades de Waldemar Hesse Hermann

Em 1899, houve duas temporadas de exibição cinematográfica em Porto Alegre, uma autônoma, com a instalação do “Motoscópio” na Rua dos Andradas, e outra mista, na qual as projeções foram associadas, pela última vez, às atrações de uma companhia de variedades dirigida por um prestidigitador. Tratava-se da Companhia

³⁷ *A República*, Porto Alegre, ano 4, nº 88, 25/4/1898, 2ª feira, p. 2.

³⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 15, nº 93, 25/4/1898, 2ª feira, p. 2.

de Variedades, Mistérios e Curiosidades do ilusionista Waldemar Hesse Hermann, a qual ocupou o Theatro Polytheama entre 16 e 24 de setembro. Entre as suas atrações, constavam números de prestidigitação e ilusionismo, acrobacia, equilibrismo e projeções de vistas fixas e “de grande movimento”.

Construído em madeira entre o segundo semestre de 1898 e os primeiros meses de 1899, o Theatro Polytheama Porto-Alegrense localizava-se na Rua Voluntários da Pátria, esquina com a Praça Pinto Bandeira, provavelmente no mesmo local antes ocupado pelos teatros Variedades (1879-1890), América (1890-1893?) e o Pavilhão Serino (1895-1898?). Também por sua localização, menos central, e por suas dimensões, mais amplas do que aquelas do Theatro São Pedro, o Polytheama caracterizava-se por uma frequência mais popular, tendo sido ocupado por diversos exibidores cinematográficos e companhias artísticas, mas geralmente como segunda opção. Ou porque o São Pedro já estava ocupado, ou porque o exibidor decidia estender a temporada a um novo local.

As primeiras notícias sobre sua chegada à cidade foram divulgadas pela *Reforma*, jornal no qual Hermann veiculou anúncios e que informou que este já havia se apresentado na cidade 24 anos atrás, ou seja, em 1875. Segundo divulgou *A Federação*, o programa inaugural desta nova temporada contaria com “as crianças mágicas, vistas de grande movimento, risos hilariantes, preços populares”. Informações mais esclarecedoras sobre a natureza dos números foram prestadas posteriormente pela *Reforma*, a qual informou que a primeira parte do programa foi ocupada pelo prestidigitador, cujas artes foram executadas com o auxílio de aparelhos, seguindo-se “trabalhos ginstásticos de deslocação e equilíbrios sobre arame e trapézio, entrada de palhaços e exibição de vistas”.³⁹ De acordo com *A Federação*, apenas algumas eram “de movimento”. Apesar disso, os dois primeiros espetáculos teriam contado com “concorrência numerosa, estando as galerias completas”. Considerando-se que eram os lugares mais baratos do teatro, é possível que os preços cobrados pelos ingressos tenham sido muito elevados, sendo esta uma das razões da brevidade da temporada.

Na terceira “extraordinária função” da companhia, o programa foi parcialmente renovado, substituindo-se o número “As crianças mágicas” por outro intitulado “A magia negra (câmara escura)”, que era provavelmente de ilusionismo. Continuaram em cartaz “as vistas de grande movimento”, como atrações complementares e finais dos espetáculos. No feriado de 20 de setembro, o prestidigitador organizou uma “grande função de gala”, comemorativa à Revolução Farroupilha e à entrada do exército italiano em Roma, mas não divulgou sua programação.

Segundo a imprensa, os espetáculos vinham sendo muito aplaudidos, embora o público viesse diminuindo. A função festiva não foi comentada, mas foram anunciadas

³⁹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 190, 18/9/1899, 2ª feira, p. 2.

três outras, com programas novos, para o final de semana. No domingo, haveria uma matinê, à tarde, definindo-se a função noturna como de despedida. Apesar das promoções empreendidas, Hesse Hermann não teve sucesso. O seu espetáculo derradeiro acabou inclusive cancelado por falta de espectadores.

1901 – Theatro São Pedro – Grande Companhia de Reais Novidades

A Grande Companhia de Reais Novidades foi contratada em Montevidéu pelo Governo do Estado para se apresentar como a “*great attraction*” da Exposição Estadual de 1901, realizada em Porto Alegre entre 24 de fevereiro e 2 de junho de 1901 e organizada pelo próprio. Ela tinha por empresário e diretor Pedro Fabregat e compreendia “cinco serpentinas, três bailarinas e quadros plásticos, quatro músicos excêntricos, cinco voadoras e um magnífico cinematógrafo, com vistas de cores, etc”.⁴⁰ Quando chegou à cidade, em 8 de maio, o local em que deveria se exhibir – o anfiteatro da Exposição – ainda não estava concluído, o que levou a comissão organizadora do certame a determinar que ela começasse a cumprir o seu contrato no Theatro São Pedro, também estadual.

Neste centro de diversões, a companhia se exibiu entre 10 e 15 de maio, ao menos, estreando na Exposição no sábado, 18, e ali permanecendo até o seu encerramento. Antes de deixar a cidade, ocupou rapidamente o Theatro Polytheama. Os seus espetáculos foram sempre noturnos. Enquanto esteve em cartaz no São Pedro, realizou ao menos cinco funções com programas variados. No espetáculo inaugural, foram apresentadas vistas fixas retratando personalidades políticas com evidente intuito promocional. A sua projeção contou com acompanhamento musical, tendo sido incorporada uma orquestra local para a ocasião. O programa da estreia foi repetido na segunda função e parcialmente modificado na terceira. O cinematógrafo e as serpentinas, preferidos do público, constaram nos programas de todos os espetáculos, tendo a companhia apresentado as mesmas atrações nos três locais em que se exibiu.

A sua estreia local foi precedida de boas críticas da imprensa platina. O programa inaugural da temporada dividia-se em três partes, iniciando com um número de música excêntrica, seguido das projeções do “maravilhoso cinematógrafo *Gaumont*”, exibindo-se as vistas animadas “O automóvel irascível”; “Dentista americano” (*Chirurgien américain*, Georges Méliès, FR, 1897, 20 m); “Sonhos extravagantes”; “Hotel encantado” (*Lauberge ensorcelée*, Georges Méliès, FR, 1897, 40 m); “Baile de Chatelet” e “Passagem dos personagens mais notáveis do mundo com suas respectivas bandeiras”. Após um intervalo, nova projeção de mais quatro vistas: “Metamorfose de

⁴⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 18, 8/5/1901, 4ª feira, p. 2 e *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 37, nº 18, 9/5/1901, 5ª feira, p. 2.

Satan”; “A mariposa”; “*Desabillé fantástico*” (*Le Déshabillage impossible?*, de Georges Méliès, FR, 1900, 40m) e “A lua a um metro” (*La lune à un mètre*, de Georges Méliès, FR, 1898, 60 m) e, na sequência, a “dança fantástica, executada por quatro serpentinhas, vaporosas ilusões em mil cores e diversos efeitos de óptica”.⁴¹ A terceira e última parte seria aberta com uma nova apresentação dos músicos excêntricos, prosseguindo com novas projeções de cinematógrafo, exibindo-se as vistas “Arlequim e carvoeiro”, “Troca de mármore”, “Palácio encantado” e “Transformações de Frégoli”, provável atualidade registrando um número de transformismo do famoso artista italiano, o qual se apresentaria ao vivo na cidade em 1906.

Conforme pode ser observado, tratava-se de uma companhia de variedades que trazia consigo um cinematógrafo próprio, o qual foi exibido como uma atração entre outras de variados espetáculos, mas ocupando um lugar de destaque. Afinal, nos programas, organizados em três partes separadas por intervalos, as projeções cinematográficas se alternavam a outras atrações, sendo apresentadas em três momentos diferentes do espetáculo e não concentradas ao final, como era comum. Essa distribuição expressa a maior importância das imagens no repertório da companhia, inscrita ainda no diálogo estabelecido entre os filmes coloridos e os efeitos cinéticos e ópticos da dança serpentina. O diferencial temático do acervo de vistas com relação aos programas de exibidores anteriores, com predomínio das fantasias e cômicos de Georges Méliès sobre as vistas de atualidades, eventos políticos e militares, também endossa a ênfase sobre o caráter onírico e lúdico dos espetáculos, voltados para o entretenimento.

No dia seguinte à estreia, *A Reforma* e *A Federação*, jornais que se opunham politicamente, concordaram que a concorrência à primeira função foi boa, recomendando os espetáculos. A segunda folha, mais minuciosa, observou que o número mais apreciado foi o da dança serpentina, que havia deslumbrado os primeiros espectadores cinematográficos locais em 1896. Dessa vez, porém, a coreografia era apresentada ao vivo, em uma versão mais aproximada da original, com os efeitos de luzes e cores que lhe eram característicos, tendo sido “executada fielmente por quatro artistas da trupe, que foram muitíssimo aplaudidas”. Segundo a folha, “os aparelhos de projeção aperfeiçoadíssimos imprimem às serpentinhas deslumbrantes combinações de cores, que dão uma ilusão perfeita, vaporosa, que extasia a vista do espectador”.⁴² Também o *Jornal do Comércio* comentou a estreia da companhia com elogios, destacando a dança serpentina, que foi parcialmente repetida a pedido do público.

Quanto ao título “Passagens dos personagens mais notáveis do mundo com suas respectivas bandeiras”, que devia compreender uma coleção de vistas fixas com retratos

⁴¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 109, 9/5/1901, 5ª feira, p. 2.

⁴² *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 111, 11/5/1901, sábado, p. 2.

de personalidades políticas mundiais, foi comentado em separado pelo *A Federação*. Segundo a folha, durante a apresentação dos “retratos do presidente da República, dr. Campos Salles, e de vários presidentes da República, acompanhados dos respectivos escudos e cores nacionais”, uma orquestra “fazia ouvir os hinos das nações respectivas, que eram ouvidos de pé”.⁴³ A prática, que já havia sido empreendida por exibidores anteriores, objetivava amearhar a simpatia do público mediante o reconhecimento de seus valores e interesses particulares ao dar-lhes expressão visual. Da mesma forma, a incorporação da orquestra, local, pois a companhia trazia apenas quatro músicos, e a execução dos hinos acrescentavam ao espetáculo respeitabilidade, ampliando a rede de influência do grupo artístico junto às autoridades e representantes da elite culta e, assim, as suas chances de sucesso. Ao mesmo tempo, legitimava a apropriação do cinematógrafo e dos espetáculos à diversão das “exmas. famílias”.

Não foi outra a percepção da imprensa. Na opinião d'*A Federação*, os espetáculos da Companhia eram recomendáveis porque sinônimos de “horas divertidas” e “agradáveis momentos”, “proporcionados especialmente pela dança serpentina [...] e pelo cinematógrafo”. Este exibia “magníficas vistas, coloridas, de grande efeito e perfeita nitidez”, sendo as preferidas do público aquelas “humorísticas, cujo repertório é numeroso e variado”. O *Jornal do Comércio* também concordou sobre o “belo efeito” das projeções cinematográficas, atributo empregado no século anterior para elogiar as projeções de vistas dissolventes de lanterna mágica, que apresentavam belos coloridos, e agora para as vistas cinematográficas, que haviam incorporado este novo elemento.

A segunda e terceira funções foram anunciadas como de estreia do número das “voadoras”, despertando grande expectativa. Informativos avulsos foram distribuídos pelas ruas divulgando a programação, que seria parcialmente modificada de um espetáculo a outro. Os preços dos ingressos da terceira função também foram reduzidos, passando a ser referidos como “razoáveis” pelo jornal *Independente*, que os havia criticado, chamando a atenção para o fato de a temporada estar sendo financiada pelo Estado, portanto com verbas públicas, e mesmo assim cobrar valores elevados.⁴⁴

A estreia das “voadoras” causou menos alvoroço do que a sua divulgação e foi incapaz de abafar a grande preferência do público, que continuou pendendo para as serpentinhas. No espetáculo seguinte foram projetadas novas vistas e repetido o “bailado das serpentinhas”. No posterior, a frequência do público não foi mais que regular.

⁴³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 111, 11/5/1901, sábado, p. 2.

⁴⁴ Nos dois primeiros espetáculos os camarotes de primeira ordem custavam 15\$000; os de segunda ordem, 12\$000; cada cadeira, 3\$000 e as galerias 1\$000. Após a redução, os camarotes de 1ª ordem caíram para 12\$000, os de segunda para 10\$000 e as cadeiras para 2\$000, mantendo-se o mesmo valor para as galerias. Cf. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 10/5/1901, 6ª feira, nº 109, ano 37, p. 1 e *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 111, 11/5/1901, sábado, p. 2.

Segundo o *Independente*, foi “fraquíssima”. A folha criticou o caráter repetitivo dos programas, referindo apenas as “serpentinhas” como atração digna de interesse, pois produziam “perfeita ilusão”. Quanto ao cinematógrafo e aos músicos “excêntricos”, avaliou que “nada há de novidade, sendo até, estes, bem fastidiosos e intragáveis.”⁴⁵

Na Exposição, a companhia realizou espetáculos diários, com programas divididos em duas partes, separadas por um intervalo. As atrações apresentadas foram as mesmas exibidas no Theatro São Pedro, assim como as vistas cinematográficas, que se alternavam aos demais números em dois momentos distintos das funções. Após o certame, a companhia apresentou três espetáculos no Theatro Polythema e com as atrações já conhecidas, o que, apesar dos ingressos “resumidos”, pode explicar por que o primeiro espetáculo já foi dado “perante pouca concorrência”.⁴⁶

1904 – Theatro Polythema – Companhia de Variedades de Eduardo Von Schultz

No primeiro final de semana de julho, estreou no Theatro Polythema a Companhia de Variedades dirigida por Eduardo Von Schultz, exibindo basicamente duas atrações: projeções de vistas animadas e fixas e o número das “cenas aquáticas”. Este último consistia numa espécie de fonte luminosa, cujos belos efeitos visuais eram obtidos através de jatos de água iluminados por “fortes projetores elétricos em todas as cores, [...] formando um conjunto verdadeiramente feérico”.⁴⁷ A atração, que havia sido apreciada em diferentes versões pelos porto-alegrenses nos espetáculos do século XIX, seja projetada como placa de lanterna mágica, seja montada no palco do teatro, também figurou entre as atrações da Exposição Estadual de 1901, mas como uma fonte luminosa verdadeira. Em 1904, ela representava uma apropriação já bastante comum e divulgada, mas ainda encantadora, da adaptação das descobertas científicas para fins de entretenimento. Neste caso, uma atração de belos efeitos visuais, produzida a partir da conjugação da eletricidade, da mecânica e da hidráulica.

Nos programas dos quatro espetáculos que realizou na cidade, a companhia exibiu projeções de imagens, as quais incluíram vistas fixas e de movimento. Os comentários da imprensa dão a entender que ambas foram projetadas por meio de um único aparelho denominado “Megalographo Apollo”, o qual deveria, portanto, designar um projetor cinematográfico bifuncional. Sobre o conjunto das vistas exibidas nas duas primeiras funções, observou-se que eram interessantes, mas que havia apenas “algumas novas para esta capital”, ou seja, a maior parte já era conhecida. A boa

⁴⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 25, 19/5/1901, domingo, p. 2.

⁴⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 28, 9/6/1901, domingo, p. 2.

⁴⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 153, 4/7/1904, 2ª feira, p. 2.

concorrência verificada nestas funções teria diminuído na terceira, talvez porque foi adiada ou pela própria falta de interesse e novidade dos programas. O terceiro espetáculo provocou uma reclamação da imprensa por ter começado “quase às 21h30 e terminando à meia-noite, o que é deveras aborrecido para quem vai com família e especialmente crianças, às quais melhor cabe aquele gênero de diversão”.⁴⁸

Indiretamente, a crítica revela a longa duração da função, embora se resumisse a apenas dois gêneros de atrações. Considerando-se que os filmes ainda eram bastante curtos, acredita-se que havia demora na troca de vistas e numerosos intervalos entre elas. Por outro lado, o comentário também permite observar a qualidade do público frequentador dos espetáculos, e nesse sentido se soma a outros registros que na época evidenciaram a grande afeição infantil às projeções e o provável papel das crianças na estimulação da frequência das suas respectivas famílias aos espetáculos.

O programa foi repetido na totalidade dos espetáculos, considerados uma diversão leve e inofensiva pelo econômico *A Federação*. Já *O Independente* destacou a modéstia da companhia, recomendando-a por ter se apresentado sem fazer “os pomposos reclames que, no geral, só servem para iludir o povo”.⁴⁹ A derradeira função parece ter se dado no sábado, 9 de julho, com uma concorrência que *O Independente* classificou como “animadora” e *A Federação* como “fraca”, mas que aplaudiu os trabalhos apresentados. A função do dia seguinte não aconteceu e novas referências não foram encontradas, sendo possível que a companhia tenha deixado a cidade logo a seguir.

1904 – *Circo Americano*

A ausência de circos na cidade durante os anos de 1902 e 1903 foi compensada com a sua presença multiplicada em 1904. Várias companhias visitaram Porto Alegre nesse ano, estendendo suas atividades durante todo o período. Acompanhando o próprio crescimento da cidade, cuja ocupação não se limitava mais ao centro como na segunda metade do século XIX, também as companhias circenses se expandiram territorialmente, estabelecendo-se em novos endereços, sobretudo nos arrabaldes (Parthenon, Floresta, Glória, Tristeza e Cidade Baixa). Procedendo tal descentralização, os circos propiciaram o acesso dos grupos populares a este gênero de entretenimento, tornando a ideia do lazer, de sair de casa para se divertir com a família, mais concreta, pois mais acessível. Essa trilha, aberta pelos circos, seria seguida pelo cinema na década de 1910, suprimindo as demandas antes atendidas pelos circos e outros gêneros de diversões comunitários.

⁴⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 156, 7/7/1904, 5ª feira, p. 2.

⁴⁹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 268, 7/7/1904, 5ª feira, p. 2.

Além desta novidade, neste ano os circos também reintroduziram os aparelhos de projeções ópticas entre as suas atrações. Em maio, o Circo Sul-Rio-Grandense, então estabelecido na Praça General Osório, no Alto da Bronze, sorteou uma lanterna mágica em uma de suas funções de despedida. Já em agosto, o Circo Americano, estabelecido no mesmo local, exibiu entre outras atrações um cinematógrafo, apresentando vistas fixas e animadas. O Circo Americano foi o terceiro a se instalar na cidade em janeiro, na Praça Jayme Telles, arraial do Partenon. Tratava-se de uma companhia ginástica dirigida por Modesto Saballa. Em agosto, já dava os seus espetáculos diários e com grande sucesso de público no Alto da Bronze.

Segundo noticiou *A Federação*, nos dias 13, 14 e 17 de agosto, foi ali exibido, entre outras atrações, o cinematógrafo Grand Prix. De acordo com *O Independente*, houve pelo menos mais duas “magníficas” funções no sábado e no domingo, 20 e 21, em que o projetor foi acionado, apresentando novamente vistas fixas e animadas.⁵⁰ Considerando-se que o *Jornal do Comércio* veiculou uma nota anunciando a estreia do cinematógrafo no circo em meados de agosto e que o circo já vinha funcionando desde longa data, é bastante provável que o aparelho não pertencesse à companhia, mas a um exibidor autônomo que tenha sido incorporado temporariamente aos programas (STEYER, 1998: 89). O fato é que, em 1901, um cinematógrafo batizado com este nome foi exibido na cidade pelo itinerante Henrique Sastre e, em 1907, por outro exibidor, a empresa Bartelô, o que dificulta qualquer identificação do exibidor a partir do nome do aparelho.

O cinematógrafo Grand Prix não foi referido na divulgação dos demais espetáculos do Circo Americano, embora pudesse continuar em exibição. No início de setembro, a companhia ainda dava funções no Alto da Bronze, mas já realizando espetáculos beneficentes, o que era um anúncio de despedida. No entanto, em 24 de setembro permanecia na cidade.

1905 – Theatro Polytheama – Grande Companhia de Variedades The Cosmopolitan de L. Carter

Em janeiro de 1905, a Grande Companhia de Variedades *The Cosmopolitan*, dirigida por L. Carter, realizou espetáculos variados no Theatro Polytheama, encerrando-os com projeções cinematográficas. Constavam entre as suas atrações acrobatas, ginastas e vistas animadas, exibidas por meio de um aparelho projetor intitulado *The Cosmopolitan*, que, como se vê, dava nome à própria companhia. A iniciativa parece indicar a importância do projetor e suas vistas nos espetáculos e/ou o reconhecimento, pelo empresário,

⁵⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 282, 25/8/1904, 5ª feira, p. 3.

da sua importância na época como fator de atração de público. A sua estreia foi anunciada para 12 de janeiro, mas nada mais foi referido a respeito na imprensa consultada.

1905 – Teatro Polytheama – Circo Paranaense e Companhia de Arte, Variedade e Bioscopo Inglês de José Filippi

Em 1905, José ou Giuseppe Filippi, exibidor itinerante autônomo que havia feito duas temporadas na cidade entre julho e outubro do ano anterior, ocupando sucessivamente os teatros São Pedro e Polytheama para apresentar espetáculos exclusivamente de projeções, retornou a Porto Alegre. Naquela ocasião, Filippi fez grande sucesso com o seu “Bioscopo Inglês”, projetando vistas fixas e animadas, entre as quais vistas locais produzidas por ele próprio. Os seus planos para este ano foram divulgados na imprensa local ainda no início de março, informando-se que pretendia fazer nova temporada em abril no Polytheama. A nota, veiculada sob o título “Companhia de Arte, Variedade e Bioscopo Inglês”, demonstrava que Filippi, já “tão conhecido do nosso público”, mantinha a companhia, mas havia diversificado as suas atrações.

Segundo o próprio exibidor, os espetáculos ainda estavam em fase de ajuste, pois naquele março ele ainda estava “completando o seu material com as grandes novidades e atrações que durante o ano último maior sucesso obtiveram no pavilhão-teatro anexo ao Palácio de Óptica da Exposição de São Luis”.⁵¹ Complementando a informação, diria a *Federação* que as tais novidades eram “três aparelhos inteiramente desconhecidos no Brasil”. Na verdade, seriam quatro:

1) *Panorama Aeromágico* – provavelmente um aparelho de projeção de vistas fixas, por meio do qual as “vistas não são projetadas sobre um pano branco como nos aparelhos análogos, e sim sobre um pano preto, o que produz o efeito de estarem estas suspensas no ar e em perfeito relevo estereoscópico”.⁵²

2) *Vita fonoscópio* – aparelho de projeção de “cenas teatrais líricas com o respectivo acompanhamento musical”, prometendo-se um “perfeito sincronismo entre a música e a vista exibida”. Desta vez, tratava-se de vistas animadas, cuja projeção contaria com sincronização sonora mecânica, sendo nestes casos comum a associação entre um cinematógrafo e um fonógrafo.

3) *Cromomegascópio* – aparelho projetor “baseado sobre as descobertas do prof. Lipmann”, que projetava “em tamanho natural e com as cores próprias pequenas vistas fotográficas”, ou seja, fixas. Trata-se da mesma técnica referida pela Companhia Japo-

⁵¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 337, 5/3/1905, domingo, p. 2. Refere-se à Exposição Universal de Saint Louis, realizada nos Estados Unidos em 1904.

⁵² *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 337, 5/3/1905, domingo, p. 2.

nesa Kudara quando se apresentou em Porto Alegre, em junho de 1903, projetando vistas fixas coloridas. A projeção realizada por este aparelho permitia “ver primeiro o quadro fotográfico nas cores comuns, depois reproduzindo as cores naturais do objeto, seja ele qual for”.⁵³

4) *Papillon-Camaléon* – aparelho de projeções destinado à “reprodução dos quadros fantásticos da dança serpentina e *papillon*, que foi exibido com grande sucesso nos principais teatros da Europa”, ou seja, um cinematógrafo.

Tal diversidade de aparelhos permitiria a Filippi continuar realizando espetáculos exclusivamente de projeções, mas ainda mais variados do que no ano anterior. A ideia é que cada aparelho proporcionaria a exibição e apropriação de um gênero distinto de imagens: fixas e animadas, P&B e coloridas, silenciosas e com sincronização sonora. Demonstrava-se, assim, a atualização do exibidor enquanto profissional do ramo e os seus esforços em proporcionar ao público espetáculos atraentes. Por outro lado, a relação de aparelhos também evidencia as experimentações e aperfeiçoamentos técnicos que continuavam incrementando as diversões ópticas da época, movidas pelo interesse em atender as expectativas de variedade e atualidade do público com relação aos espetáculos de projeções, relativas tanto aos seus conteúdos, àquilo que era mostrado, quanto às formas de mostrar.

Segundo comunicou o próprio Filippi ao *Independente*, desta vez ele também estaria à disposição do público “para reproduzir vistas animadas de bailes, festas, esportes, etc. para serem apresentadas no Theatro Polytheama”, “iniciando assim a sua grande turnê do Rio Grande, Argentina, Chile, Peru e México”.⁵⁴ Ou seja, novamente Filippi pretendia produzir filmes sobre aspectos da realidade local, registrando acontecimentos públicos e privados. Contudo, a impressão é que desta vez cobraria pelo serviço, embora em troca se dispusesse a exhibir os filmes publicamente no teatro, durante a sua temporada. Em meio a esta declaração de intenções, destaca-se um segundo aspecto, certamente promocional, embora não necessariamente fictício. Trata-se do caráter internacional da atual temporada, compreendendo diferentes países sul-americanos, com o que valorizava-se a inscrição de Porto Alegre no roteiro das exposições e simultaneamente dos interessados em se tornar “estrelas” dos próximos filmes de Filippi. Afinal, se as novas vistas locais fossem integradas ao acervo do exibidor, como costumava acontecer, ganhariam todos, a cidade e os cidadãos, esta ampla circulação e o consequente renome.

Ainda antes do início da temporada, seria divulgado que Filippi havia encomendado na Europa “novas coleções de vistas cinematográficas relativas à guerra russo-japone-

⁵³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 56, 7/3/1905, 3ª feira, p. 2.

⁵⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 337, 5/3/1905, domingo, p. 2.

sa e outros assuntos de palpitante atualidade”.⁵⁵ De fato, o conflito continuava em curso, mas multiplicavam-se os registros a seu respeito. Além do noticiário veiculado na imprensa diária, das vistas cinematográficas prometidas por Filippi e daquelas que outros dois exibidores (Biógrafo anglo-americano e Edouard Hervet) apresentariam na cidade ainda neste ano, os porto-alegrenses interessados em se aprofundar sobre a questão e/ou diversificar a sua perspectiva de apropriação do tema já podiam ir até a Livraria Americana e comprar os fascículos semanais de uma publicação francesa ilustrada sobre a história da guerra. O impresso trazia comentários e documentos oficiais como telegramas e relatórios de cada exército envolvido, gravuras, mapas, vistas (fotografias panorâmicas) e retratos⁵⁶, o que permitiria cotejar as imagens fixas e animadas com as demais informações textuais.

O fato é que nada mais foi divulgado nos jornais *A Federação*, *O Independente* e *Jornal do Comércio* sobre Filippi durante abril e a primeira quinzena de maio, o que indica que o exibidor não realizou a anunciada temporada. Em 13 de maio, inclusive, estreou no Polytheama o Circo Paranaense, mas foi em meio às notas vinculadas a esta atração que o exibidor voltou a ser notícia. Em 31 de maio, foi organizado um variado espetáculo beneficente à Irmandade do Divino Espírito Santo naquele teatro. Este contou com a participação de Filippi, que projetou vistas animadas por meio de um “animatógrafo americano”, mas como atração complementar a um programa de números circenses.⁵⁷ Segundo relatos posteriores, o espetáculo foi muito concorrido, tendo causado “grande agrado o cinematógrafo do sr. José Filippi, onde foram exibidas vistas da romaria ao túmulo do dr. Júlio de Castilhos, festa dos Navegantes e retratos dos mais eminentes rio-grandenses”.⁵⁸ Tais informações indicam que Filippi produziu novos filmes em Porto Alegre neste ano ou mesmo no anterior e que também exibiu vistas fixas (os retratos) neste espetáculo, mas nada mais foi comentado a respeito.

1905 – Theatro Polytheama – Circo Paranaense

Provavelmente em razão do crescente interesse do público pelo cinematógrafo, o Circo Paranaense, que estava em temporada no Theatro Polytheama, adquiriu o seu próprio cinematógrafo, falante, no início de julho de 1905, e passou a exibi-lo entre os seus números acrobáticos e equestres. A primeira participação das projeções nos espetáculos ocorreu no domingo, 2. O aparelho voltou a “abrilhantar” as funções a

⁵⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 56, 7/3/1905, 3ª feira, p. 2.

⁵⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 79, 3/4/1905, 2ª feira, p. 2. Cada série de 10 fascículos custava 5\$000rs.

⁵⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 124, 29/5/1905, 2ª feira, p. 2.

⁵⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 362, 1/6/1905, 5ª feira, p. 2.

partir do dia 6, mas não foi objeto de comentários mais detalhados. Logo a seguir a companhia se transferiu para um circo armado na Praça General Osório, no Alto da Bronze, onde estreou em 20 de julho. Em 22 de outubro, o Circo Paranaense permanecia na cidade, mas nesta data estreava num novo endereço, no pavilhão da Praça da Concórdia (atual Praça Garibaldi). No entanto, a imprensa não divulgou mais informações sobre as exposições do seu cinematógrafo falante.

1906 – Theatro Polytheama – Alfredo de Mauro e o Bioscopo Franco-Americano

Após ter feito grande sucesso de público no Theatro São Pedro, o qual precisou abandonar porque seria ocupado por uma companhia dramática que o contratara antecipadamente, Alfredo de Mauro mudou-se com o seu Cinematógrafo ou Bioscopo Franco-Americano e sua coleção de vistas para o Theatro Polytheama. No primeiro teatro se apresentou entre 3 e 16 de abril e no segundo entre 3 e 19 de maio, ao menos. Em cada uma das temporadas foram empreendidas modalidades distintas de exibição das vistas. Se no São Pedro o exibidor trabalhou de forma autônoma, realizando espetáculos exclusivamente de projeções, no Polytheama foi uma das atrações de um programa predominantemente teatral.

Poucas são as informações acerca desta segunda temporada. Sabe-se que estreou em 3 de maio, embora já houvesse participado de um espetáculo misto em 28 de abril, dividindo as atenções com a companhia artística dirigida por Soares de Medeiros. Da estreia até a última data em que se fez menção direta ao cinematógrafo, 19 de maio, teria participado de pelo menos sete espetáculos, todos realizados em associação com a mesma companhia teatral acima citada. Neste caso, observa-se uma diferença fundamental com relação ao exemplo de 1898, visto que desta vez o aparelho não pertencia à companhia, mas a um exibidor cinematográfico itinerante autônomo, o qual se uniu temporariamente ao grupo para dividir o palco e o público por alguns espetáculos.

No Polytheama, Mauro deve ter exibido o mesmo acervo de filmes já apresentado no Theatro São Pedro ou parte dele. Ao que se sabe, na temporada autônoma projetou apenas vistas cinematográficas, as quais agradaram muito aos espectadores e mereceram entusiasmados aplausos, sendo muitas delas bisadas. Já nos programas variados apresentados no segundo teatro, as projeções eram exibidas após comédias curtas.⁵⁹ Segundo *A Federação*, a concorrência aos espetáculos foi “numerosa”. Sabe-se que em meados de agosto, Alfredo de Mauro já estava associado a outra empresa teatral, a Companhia Dramática do ator Eduardo D’Arville, fazendo espetáculos conjuntos de teatro e projeções cinematográficas em São Leopoldo.

⁵⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 106, 8/5/1906, 3ª feira, p. 2.

1906 – Theatro São Pedro – Leopoldo Frégoli

Entre 24 de outubro e 7 de novembro, realizou a sua primeira e breve temporada em Porto Alegre, no Theatro São Pedro, o artista italiano Leopoldo Frégoli (1867-1936), o maior transformista de sua época, célebre pela rapidez com que trocava de figurinos e pela habilidade com que interpretava diferentes personagens de ambos os sexos, mudando de voz enquanto mudava de aparência.⁶⁰ Entre as atrações dos seus variados espetáculos estava o *Fregoligraph*, espécie de cinematógrafo personalizado que projetava filmes feitos pelo próprio artista e geralmente reproduzindo suas próprias performances. No programa de um espetáculo variado dado por Frégoli no Teatro Goldoni de Veneza, ainda em maio de 1899, já constava entre as atrações o *Fregoligraph*, o qual era apresentado ao final da função, como atração de encerramento (PISANO, 2005: 130). Nas funções realizadas em Porto Alegre, Frégoli reproduziu a mesma organização, continuando a apresentar as projeções cinematográficas como atrações complementares e finais dos espetáculos.

Os preços dos ingressos de Frégoli no Theatro São Pedro foram elevadíssimos, o que era compreensível considerando-se o seu renome internacional e o tamanho de sua companhia, constituída por 37 pessoas: o camarote de 1ª ordem custava 40\$000rs; o de 2ª, 35\$000rs; a cadeira, 7\$000rs; a galeria numerada, 4\$000rs e a galeria geral, 2\$000rs. Se os valores restringiram o seu público espectador, não diminuíram a ansiedade pela sua chegada e pela sua presença no meio local, “tão celebrizado pelas plateias cultas” era. As expectativas anteriores a sua chegada eram de uma temporada exitosa.

A estreia ocorreu na quarta-feira, 24 de outubro, e o relato posterior da *Federação* informou que a sala do teatro ficou “completamente cheia” de um “público escolhidíssimo”⁶¹, isto é, a nata da elite local. Os representantes da *Federação* e do *Independente* que o assistiram foram unânimes em observar que a sua fama era justificada e que o artista estava à altura da ótima reputação mundial de que gozava. Os “excessivos” preços cobrados pelos ingressos foram, assim, considerados conformes com a qualidade do espetáculo, no qual eram empregados cenários e acessórios luxuosos e originais. A companhia trazia ainda uma orquestra própria e numerosa. O espetáculo

⁶⁰ Frégoli se especializou na imitação e incorporação de figuras célebres da política e das artes, sendo capaz de desempenhar sozinho um episódio num tribunal de júri, por exemplo, assumindo sucessivamente os papéis de todos os envolvidos. Essa agilidade era coadjuvada por duas dezenas de auxiliares nos bastidores. Ele também foi um grande ventríloquo, afirmando-se ainda como cantor lírico, dançarino e músico. De origem italiana, iniciou sua carreira profissional na década de 1890, tendo feito grande sucesso em países como Itália, Espanha, Inglaterra, França (Paris, 1897), Argentina e Uruguai, antes de chegar ao Brasil e a Porto Alegre. Cf. <http://www.fregoli.com> e <http://en.wikipedia.org>.

⁶¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 248, 25/6/1906, 5ª feira, p. 2.

como um todo foi aplaudido freneticamente pelo público, segundo a *Federação*, tendo todos os presentes saído “satisfeitíssimos”, de acordo com *O Independente*.

Se a primeira folha reclamou da longa duração do programa e da função, ambas o descreveram com detalhes. Iniciado com uma representação dramática desempenhada pelo grupo que acompanhava Frégoli, prosseguia com um número solo do artista e com a exibição do cinematógrafo *Fregoligraph*. Por meio deste, eram projetados os filmes que o transformista começou a produzir em 1898, quando adquiriu um cinematógrafo Lumière junto aos seus inventores (Louis Lumière era seu admirador), em uma visita a Lyon. Embora tais filmes nada mais fossem do que registros de suas variadas performances, a sua popularidade como artista cresceu muito depois do emprego do cinematógrafo.

O segundo espetáculo de Frégoli também contou com grande concorrência, “sendo, como no primeiro, seguidamente interrompido por entusiásticos aplausos”. Sucederam-se comentários extensos e detalhados da imprensa sobre a atração, orgulhosa como estava pelo seu sucesso entre “a seleta plateia do Theatro São Pedro”, “como em toda a parte do mundo civilizado”. Mas este balanço positivo se restringiria, na verdade, aos seus dois primeiros espetáculos, visto que já no terceiro a “resumida assistência” presente deixou a sala do teatro com um “aspecto desolador”⁶², demonstrando, provavelmente, que a elite local cabia em dois Theatros São Pedro ou que bastava assistir duas vezes à representação. Apesar da “vazante”, a função foi animada, reunindo números musicais, teatrais e de ventriloquia, além do cinematógrafo, que projetou “cenas interessantes da vida do artista”. As vistas eram renovadas a cada função, embora os seus títulos não tenham sido explicitados.

Segundo Jean-Claude Bernardet (1995: 94), Frégoli costumava se esconder atrás da tela para dublar sozinho os vários personagens dos seus filmes e produzir ruídos adequados às cenas. Pisano (2005: 131) parece confirmar a prática ou algo semelhante, ao observar que, ainda na Itália, Frégoli costumava misturar projeções cinematográficas e performances em cena, fazendo uso de dublagem oculta para multiplicar as situações da representação e incrementar os seus efeitos cênicos. O fato é que nenhuma informação a este respeito foi referida na imprensa local, em cujos comentários o *Fregoligraph* é mencionado como um cinematógrafo comum de projeção de vistas silenciosas cujos temas, como se viu, eram aspectos das performances e da vida do artista.

Frégoli deu espetáculos diários, com exceção dos domingos e segundas-feiras, veiculando anúncios nos dias das funções com a chamada “hoje”. O seu público foi irregular, sendo ora reportado como um “numeroso e seletto auditório”, ora como reduzido. O *Fregoligraph* foi indicado apenas como atração complementar e os seus

⁶² *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 250, 27/10/1906, sábado, p. 2.

programas de vistas como variados. O seu penúltimo espetáculo, beneficente a si próprio, quase encheu o teatro. O último, beneficente ao maestro da orquestra, já teve uma concorrência menor. Em 8 de novembro, Frégoli e sua trupe já haviam partido para Pelotas e Rio Grande.⁶³

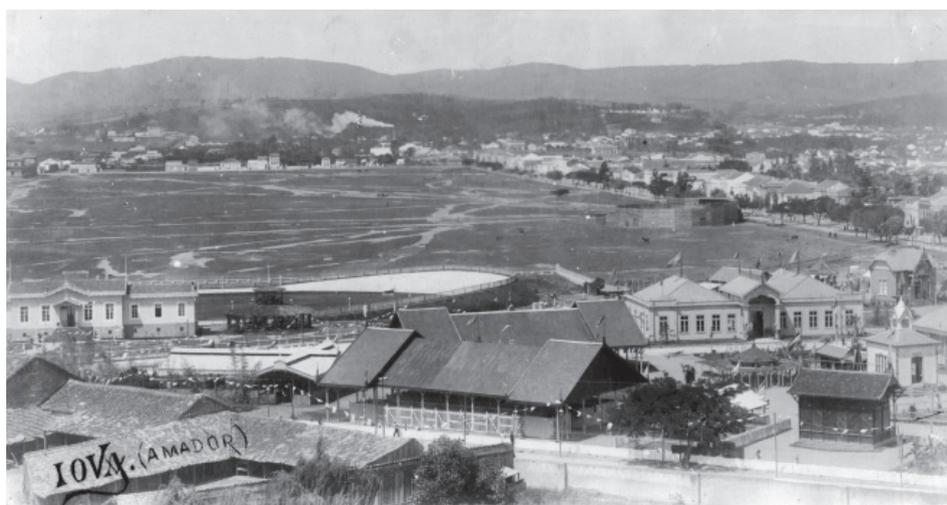
2.2.1.2. Exposição Estadual de 1901

A Exposição Estadual de 1901 foi um evento-lugar onde quatro exibidores diferentes realizaram espetáculos de projeções cinematográficas ao ar livre. Ela foi realizada em Porto Alegre entre 24 de fevereiro e 2 de junho no terreno que hoje delimita parte do Campus Central da UFRGS, nas proximidades da Santa Casa, a partir do edifício da Escola de Engenharia. Buscando dar conta do progresso agroindustrial do Estado, reuniu expositores de diferentes localidades, assim como alguns industrialistas locais mais destacados, os quais estiveram representados em uma série de pavilhões construídos em madeira.

Entre outras dependências, contou com um restaurante “para 500 pessoas”, em frente ao qual foi construído um anfiteatro e um coreto, próximo ao pavilhão central, onde tocavam bandas militares e bandas alemãs e italianas vindas de cidades do interior. Complementavam esta estrutura quiosques, jardins, passeios, uma fonte luminosa, uma gruta e um lago. O certame foi iluminado externamente com luz elétrica, a grande vedete da Exposição Universal de Paris 1900 e também do evento gaúcho, de modo a permitir a sua abertura durante a noite, quando eram oferecidas as suas melhores atrações. Já os pavilhões dos expositores eram iluminados a gás.

O funcionamento da exposição era diário, excetuando-se as segundas-feiras. As visitas ao local podiam ser realizadas das 9hs às 12hs e das 16hs às 22hs, havendo um intervalo no início da tarde, quando o calor devia ser intenso, considerando-se que era verão. De acordo com *A Federação*, ao final de março este horário foi adiantado em uma hora na parte da manhã. A entrada geral custava 1\$000rs, valor que foi considerado acessível pelo *O Independente*. Trabalhadores e estudantes tiveram acesso especial e gratuito ao certame através de visitas guiadas, mas realizadas apenas no turno da manhã e assim restritas aos pavilhões e não às diversões, que eram noturnas. No

⁶³ O impacto da exibição local do artista ultrapassou a sua temporada. Alguns dias depois, em 15 de novembro, foi veiculado na imprensa o anúncio de um novo estabelecimento local, o Café Ao Frégoli, situado na Praça da Alfândega, 291. Este havia sido aberto recentemente e oferecia bebidas e café, dispondo de “vasto salão, fartamente iluminado a gás acetileno.” Cf. *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 514, 15/11/1906, 5ª feira, p. 3, anúncio. Em Paris, após a sua longa temporada de sucessos no Teatro Olympia, em 1897, também foram lançadas marcas de vestuário, penteados, objetos e receitas de cozinha com o seu nome.



Fotografia. Em primeiro plano, à direita, a Exposição Estadual de 1901. Ao fundo, a Várzea, atual Parque Farroupilha. Entre a Várzea e a Exposição, à esquerda, vê-se o Velódromo. À direita, na lateral do campo, vê-se a arena do Circo de Touros, na altura do cruzamento das atuais ruas João Pessoa e República. Autor: Iova (Amador). 1901. Albumina sobre papel. 12,3 x 22,5cm. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.

final da tarde começavam a tocar as bandas militares, podendo ser relacionados como outros atrativos da festa as demonstrações de fonógrafo, a fonte luminosa, os luminosos publicitários, os fogos de artifício, os concursos de balões, o diorama, os cinematógrafos e uma companhia de variedades.

Um grande contingente de visitantes, vindo de diferentes localidades do Estado, foi atraído à cidade em razão da Exposição, intensificando-se o movimento de vapores e trens de passageiros e produzindo-se grande animação também no comércio local. Essa foi, provavelmente, uma das razões da proliferação de exibidores cinematográficos autônomos na cidade neste ano. Quatro temporadas de projeções cinematográficas tiveram lugar apenas no certame, sendo realizadas sob diferentes modos de exibição. Os três primeiros exibidores as apresentaram de forma autônoma e aberta. Os espectadores que pagavam o ingresso para a Exposição tinham acesso livre também às projeções. O quarto exibidor foi uma companhia de variedades, a qual exibiu as projeções junto com outras atrações no anfiteatro cercado construído nas dependências da exposição. Nesse caso, as exibições só eram acessíveis àqueles que pagassem um ingresso adicional para os espetáculos, além da entrada geral. A totalidade dos exibidores foi contratada pelo Governo do Estado, promotor do certame, sendo que a duração de cada temporada foi determinada pela atualidade das vistas. Assim que elas perdiam o ineditismo, o exibidor era substituído.

Em sua totalidade, porém, cada uma das temporadas figurou como uma atração complementar de um grande espetáculo de variedades que foi a própria Exposição, uma das razões que explica o seu tratamento em separado. Outro fator que determinou esta escolha deve-se ao fato de as projeções terem sido realizadas ao ar livre, como ocorreria futuramente na Festa do Divino, só que, ao contrário daquela, com acesso limitado. Tais características determinaram que a própria Exposição passasse a ser considerada como um “centro de diversões” temporário, um evento-lugar, onde os quatro cinematógrafos ali exibidos fossem percebidos também como atrações constituintes do seu programa de diversões, preservando-se, simultaneamente, as suas características específicas.

Henrique Sastre

O primeiro exibidor cinematográfico a se apresentar na Exposição foi Henrique Sastre, que ali inaugurou os seus trabalhos em 21 de março, após encerrar a temporada autônoma de projeções no Theatro São Pedro, iniciada em 25 de fevereiro. No teatro, a exibição foi organizada em funções diárias e noturnas, tendo sido apresentados diferentes gêneros de imagens: vistas fixas, animadas, coloridas e em P&B. Estas foram projetadas numa tela de grandes dimensões por meio de um aparelho cuja fonte luminosa era elétrica. As projeções foram muito elogiadas pela sua qualidade técnica, assim como as vistas, obtendo o exibidor um grande sucesso de bilheteria e muitos aplausos dos espectadores.

Na Exposição, Sastre exibiu as mesmas vistas, empregando o mesmo aparelho bifuncional, o projetor Grand-Prix, e a mesma tela, dispondo ainda de uma cabine de projeções. Na verdade, o certame ainda não contava com o anfiteatro quando Sastre ali se apresentou. Este estava em construção e, em todo caso, havia sido projetado para receber a companhia de variedades que traria o quarto cinematógrafo e cujas projeções devem ter sido realizadas em uma tela, provavelmente trazida pela companhia e estendida no mesmo palco onde o grupo se apresentou.

Uma semana após a abertura da Exposição, o evento já havia se tornado o “centro predileto para a reunião das pessoas de bom gosto aqui residentes e das que atualmente nos visitam”. No domingo, 4 de março, essa concorrência foi “excepcionalmente numerosa, calculando-se os visitantes em número superior a sete mil”.⁶⁴ Neste momento, Sastre estava em plena temporada no Theatro São Pedro, onde também fazia sucesso de público. O fato é que o forte poder atrativo da Exposição acabou contribuindo para garantir público para outras opções de lazer, entre as quais o seu

⁶⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 106, 6/5/1901, 2ª feira, p. 2.



Fotografia. “Motor a Vento Berta, Cinematógrafo e Restaurante da Exposição” (legenda original). Aspecto da Exposição Estadual de 1901, vendo-se à direita, aos fundos do prédio da Escola de Engenharia da UFRGS, o espaço reservado às projeções cinematográficas. Aparecem a cabine de projeção e a tela gigante de Henrique Sastre. Entre ambas, com teto arredondado, o restaurante. Albumina sobre cartão. Álbum da Exposição Estadual de 1901. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.

cinematógrafo. O dado permite imaginar, da mesma forma, que também as sessões de Sastre contavam com um público diversificado, que compreendia, além dos moradores locais, os visitantes vindos das cidades vizinhas e do interior do Estado. Reunindo-se os relatos tanto da imprensa apoiadora quanto opositora, observa-se que circularam na exposição pessoas de diferentes categorias sociais, da elite aos populares. O local foi fortemente policiado e nenhuma desordem foi verificada, além da prisão de alguns batedores de carteira.

Durante a temporada de Sastre na Exposição, o cinematógrafo foi a principal atração exibida no local, que contava apenas com os concertos das bandas militares no coreto. Eles ocorriam de forma independente às projeções, pois sua função era ambientar musicalmente o recinto da exposição e não as exhibições cinematográficas. Na

verdade, na noite da estreia do cinematógrafo Grand Prix, também foi inaugurada uma fonte luminosa. A atração, um exemplo dos usos decorativos da eletricidade no espaço público, porém de configuração simples e limitada, foi sem dúvida inspirada na Fonte Luminosa apresentada na Exposição Universal de Paris 1900, localizada em frente ao Palácio da Eletricidade.⁶⁵

Em abril de 1887, uma versão da atração já havia sido exibida no palco do Theatro São Pedro pelo Conde Patrizio, um número inspirado nos motivos das placas de vidro de lanterna mágica e sobretudo nos efeitos das vistas de perspectiva das caixas ópticas, que o ilusionista materializava a partir da associação entre a hidráulica, a mecânica e a eletricidade. O interesse pelas fontes de água com efeitos de luzes coloridas era antigo e pode ter inspirado, por sua vez, a própria Loïe Fuller a criar a sua dança serpentina, que aliás seria apresentada ao vivo na exposição pelas dançarinas da Companhia de Novidades que encerrou o evento. São novos espetáculos, voltados para a produção de efeitos visuais e viabilizados pelos diferentes usos das novas tecnologias, que são adaptadas ao setor do entretenimento e colocadas a serviço do deslumbramento do olho.

A imprensa não divulgou detalhes dos programas exibidos por Sastre durante a sua temporada na Exposição, com exceção d'*A Federação*, jornal que representava o partido governante, patrocinador do evento, o qual divulgou detalhadas informações a respeito. O jornal *A Reforma*, de oposição, negou-se a comentar o evento, abrindo exceções apenas para críticas. *O Independente* fez jus ao nome na sua cobertura, não sem fazer críticas aos gastos do poder público e a aspectos reveladores da restrição do acesso público a certas atrações oferecidas.

O cinematógrafo de Sastre foi exibido na Exposição por apenas uma semana, devendo retornar apenas se adquirisse vistas novas e desconhecidas do público. Considerando o modo de funcionamento geral do evento, é provável que o cinematógrafo tenha operado diariamente, à noite, embora não se possa aferir como foram organizadas as projeções e qual foi a sua duração. Sastre encerrou a sua participação no certame em 31 de março, partindo para o Theatro Polytheama, onde também deu espetáculos autônomos, exibindo as mesmas vistas, mas por poucos dias.

⁶⁵ A fonte criada para a Exposição Estadual de 1901 estava localizada no “centro do grande canteiro fronteiro aos pavilhões de Santa Cruz e Montenegro” e foi obra do sr. Schoenwald (não o fotógrafo Otto, mas outro). Ao ser acionada, “um grosso jato d’água eleva-se a alguns metros de altura, do centro da fonte; outros, mais delgados, e que sobem a maior altura, cruzam-no, recortam-no em mil figuras e, afinal, em toda a circunferência da fonte jorra uma infinidade de pequenos esguichos, a grande altura, formando como que uma cúpula. O espetáculo é deslumbrante. Toda a fonte jorra água iluminada de diversas cores, parecendo uma fantástica chuva de luzes brilhantes, quebrando-se em miríades de faíscas líquidas”. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 67, 19/3/1901, 3ª feira, p. 1 e ano 18, nº 69, 21/3/1901, 5ª feira, p. 2. Imagens fotográficas da fonte francesa podem ser apreciadas em <http://lartnouveau.com>.

Exibidor não identificado

Em 7 de abril, um domingo em que circularam na Exposição Estadual 4.362 pessoas, estreou ali uma nova atração, um segundo cinematógrafo, o qual só encerrou suas atividades no certame na primeira semana de maio. Operado por um exibidor não-identificado, também este aparelho foi empregado de forma autônoma em espetáculos diários, nos quais foram exibidas vistas fixas e animadas. O exibidor dispunha de um extenso repertório de títulos de ambos os gêneros, renovando os programas diariamente.

No dia seguinte à sua função inaugural, a *Federação* veiculou um detalhado comentário informativo e elogioso sobre a qualidade da exibição:

tal gênero de divertimento, conhecido como é do povo, fez com [que] este ali vá apreciar a clareza das vistas e a opulência do repertório; nesse sentido, a impressão foi das melhores. Além de exhibir grande número de vistas, de fatos da mais palpitante atualidade, como o embarque das tropas alemãs para a China, cenas da guerra anglo-boer, couraçados da marinha alemã, etc., etc, há inúmeros quadros humorísticos capazes de fazer rir os mais sisudos. O mesmo aparelho projeta diversas vistas fixas, apanhadas no Egito umas e outras no Estado de Santa Catarina. Isso explica o enorme sucesso ontem alcançado pelo cinematógrafo, apesar de pouca nitidez de algumas imagens, devido à deficiência de luz, defeito que já foi sanado.⁶⁶

De fato, se a familiaridade com o cinematógrafo no meio local era inegável, podendo ser percebida no emprego de certos termos em diversos âmbitos da vida cotidiana, a título de metáforas, como na frase “Como o público não ignora, está *na tela* da discussão a questão da adoção de um sistema de esgotos em Porto Alegre”, que abria uma matéria no jornal *A Federação* em abril de 1901, ela dizia respeito ao momento específico que se vivia neste ano, dominado pelas projeções.

O relato acima citado, além de evidenciar a satisfação com relação a este exibidor e seu numeroso, diversificado e atualizado catálogo de vistas, também permite observar aspectos que foram característicos da exibição cinematográfica conforme empreendida na cidade durante a fase itinerante, como a alternância das vistas fixas e animadas nos programas, sem demérito das primeiras, e o emprego de aparelhos bifuncionais de projeção.

O destaque para as vistas fixas de caráter turístico, muito provavelmente fotográficas, e para os filmes de atualidades e os cômicos, que concentrariam as preferências do público local, não era gratuito. O interesse pelas imagens documentais, fixas ou animadas, registrando lugares e acontecimentos contemporâneos, representava uma das

⁶⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 83, 8/4/1901, 2ª feira, p. 2.

tendências da valorização do cinematógrafo pelo público da época, inscrita no seu potencial informativo, na sua importância para o alargamento dos horizontes culturais e na ampliação das possibilidades de conhecimento do mundo a partir de suas representações visuais. A guerra dos Boers, por exemplo, sobre a qual foi exibido um filme documentário ou de atualidades reconstituídas, estava em pleno curso.

Na segunda metade do século XIX, o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas e o desenvolvimento dos transportes a vapor (locomotivas, transatlânticos e automóveis) e das comunicações contribuíram para ampliar o circuito social das imagens (FABRIS: 1998), processo esse que o cinema viria dinamizar, multiplicando a presença das imagens no cotidiano e acelerando o ritmo da sua substituição. Tais fatores permitiram que, a partir da década de 1850, se desenvolvesse um crescente interesse pelas viagens a lugares pouco conhecidos e sobre os quais eram raras as imagens produzidas e circuladas. Essas viagens destinavam-se, na maior parte das vezes, ao registro fotográfico dos aspectos que pudessem interessar àqueles que não tinham possibilidade de conhecer pessoalmente outras civilizações e formas de vida, sobretudo aquelas consideradas exóticas pelos ocidentais. O movimento começou pela Europa Central, estendendo-se após aos países da África e do Oriente Médio, sobretudo na década de 1870.

Em resultado, foram produzidas milhares de fotografias, registrando paisagens e principalmente edifícios e monumentos daquelas cidades, do presente e do passado, vivas e mortas, conhecidas e exóticas, imagens essas que foram reproduzidas em diferentes suportes. Elas se tornaram álbuns fotográficos de viagem, estereoscopias, placas de lanterna mágica e depois cartões-postais. Nestes variados formatos, elas circularam pelo mundo e aproximaram pessoas de vários continentes, ampliando os conhecimentos de uns sobre os outros através do olhar, da “viagem imaginária” que permitia visitar mundos desconhecidos, se inteirar de fatos da história e assim nela inscrever a sua participação, ainda que indireta (FABRIS, 1998: 47).

O crescimento do prestígio das vistas fixas de temática turística para projeção nos primeiros anos do século XX em Porto Alegre se antecipa e corresponde à febre dos cartões-postais que também seria vivida no meio local nos anos seguintes. O alcance territorial dessas imagens, conforme evidencia o acervo deste segundo exibidor, colocando lado a lado imagens da vizinha Santa Catarina e do distante Egito, era uma amostra das possibilidades abertas pelas novas tecnologias ao homem, ao seu corpo e aos seus sentidos, rompendo com velhos limites geográficos e transformando as noções de espaço e tempo a partir das novas possibilidades de acesso ao mundo, direto ou indireto, proporcionado pela técnica.

Uma boa parte da produção cinematográfica do período estará da mesma forma voltada para o registro dos acontecimentos contemporâneos (filmes de atualidades) ou para a sua reconstituição ficcionalizada (filmes de atualidades reconstituídas), sendo

valorizada pelas mesmas razões apontadas acima. Contudo, o cinema incorporaria de forma mais enfática, justamente por sua capacidade intrínseca de captar e reproduzir o “movimento da vida”, um outro âmbito da ação humana, o cotidiano, até então pouco focado pela fotografia, que se dedicava a documentar os maiores e melhores feitos da humanidade. Assim, os modos de viver, trabalhar e se divertir dos homens comuns se constituiriam nas temáticas preferenciais dos primeiros filmes e também inspirariam muitos dos filmes cômicos.

A intensificação do contato com essas imagens, por sua vez, transformaria também as concepções e os comportamentos cotidianos dos seus espectadores, alterando as suas percepções de si e dos outros. No início de maio, em meio à substituição do segundo cinematógrafo da Exposição pelo terceiro, a seção “Fala-se...”, do jornal *O Independente*, espécie de coluna de fofocas, reconheceu que se vivia na cidade uma “verdadeira época de exibição ou... exposição”. O econômico e irônico jogo de palavras evidenciava com perspicácia a importância da visualidade, das práticas de mostrar e ver, mas também de ser visto, na caracterização das novas formas de percepção e expressão, crescentemente mediadas pela visão, em meio às quais passariam a ser construídas as identidades, individuais e coletivas.

José Barrucci

José Barrucci, o terceiro exibidor cinematográfico a projetar vistas na Exposição de 1901, chegou em Porto Alegre ainda em 24 de abril, vindo do interior do Estado, e iniciou suas atividades no primeiro final de semana de maio. Barrucci havia feito temporada autônoma no Café Guarany em fevereiro deste mesmo ano, projetando vistas fixas e de movimento. Ele também havia se exibido na cidade no ano anterior, com grande sucesso, explorando um espetáculo de projeções exclusivamente de vistas fixas turísticas, o “Panorama Internacional”.

Na sua temporada na Exposição Estadual, Barrucci desempenhou a mesma função dos exibidores que o precederam e exibiu os dois gêneros de vistas, animadas e fixas. Ficou em cartaz até 16 de maio, ao menos, dia em que projetou, entre outras imagens, vistas fixas de anúncios publicitários da Casa Negra.⁶⁷ Este destacado estabelecimento comercial e industrial local comercializava fumos e cigarros de produção própria e tinha por proprietário o “incansável e esforçado amigo do progresso rio-grandense”, Domingos Martins, futuro proprietário e diretor do Theatro-Parque.

⁶⁷ Nele, “um soberbo cãozinho, de pé sobre um pacote de fumo, saboreava um confortante cigarro daquela moderna marca da Casa Negra”, a Tip-Top. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 116, 18/5/1901, sábado, p. 2.

Esta foi uma rara referência da *Federação* a Barrucci e suas projeções na semana de 10 a 17 de maio, período durante o qual os porto-alegrenses contaram com duas opções simultâneas de espetáculos de projeções, embora muito distintas. Enquanto Barrucci projetava suas vistas ao ar livre na Exposição, a Companhia de Reais Novidades aguardava a finalização das obras do anfiteatro⁶⁸ que ali vinha sendo construído, dando variados, atraentes e caros espetáculos, também com projeções, mas no Teatro São Pedro. Tratava-se de uma atração internacional que havia sido contratada em Montevidéu pelo Governo do Estado para encerrar a Exposição em grande estilo, concentrando por isso as atenções da folha que o representava.

Grande Companhia de Reais Novidades

A “Grande Companhia de Reais Novidades” estreou na Exposição em 18 de maio e ali permaneceu até o seu encerramento, em 2 de junho. Trazia o seu próprio projetor, um aparelho Gaumont, que era bifuncional, pois também permitia a exibição de vistas fixas. O seu acervo compreendia filmes coloridos, com predomínio das fantasias e filmes cômicos de Georges Méliès. Na Exposição, realizou espetáculos noturnos, nos quais as projeções foram apresentadas como atrações complementares, mas de destaque, pois ocupavam boa parte dos programas, alternando-se a números musicais e de dança.

O programa da função inaugural foi aberto com a apresentação dos quadros plásticos “Devich e Darvek (ou Derick e Dorvel)”, “Soberba e Humildade”, “Pretensão (ou Proteção)”, “Amizade”, “Descanso”, “O sonho” e “Aparecida”.⁶⁹ O número consistia na reconstituição cênica, com atores verdadeiros, figurinos, cenários e iluminação, de cenas bíblicas e literárias, incluindo retratos, preferencialmente já popularizados através de pinturas. A imprensa apostava no sucesso da atração porque esta incluía “efeitos de luz”, numa provável apropriação e adaptação dos mecanismos empregados nos dioramas para incrementar a impressão de perspectiva e realismo. A seguir, o cinematógrafo exibiria as vistas “As estátuas divertindo-se”, “Baile de mariposas”, “Horrível pesadelo” (*Le cauchemar*, Georges Méliès, FR, 1896, 20 m), “Procissão em Espanha”, “Aventuras de um pescador” e “O noivo enganado”.

É possível que houvesse um intervalo antes de se iniciar a segunda parte, que seria aberta com a “Dança fantástica, executada por quatro serpentinhas vaporosas; Ilusões

⁶⁸ O anfiteatro resultou de uma adaptação do pavilhão de concertos ou coreto em que vinham se apresentando as bandas reunidas do Exército e da Brigada. As reformas compreendiam a elevação do palco em um metro acima do solo e a construção de uma torre para o trabalho das voadoras. Cf. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 37, nº 111, 12/5/1901, domingo, p. 1.

⁶⁹ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 37, nº 117, 18/5/1901, sábado, p. 2.

em mil cores, e diversos efeitos de óptica”, e prosseguiria com a exibição das “Passagens dos mais notáveis personagens do mundo com seus respectivos escudos”, conjunto de vistas fixas representando personalidades políticas exibido também no primeiro espetáculo realizado no Theatro São Pedro, conforme já tratado. Fechavam o programa novas vistas animadas, entre as quais “A serpentina parisiense” (*Danse serpentine*, de Georges Méliès, FR, 1896, 20 m), com o que a companhia exibiu num mesmo espetáculo duas versões da coreografia, ao vivo e cinematográfica, muito provavelmente em razão do grande sucesso alcançado pela atração no teatro da Praça da Matriz.

Durante esta temporada, a programação dos espetáculos foi publicada diariamente na imprensa (*A Federação e Jornal do Comércio*), trazendo a relação dos filmes a serem exibidos. A prática permitia aos interessados escolherem antecipadamente determinado espetáculo para ver ou rever certos títulos, visto que os programas eram apenas parcialmente atualizados, repetindo-se certos filmes e outras atrações em associações diversas, de modo a privilegiar a variedade à novidade. Com relação à temporada anterior, observa-se que foi mantida a mesma organização dos programas, sendo as projeções realizadas em dois momentos diferentes e alternadas a outros números de grande efeito visual.

Os comentários da imprensa posteriores à estreia na Exposição concordaram que os números “agradaram geralmente” e que “a concorrência foi extraordinária”. No programa do segundo espetáculo, os quadros plásticos foram substituídos pelas voadoras, as serpentinas foram mantidas, incluindo-se uma quinta dançarina no grupo, e os filmes foram parcialmente renovados.⁷⁰ Predominaram entre as vistas animadas as fantasias, os cômicos e as vistas de caráter documental, como o conjunto sobre Paris na Exposição Universal de 1900, provavelmente produzidas por Méliès. Barucci havia projetado vistas animadas homônimas com sucesso no Café Guarany em fevereiro deste mesmo ano. Embora não se saiba se eram os mesmos filmes, o fato é que pela temática, já não eram novidade.

Se o *Independente* achou razoáveis os preços dos ingressos para os espetáculos da companhia no Theatro São Pedro, foi inversa a sua opinião sobre os valores cobrados para as suas exibições no anfiteatro da Exposição. O problema é que os espetáculos ali realizados, incluindo as projeções, eram protegidos, escondidos e restringidos por uma “lona”, cuja ultrapassagem só era permitida àqueles que pagassem a entrada geral do evento (1\$000rs) e mais uma taxa adicional:

⁷⁰ Foram relacionados como os filmes desta função “Em casa do magnetizador”, “Nero e as vítimas do veneno”, “Desabillé fantástico”, “Um incêndio”, “Caricaturas”, “A jota aragonesa” e “Transformações” de Frégoli, na primeira parte. Na segunda, “A vingança do cozinheiro”, “O ilusionista vaiado”, “Dança da mariposa”, “Horrrível pesadelo”, “Exposição de Paris”, “Paris antigo” e “O noivo enganado”. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, 18/5/1901, sábado, p. 2.

quem quiser de hoje em diante assistir, bem visivelmente, às representações oficiais e reais na Exposição terá de escorropichar com os dez tustas, porque o teatro ali levantado foi feito com todas as precauções para que os eternos narizes de folha não se locupletem do espetáculo sem pagar...Esta prerrogativa é sugerida em face do grande número de espectadores externos existente no mundo filante; e o governo, que não é de ferro, decretou o estado de sítio e entrincheirou-se em suas exibições, digo, com as suas inovações, deixando os narizeiros a chuchar no dedo.⁷¹

Dias depois, a denúncia foi retomada com detalhes pela mesma folha em outra seção, criticando o governo e ironizando-o pelo “soberbo tapamento que mandou fazer em redor do teatrinho da Exposição”, que era de “lona ou aniagem”, mas que se mostrou eficiente para impedir “a vista a todos aqueles amantes de filar e gozar sem pagar o teatro do governo”.⁷² Além do mais, a polícia fiscalizava constantemente as tentativas de burlar o tal cercado, afastando os espíões com empurrões. Ao finalizar o texto, o autor enfatizou que sua reclamação era efeito da carestia, que evidenciava as desigualdades na distribuição dos benefícios, solidarizando-se com todos aqueles que não haviam podido visitar a orgulhosa exposição do progresso rio-grandense.

De fato, apesar das entusiásticas estatísticas dos jornais governistas dando conta da numerosa frequência pública à Exposição, a própria *Federação* observou, por ocasião do concurso de balões-reclame promovido na noite de 16 de maio pela Casa Negra, as formas alternativas de apropriação das atrações. Segundo o jornal, o acontecimento atraiu um público numeroso ao local. O interior da Exposição, cercado por grades e acessível mediante pagamento de ingressos, ficou tomado por cerca de três mil pessoas, principalmente “excelentíssimas famílias”, ostentando as senhoras luxuosas *toilettes*. No entanto, havia um público tão grande ou maior nas ruas próximas, que também foi atraído pelos balões e que foi batizado pelo jornalista como “galeria do sereno”, numa referência às galerias dos teatros, que eram as opções mais baratas com que contavam os espectadores.⁷³

Outro exemplo semelhante já havia sido relatado. Na noite de 23 de abril, quando foi realizado um espetáculo de fogos de artifício nas dependências da Exposição, observou-se igualmente a reunião de uma “compacta multidão” curiosa no lado externo das grades que cercavam o certame. O fato motivou críticas de folhas como o *Independente* contra os investimentos dos recursos públicos em diversões às quais o “povo miúdo” não tinha acesso. Mais do que ao cinematógrafo, o jornalista se reportava à Companhia de Novidades.

⁷¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 25, 19/5/1901, domingo, p. 3.

⁷² *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 26, 26/5/1901, domingo, p. 2.

⁷³ *A Federação*, Porto Alegre, nº 115, 17/5/1901, 6ª feira, p. 2.

Já entre aqueles que assistiram aos espetáculos no anfiteatro, as preferências recaíram novamente sobre o cinematógrafo e as serpentinas, como entre o público do Theatro São Pedro. Na verdade, considerando-se o valor restritivo dos ingressos, os frequentadores do teatro também devem ter marcado presença entre a elitizada platéia da Companhia na Exposição. Entre os filmes programados para exibição na noite de 20 de maio constava o título “Chegada do presidente Campos Sales a Buenos Aires a bordo do encouraçado *Riachuelo*”⁷⁴, isto é, a cobertura cinematográfica da primeira visita de um presidente brasileiro a uma nação estrangeira, cujos registros fotográficos foram projetados na forma de vistas fixas por Barrucci em fevereiro, no Café Guarany.

Apesar do seu possível interesse temático junto ao público, o único comentário sobre a função se resumiu a informar que o espetáculo contou com concorrência regular e que o cinematógrafo continuava sendo muito apreciado. Outro exemplo de prováveis afinidades temáticas entre os filmes exibidos e os interesses dos espectadores foram os cinco títulos exibidos na terça-feira, 21, trazendo cenas de um espetáculo tauromáquico, gênero de diversão muito apreciado localmente.⁷⁵ Mas novamente não foram relatadas as impressões do público.

Após a Exposição e o encerramento do seu contrato com o poder público, a companhia ocupou por conta própria o Theatro Polytheama, mas por poucos dias, de 5 a 07 de junho, e sem sucesso, provavelmente porque as suas atrações e vistas já eram conhecidas.

2.2.1.3. Theatro-Parque

O Theatro-Parque foi um centro de diversões ao ar livre, mas com acesso pago, que funcionou sazonalmente em Porto Alegre entre 1901 e 1907, no mesmo local anteriormente ocupado pela Exposição Estadual de 1901. Como um teatro de variedades ao ar livre, mas de reputação familiar e inicialmente elitizado, possuía iluminação externa elétrica e um anfiteatro, onde eram realizados espetáculos noturnos nos quais participavam as projeções. Como os programas deviam oferecer variedade e atualidade, contou com grande rotatividade de atrações. Por sua vez, a estrutura do teatro,

⁷⁴ Segundo a Cinemateca Brasileira, tratava-se de um filme de curta-metragem de caráter documental, realizado em P&B, 35mm, em 25/10/1900, em Buenos Aires, na Argentina, por Eugenio Py. O registro trazia cenas do “desembarque do Presidente Campos Sales do navio de guerra Riachuelo na Darnesa Norte, em Buenos Aires, e da recepção encabeçada pelo General Julio Roca, Presidente da Argentina”. Bartolomé Mitre também aparecia no filme. Cf. <http://www.cinemateca.gov.br>

⁷⁵ Na primeira parte foram apresentados “O automóvel irascível”, “Carga de baioneta”, “Cavalaria inglesa”, “Escamoteador de crianças”, “Dançarina espanhola”, “A lua a um metro”. Na segunda, “Corrida de touros”, “Saída da quadrilha”, “Sorte das varas”, “Bandarilhas”, “Morte e retirada do touro”, “Metamorfose de Satanás”. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 117, 2ª feira, 20/5/1901, p. 2.

que o mantinha exposto às intempéries climáticas, conferiu grande instabilidade às suas promoções.

Ainda durante a Exposição, a *Federação* adiantou que o espaço por ela ocupado deveria ser reaproveitado após o seu encerramento, instalando-se ali os futuros Jardim Zoológico e Jardim Botânico do Estado. O *Jornal do Comércio* manifestou-se favorável à notícia, visto que a proximidade do final do evento já deixava “muita gente pesarosa”, lamentando a perda de “um ponto de recreio a que se habituara aos domingos e dias santificados”.⁷⁶

A boa recepção ao projeto demonstra que havia necessidade de espaços de lazer na cidade, a qual contava com dois teatros, o São Pedro e o Polytheama. Em julho, o Governo do Estado colocou sob a responsabilidade do Município a administração e o usufruto da área para que ali fossem implementados os serviços acima citados. Porém, alegando necessidade de evitar ônus e gastos aos cofres públicos, a Intendência, sob a administração de José Montauray, repassou o encargo a um particular, Domingos Martins, dono de uma fábrica de fumos e da loja Casa Negra. Martins havia sido um dos mais destacados expositores do certame recentemente realizado e era também um republicano atuante.⁷⁷ Ficou estabelecido, então, que ele deveria instalar ali as dependências previstas com recursos próprios, mas que durante os nove anos da vigência do seu contrato de exploração estaria isento do pagamento de impostos estaduais e municipais. Ele ainda gozaria do direito de cobrar ingressos do público visitante e de vender espécimes expostas, tanto de animais como de plantas, desde que “exemplares em duplicata”.⁷⁸

A questão é que Domingos Martins não estabeleceu ali os jardins zoológico e/ou botânico, mas um centro de diversões privado denominado Theatro-Parque, e, mesmo assim, pode ter mantido o direito de explorar comercialmente o terreno público sem pagar impostos. Assim é que, nos meses seguintes ao encerramento da exposição, o local, que mantinha ainda algumas dependências construídas para o certame, inclusive os coretos, ocupados nos domingos para concertos de duas bandas

⁷⁶ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 37, nº 117, 18/5/1901, sábado, p. 2.

⁷⁷ Tendo iniciado suas atividades como comerciante, o Coronel Domingos Martins Pereira e Souza fundou a Casa Negra em 1881. Ao longo dos anos, consolidou os seus negócios, abrindo também uma fábrica de artigos para fumantes, cujas marcas conquistaram numerosos prêmios em certames estaduais, nacionais e estrangeiros. Tendo sido conselheiro municipal em 1892, assumiu a presidência da Junta Comercial no ano seguinte. Após, dirigiu o Centro Republicano. Em 1909, além de dirigir os seus negócios particulares, acumulava os cargos de deputado estadual, membro da Comissão Central do Partido Republicano e presidente da Junta Comercial. Cf. *O Independente*, Porto Alegre, ano 9, nº 786, 24/6/1909, 5ª feira, p. 1.

⁷⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 161, 10/7/1901, 4ª feira, p. 1.

militares, começou a sofrer transformações. Alguns pavilhões foram desmontados e outros adaptados para serviços de restaurante e repouso de senhoras. Os jardins foram incrementados e ganharam novos bancos. A iluminação do local, elétrica, foi acrescida de novos refletores. Pretendia-se deixar o parque com “aparência de dia em plena noite”.⁷⁹ Um teatro também foi construído. Embora de madeira, apresentava aspecto elegante e alteroso. O palco era amplo e ladeado de camarins. Sua altura permitia subir as cortinas sem necessidade de dobrá-las. Luzes elétricas o iluminavam. Mas tinha apenas plateia:

Próximo ao palco, ao ar livre, como nos estabelecimentos do gênero, há um recinto gradeado para os espectadores, onde estão colocadas cem cadeiras reservadas e muitas outras em derredor de pequenas mesas, para aqueles que quiserem assistir aos espetáculos ao mesmo tempo que serão servidos de bebidas, doces, etc., fornecidos pelo restaurante colocado defronte ao teatro. Esse recinto é poderoso e pode conter avultado número de espectadores. À noite, iluminado por poderosas lâmpadas elétricas, o seu aspecto será deslumbrante.⁸⁰

No local deveriam se apresentar artistas variados, exibindo novidades de diferentes gêneros que já faziam sucesso no Rio de Janeiro, em Paris e Buenos Aires, inclusive as cançonetas, ainda vistas com grande desconfiança pelo conservador público local.⁸¹ A sua abertura, inicialmente prevista para setembro, só ocorreu em 19 de outubro, devido ao atraso das obras. A entrada geral no Parque custaria 1\$000rs, o que foi considerado um preço módico pela *Federação*, devendo atrair “toda a população de Porto Alegre”. De fato, não era um valor elevado, correspondendo ao preço das galerias dos demais centros de diversões locais, mas o acesso aos espetáculos no teatro implicaria em um custo adicional, mais elevado.

Uma concorrência pública extraordinária, integrada também pela elite local, afluíu à abertura do novo centro de diversões, que foi recebido como “um apreciável ponto de reunião e recreio”, especialmente considerando-se a aproximação do verão. No dia seguinte, um domingo, o público teria sido ainda maior, dificultando a circulação

⁷⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 236, 8/10/1901, 3ª feira, p. 2.

⁸⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 245, 19/10/1901, sábado, p. 2.

⁸¹ A referência às três cidades como modelos de centros urbanos modernos e civilizados que deviam orientar a modernização de Porto Alegre não somente do ponto de vista urbanístico, mas também sob o aspecto dos costumes, dos gostos e das práticas espetaculares, não é gratuita e nem pontual, estendendo-se às três primeiras décadas do século XX. Neste ano de 1901, também foram abertos cafés-concerto e teatros de variedades no Rio de Janeiro, porém fechados. Já os países do Prata eram aqueles onde os empresários locais costumavam contratar as companhias de variedades que se exibiram em Porto Alegre no período. Sobre a importância referencial das metrópoles estrangeiras para a capital gaúcha, consultar PESAVENTO, 1999.

das pessoas nas dependências do parque e entorno do restaurante e teatro. Os comentários da imprensa sobre o evento foram detalhados, descrevendo cada uma das atrações exibidas nos espetáculos noturnos, assim como as reações dos espectadores.

Contorcionistas, ginastas, acrobatas, músicos, bailarinas, cantoras e cançonetistas, assim como animais adestrados, muitos dos quais vistos pela primeira vez em Porto Alegre, e seus respectivos domadores, causaram “emoção e entusiasmo”, fazendo o auditório rir, aplaudir e pedir bis, no que foi atendido. Nos intervalos, bandas militares realizaram concertos nos coretos. O *Independente* também apoiou a iniciativa do industrialista Domingos Martins em ter mandado erigir a “nova casa de espetáculos”, mas, ao contrário da *Federação*, recriou com bom humor a suntuosidade excessiva da apresentação de certas frequentadoras, saindo vitorioso na campanha que empreendeu pela simplificação dos vestuários.

Promovido pela *Federação* como a primeira “casa de espetáculos” do gênero variedades instalada na cidade, o Theatro-Parque viu crescer sua simpatia pública, ganhando a cada dia mais frequentadores. No último domingo de outubro, *A Federação* calculou a multidão presente no local em cerca de quatro mil pessoas. Os seus variados espetáculos foram se sucedendo e alternando com sucesso, até que em 6 de novembro juntou-se a eles uma nova atração, o cinematógrafo de Henrique Sastre.

O exibidor havia feito três temporadas na cidade no primeiro semestre do ano (no Theatro São Pedro, na Exposição Estadual e no Polytheama) e uma quarta no segundo semestre (novamente no Theatro São Pedro, em julho). Quando trabalhou nos teatros, apresentou as projeções como atrações exclusivas dos espetáculos, ocupando-os como exibidor autônomo. Na Exposição, manteve certa autonomia como exibidor, ao mesmo tempo em que figurou como uma das atrações do certame, complementando e diversificando as opções de entretenimento oferecidas pelos seus organizadores.

A mesma flexibilidade ou diversidade dos modos de exibição das projeções experimentada no “evento-lugar” Exposição Estadual seria herdada pelo Theatro-Parque. Nesse centro de diversões especializado em espetáculos de variedades, os programas eram majoritariamente organizados pelo seu diretor artístico, o qual contratava separadamente as atrações que lhe fossem interessantes. Comumente, os programas reuniam artistas de distintas especialidades, na maior parte das vezes pertencentes a uma companhia, e um exibidor cinematográfico independente, cujas projeções deveriam incrementar os espetáculos e encerrar as funções.

A inclusão das projeções cinematográficas entre as atrações do Theatro-Parque era interessante tanto para o centro de diversões quanto para o exibidor itinerante. O primeiro tornava os seus programas mais atraentes, pois diversificados e atualizados

com as novas tecnologias do entretenimento visual, fortemente valorizadas no período. O cinematógrafo ainda era considerado uma atração relativamente nova e de ponta em 1901. Era uma modalidade de espetáculo de projeção de imagens que apenas começava a ser explorada com mais intensidade no meio local, mas cujo interesse junto aos espectadores crescia na proporção e na qualidade da sua oferta.

Por sua vez, a inscrição das projeções cinematográficas nos espetáculos de variedades proporcionava aos exibidores itinerantes o acesso a um público mais amplo e diversificado do que aquele atraído exclusivamente pelas projeções. Se a participação em espetáculos mistos podia significar menores lucros e menor margem de ação, implicava também uma diminuição de custos e riscos, os quais deveriam ser consideráveis em se tratando de exhibições autônomas em teatros e principalmente nos casos de abertura de espaços próprios. Lembra Edouard Arnouldy (2004) que, ao menos no caso dos cafés-concerto franceses, que foram contemporâneos ao Theatro-Parque, mas eram espaços fixos fechados que contratavam os exibidores por tempo considerável, esta integração era uma boa alternativa para muitos itinerantes. Afinal, aqueles centros lhes ofereciam boas condições estruturais, nem sempre encontradas em sua atividade itinerante. Por outro lado, implicavam uma espécie de fixação ou sedentarização de sua atividade.

Em Porto Alegre, diferentemente, as contratações eram temporárias e raramente alongadas. O fato de o Theatro-Parque ser ao ar livre também conferia instabilidade e irregularidade à manutenção de suas atividades, na medida em que o seu funcionamento dependia das condições climáticas e até mesmo de interferências externas e deficiências associadas ao fornecimento de energia elétrica, por exemplo. Ou seja, embora fosse um centro de diversões fixo, não garantia retorno financeiro seguro. Na verdade, não se sabe como eram feitos os contratos, se os exibidores recebiam por espetáculo ou por tempo de serviço. O fato é que muitos espetáculos ali programados não ocorreram em função do clima, e isso certamente prejudicava o empresário mantenedor da casa, que deixava de lucrar com a bilheteria, sendo provável que o insucesso repercutisse negativamente sobre as atrações em cartaz ou na contratação de novas atrações.

Na primeira temporada do Theatro-Parque, o cinematógrafo de Sastre foi apresentado como atração complementar, configurando um modo de exibição que seria reproduzido pelos exibidores que o sucederam no mesmo local ao longo dos seus seis anos de funcionamento. No entanto, houve períodos em que as projeções foram a atração exclusiva dos espetáculos. Isso acontecia quando outros artistas contratados para dividir os programas com os exibidores cinematográficos atrasavam a sua chegada ou quando o seu contrato terminava antes do encerramento da temporada do centro de diversões.

Houve casos, mais raros, em que as companhias de variedades contratadas trouxeram os seus próprios aparelhos projetores e apresentaram os seus próprios programas diversifi-

cados, incluindo as projeções de vistas. A variedade de modos de exibição cinematográfica observada no Teatro-Parque e que definiu a sua forma peculiar de funcionamento ao longo dos anos, explica a opção por tratá-lo em separado, buscando-se exatamente preservar aquela fluidez, diversidade e simultaneidade.

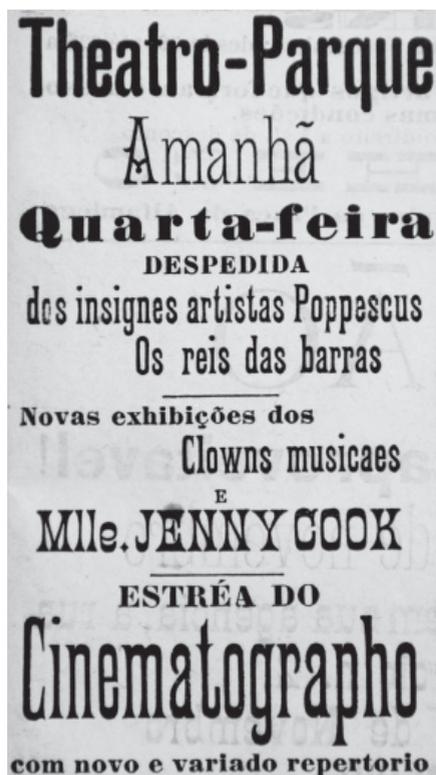
No Teatro-Parque, a importância das projeções cinematográficas nos programas foi variável, mantendo estreita relação com a qualidade da exibição em si mesma, tanto do ponto de vista técnico quanto temático, isto é, considerando-se a nitidez e clareza das projeções e a variedade e atualidade do acervo de vistas do exibidor. Esta importância também esteve relacionada à qualidade das demais atrações, de outros gêneros, que disputavam a atenção do público com o cinematógrafo.

Já a manutenção das projeções como a última atração das funções pode ter atendido a razões de ordem pragmática. O fato de as projeções serem realizadas numa tela afixada no palco, onde antes se apresentavam os artistas, pode ter contribuído para o estabelecimento deste modelo de organização dos programas, não significando necessariamente que as projeções se constituíssem na atração principal. Houve casos, porém, em que o cinematógrafo assumiu, de fato, o papel de melhor atração do espetáculo, a mais esperada, sendo por isso reservada para o final, porque era capaz de manter o público no local até o encerramento da função, mesmo quando as atrações anteriores fossem desprovidas de interesse.

1901 – Henrique Sastre

No dia anterior à estreia de Sastre no Teatro-Parque, *A Federação* publicou o anúncio do espetáculo. Como se pode observar, o exemplar foi veiculado pelo proprietário do centro de diversões que contratou o exibidor, promovendo o cinematógrafo como uma nova atração entre outras. Os anúncios seguintes atenderiam a esta mesma característica. Segundo a folha, o exibidor trazia desta vez “novas e interessantíssimas vistas, entre as quais muitas ainda não apresentadas nesta capital”, evidenciando a variedade e a atualidade dos títulos como requisitos fundamentais para a valorização das projeções. A qualidade técnica do aparelho projetor propriamente dita já se tornara um pré-requisito indiscutível ao final de um ano de sucessivas temporadas de exibições cinematográficas na cidade, assumindo a prioridade nas avaliações o ineditismo dos filmes. A preocupação com a sua renovação, especialmente no caso de Sastre, que havia estado por tantas vezes na cidade, não era gratuita... e nem infundada, como se verá adiante.

Nas projeções que realizou no Teatro-Parque, Sastre exibiu vistas conhecidas e novas, de interesse turístico, documentais e cômicas. A relação dos filmes divulgados para a estreia estava dividida em quatro partes, organizadas tematicamente. A pri-



Anúncio Theatro-Parque. Estreia do Cinematógrafo de Henrique Sastre. *Jornal A Federação*, 05/11/1901, p. 3. Acervo Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul.

meira trazia “Vistas da Indochina”⁸²; a segunda, da Itália⁸³; a terceira, de Veneza⁸⁴, e a quarta, “Vistas cômicas tomadas do novo circo”.⁸⁵ Enquanto o primeiro grupo pode ter reunido apenas vistas desconhecidas dos espectadores locais, os outros três conjuntos entretearam o velho repertório, exibido na última visita de Sastre a Porto Alegre, em julho, com algumas novidades. O último conjunto, por exemplo, reunia a totalidade das vistas Lumière tomadas no Novo Circo, em Paris, e que tinham por protagonistas os palhaços Foottit e Chocolat, já apresentados aos porto-alegrenses pelo próprio Sastre.

Eram vistas cinematográficas, conjuntos de filmes curtos que registravam alguns segundos ou minutos de um acontecimento maior, proporcionando uma visão fragmentada e descontínua de ações e aspectos que os haviam caracterizado. No primeiro caso, foram registrados diferentes momentos de uma prova náutica: as regatas dispu-

⁸² 1) O governador geral chegando a bordo do Tamisa para assistir às regatas; 2) Passagem das embarcações com seus remadores sentados; 3) Passagem das mesmas com os remadores de pé; 4) Ida das embarcações com remadores ingleses; 5) Volta das mesmas.

⁸³ 1) Festas por ocasião da Exposição de Turim; 2) Exercícios diante dos soberanos no Clube Ginástico de Turim; 3) O desfile de vários Clubes Ginásticos; 4) Entrada dos soberanos na Exposição de Turim; 5) Concurso de automóveis guarnecidos de flores, ida; 6) Volta dos automóveis; 7) Saída dos automóveis, sem flores, de Toulon.

⁸⁴ 1) Praça de São Marcos, com uma mulher dando de comer aos pombos; 2) Passagem do bonde no canal; 3) Grande canal com bancos; 4) Panorama do grande canal; 5) Passagem da grande avenida e Praça de São Marcos.

⁸⁵ “Foottit e Chocolat jogando o boxer (Foottit et Chocolat, I – Boxeurs), Equilíbrio sobre uma cadeira (Foottit et Chocolat, II – Acrobates sur la chaise), Cadeira transformada em balanço (Foottit et Chocolat, III – Chaise en bascule), Guilherme Tell (Foottit et Chocolat, IV – Guillaume Tell), Chegada da polícia (Foottit et Chocolat, V – Le Policeman) e Morte de Chocolat (Foottit et Chocolat, VI – La mort de Chocolat)”. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, 5/11/1901, 3ª feira, p. 2.

tadas por remadores ingleses e assistidas pelo governador geral da Indochina. Na segunda parte, as vistas tematizaram as festas promovidas por ocasião da Exposição Internacional de Turim (1901), que contaram com exercícios ginásticos apresentados aos soberanos italianos. Outras três vistas, sobre um concurso de automóveis ornamentados com flores, que inicialmente podiam ser associadas ao mesmo evento, destoam pela indicação de que os carros saem da cidade de Toulon, que fica no sul da França, na Riviera, distante de Turim. A terceira parte focalizou a movimentação de pessoas na Praça de São Marcos e das barcas em um dos canais venezianos. Se não são as mesmas vistas exibidas na terceira temporada de Sastre, são muito semelhantes. É possível também que o exibidor tenha apenas modificado os seus títulos desta vez, esclarecendo melhor do que tratavam.

Após tanta informação sobre os acontecimentos políticos e esportivos europeus, os espectadores locais teriam a oportunidade de dar apenas boas risadas, compartilhando, de alguma forma, uma experiência que tantos outros espectadores parisienses já haviam presenciado fisicamente e que o cinematógrafo se encarregava de reproduzir pelo resto do mundo. Bastava assistir ao último conjunto de filmes e se deixar transportar pela imaginação para um dos circos mais importantes de Paris e desfrutar do espetáculo dos célebres palhaços Footit e Chocolat.

Neste caso, assim como em boa parte, senão na totalidade, dos espetáculos de projeções realizados em Porto Alegre no período, a importância do exibidor como detentor de informações sobre os filmes e a sua participação nas exibições como apresentador ou comentador das vistas parece ter sido indispensável, embora absolutamente nada tenha sido mencionado a respeito na imprensa local, talvez mesmo por ser uma prática habitual. Em uma única ocasião, em 1908, quando foi aberto o Auto-Tours, proporcionando uma forma alternativa de exploração do cinematógrafo, que ambientava a projeção como uma viagem turística em automóvel, enfatizou-se que o exibidor faria o papel de motorista-cicerone.

No que diz respeito à ideia da fragmentação, está presente tanto nas recortadas narrativas visuais reunidas para dar conta de um evento, quanto na organização dos diversificados programas a partir dos conjuntos de filmes e na integração das projeções cinematográficas em espetáculos mistos alternando atrações de diferentes gêneros. A variedade, descontinuidade e simultaneidade das manifestações que caracterizará as formas de mostrar no período possivelmente tinha o seu reverso, e quem sabe o seu estímulo, nas formas de ver e nas expectativas do público com relação aos espetáculos visuais – um público que valorizará crescentemente os “efeitos” das atrações, a sua capacidade de surpreender o olho e despertar sensações, proporcionando experiências perceptivas e emocionais novas, ainda que neste momento os interesses estejam mais voltados às possibilidades de conhecimento do mundo e ao riso fácil.

Em parte, aquelas características resultavam de limitações técnicas da produção cinematográfica da época, mas, por outro lado, há que lembrar que o cinematógrafo era uma novidade que ainda buscava um lugar entre as práticas espetaculares suas contemporâneas. Por isso, deveria considerar as condições particulares de cada contexto histórico em que procurava se inscrever a fim de despertar e conquistar para si o interesse de um público que já tinha as suas preferências divididas entre outros gêneros de entretenimento. O seu maior trunfo talvez estivesse exatamente na novidade/efemeridade que fundava a sua dinâmica, na constante renovação de sua oferta como principal motivação do seu interesse junto ao público.

Sastre ficou em cartaz por dez dias. A temporada não foi mais longa porque o interesse pelos seus programas esgotou-se rapidamente. Embora não se saiba a que horas tinham início os espetáculos, sabe-se que terminavam às 22h30, segundo promessa do diretor do Teatro-Parque, respondendo a reclamações de certos frequentadores contra o retardamento dos horários. Durante o período, as projeções cinematográficas foram apresentadas como a última atração de um espetáculo leve e divertido, em que foi privilegiado o entretenimento.

Nos primeiros espetáculos, Sastre enfrentou problemas técnicos, provavelmente relacionados à deficiente fonte de luz. A persistência daqueles e as limitações do seu acervo relativamente à novidade das vistas determinaram que as projeções do exibidor ocupassem uma importância apenas secundária nos programas, sendo mais prestigiadas as atrações ao vivo, que se alternavam e renovavam de forma mais dinâmica e evidente. É o que expressam os comentários da imprensa a respeito, repetitivos e tediosos, aos quais devia corresponder uma semelhante falta de entusiasmo do público.

Com relação aos filmes exibidos, apenas na ocasião da estreia e em duas outras os títulos foram divulgados. Na noite de 13 de novembro, por exemplo, foi apresentado como destaque do repertório “inesgotável” do exibidor a “vista dos funerais do malogrado rei d'Itália, Umberto I”.⁸⁶ Apesar da anunciada novidade, filmes sobre essa mesma temática já haviam sido exibidos aos espectadores porto-alegrenses em fevereiro e outubro desse mesmo ano, por Barrucci e Kaurt, respectivamente. No sábado, 16, mereceram destaque as vistas “Grandes regatas”, “Veneza, Praça de São Marcos”, “Praça de Touros em Toledo” e “Esquadras alemã, francesa e italiana reunidas”.⁸⁷ A exibição, que foi comentada no dia seguinte pelo *O Independente* como “excelente”, foi a última da qual se deu notícia na imprensa.

⁸⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 265, 13/11/1901, 4ª feira, p. 2.

⁸⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 267, 16/11/1901, sábado, p. 2.

O Theatro-Parque continuou funcionando durante todo o verão de 1901 e apresentando as suas atrações variadas, que incluíram trapezistas e equilibristas, merecendo sempre os elogios da imprensa. Contudo, somente em março de 1903 é que um novo cinematógrafo seria ali apresentado. A ausência de exibições cinematográficas neste centro de diversões em 1902 não foi um privilégio seu, como se sabe, tendo se estendido a toda a cidade.

1903 – José Barrucci

Em 1903, os exibidores cinematográficos itinerantes retornaram à cidade com os seus cinematógrafos. O primeiro a chegar foi José Barrucci, já conhecido localmente, onde havia realizado projeções em 1900 e 1901. Nesta sua terceira visita à cidade, que se estendeu por quase três meses, Barrucci ocupou sucessivamente o Theatro-Parque e o Theatro São Pedro, além de se apresentar ao ar livre na Festa do Divino, que pela primeira vez contou com projeções cinematográficas entre as suas atrações.

No Theatro-Parque, a sua participação se estendeu de 19 a 30 de março. O aparelho que exibiu desta vez foi denominado “Grande Internacional Biógrafo (Cinematógrafo Aperfeiçoado)” e as projeções foram apresentadas como uma atração complementar de espetáculos mistos em que predominavam cançonetistas. Eram funções noturnas, cujos programas eram encerrados pelas projeções, embora elas não fossem consideradas a atração mais importante. Barrucci exibiu vistas animadas e estreou com títulos na sua maior parte já conhecidos. Tentou exibir filmes científicos (cirúrgicos) do dr. Doyen, indicados apenas para homens, mas foi impedido por se apresentar num espaço aberto e de frequência familiar.

No verão de 1903, o Theatro-Parque, ou Parque da Exposição, permanecia sob a direção de Domingos Martins, que continuava merecendo elogios da imprensa em geral. Volta e meia o *Independente* assumia o papel de porta-voz dos seus frequentadores, transmitindo ao proprietário reclamações e zelando pela moralidade dos seus artistas e espetáculos, considerando-se que era “frequentado por centenas de famílias que ali levam suas filhas”. Fazia-se questão de distingui-lo de estabelecimentos como cafés cantantes e afirmar a sua categoria de lugar “sério”, onde as senhoras iam “buscar alegria”.⁸⁸

Tais comentários revelam a qualidade do público que prestigiava as funções, assim como a consideração social do centro de diversões e do gênero de entretenimento ali apresentado – os espetáculos de variedades – no meio cultural local. Verifica-se, de resto, que em 1903 o Theatro-Parque continua a ser um lugar de frequência elitizada, que compartilha o mesmo público do Theatro São Pedro. A observação de

⁸⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 3, nº 111, 4/1/1903, domingo, p. 2.

tais aspectos é importante porque contribui para identificar o público que assistirá às exibições cinematográficas realizadas nesse mesmo centro no período, assim como o lugar do cinematógrafo entre as expectativas de lazer e as diversões públicas da época.

Nas notas jornalísticas que precederam o início da temporada de Barrucci, ele foi anunciado como “muito conhecido nesta capital”, com o que solicitava-se a memória dos leitores-espectadores sobre as suas temporadas anteriores, que deviam ter deixado boa impressão. Contudo, destacou-se também o fato de o exibidor trazer uma “coleção de vistas inteiramente novas, em todos os gêneros”, “adquiridas na Europa.”⁸⁹ Embora nem sempre a propaganda correspondesse à realidade, evidenciava as expectativas do público com relação ao cinematógrafo, legitimando-as na proposta antecipada de satisfação.

A estreia do exibidor foi realizada juntamente com a de uma destacada cançonetista francesa em meio a um “programa atraente e convidativo”, o qual reunia outras atrações de variedades já em cartaz no local. O anúncio do espetáculo permite observar que a cançonetista se constituía então em uma atração mais prestigiada do que o cinematógrafo, o que significa que a reputação do gênero no meio local havia se transformado desde 1901, ganhando maior apreço.

A entrada geral no Teatro-Parque custava 2\$000rs e as cadeiras numeradas custavam 1\$000rs, o que significa que a pessoa que desejasse assistir aos espetáculos apresentados no teatro acabava gastando 3\$000rs. Considerando-se que o cinematógrafo era anunciado como atração integrante do mesmo programa em que participavam os artistas e que era apresentado como o seu número final, evidencia-se que também as projeções tinham lugar no teatro e que o seu acesso estava condicionado ao pagamento daquele mesmo valor, que era sem dúvida elevado, restringindo, portanto, a abrangência social do espetáculo.

Devido ao mau tempo, a estreia de Barrucci acabou sendo transferida por duas vezes, mas mesmo assim atraiu bom público. O cinematógrafo apresentou diversas vistas, “na maior parte já conhecidas”⁹⁰, contrariando todas as expectativas geradas pela campanha publicitária que o promoveu, calcada na novidade e atualidade do repertório. Os espetáculos seguintes, que não eram diários, tiveram a sua regularidade abalada devido aos fatores climáticos, os quais também dificultavam a presença pública, visto que o parque era ao ar livre e a plateia do anfiteatro descoberta. Os comentários que os sucederam foram completamente desanimados e entediados, especialmente quando referidos ao “cinematógrafo de vistas conhecidas”, apontando também a sua fraca concorrência.

⁸⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 59, 11/3/1903, 4ª feira, p. 2 e nº 62, 14/3/1903, sábado, p. 2.

⁹⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 67, 20/3/1903, 6ª feira, p. 2.

A pasmaceira só seria rompida com a iniciativa de Barrucci em realizar, na noite de 26 de março, duas “sessões” de projeções, a primeira às 20h30 e a segunda às 21h30, apresentando “vistas das operações do dr. Doyen, cirurgião do hospital de Paris”. O médico francês Eugène-Louis Doyen (1859-1916) ganhou renome profissional por suas inovações técnicas nas cirurgias abdominal e vaginal e por ter desenvolvido vários instrumentos cirúrgicos e escrito vários manuais ilustrados sobre a sua prática. Mas o que o tornou mundialmente célebre foi ter realizado as primeiras filmagens de cirurgias, as quais tiveram a sua primeira exibição pública oficial em 1898. Inicialmente destinados a estudantes e colegas de profissão, os filmes do dr. Doyen acabaram conhecendo larga difusão mundial, sendo assistidos por amplos e variados auditórios. Filmes mostrando a operação de separação de gêmeos siameses, por exemplo, tornaram-se muito populares desde que começaram a ser projetados por exibidores cinematográficos itinerantes em sessões especiais para um público leigo e despreparado, mas curioso e “ávido de novidades”. Enquanto isso, o médico caía em descrédito junto aos seus pares (LEFEBVRE, 2004).

A entrada para essas exposições, com direito a cadeira, custaria apenas 1\$000rs, mas seriam espetáculos exclusivamente de projeções, daí a redução do valor. Embora nada tenha sido divulgado antecipadamente na imprensa acerca da qualidade do espetáculo e do seu programa, acredita-se que tais informações tenham circulado no “boca a boca”. É que, na época, os filmes científicos não costumavam ser exibidos livremente, mas em sessões especiais, reservadas somente aos homens. Quando vistas do gênero foram exibidas em São Paulo, em outubro de 1902, a imprensa recomendou o “não comparecimento das senhoras e crianças em vista da violência das sensações experimentadas”, o que não ocorreu nesta ocasião em Porto Alegre.⁹¹

O resultado foi que a “exibição especial” no Theatro-Parque acabou sendo cancelada. Se a *Federação* apenas avisou os leitores a respeito, o *Independente* louvou

a quem quer que seja que determinou a suspensão desse espetáculo [...], porque exposições dessa ordem devem ser feitas em lugares privados e não no *Parque*, onde, apesar de não comparecer nessa noite famílias, o teatro dali é visto pelos moradores das casas da vizinhança, e ainda mais por todos que por aquelas imediações passassem àquela hora e que se sujeitavam a presenciarem uma exibição do cinematógrafo própria só para homens.⁹²

⁹¹ Os filmes exibidos em São Paulo mostravam “com que firmeza, asseio e rapidez se fazem as operações de laparotomia, a trepanação, tão delicada, e na qual se vê inclusive o movimento da serrilha movida à eletricidade.” Cf. *Diário Popular*, São Paulo, 18/10/1902, p. 2 (SOUZA, 2005).

⁹² *O Independente*, Porto Alegre, ano 3, nº 135, 29/3/1903, domingo, p. 3.

O caso permite verificar que provavelmente já haviam sido realizadas na cidade sessões do gênero, ditas especiais e destinadas apenas a auditórios masculinos, mas em espaços fechados e com aviso prévio, embora nada neste sentido tenha sido identificado pela pesquisa. É quando a prática desrespeita as normas e os costumes que ela acaba evidenciada. Neste caso, o episódio contribuiu para lançar luz sobre outros usos ainda mais marginais, relativos às formas alternativas de apropriação do cinematógrafo, observando-se que as projeções realizadas no Theatro-Parque podiam ser vistas de fora e de longe, ao menos parcialmente, por não pagantes e até por moradores vizinhos a partir de suas próprias residências.

A tentativa frustrada de Barrucci não interrompeu a sua temporada de projeções no Theatro-Parque, as quais continuaram sendo apresentadas como a atração final dos espetáculos de variedades. A exibição das vistas cirúrgicas, por sua vez, seria apenas adiada, já que foi concretizada com enorme sucesso de público na temporada seguinte do exibidor, no Theatro São Pedro, onde o exibidor passou a dar espetáculos exclusivamente de projeções a partir de 31 de março, apresentando “grande número de vistas novas”.⁹³

Seriam estas vistas tão novas quanto as vistas velhas projetadas no Theatro-Parque? Muito provavelmente. A repetição do argumento parece indicar muito mais que se pretendia atingir e atrair um público distinto daquele que costumava frequentar o primeiro local das exibições. A mudança do modo de exibição das projeções no novo centro de diversões, onde seriam exibidas como atração exclusiva, por si só já demandava um público diverso, pois diretamente interessado neste gênero de atração e não nos espetáculos de variedades. A redução dos preços dos ingressos, acompanhando a simplificação dos programas, é outro aspecto a endossar esta possibilidade. A maior importância assumida pelo cinematógrafo nos espetáculos autônomos costumava ser expressa também na qualidade da sua divulgação pela imprensa, onde o exibidor passava a merecer uma nota independente, deixando-se de enfatizar o local da exibição, como ocorria sempre que as projeções eram uma das atrações do Theatro-Parque.

1903 – Imperial Companhia Japonesa Kudara

Nos meses de junho e julho de 1903, foram as corridas de touros dominicais realizadas na arena do Campo da Redenção (atual Parque Farroupilha) a opção de lazer mais prestigiada pela população local e a que maior público atraiu. No mesmo período, os teatros São Pedro e Polytheama foram ocupados, alternadamente, por

⁹³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 75, 30/3/1903, 2ª feira, p. 2.

uma companhia dramática portuguesa, que teve o seu público cativo, mas sem o sucesso dos toureadores. O quadro seria incrementado com a vinda da Imperial Companhia Japonesa Kudara à cidade, que trazia consigo um cinematógrafo. Apesar de ter permanecido, involuntariamente, pouco tempo em cartaz, sua atuação foi marcante, tanto pela competência técnica dos seus artistas quanto pela qualidade dos seus aparelhos de projeção e pela beleza e novidade dos seus números, figurinos e vistas.

A Companhia Kudara era uma importante e renomada companhia ginástica e de variedades originária do Teatro Kabuki, de Tóquio, cuja especialidade eram os números de equilíbrio, acrobacia e cães amestrados, além das projeções. O grupo chegou em Porto Alegre vindo de Rio Grande e precedido de larga fama na imprensa carioca e paulista.⁹⁴ Sua intenção era realizar alguns espetáculos no Theatro-Parque e depois empreender uma temporada mais longa no Theatro Polytheama, assim que este fosse desocupado pela companhia portuguesa que lá cumpria temporada.

A estreia no primeiro local aconteceu no sábado, 27 de junho. Após os primeiros quatro espetáculos ali realizados, em 27, 28 (tarde e noite) e 29 de junho, os artistas tentaram se transferir para o Polytheama, onde deveriam estreiar na quinta-feira, 2 de julho. No entanto, tais planos acabaram frustrados por desentendimentos entre o empresário da companhia portuguesa e o novo proprietário e locatário do Polytheama, o Banco da Província, que acabara de adquirir o teatro em leilão. Alegando cláusulas contratuais estabelecidas com o antigo proprietário, um particular, os portugueses permaneceram no local, obrigando os japoneses a voltarem ao espaço aberto do Theatro-Parque em pleno e rigoroso inverno gaúcho (neste mês de julho, as temperaturas em Porto Alegre chegaram aos 7°C). Ali foram realizados mais três espetáculos (2, 3 e 4 de julho), mas com um repertório limitado por causa do frio e da falta de condições estruturais do local.

Em todos os sete espetáculos realizados foram alternados os exercícios ginásticos e as projeções cinematográficas, as quais caracterizaram-se por grande qualidade, exibindo filmes inéditos, longos e em cores. Além das vistas cinematográficas, a companhia também projetou vistas fixas, mas pouco numerosas, empregando dois aparelhos distintos, um para cada gênero de imagens. Um deles foi uma lanterna mágica aperfeiçoada denominada “projetor elétrico *L'Aester*”, por meio do qual eram projetadas as vistas fixas, dividindo-se estas entre retratos de personalidades políticas nacionais e estrangeiras, provavelmente em P&B, e fotografias coloridas

⁹⁴ A Companhia Japonesa Kudara estreou no Theatro São Pedro, do Rio de Janeiro, em 8 de abril de 1903. Tinha por diretor Yosaku Kudara e por empresário no Brasil Max Rosenthal. Sua estreia em São Paulo deve ter ocorrido no início de maio do mesmo ano, quando fez curta temporada no Theatro Sant'Ana (ARAÚJO, 1976: 153 e 1981: 98).

pelo processo do prof. Gabriel Lipmann. O outro aparelho era um projetor cinematográfico denominado Bioscope Captotricon de Farragut, por meio do qual foram projetados os filmes (ARAÚJO, 1976: 152). Estes duravam cerca de 15 minutos, o que era considerado uma longa duração na época. Neste caso, os aparelhos faziam parte do acervo da companhia, não havendo um exibidor cinematográfico autônomo agregado aos programas.

Segundo o *Independente*, apesar do frio, a função de estreia contou com bom público. A *Federação* observou que o clima invernal acabou afastando os espectadores das funções noturnas do final de semana, ao contrário do que ocorreu na matinê de domingo, que atraiu grande e seleta concorrência, apesar das touradas, cuja arena, próxima dali, ficou “repleta de povo”. Ambas as folhas elogiaram os espetáculos pela beleza e luxo dos figurinos orientais, dos números circenses e do “excelente cinematógrafo”, que “agradou sobremaneira”.⁹⁵ A vedete dos quatro primeiros espetáculos foi o filme *Viagem à lua*⁹⁶, de Georges Méliès, com 16 minutos de duração e colorido, cujo sucesso determinou que fosse reprisado várias vezes, recebendo a cada exibição “ruidosos aplausos” dos espectadores.⁹⁷

Confiante de que realizaria a sua temporada no Teatro Polytheama, a Companhia Japonesa Kudara veiculou anúncios na imprensa e fez distribuir “6.000 avulsos de quatro páginas” pelas ruas, os quais traziam detalhes do extenso e diversificado programa do espetáculo, dividido em três partes e com mais de duas horas de duração. Como no Rio de Janeiro, também em Porto Alegre as projeções, tanto de vistas fixas quanto animadas, foram concentradas na segunda parte do programa. Na estreia no teatro fechado, o destaque entre as projeções ficaria com a “famosa grande mágica

⁹⁵ *A Federação* Porto Alegre, ano 20, nº 150, 29/6/1903, 2ª feira, p. 2.

⁹⁶ *Le voyage dans la lune*, 1902, Georges Méliès, Star Film, França, P&B, mudo, 16min, 256 metros. Com roteiro escrito por Georges Méliès (1861-1938) e inspirado nos romances *Da Terra à Lua*, de Julio Verne, e *Os primeiros homens na lua*, de H.G. Wells, seus contemporâneos, o filme marca a invenção do cinema de ficção científica. Inteiramente realizado nos estúdios de Méliès, que também o produziu, fotografou e interpretou, o filme se compôs de 30 quadros e utilizou cenários em papel e madeira pintados a mão e criados de modo a causar a ilusão de perspectiva e realidade. *Viagem à lua* demandou três meses de filmagens e considerável número de figurantes, podendo ser considerado a primeira super produção da história do cinema. Sua duração, de 16 minutos, é inusitada para a época. Uma versão mais aproximada do filme original, com duração de 12:48min pode ser assistida no site You Tube. Porém, ela sofreu acréscimos sonoros contemporâneos, de narração, música e ruídos.

⁹⁷ Segundo Araújo (1976: 152), que pesquisou as temporadas da companhia no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde os mesmos filmes projetados em Porto Alegre foram exibidos, *Viagem à lua* foi apresentado como “fantasia extraordinária em 30 cenas, grande sucesso do Olímpia, de Paris”, cujos “personagens são coloridos e as vistas têm fixidez” e cujas “cenas são engraçadas e muito variadas”. Cf. *Gazeta de Notícias*, 9/4/1903, p. 2.

cinematográfica “Ali Babá e os 40 ladrões”, grande peça em 24 cenas, em tamanhos e cores naturais”, que seria exibida entre outras vistas animadas.⁹⁸

O anúncio informava ainda as demais atrações da função, os preços dos ingressos e o local de sua venda (Confeitaria A Bohemia), o horário de início e fim dos espetáculos (20h30 às 23hs) e a disponibilidade do serviço de bondes na saída (para os arrabaldes da Glória, Navegantes e Menino Deus), demonstrando a organização e profissionalismo da companhia.⁹⁹ Na base havia ainda uma nota confirmando o espetáculo, que acabou invalidada, pois, como se sabe, a função acabou sendo realizada no Teatro-Parque e com algumas modificações no programa, sendo retirados alguns números acrobáticos, mas mantidas as projeções.

Conforme prometido, foi exibida a fita “Ali Babá e os 40 ladrões”, “colorida e de grande efeito”, entre outras vistas animadas, e os retratos do presidente Rodrigues Alves, do imperador Guilherme, do rei Victor Emmanuel e de Santos Dumont, “o ilustre aeronauta brasileiro”. Trata-se das mesmas vistas fixas exibidas pela companhia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo anúncio veiculado na imprensa paulista, no seu acervo também constavam vistas de D. Carlos, rei de Portugal, e do brasileiro Cel. Plácido de Castro (ARAÚJO, 1981: 96). Após a sua exibição, eram projetadas as vistas fixas fotográficas e coloridas segundo o processo do professor Lipmann, em número de dez, consideradas pelos cariocas como “belíssimas e de extraordinária nitidez” (ARAÚJO, 1976: 152).

Na função seguinte, a atração principal foi a vista “A gata borralheira”, provavelmente a adaptação de Georges Méliès. Este espetáculo, porém, contou com “fraca concorrência”, embora os artistas tenham sido muito aplaudidos pelos presentes e o “excelente cinematógrafo de vistas coloridas” tenha sido muito apreciado. Na última função, de sábado à noite, deveriam estrear um ginasta e um cachorro amestrado. Este espetáculo foi “bastante concorrido” e contou com a reprise do filme *Viagem à lua*, sendo encerrado com uma pantomima. No domingo, a trupe partiu para Buenos Aires.

No balanço da imprensa porto-alegrense, observou-se que, apesar dos problemas enfrentados, a companhia “agradou sobremaneira”, mas que poderia ter agradado a muitos mais se tivesse contado com um local adequado para realizar a sua temporada. Desgostoso com a atitude do empresário da companhia portuguesa, que detinha direitos de ocupação sobre os dois teatros da cidade no momento, o *Independente*

⁹⁸ Em São Paulo, este filme foi anunciado como “mágica em 16 cenas” (ARAÚJO, 1981: 98). É possível que se tratasse do filme *Ali Baba et les quarante voleurs*, realizado em 1902 por Ferdinand Zecca para a Pathé Frères, FR, 140m, 12 quadros. Cf. site <http://www.citwf.com>.

⁹⁹ Os ingressos custariam: camarotes a 15\$000rs, cadeiras de 1ª ordem a 3\$000rs, de 2ª a 2\$000rs e galerias a 1\$000rs. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 151, 30/6/1903, 3ª feira, p. 3, anúncio.

lamentou que “uma parte do nosso público” tivesse, por isso, ficado impedida de apreciar os trabalhos dos japoneses.

1904 – W. H. Westighouse

Entre janeiro e maio de 1904, esteve em cartaz no Theatro-Parque o Anglo-American Biograph (*A Federação*), ou Biógrafo Anglo-Americano (*O Independente*). A partir de novembro deste mesmo ano, na sua nova temporada de verão, o local recebeu um exibidor não identificado que se apresentou como Biógrafo Americano, usando também a denominação em inglês, donde a possibilidade de que o mesmo exibidor tenha ali trabalhado nas duas temporadas.

O Biógrafo Anglo-Americano que estreou no Theatro-Parque em 10 de janeiro de 1904 tinha por proprietário e talvez operador o “hábil engenheiro” W. H. Westighouse (*Jornal do Comércio*), ou Westringhouse (*O Independente*), e apresentou as projeções como atrações complementares dos espetáculos de variedades realizados no anfiteatro do centro. Durante o período, apenas outra opção do gênero lhe fez concorrência: a sala de projeções aberta por Antônio Mecking na Rua dos Andradas, a qual funcionou entre 17 de janeiro e 5 de março, aproximadamente, oferecendo espetáculos exclusivamente de projeções.

Quando iniciou suas atividades no Theatro-Parque, o Biógrafo foi integrado aos espetáculos animados por uma companhia de variedades que já atuava no local desde meados de dezembro de 1903. Em 14 de janeiro, porém, o Biógrafo já era a atração única do centro, exibindo “interessantíssimas vistas, fixas e de movimento”, nas quintas-feiras, sábados e domingos à noite, mediante a entrada geral de 1\$000rs.¹⁰⁰ Esta posição de atração exclusiva foi mantida até 7 de fevereiro, quando as projeções passaram a dividir as atenções do público com uma cantora lírica, assumindo a tarefa de encerrar os espetáculos.

Após a estreia da cantora, as funções continuaram sendo realizadas nos mesmos dias da semana e continuaram sendo projetadas vistas animadas e fixas, só que os ingressos dobraram, pois as cadeiras passaram a custar outros 1\$000rs adicionais. Não houve alterações até 24 de fevereiro, ao menos, com exceção dos dias de Carnaval, quando dois espetáculos especiais, temáticos, foram realizados no local. Entre 11 de março e 4 de abril, vários artistas (cançonetistas, comediantes, dançarinos) dividiram o programa dos espetáculos com o cinematógrafo, que continuou a fechar a noite. Embora os artistas fossem se alternando e sendo substituídos, o cinematógrafo continuava

¹⁰⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 13, 15/1/1904, 6ª feira, p. 2 e *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 2/2/1904 (STEYER, 2001: 52).

provavelmente com os mesmos filmes, o que deve explicar por que foi referido como “insuportável” em 17 de março. Em 20 de abril, ele se tornou novamente a atração exclusiva do Theatro-Parque, posição que ocupou até o dia 28, quando voltou a compor espetáculos variados. A última referência à exibição do aparelho data de 3 de maio.

Durante todo este período, em que variou o modo de exibição das projeções, alterando-se a qualidade da sua participação nos espetáculos, o cinematógrafo representou o eixo de sustentação do centro de diversões enquanto atração, embora de interesse decrescente, provavelmente por causa da repetição dos programas de vistas. Funcionando ora como atração exclusiva, ora complementar, ele foi sempre referido como atração do Theatro-Parque e não como atração autônoma, pois estava a serviço daquele centro de diversões. A condição, que seria comum a todos os exibidores cinematográficos que trabalharam no local, determinava que os mesmos se adaptassem às possibilidades e necessidades daquele espaço espetacular, mas não lhes retirava a responsabilidade pela construção e manutenção de sua reputação profissional, estreitamente relacionada ao grau de interesse das suas exibições junto ao público.

Quando estreou, o Biógrafo Anglo-Americano foi promovido como “um aparelho moderníssimo”, por meio do qual seriam projetadas “lindíssimas vistas, algumas de cerca de mil metros de comprimento, sendo o repertório abundante e de fatos da atualidade”.¹⁰¹ O *Jornal do Comércio* também destacou a longa duração das vistas, nessa época percebida pela metragem dos filmes, e sua temática política e contemporânea, citando como exemplo as vistas “O assassinato dos reis da Sérvia”, além de “outras muitas vistas teatrais sérias e cômicas, contos fantásticos, danças, etc”.¹⁰² O *Independente* destacou outro título, “D. Quixote e Sancho Pança”, acrescentando que no programa inaugural das vistas seriam exibidas “algumas da vida de Napoleão e do baile *Cake Walk*”.¹⁰³

Observa-se, assim, que predominaram na divulgação aspectos relacionados aos filmes, como a novidade dos títulos, a variedade dos gêneros e a sua longa extensão,

¹⁰¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 8, 9/1/1904, sábado, p. 2.

¹⁰² *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, em 9/1/1904 (STEYER, 1998: 87). O rei Alexandre I e a rainha Draga, monarcas sérvios, haviam sido assassinados cruelmente em 11 de junho do ano anterior, sendo o filme sobre o fato provavelmente uma “atualidade reconstituída”, ou seja, uma versão ficcional baseada em fatos reais.

¹⁰³ O *Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 217, 10/1/1904, domingo, p. 2. A filmografia sobre Napoleão Bonaparte (1769-1821) já era extensa naquele momento. É possível que o filme citado fosse a produção francesa *Napoléon Bonaparte*, 1903, realização de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet para a Pathé Frères (170 m, 8,5 min, FR). Cf.: <http://ameliefr.club.fr>. Quanto ao “baile *Cake Walk*”, provavelmente era o filme realizado por Georges Méliès em 1903 (*Le cake-walk infernal*, 1903, Georges Méliès, Star Film, FR, 100m, 5 min). Cf. <http://sfstory.free.fr>. Uma versão deste filme com 4:53 min de duração pode ser apreciada no site You Tube.

demonstrando uma crescente valorização dos produtos do cinema em detrimento do aparelho projetor em si. Embora este também viesse sendo aperfeiçoado, acabava incorporando os elogios dirigidos aos filmes a partir das inovações que estes tornavam mais evidentes na projeção, como as cores e a duração ampliada.

Apesar do mau tempo, a estreia do Biógrafo atraiu uma boa concorrência, tendo sido exibidas as vistas prometidas, que “muitíssimo agradaram”. Na segunda exibição, o cinematógrafo já era uma atração exclusiva no local, o que ampliava a responsabilidade do exibidor junto ao público. A fim de manter as simpatias já despertadas, este decidiu reprisar “as magníficas vistas representando as diversas fases da vida de Napoleão, que tão apreciadas foram domingo último”.¹⁰⁴ Embora a *Federação* e o *Independente* tenham discordado sobre a quantidade de espectadores que prestigiou as projeções, as duas folhas foram unânimes em destacar o entusiasmo que provocaram entre os espectadores, que aplaudiram tanto as vistas fixas quanto as animadas, sobretudo as “cenas da vida de Napoleão”.

Os dois espetáculos seguintes contaram com a presença de “famílias e frequentadores daquele procurado centro de diversões”, tendo sido reprisada a vista do assassinato dos monarcas sérvios e incluídos novos títulos tematizando “um incêndio atacado pelo corpo de bombeiros, com a salvação dos moradores do prédio presa das chamas, e a vida de um jogador, que termina pela execução capital, pela guilhotina”. É provável que ainda outros filmes tenham composto o programa, mas os citados mereceram maior destaque, porque “causaram sensação na assistência”.

Assim como a *Federação*, o *Independente* também destacou a repercussão das imagens e as fortes impressões provocadas pelos filmes, sobretudo pela “cena dramática” em 8 quadros “A vida de um jogador”, pela primeira vez exibida na cidade. As suas temáticas, de forte dramaticidade, desencadearam as primeiras manifestações locais de valorização de certos filmes pelo envolvimento emocional que eram capazes de provocar. Nos anos seguintes, se tornaria cada vez mais comum a promoção do cinema enquanto espetáculo de sensações e dos filmes como estimuladores de uma experiência sensível que podia ir da perturbação, tensão e suspense ao maravilhamento ou à comoção.

Se tais características vinham sendo até então mais facilmente percebidas em relação a outros gêneros de diversões, como as touradas e os números de equilíbrio e trapézio, que colocavam em risco as vidas dos artistas, desafiando as suas capacidades físicas, no cinema seriam crescentemente as situações da vida real que passariam a ser exploradas como de risco. Trata-se da representação de situações que só seriam realmente experimentadas pelos porto-alegrenses no seu cotidiano

¹⁰⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 12, 14/1/1904, 5ª feira, p. 2.

nas décadas seguintes, como por exemplo após a introdução dos bondes elétricos e dos automóveis, que foram responsáveis pela proliferação de violentas e repentinas mortes por atropelamento.

Nos espetáculos seguintes, porém, os filmes selecionados já tenderiam a provocar menor desconforto e maior deleite. Títulos como “D. Quixote”, o “célebre conto infantil Petit Poucet” (O pequeno Polegar) e a “maravilhosa parábola bíblica Sansão e Dalila” acabaram sendo exibidos entre filmes já conhecidos, demonstrando que os programas eram apenas parcialmente renovados. Entre as vistas fixas apresentadas por este exibidor, foram identificados retratos de Borges de Medeiros, presidente do Estado, e do “inesquecível estadista e glorioso chefe republicano rio-grandense dr. Júlio de Castilhos”.¹⁰⁵

Por ocasião do Carnaval, quando o Theatro-Parque promoveu funções temáticas, apresentadas em meio a um cenário decorado à caráter, com “profusa iluminação, elegante ornamentação, jogos de serpentinas e confetes”, o cinematógrafo também procurou demonstrar a sua integração às festas de Momo. Assim, no domingo de Carnaval, além das vistas animadas, foram projetadas vistas fixas relacionadas aos blocos carnavalescos locais, dois dos quais desfilaram no Theatro-Parque com seus carros alegóricos. Entre aquelas, foram exibidos o “retrato da popular e já falecida *Bacalhau com ovo* [provavelmente uma antiga sociedade carnavalesca], do tio Pedro, edifício onde funciona os *Pierrots*, Piquete do comando do distrito e outras”.¹⁰⁶

Uma nova amostra da capacidade camaleônica do cinema em se associar às manifestações cotidianas de realidades que não a sua e incrementá-las viria com o programa de vistas exibido no local na terça-feira de Carnaval. Na ocasião, foram projetados o conto fantástico em 40 quadros “Os sete castelos do diabo” (*Les Sept Chateaux du Diable*, 1901, Ferdinand Zecca, 13 min, P&B, Pathé Frères, FR, gênero filme fantástico, 40 quadros, 260m), “Grande incêndio em Londres”, “Quadrilha *Molin Rouge* de Paris” e “Os primeiros barristas do mundo”.¹⁰⁷ A seleção evidencia a intenção do exibidor em projetar filmes de alguma forma relacionados com os acontecimentos em curso na cidade, neste caso associando o Carnaval com o imaginário dos contos de fadas, dos filmes fantásticos, de diabruras e de números musicais.

São exemplos dos esforços do exibidor em integrar-se à realidade local e estabelecer um diálogo com o seu público através da exibição de imagens cujas temáticas lhes fossem de alguma forma familiares, tornando-os mais simpáticos à sua própria causa. Por outro lado, esta simultaneidade de expressões deve ter agregado novos significados à

¹⁰⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 35, 12/2/1904, 6ª feira, p. 2.

¹⁰⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 230, 25/2/1904, 5ª feira, p. 2.

¹⁰⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 39, 16/2/1904, 3ª feira, p. 2.

apropriação de ambas as manifestações, cinematográfica e carnavalesca, enriquecendo a experiência vivida na medida em que ativava expectativas de certa forma comuns.

Num espetáculo posterior, outra experiência do gênero seria repetida, proporcionando aos frequentadores dos espetáculos assistirem à execução ao vivo da dança norte-americana *cake-walk* por uma das dançarinas em cartaz, sendo já conhecida a sua versão cinematográfica, a qual foi apresentada no local pelo próprio Biógrafo no início da temporada. Como se sabe, foi um traço comum das primeiras produções cinematográficas o interesse em registrar e reproduzir as manifestações culturais suas contemporâneas, que já concentravam o interesse do público. Por outro lado é bem possível que muitos dos artistas de variedades, assim como o público, aprendessem as novas danças e outros números através das vistas do cinematógrafo e depois as incorporassem aos seus repertórios de shows.

Funções variadas continuaram sendo realizadas no Theatro-Parque, que não deixou de funcionar na Sexta-Feira Santa, quando promoveu um espetáculo que foi “muito concorrido”, contando inclusive com a estreia de um cançonetista brasileiro. Crianças frequentavam esses espetáculos e nesse dia patearam uma cantora. No último domingo de março, houve nova função, que mereceu apenas uma nota breve e repetitiva da *Federação*. Embora pudesse ser tomada como expressão de desinteresse, logo se veria que o silêncio ocultava a contrariedade da folha com o tal cantor brasileiro, cujo repertório de música popular havia encantado o *Independente* e boa parte do público espectador da casa, mas não o representante daquela folha. Indignado com a atração, este solicitou a sua retirada de cartaz e defendeu que o cinematógrafo, “apesar de visto”, era a única e verdadeira atração do local no momento, “e mais principalmente das crianças”. Por isso, sugeriu que os espetáculos tivessem a ordem dos programas modificada, de modo que as projeções deixassem de ser apresentadas no encerramento das funções e fossem adiantadas, evitando “a presença de muitas famílias constrangidas a ficarem até tarde”¹⁰⁸ em decorrência do interesse dos pequenos.

Em meio às críticas que evidenciavam o desprezo de certa elite intelectual local às manifestações populares nacionais, revela-se que o cinematógrafo, após tanto tempo, tornara-se a menos pior das atrações, embora já não exibisse filmes inéditos. O caso também evidenciava que a situação não era desconhecida do organizador dos programas, que tinha consciência da importância do cinematógrafo como aglutinador. Embora o jornalista, em sua irritação, possa ter exagerado ao identificar as crianças como responsáveis pela presença de boa parte das “exmas. famílias” nos espetáculos do Theatro-Parque, como meros acompanhantes, o fato é que o público

¹⁰⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 74, 29/3/1904, 3ª feira, p. 2.

infantil nutria realmente uma forte atração do pelo cinematógrafo. E essa demanda já gozava de grande consideração junto aos exibidores cinematográficos, os quais a reconheciam e estimulavam.

O cinema ainda tão livre e criativo da primeira década foi para as crianças da época uma fabulosa fonte de inspiração e de incremento do imaginário, permitindo-lhes criar cotidianamente novas relações de sentido no diálogo entre o mundo ficcional da tela e o seu mundo real. As crianças, munidas de seu arguto senso de observação e sua fresca memória, seguirão vendo e revendo as vistas, se familiarizando com os filmes e apreendendo de maneira mais pontual as informações de diversas naturezas neles concentradas ou apenas indicadas, tornando-se de fato as grandes conhecedoras do cinema da época e os primeiros críticos de cinema das décadas seguintes.¹⁰⁹ Este público infantil cresceria e se tornaria cativo e fiel nos anos seguintes, tornando-se alvo das mais diversas iniciativas promocionais.

Durante o mês de abril, o Biógrafo continuou participando das funções noturnas e variadas do Theatro-Parque como uma de suas atrações, mas apreciado por um público irregular e pouco referido por uma imprensa desinteressada. A proximidade do inverno e as mudanças climáticas características da estação contribuíram para afastar os espectadores do local, datando a última referência às projeções de 3 de maio, quando foi realizado ali um festival em comemoração à descoberta do Brasil.

1904 e 1905 – Biógrafo Americano

As projeções cinematográficas voltaram a ser realizadas no Theatro-Parque a partir de 20 de novembro de 1904, quando ali estreou o Biógrafo Americano, destinado a animar a nova temporada de verão daquele centro de diversões. Até o início de dezembro, o cinematógrafo foi a atração exclusiva dos espetáculos ali promovidos. Posteriormente, passou a complementar os programas de uma companhia de variedades portenha. Este aparelho/espetáculo, cujo exibidor não foi identificado, continuaria realizando projeções no local no ano seguinte, até meados de abril, divulgando anúncios como *The Anglo-American Biograph*, ou seja, empregando a mesma denominação do cinematógrafo que trabalhou no local entre janeiro e maio de 1904, o que amplia as suspeitas de que se tratasse do mesmo exibidor, embora isso não possa ser confirmado.

¹⁰⁹ Essas crianças se constituirão em uma das primeiras gerações que teve no cinematógrafo um elemento fundamental de sua formação intelectual, psicológica, artística e cultural. Não é gratuito que os jovens escritores e jornalistas que irão dinamizar o cenário cultural porto-alegrense nos anos 1920 e que darão registro da importância do cinema em suas formações tenham se formado como a primeira e a segunda geração de crianças que cresceram com o cinematógrafo.

Antes da sua estreia, o Teatro-Parque já vinha funcionando com atrativos como uma banda de música militar, a iluminação elétrica, ainda nesta época considerada uma atração à parte, o carrossel americano, o primeiro da cidade, instalado em meados de outubro, e a exposição de animais de raça importados, cujo acesso era livre para famílias e crianças e custava \$500rs para homens. O local era aberto ao público nos finais de semana, funcionando das 15hs às 23hs. Já o Biógrafo passou a ser exibido em espetáculos noturnos, iniciados às 20h30, pelos quais passou-se a cobrar um ingresso diferenciado. Os adultos pagavam 1\$000rs pela entrada geral e mais 1\$000rs pelas cadeiras, se assim desejassem. Já as crianças pagavam \$500rs, com direito a uma corrida no carrossel. Ou seja, havia um interesse em promover a presença infantil nos espetáculos, inclusive vinculando-se o cinematógrafo ao brinquedo, iniciativa que produzirá frutos, conforme se verá adiante.

Ao comentar a estreia das projeções, a *Federação* relatou que a concorrência foi “bastante numerosa” e que o local permaneceu cheio até após as 23hs, quando terminou o espetáculo. Segundo a folha, o Biógrafo Americano exibiu “interessantes vistas, entre as quais episódios da guerra russo-japonesa ainda não conhecidos, da vida de Maria Antonieta, incêndio de teatro de Chicago e outras muitas”.¹¹⁰

Na verdade, a abertura oficial da temporada de verão ocorreu apenas em 3 de dezembro, após a reforma do anfiteatro e a chegada dos artistas de variedades contratados em Buenos Aires, com o que evidenciava-se qual era a principal atração da casa, aquela que mereceria a cobertura da imprensa. Entre estes constavam cantoras e bailarinas “cosmopolitas” (de diferentes nacionalidades: francesa, brasileira, italiana) e três artistas “excêntricos” (comediantes) de um grupo inglês. Durante todo o mês de dezembro, o Teatro-Parque funcionou ativamente, tanto nos finais de semana quanto durante alguns dias da semana, promovendo diversos eventos especiais. No entanto, em nenhum momento o Biógrafo foi referido entre as atrações dos seus espetáculos de variedades, voltando a ser mencionado pelos jornais apenas quando foram promovidos os espetáculos especiais de Natal.

Aquele de 24 de dezembro foi organizado como uma função de gala dedicada às faculdades da cidade e aos seus formandos. Uma orquestra de 14 músicos tocou o Hino Nacional e houve apresentações dos artistas contratados, sendo exibido também o Biógrafo Americano, como se ele nunca houvesse deixado de funcionar no local, o que parece ter ocorrido de fato, justificando-se o silêncio anterior sobre ele devido ao interesse maior que despertavam os novos artistas contratados.

Para o dia 25, domingo, foi organizada uma função dedicada às crianças, realizada pela tarde e com sorteio de brinquedos. O cinematógrafo foi exibido apenas na fun-

¹¹⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 267, 21/11/1904, 2ª feira, p. 2.

ção noturna. O *Independente* elogiou ambos os espetáculos e comentou cada um dos números apresentados, observando que certas cantoras tinham os seus admiradores e eram calorosamente aplaudidas por eles. Segundo a folha, o Teatro-Parque era o único “ponto de agradável reunião ao ar livre” com que contava a população de Porto Alegre no momento:

E como não ser assim, se ali nada falta que delicie ao mais insípido ou indiferente espectador. Bom ar e excelente aroma dos arbustos e perfumes das flores, profusa luz elétrica, que dá um encanto agradabilíssimo não só ao local, como as nossas gentis senhoritas e exmas. sras., que, com suas custosas *toilettes*, realçam ainda mais a belíssima reunião destas boas noites frescas e de luar. A par destes lindos encantos, temos, para complemento de tudo, boa música com variado repertório e sobretudo magníficos artistas nacionais e estrangeiros, os quais têm, nas últimas noites, prendido completamente os inúmeros frequentadores do centro de diversões.¹¹¹

Observe-se que o cinematógrafo não foi lembrado entre os atrativos do centro. Na verdade, em outro trecho deste mesmo texto, quando foi descrito o espetáculo de Natal, observou-se que o cinematógrafo foi exibido num dos intervalos do espetáculo, projetando “excelentes vistas, que mereceram franca aprovação dos espectadores.”¹¹² Ou seja, mal era considerado uma atração, não chegando sequer a constar nos programas, concentrados nas atrações de variedades estrangeiras. Em cartaz no Teatro-Parque, os números de dança, mímica, contorcionismo, malabarismo, acrobacia, canções e cômicos – numa mistura de influências circenses e teatrais às quais se juntavam manifestações musicais populares – constituíam os típicos espetáculos de variedades, tão em voga entre as demandas do público da época. Eles conferiram às funções realizadas naquele centro de diversões no verão de 1905 um grande sucesso, agregando-lhe um ar cosmopolita.

Durante janeiro, tais espetáculos, que não eram diários, mas sempre noturnos e muito concorridos, foram renovados de tempos em tempos com a estreia de um novo artista. Embora fossem encerrados pelas projeções, o Biógrafo foi raramente referido, reservando-se os destaques e comentários para os artistas da companhia, como por exemplo o “Homem-vulcão” e as “Pirâmides perigosas”, números acrobáticos de sensação.

No início de fevereiro, a companhia encerrou o seu contrato e deixou a cidade, mas o Biógrafo continuou em exibição como atração única do Teatro-Parque até o final de abril, ao menos. A fim de tornar as funções dos finais de semana mais atraentes, passaram a ser promovidos festivais, nos quais as projeções cinematográficas eram associadas a outras atrações. Em uma dessas ocasiões, o destaque do evento foi uma

¹¹¹ O *Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 318, 29/12/1904, 5ª feira, p. 2.

¹¹² O *Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 318, 29/12/1904, 5ª feira, p. 2.

disputa de esgrima e luta greco-romana cujo desafiante era Carlos Reiter, diretor artístico do Theatro-Parque no momento. Em outra, foi organizada uma “grande função da moda”, cujo programa reservou para as projeções cinematográficas o intervalo entre duas representações teatrais, reservando-se à banda musical do 2º Batalhão de Infantaria da Brigada Militar a incumbência de encerrar o evento. Esta participou do espetáculo como uma atração à parte e não como eventual responsável pela ambientação musical das projeções.

A partir do final de fevereiro, as funções passaram a ser realizadas apenas nas noites de domingo, constituindo-se o Biógrafo na única atração da casa, razão pela qual os ingressos também foram reduzidos para 1\$000rs. A prática se estendeu até o mês de abril, quando os espetáculos cinematográficos dominicais passaram a ser divulgados através de anúncios impressos publicados nos jornais, destacando-se desta vez o aparelho/exibidor como The Anglo-American Biograph. A ideia de que pudesse se tratar de um novo exibidor é descartada porque os anúncios chamam a atenção para as suas “Últimas exhibições!”.

Theatro Parque

DOMINGO 2 DE ABRIL

The Anglo-American Biograph

Reconhecido o melhor aparelho da actualidade. Últimas exhibições!
Vistas novas! A guerra no Extremo Oriente! Emocionantes episodios de palpitante actualidade! Será projectada pela primeira vez

A PAIXÃO DE CRISTO

Recem chegada de Paris. Comprimento desta vista 500 metros.

Programma

Primeira série : Desfilada argentina. Creoda indiscreta.
Segunda série : Passagem de uma torrente pelo conde de Turim e seu estado-maior. A Fada da Primavera.
Tercera série : A mala do grande Barnum.

Intervallo

Primeira série : Carga de couraceiros. O transatlantico "Lorraine" sahindo do Havre. Passeio no porto de Barcelona. Passagem de cavallaria.
Segunda série : Guerra russo-japoneza!
Tercera série : Couraçados russos! Combate naval russo-japonez!

Intervallo Novidade! Novidade! Novidade! A Paixão de Christo, em 20 quadros. Titulo dos quadros :

1. Adoração dos 3 Reis Magos. 2. Entrada de Jerusalem. 3. Jesus expulsa do templo os traficantes. 4. A ceia. 5. Jesus na horta das olivas. 6. O beijo de Judas. 7. Jesus deante Pilatos. 8. A Flagellação. 9. A corôa de espinhos. 10. Jesus apresentado ao povo. 11. Caminho do Calvario. 12. O Milagre da Santa Veronica. 13. Crucificação. 14. Morte de Jesus Christo. 15. Descimento da cruz. 16. A Santa Sepultura. 17. A resurreição. O anjo Gabriel e as 3 Marias. 18. A ascensão. 19. Grande apotheoze.

Preços : Entrada 1\$. Cadeira 1\$.
Creaça \$500.

614 1-1 Principiarà às 8 1/2.

Anúncio Theatro-Parque – The Anglo-American Biograph. *Jornal do Comércio*, 2/4/1905, p. 2. Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Tais espetáculos contariam com programas organizados em três partes separadas por dois intervalos, correspondendo a cada uma cerca de cinco vistas, ficcionais e documentais, além de fantasias e comédias. Contudo, diferentemente do que ocorreu no primeiro anúncio veiculado, nos demais foram raramente discriminados todos os títulos das vistas a serem projetadas, sendo destacados apenas aqueles filmes considerados mais atraentes por sua duração estendida ou ineditismo, como por exemplo a vista religiosa da “Paixão de Cristo”. Nestes espetáculos exclusivamente de projeções, estes títulos acabariam sendo reservados para o final dos programas, reproduzindo-se a ideia da atração principal. Os preços dos ingressos para as funções, iniciadas às 20h30, seriam os mesmos dos espetáculos de variedades anteriores, provavelmente em razão da extensão do programa: entrada geral a 1\$000rs, cadeira idem e crianças a \$500rs.

1906 – Biógrafo Universal

Em 1906, vários exibidores cinematográficos estiveram na cidade e ocuparam os diferentes centros de diversões existentes para realizar os seus espetáculos de projeções. Os circos também estiveram espalhados por vários lugares e houve touradas durante o ano inteiro. O Theatro-Parque funcionou normalmente na sua nova temporada de verão, inaugurada ainda em 13 de dezembro do ano anterior, incorporando um cinematógrafo entre as suas atrações a partir de 6 de janeiro de 1906. Embora o seu operador não tenha sido identificado, o aparelho/espetáculo se chamava Cinematógrafo Universal ou Biógrafo Universal e ali permaneceu exibindo vistas fixas e animadas, P&B e coloridas, ficcionais e documentais, curtas e longas, novas e conhecidas, até meados de maio.

Nesta nova temporada, o centro estava “fartamente iluminado”. O seu teatro havia sido pintado, tendo sido melhorado também o serviço de restaurante. Após a reabertura, passou a ser referido pela imprensa como um “centro da elite porto-alegrense” e “grande ponto de reunião familiar”, que oferecia “fidalgua convivência social, sob todos os aspectos”, proporcionando “uma diversão delicada e chique, por ínfimo preço”.¹¹³ Como a justificar as reformas e sobretudo os atributos, os preços dos ingressos também mudaram, subindo para 2\$000rs a entrada geral e para 1\$000rs as cadeiras e crianças.

Quando o cinematógrafo estreou, já se apresentava no Theatro-Parque a companhia de variedades contratada em Buenos Aires, como nos anos anteriores, a qual havia inaugurado as suas atividades no local em 21 de dezembro de 1905. Composta por

¹¹³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 296, 22/12/1905, 6ª feira, p. 2.

cantores italianos, dançarinos espanhóis, comediantes e duas cançonetistas, tinha os seus espetáculos animados por uma orquestra local de 14 músicos, cujo regente era José Morini, que acumulava o cargo de novo diretor artístico da casa. Nos intervalos dos programas, tocava uma banda de música militar.

O Cinematógrafo Universal inaugurou as suas exibições em um espetáculo comemorativo ao Dia de Reis, projetando “vistas da Europa e comunas”. Embora este espetáculo tenha merecido considerações da imprensa, que assinalou a boa concorrência que o prestigiou, raras foram as referências jornalísticas sobre a qualidade das projeções dos espetáculos seguintes. Embora as exibições tenham sido notificadas em algumas ocasiões, deu-se preferência ao relato do sucesso de público da casa e da “seleta sociedade” que a frequentava. Informava-se sobre a regular substituição dos artistas e avisava-se, da mesma forma, que as vistas seriam renovadas, mas não eram explicitados os seus títulos.

Apesar da manutenção da estrutura dos programas, a partir de meados de janeiro os ingressos para os espetáculos foram reduzidos e unificados em 1\$000rs, o que deixou o local “repleto de famílias” no primeiro final de semana da promoção.¹¹⁴ O cinematógrafo continuou fechando os espetáculos e exibindo, segundo o *Independente*, tanto vistas fixas quanto “movimentadas”, as quais provocavam “agradável efeito”, sendo “algumas novas.” No domingo, 28 de janeiro, foram projetados

o retrato do patriota argentino general Bartolomeu Mitre, recentemente falecido, o couraçado nacional *Aquibadan* e uma alegoria à tremenda catástrofe de que foi vítima na baía de Jacuecanga, em a noite de 21 do corrente, aquele brilhante vaso de guerra brasileiro, e o atentado de que resultou a morte do grão-duque Sérgio, em S. Petersburgo.¹¹⁵

O programa escolhido demonstra que as opções não foram gratuitas. Ao contrário, observa-se a preocupação do exibidor com a atualização temática das imagens, mesmo que o caráter recente de certos acontecimentos representados no espetáculo só permitisse o emprego de vistas fixas, fotográficas e talvez mesmo ilustrações, como no caso da alegoria referida. Visava-se responder às expectativas do público em relação à apropriação visual dos acontecimentos contemporâneos. Os aparelhos projetores bifuncionais foram bastante práticos nesse sentido, pois permitiam considerar outras opções na impossibilidade de contar com filmes sobre os fatos noticiados nos jornais.

Neste caso exemplar, foram as vistas do “desastre de Jacuecanga”, ocorrido em 21 de janeiro deste mesmo ano na baía homônima, no Rio de Janeiro, o destaque do pro-

¹¹⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 19, 22/1/1906, 2ª feira, p. 2.

¹¹⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 25, 29/1/1906, 2ª feira, p. 2.

grama. O desastre, um incêndio seguido de explosão, resultou no naufrágio do encouraçado brasileiro *Aquibadan*. O fato de terem morrido quase todos os tripulantes provocou comoção nacional. No dia seguinte ao desastre, o Theatro-Parque inclusive suspendeu a sua programação por quatro dias em sinal de luto.¹¹⁶ O falecimento do militar e ex-presidente da Argentina Bartolomeu Mitre (1821-1906) também era um fato recente, tendo ocorrido em Buenos Aires no último 19 de janeiro. Quanto ao grão-duque Serge Alexandrovich Romanov (1857-1905), fora assassinado havia quase um ano, sendo por isso provável que a vista sobre este tema fosse cinematográfica, uma “atualidade reconstituída”, enquanto as vistas anteriores eram fixas.

Outro espetáculo que trouxe novidades foi realizado em 8 de fevereiro, cujo programa, dividido em três partes e desta vez divulgado com detalhes, foi aberto pelo cinematógrafo, ao contrário do habitual. Na ocasião, seriam exibidas as vistas “Veneza em movimento”, “Pesca em alto-mar” e “O horroroso assassinato do duque Sérgio na Rússia”, sendo os dois últimos em reprise. A segunda parte seria ocupada por um transformista e a terceira por uma representação cômica do gênero *vaudeville*, espécie de sátira que costumava parodiar temas cotidianos com grande malícia. A natureza destas últimas atrações, mais apropriadas a adultos, pode explicar a mudança da sua ordem de apresentação. Afinal, há que lembrar que as crianças e mocinhas costumavam acompanhar os pais aos espetáculos noturnos, especialmente se estes compreendiam projeções cinematográficas.

Outra função muito semelhante foi programada para o domingo seguinte, mantendo a mesma ordem de apresentação das atrações e substituindo apenas aos títulos das vistas: “Mala de Barnum”, “Lavador de vitrines”, “Pasteleiro”, “Carambolagem aérea” e “Dança liliputiana (nova)”.¹¹⁷ Conforme se pode observar, predominam os cômicos e as fantasias. Segundo o anúncio, esta seria a função de despedida da companhia de artistas portenhos, cujo contrato finalizava. Soube-se posteriormente que a noite agradável atraiu “grande e seleta” concorrência ao local, tendo sido muito aplaudidos os artistas e o cinematógrafo, que teria exibido apenas uma vista nova.

A partir de 18 de fevereiro, provavelmente, o Biógrafo se tornou a única atração do local, passando a realizar espetáculos exclusivamente de projeções. Na virada de fevereiro para março, o Theatro-Parque passou a sediar parte dos festejos carnavalescos da cidade. Como nos anos seguintes, o local recebeu decoração especial para incrementar a animação em torno dos jogos de bisnaga e lança-perfume. No palco do “teatrinho” houve bailes infantis e, nos intervalos, discursaram blocos carnavalescos. “O

¹¹⁶ Em 25 de janeiro, *A Federação* publicou uma matéria noticiosa sobre o acidente. *O Independente* tratou repetidas vezes do assunto em torno de 8 de março.

¹¹⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 36, 10/2/1906, sábado, p. 3. O último filme pode ser *Le menuet liliputien*, filme realizado por de Georges Méliès em 1905, com 60 metros.

cinematógrafo apresentou boas vistas movimentadas.”¹¹⁸ No final de semana seguinte, as festas continuaram, sendo o local visitado pelas recém-ressurgidas sociedades carnavalescas Esmeralda e Venezianos. Haveria um baile à fantasia e um “brilhante espetáculo do Biógrafo Universal com esplêndidas vistas de grande efeito”.¹¹⁹

Passado o Carnaval, os espetáculos realizados no Theatro-Parque tornaram-se exclusivamente de projeções cinematográficas e dominicais. Os programas eram organizados em três partes, entremeadas por dois intervalos. Uma banda militar animava os espetáculos, mas provavelmente tocando apenas nos intervalos, como em ocasiões anteriores. Os ingressos continuaram reduzidos e simplificados, custando 1\$000rs a entrada geral com direito a cadeira e \$500rs a entrada infantil.

No domingo, 25 de março, a função foi divulgada como “original”, porque seria realizado um “espetáculo todo colorido”, exibindo-se os filmes “Maria Antonieta”, “Bailado japonês”, “Fada da Primavera”, “Guilherme Tell (Salvador da Suíça)”, “A Bela do bosque” e muitas outras vistas.¹²⁰ Ao menos dois títulos da relação já eram conhecidos dos porto-alegrenses, tendo sido exibidos em anos anteriores por outros exibidores. Contudo, era sempre possível se deparar com surpresas e novidades nessa época, em que as cópias coloridas ainda eram pintadas à mão individualmente, resultando daí versões únicas e distintas de um mesmo filme.

No domingo de Páscoa, houve uma “festa colossal” no Theatro-Parque, mas para a coroação da rainha da sociedade carnavalesca Venezianos. A função noturna reuniu entre as atrações um baile infantil, uma exibição do Biógrafo, ornamentação do parque, iluminação elétrica, balões venezianos, banda militar, a sociedade Esmeralda e outras surpresas. Os preços se mantiveram. Nada mais foi referido na imprensa até o sábado, 12 de maio, quando foi anunciada a “Última função – Espetáculo de gala – Despedida do Parque pelo Biógrafo Universal”, a ser realizada no dia seguinte com a exibição das “melhores vistas do seu colossal repertório”.¹²¹

1907 – Henrique Daring & C.

Antes que o ano de 1906 terminasse, houve um festival no Theatro-Parque, que ainda não havia sido oficialmente reaberto para a temporada de verão. O evento, organizado pelos alunos da Escola de Engenharia e beneficente à construção do observatório astronômico, aconteceu na noite do domingo, 16 de dezembro, e contou com duas

¹¹⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 440, 1/3/1906, 5ª feira, p. 3.

¹¹⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 53, 3/3/1906, sábado, p. 3.

¹²⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 71, 24/3/1906, sábado, p. 3.

¹²¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 110, 12/5/1906, sábado, p. 3.

bandas de música e “um bom cinematógrafo” entre as suas atrações. Na ocasião, uma “extraordinária concorrência” manteve o parque cheio até depois das 23hs. Não se sabe se estas projeções foram realizadas pelo mesmo exibidor que trabalhou no local nos meses seguintes.

O centro de diversões foi oficialmente reaberto em 23 de dezembro de 1906, após passar por “grandes reformas”, destinadas a proporcionar ao seu público toda sorte de atrativos. Neste espetáculo também estreou uma companhia de variedades contratada em Buenos Aires com sua respectiva orquestra. Segundo o relato do *Independente*, o espetáculo inaugural deixou o local com “boa enchente” de público. Como nos anos anteriores, os artistas continuaram dando espetáculos no centro de diversões nos primeiros meses do ano seguinte e dividindo as atenções do público com um cinematógrafo.

Desta vez, o seu exibidor foi a empresa dos “srs. Henrique During & C.”, que durante os três primeiros meses de 1907 ali operou o projetor Colosso¹²², realizando projeções como atrações complementares de espetáculos que reuniam desde cançonetistas e duetos de cantores brasileiros até cantores líricos e crianças contorcionistas. Eram realizados nas quintas-feiras e nos finais de semana, sempre à noite, sendo encerrados pelo cinematógrafo. O projetor parece ter integrado a maior parte dos espetáculos, senão todos, embora raramente tenha sido referido nas notas de divulgação ou nos comentários da imprensa. Nesta temporada, que foi a última do seu funcionamento, o Theatro-Parque não veiculou anúncios no *A Federação* ou n’*O Independente*, como foi comum em anos anteriores e por isso faltam informações sobre os programas e os preços.

Não se sabe quando o cinematógrafo começou a funcionar no local. A primeira referência a respeito saiu no comentário sobre o espetáculo realizado em 13 de janeiro, quando foi apresentado um programa dividido em três partes, sendo as duas primeiras preenchidas por atrações como cançonetistas e números ginásticos e a última reservada ao cinematógrafo, “que agradou plenamente”.¹²³ Ele voltou a ser mencionado em referências posteriores sobre outros espetáculos dominicais (20 e 27 de janeiro), mas com um desinteresse que parece ter decorrido da concorrência que as demais atrações oferecidas aos frequentadores do local, no palco e fora dele, faziam às projeções.

Além dos balanços, jogos de cavalinhos, tiro ao alvo, “jogo de bola” e argolas, com a aproximação do Carnaval, o Theatro-Parque também foi visitado por clubes carnavai-

¹²² Este exibidor não foi identificado enquanto esteve em cartaz no Theatro-Parque, mas após encerrar a sua temporada ali e se transferir para o Theatro Polytheama, onde estreou em 30 de março, exibindo as mesmas vistas já apresentadas na primeira temporada.

¹²³ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 532, 17/1/1907, 5ª feira, p. 2.

lescos e inaugurou um carrossel americano e alguns aparelhos ginásticos.¹²⁴ No centro do jardim estava localizado também “um belo pavilhão, artisticamente enfeitado, destinado à venda de doces e lança-perfumes”. No final do mês foi ali instalada “uma máquina que, movida à eletricidade, fabrica excelentes doces, de maneira que de dia a dia este aprazível jardim vai se colocando na esfera dos mais completos pontos de diversão que se nos apresenta a Capital”.¹²⁵

Observa-se, assim, que o Theatro-Parque havia se tornado um parque de diversões cheio de atrações e que estas funcionavam simultaneamente aos espetáculos, dividindo e dispersando as atenções do público, voltadas para as novidades, num contexto em que as projeções já estavam assimiladas como opção de entretenimento. Vale assinalar que o público que tinha uma afeição maior pelas projeções contava cada vez mais com outras opções para assisti-las, mais bem estruturadas, realizadas em centros de diversões fechados e como atração exclusiva de programas de duração considerável. Embora estas opções não estivessem disponíveis ao longo de todo o ano, já que as exposições cinematográficas continuavam sendo realizadas por profissionais itinerantes e por temporada, pode-se dizer que elas já faziam parte do calendário anual das diversões públicas da cidade; já eram, de certa forma, previsíveis.

Nesse ano, os festejos carnavalescos realizados no Theatro-Parque também contaram com a participação do cinematógrafo, que foi referido em duas ocasiões. Na segunda delas, ele mereceu um destaque especial por ter exibido, entre outros títulos, “Vistas tiradas dos préstitos do Carnaval”¹²⁶, provavelmente vistas locais. Infelizmente, nenhuma das folhas consultadas comentou o seu teor, talvez porque a qualidade dos filmes não tenha sido satisfatória.

Em 9 de março, sábado, provavelmente para inaugurar as reformas procedidas no Theatro Polytheama pelo seu atual arrendatário, a empresa Soares de Medeiros, foi ali realizado um espetáculo especial reunindo o elenco de atrações teatrais do Theatro-Parque, artistas e cinematógrafo. No dia seguinte todos já estavam de volta ao centro de diversões que os contratara, a fim de continuar incrementando os seus espetáculos dominicais. O cinematógrafo continuou finalizando as funções até o final do mês, após o que se transferiu para o Theatro Polytheama, ali estreando em 30 de março.

A última função desta temporada de verão no Theatro-Parque, que também foi a última da sua história, aconteceu na segunda-feira, 1º de abril. Em outubro, o centro de diversões foi leiloadado. No final deste mesmo ano, seria demolido o Theatro

¹²⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 532, 17/1/1907, 5ª feira, p. 2.

¹²⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 536, 31/1/1907, 5ª feira, p. 2.

¹²⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 42, 18/2/1907, 2ª feira, p. 2.

Polytheama¹²⁷, restando apenas o Theatro São Pedro como opção de casa de espetáculos para todos aqueles que tencionassem realizar temporadas artísticas e de projeções cinematográficas na cidade em 1908. Tal quadro incidiria na ocupação de espaços até então desconsiderados, como a Sociedade Bailante, e inusitados, como a Praça de Touros. Por outro lado, deve ter contribuído também para a abertura e o relativo sucesso de cinco novos centros de diversões na cidade, os primeiros cinematógrafos permanentes locais.

Antes de tratar destas experiências, que dizem respeito às exhibições das projeções como atrações exclusivas de espetáculos autônomos, serão apresentadas as características de uma outra modalidade de exibição do cinematógrafo durante a fase itinerante, relativa a sua participação como atração complementar dos espetáculos noturnos das festas públicas ao ar livre realizadas na cidade a partir de 1903.

2.2.1.4. Festas públicas ao ar livre

A exibição cinematográfica realizada ao ar livre em Porto Alegre durante a primeira década da história do cinema teve caráter público e institucional, sendo as projeções apresentadas como atrações complementares em festas populares organizadas por entidades religiosas e políticas. A primeira iniciativa data de 1903 e coube aos organizadores da tradicional festa religiosa do Divino Espírito Santo, realizada anualmente em frente à Capela homônima, localizada então na Praça Mal. Deodoro. A partir de 1907, as projeções foram incorporadas também às Festas da República, comemorativas ao 15 de Novembro, e, a partir de 1908, à Festa da Uva, realizada na zona sul da cidade.

Como acontecia com o Theatro-Parque, esta modalidade de exibição também se caracterizou pela contratação de exibidores independentes pelos organizadores dos respectivos eventos, visando proporcionar, através da sua atuação temporária, o incremento dos programas das diversões populares noturnas que animavam tais festas. Diferente do Theatro-Parque, no entanto, o acesso a estas exhibições era gratuito e irrestrito. A própria abrangência social e popularidade dos eventos, sobretudo da festa religiosa do Divino, ampliava ainda mais a qualidade do público espectador das projeções, atraindo um crescente e socialmente heterogêneo contingente da população. Boa parte deste público deve ter experimentado nestas ocasiões o seu primeiro contato com o cinematógrafo e talvez exercitado o seu encontro anual com as projeções.

¹²⁷ O Polytheama foi objeto de algumas reformas em março de 1906, mas acabou interdito e demolido em dezembro de 1907 por absoluta falta de condições estruturais e de segurança, dando lugar, a partir de 1908, ao Pavilhão Fluminense.

Embora desde o início empregado com função complementar, o cinematógrafo rapidamente se tornou um dos maiores atrativos da Festa do Divino e provavelmente das demais, concentrando, junto com os fogos de artifício e a ornamentação elétrica, as principais expectativas e interesses dos frequentadores. A sua incorporação aos programas dos festejos, a partir de 1903, demonstrava a compreensão, pelos seus organizadores, da popularidade e da importância do cinematógrafo como opção de entretenimento, que concentrava alto grau de atração entre os contemporâneos.

A participação das projeções cinematográficas em eventos populares tradicionais, de cunho religioso e político, também expressava o reconhecimento das projeções cinematográficas como uma diversão familiar, em acordo com os princípios morais que regiam a ordem pública. Afinal, tais festas atraíam adultos, crianças e idosos de diferentes classes sociais, com distintas formações e expectativas culturais, além de autoridades. Assim, se a sua integração como nova atração nestas festas atendeu a um intuito de ampliar o interesse popular sobre elas, também o cinematógrafo legitimou sua importância social ao nelas participar, tornando-se a associação valiosa para ambos os setores.

Festas religiosas e cinematógrafo

A festa religiosa do Divino Espírito Santo era realizada anualmente, a cada início de inverno, na Praça Marechal Deodoro, popularmente conhecida como Praça da Matriz, onde se localizava a Capela do Divino, construída na década de 1880 ao lado da Igreja Matriz. A comemoração foi uma das tradições religiosas trazidas para Porto Alegre por seus povoadores de origem açoriana, junto com outros usos e costumes portugueses.

Ela costumava acontecer na virada de maio para junho e era anunciada pelas Bandeiras do Divino, que percorriam as ruas da cidade antes do início dos festejos propriamente ditos, recolhendo donativos que seriam posteriormente doados ou leiloados. A seguir começavam as novenas, que ocupavam a Igreja Matriz por nove dias, as quais eram sucedidas pela visita aos presidiários da Casa de Correção, por missas comuns e solenes, rezadas pelo Bispo, e por uma procissão pelas ruas centrais da cidade. Além dos eventos diurnos relacionados, a festa contava também com festejos populares noturnos, realizados na praça, sobretudo nos finais de semana, quando esta era embandeirada e iluminada à luz elétrica, ganhando coretos e barracões provisórios onde tocavam bandas militares e eram vendidos alimentos e bebidas, entre outros. Os pontos altos da festividade eram o leilão de ofertas, a apresentação de danças e a queima de fogos, que a encerrava.

A integração do cinematógrafo às diversões noturnas em 1903 foi um sucesso imediato e desde então as projeções marcaram presença certa no evento, sendo exibidas à



Fotografia. Capela do Divino Espírito Santo e Igreja Matriz, demolida em 1929. Início século XX. Autor: Virgílio Calegari (assinada: Studio Calegari). 15,2 x 20,0cm. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.

noite, em uma ou duas sessões diárias, com horários fixos. Nesta sua primeira participação, o cinematógrafo foi exibido entre 22 e 31 de maio, diariamente, após as novenas, e nos finais de semana de 1^a, 2, 6 e 7 de junho. Foram realizadas duas projeções por noite, das 18hs às 18h30 e das 21h30 às 22hs, antes da queima de fogos.

O responsável por elas foi José Barrucci, exibidor itinerante que chegou na cidade ainda em março e que desde então vinha atuando em diferentes centros de diversões locais (de 19 a 30/3 no Theatro-Parque e de 31/3 a 26/4 no Theatro São Pedro), onde realizou sucessivas temporadas de exibições cinematográficas, além de ter se apresentado na cidade vizinha de São Leopoldo. Na Festa do Divino, Barrucci deve ter operado o seu próprio projetor, o Grande Internacional Biographo (Cinematógrafo aperfeiçoado) para projetar as mesmas vistas já apresentadas ao público frequentador dos teatros ocupados. Contudo, talvez elas fossem desconhecidas de boa parte da população que não tinha acesso àqueles locais, mas que participava da festa na praça.

A imprensa divulgava antecipadamente o organizado e detalhado programa dos festejos. Como foi dito, as comemorações eram abertas pelas novenas e encerradas no Domingo da Trindade. Em 1903, o cinematógrafo entrou em atividade no mesmo dia 22 de maio em que tiveram início as novenas, sucedendo-as. Já as demais atrações dos “festejos populares” tiveram início apenas no domingo, 31.¹²⁸ A partir desta noite, seria aberto o leilão de ofertas, duas bandas de música tocariam nos coretos e as projeções passariam a ser exibidas em dois horários, às 18hs e 21h30, encerrando as diversões uma queima de fogos de artifício, às 22hs. Os festejos noturnos se repetiriam com esta mesma programação na segunda e terça-feira, 1ª e 2 de junho, assim como no final de semana seguinte, 6 e 7. Neste último dia, haveria missa solene na Igreja Matriz pela manhã e à noite seriam repetidos os festejos das noites anteriores, encerrando-se o evento.

Esta programação foi basicamente a mesma que animou as edições posteriores da festa, sendo as projeções sempre assumidas por um novo exibidor, que raramente foi identificado. No entanto, é muito provável que até 1907 esta função tenha sido delegada a exibidores independentes itinerantes externos à cidade, o que mudaria a partir do ano seguinte, 1908, quando as projeções do gênero passaram a ser assumidas pelos exibidores fixos, proprietários dos cinematógrafos permanentes já instalados na cidade.

Sobre o sucesso do cinematógrafo na Festa do Divino de 1903, observou o *Independente* ainda no primeiro domingo do evento que a novidade já havia ampliado consideravelmente o volume de público na praça durante o período das novenas. Uma semana depois, a mesma folha reforçava a sua percepção de que Porto Alegre jamais havia visto uma festa com tal brilhantismo¹²⁹, “estando sempre a praça repleta de povo”. A concorrência de público foi enorme nas noites de segunda e terça-feira também, “reinando sempre a mais completa ordem”, que foi assegurada pela polícia administrativa do município. Após o encerramento da festa, Barrucci visitou a redação da *Federação*, sempre tão elogiosa sobre a qualidade de suas projeções, para se despedir e avisar que seguia para a cidade de Pelotas, onde daria funções cinematográficas no Theatro Sete de Abril.¹³⁰

Em 1904, a Festa do Divino contou novamente com projeções cinematográficas ao ar livre, públicas e gratuitas, as quais foram realizadas em duas sessões por noite como uma atração complementar aos festejos populares, mas desta vez por um exibidor não identificado. Segundo o programa da festa, as novenas começariam a ser rezadas

¹²⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 131, 6/6/1903, sábado, p. 4.

¹²⁹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 3, nº 154, 4/6/1903, 5ª feira, p. 2.

¹³⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 133, 9/6/1903, 3ª feira, p. 2.

em 13 de maio, às 17h30. Ao final delas “seria apresentado o cinematógrafo na praça em frente à capela”, ou seja, por nove noites seguidas, até o dia 21. Como de praxe, seriam reproduzidas todas as atividades religiosas diurnas que a caracterizavam, sobretudo a procissão pelas ruas “do costume”. A partir do domingo, 22, teriam início os festejos populares noturnos na praça.

Entre as atrações constavam a própria iluminação elétrica decorativa do logradouro e dos templos, o leilão de ofertas, duas bandas de música a tocar nos coretos, as duas sessões de projeção cinematográfica, às 18h30 e às 21h30, e queima de fogos às 22hs. Nos dias seguintes, 23 e 24, seria repetida esta programação. O Domingo da Trindade (29 de maio) começaria com missa na Matriz pela manhã e contaria, à noite, com os mesmos festejos anteriores. As festas, e com elas as projeções, deveriam ter sido encerradas neste dia, mas acabaram se estendendo até 2 de junho, provavelmente em decorrência das chuvas, que impediram o cumprimento da programação noturna do domingo.

Os relatos da imprensa sobre os festejos de 1904 informam que na noite do primeiro domingo foi “avultadíssimo o número de pessoas” na praça. Já a plateia do Teatro São Pedro, que se localizava no mesmo entorno e onde se apresentava uma companhia lírica, esteve vazia. Segundo o *Independente*, também nas noites de segunda e terça-feira, os festejos se caracterizaram por “grande animação e extraordinária concorrência de povo”, acrescentando-se que “muito tem agrado os quadros exibidos pelo cinematógrafo”.¹³¹

A festa foi encerrada em plena quinta-feira, 2 de junho, com “extraordinária” concorrência: “das 18h30 em diante, teve lugar a exposição do cinematógrafo, que, terminando às 19h30, teve recomeço às 21h30 horas, principiando depois a queima de fogos”.¹³² Apenas um incidente se verificou e durante uma das exibições do cinematógrafo, mas sem ocasionar outros problemas além de danos materiais. Foi o desabamento do coreto erguido em frente ao Palácio do Governo e onde se apresentava a banda do Arsenal de Guerra. A tela de projeções ficava mais próxima da Igreja Matriz e da Capela e as exibições cinematográficas eram realizadas independentemente dos concertos musicais das bandas militares. Estes podiam até ser simultâneos às exibições, mas eram autônomos, devendo animar a festa como um todo e não as projeções em particular; reproduzia-se também na festa pública a prática que vinha sendo verificada nos teatros.

A Festa do Divino era muito popular e democrática. Tanto o fervor religioso quanto as diversões atraíam ao local gente de todas as classes sociais e inclusive muitos moradores de cidades vizinhas, como Guaíba e Viamão. Esta última cidade, porém,

¹³¹ O *Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 257, 29/5/1904, domingo, p. 2.

¹³² O *Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 259, 5/6/1904, domingo, p. 2.

também costumava realizar a Festa do Divino, mas em dezembro. As comemorações seguiam uma programação semelhante àquela porto-alegrense, contando com atos religiosos (missas e procissão) e festejos populares noturnos ao ar livre. Entre as atrações da edição de 1904 constaram cavalhadas, leilão de ofertas, iluminação a gás acetileno e “exibição de um bonito cinematógrafo”. O *Independente* relatou a grande afluência de porto-alegrenses ao evento no domingo, 10 de dezembro.

Descontente com a cobertura feita pelo jornal, um viamonense enviou uma carta para a redação, dando o seu próprio relato da festa e solicitando a sua publicação, no que foi atendido. Embora a sua mais evidente contribuição tenha sido nomear as autoridades presentes, foi enfático em observar que não havia sido organizada até então uma festa religiosa de tal monta naquela vila, que houvesse atraído tão grande público, local e da Capital. A integração das projeções cinematográficas ao programa deve ter contribuído fortemente para este sucesso, tendo sido exibidas vistas animadas e fixas, concentrando-se estas últimas em retratos de políticos e autoridades locais e estaduais.¹³³

Em 1905, a Festa do Divino de Porto Alegre contou novamente com projeções cinematográficas entre as variadas atrações do seu programa de diversões populares noturnas. A Capela do Divino acabava de ser reformada, ganhando nova pintura externa e uma escadaria, também externa, de mármore. As novenas tiveram início em 2 de junho, às 17h30, sendo sucedidas por exibições cinematográficas na praça. Os demais e costumeiros atos religiosos diurnos e os festejos noturnos se estenderam de 10 a 18 do mesmo mês. O cinematógrafo realizou duas projeções por noite, às 19hs e 21h30, com 30 minutos de duração cada, tendo sido operado por um exibidor não identificado.

No sábado, 10, a profusa iluminação da praça foi acesa às 18hs. A animação correu por conta das diferentes bandas de música que tocaram nos coretos. O leilão de ofertas teve lugar no pavilhão construído no centro da praça, “apropriando o chafariz ali existente”.¹³⁴ Às 19hs realizou-se a primeira sessão do cinematógrafo, apresentando “belíssimas vistas coloridas e novidades surpreendentes”.¹³⁵ Às 20h30 houve concurso de balões e às 21h30 novas projeções cinematográficas, após as quais foi queimado um vistoso fogo de artifício. Ou seja, mantinha-se pelo terceiro ano consecutivo a mesma organização dos programas e o mesmo modo de funcionamento das exibições cinematográficas. Contudo, desta vez percebe-se uma atenção maior ao programa das vistas, destacando-se a apresentação dos filmes coloridos.

¹³³ O *Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 317, 25/12/1904, domingo, p. 2.

¹³⁴ A *Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 135, 10/6/1905, sábado, p. 2.

¹³⁵ O *Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 364, 8/6/1905, 5ª feira, p. 2.

Durante a semana seguinte, os festejos contaram com numerosa concorrência. Nem o frio demoveu a população da praça, levando a imprensa a observar, sobre uma das noites, que “a aglomeração de povo naquele local foi extraordinária, terminando as diversões proximamente à meia-noite”.¹³⁶ Embora as projeções não tenham merecido comentários específicos após as primeiras noites da festa, elas foram empreendidas normalmente e com sucesso, provocando desconforto em certas pessoas, como demonstra a carta enviada à redação da *Federação* por um “católico”, reclamando por mais religião e menos diversão nos festejos do Divino:

Não sabemos por que motivo o sr. Imperador do Divino suprimiu a procissão do costume, tratando-se de uma festa da igreja católica a cujos costumes se devem subordinar os que aceitam a coroa de festeiro. Nós, os católicos, preferíamos a nossa tradicional procissão a estas numerosas noites de fogos que já estão cansando o público, bem como a avenida com o nome do imperador e as exposições do cinematógrafo, que também nos apresenta o retrato do referido imperador. Ainda é tempo do festeiro nos dar a procissão, pois a festa do Divino, além de ser popular, é do culto católico.¹³⁷

O “imperador” era o representante da Irmandade do Divino e, como tal, responsável pela organização da festa e seleção das atrações, religiosas e laicas, que constituíam o seu programa. Era um cargo eletivo cuja renovação se fazia a cada edição, anualmente. A procissão religiosa era uma prática antiga e uma das mais importantes da comemoração, de modo que realmente surpreende a sua supressão. A reclamação do devoto, embora aparente inicialmente uma reação carola e conservadora, inclusive ao se estender ao cinematógrafo, é no entanto mais ampla e tem por objeto principal denunciar as iniciativas de autopromoção política do atual festeiro em detrimento de tradições religiosas populares históricas, como a procissão.

Por outro lado, expressa o reconhecimento do grande poder de atração do cinematógrafo como estimulador da concorrência popular à festa. E se esta também era a intenção do organizador, foi sem dúvida vitoriosa. Segundo relatou o *Independente* sobre o encerramento dos festejos, realizado no domingo, 18, a praça, “profusamente iluminada”, ficou “repleta de grande massa popular”, que emprestou ao local um “aspecto deslumbrante”.¹³⁸

Várias outras festas religiosas eram realizadas na cidade na época, junto às paróquias dos arrabaldes, algumas mais antigas, outras mais recentes, mas apenas a Festa do Divino contava com cinematógrafo. As demais, como a de São Pedro,

¹³⁶ *A Federação*, Porto Alegre, 13/6/1904, 3ª feira, p. 2.

¹³⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 140, 16/6/1905, 6ª feira, p. 2.

¹³⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 368, 22/6/1905, 5ª feira, p. 2.

concentravam quase todos os atrativos que animavam a Festa do Divino (leilão de ofertas, procissão, praça iluminada à noite, fogos de artifício e balões), mas eram eventos de menores proporções e duração. Em 1905, a Festa de São João, realizada no arrabalde do Passo d'Areia, incorporaria o cinematógrafo entre as suas atrações noturnas. A comemoração, que foi realizada entre 28 e 30 de julho na praça em frente da igreja homônima, também teve a sua programação oficial publicada na imprensa. A iluminação externa da capela e da praça era a gás acetileno, diferentemente do que ocorria na região central da cidade, iluminada à luz elétrica. Uma banda de música animaria o evento e, a partir das 19h30, haveria exibição de um “excelente cinematógrafo, com vistas todas novas e de atualidade”¹³⁹, o qual estaria a cargo do sr. Rodolfo Schoeler, provavelmente um morador do arrabalde, que concentrava uma significativa comunidade de descendentes de alemães. O encerramento das comemorações culminaria com a queima de um fogo de artifício. De acordo com o *Independente*, a festa foi um sucesso, atraindo grande concorrência. O cinematógrafo “apresentou excelentes vistas” e funcionou em todas as três noites. A partir de 1908, outras paróquias também passariam a oferecer este gênero de diversão a sua comunidade de devotos.

No início de junho de 1906 foi novamente realizada a tradicional Festa do Divino na Praça da Matriz, contando com os festejos populares de costume e estes com as suas variadas atrações, entre as quais o cinematógrafo. O popular evento religioso se estendeu de 24 de maio a 10 de junho. Como já era de praxe, a imprensa divulgou o programa oficial e acompanhou a sua execução. Os eventos religiosos diurnos e as atrações das festas populares noturnas mantinham-se basicamente organizadas nos mesmos moldes dos anos anteriores. O diferencial é que desta vez as projeções cinematográficas não sucederiam às novenas. Esta função ficou a cargo das bandas de música. O cinematógrafo só entraria em ação após os concertos, às 21hs.

Neste ano, novamente não foi possível identificar o exibidor do cinematógrafo, mas a procissão voltou a ser realizada. A iluminação elétrica da praça foi intensificada, assim como as fachadas da capela, da igreja, do pavilhão central e dos coretos, que receberam “lâmpadas incandescentes de cores”.¹⁴⁰ O leilão de ofertas foi realizado no “artístico pavilhão levantado na praça”, três bandas militares de música tocaram nos coretos, foram soltos balões (às 19h, 20h e 21hs) e queimados fogos de artifício (às 22hs).

Durante as novenas, a Igreja Matriz contou com “extraordinária concorrência”, a qual se estendia à praça após as rezas, inclusive nos dias mais frios, a fim de ouvir as apresentações musicais no coreto em frente ao Palácio Presidencial e após apreciar as

¹³⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 174, 27/7/1905, 5ª feira, p. 2.

¹⁴⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 462, 17/5/1906, 5ª feira, p. 2.

vistas do cinematógrafo, “sempre assistido por grande massa popular”.¹⁴¹ Embora algumas atividades tenham sido adiadas em razão das chuvas, o cinematógrafo foi exibido “religiosamente” nas noites em que houve festejos, provavelmente contribuindo para deixar a praça sempre “repleta de povo”, mas foi referido pela *Federação* com a mesma falta de entusiasmo das atividades rotineiras, reservando-se à iluminação elétrica as manifestações de maior admiração e entusiasmo.

Na sua edição de 1907, a Festa do Divino continuou contanto com as atrações do costume e com o cinematógrafo, cujo exibidor não foi identificado. As novenas se estenderam de 10 a 18 de maio e foram rezadas na Igreja Matriz a partir das 17h30 com acompanhamento de orquestra. A seguir, a praça fronteira seria profusamente iluminada com luz elétrica, que ornamentou também os principais edifícios religiosos ali existentes. Em um dos quatro coretos erguidos no entorno deveria tocar a banda de música da Escola de Guerra (atual Colégio Militar), sendo exibidas também vistas cinematográficas. Integraram as atividades a habitual visita à Casa de Correção e a tradicional procissão, além das missas na capela e na igreja. Nas noites de 19, 20, 21, 25 e 26, os festejos populares noturnos seriam incrementados com outras bandas de música, leilão de ofertas no pavilhão fronteiro à igreja, exibição de cinematógrafo e fogos de artifício.¹⁴²

No domingo, 19, as projeções foram realizadas antes do leilão de ofertas, após o qual seriam queimados os fogos. Segundo relatou posteriormente a *Federação*, neste dia uma “grande multidão” acompanhou a procissão realizada à tarde, sendo que à noite a praça, fartamente iluminada, foi ocupada por uma “extraordinária massa de povo”. Nas noites seguintes, as mesmas atrações foram apresentadas, inclusive a “exibição do excelente cinematógrafo, que, seja dito de passagem, muito tem agradado ao público”.¹⁴³ O encerramento, realizado no sábado e no domingo, 25 e 26, contou com idêntico sucesso de público.

No final de semana de 21 e 22 de dezembro deste mesmo ano de 1907, foi comemorada no arrabalde da Glória a festa religiosa em homenagem a sua padroeira. Os festejos iniciaram no final da tarde de sábado e contaram com atrações como uma banda de música, um leilão de prendas e exibição de cinematógrafo, além de queima de fogos de artifício. Os festejos, realizados à noite na praça fronteira à igreja, que foi “vistosamente iluminada”, constituem-se em mais um exemplo da lenta incorporação do cinematógrafo pelas festas religiosas de bairro durante a fase da exibição itinerante.

¹⁴¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 466, 31/5/1906, 5ª feira, p. 1 e *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 131, 6/6/1906, 4ª feira, p. 2.

¹⁴² *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 111, 11/5/1907, sábado, p. 1.

¹⁴³ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 568, 23/5/1907, 5ª feira, p. 2.

O quadro sofreria significativo incremento a partir de 1908, ocorrendo uma pulverização da presença do cinematógrafo na cidade, sobretudo estendida aos arrabaldes e promovida pelas festas religiosas. Embora muitas delas já fossem tradicionalmente realizadas nos bairros, a partir deste ano assimilaram o cinematógrafo entre as atrações de seus festejos populares noturnos. Podem ser citadas, nesse sentido, as festas dos Navegantes, de Nossa Senhora da Boa Viagem, da Glória e de Nossa Senhora da Saúde, além da já experiente em projeções Festa do Divino.

A Festa do Divino Espírito Santo passou a envolver cada vez mais pessoas ao longo dos anos. A sua edição de 1908 ocorreu entre 29 de maio e 14 de junho. As novenas, que abriam as comemorações, iniciaram às 17h30, como em outros anos, e tiveram acompanhamento de coro e orquestra, sendo encerradas em 6 de junho. Como em 1907, após o encerramento das rezas uma banda militar tocava num dos coretos erguidos na profusamente iluminada Praça da Matriz. Ao final desta apresentação, havia exibição de cinematógrafo. Durante este período, a *Federação* publicou notas diárias, informando aos leitores quem cantaria a novena da noite e lembrando que a seguir haveria cinematógrafo na praça, com uma clara intenção de atraí-los tanto para o ato religioso quanto para as projeções.

A programação dos festejos populares noturnos, que seria acionada nas noites de 7, 8, 9, 13 e 14 de junho, compreendia bandas de música¹⁴⁴, as quais tocariam nos quatro coretos, leilão de ofertas no pavilhão construído em frente à Igreja Matriz, exibição de um “excelente cinematógrafo dotado de vistas novas e interessantes” em duas sessões, às 18hs e 21hs, e queima de fogos de artifício às 22hs.¹⁴⁵ Como se pode constatar, ela continuava reunindo as atrações do costume. A única mudança mais significativa nesta edição dizia respeito às projeções cinematográficas, pois desta vez não haveria, “como em outros anos, exibições de anúncios e reclames”¹⁴⁶, aspecto até então não mencionado, mas que era comum e característico dessas exibições, segundo a nota, demonstrando que os comerciantes locais ajudavam a financiar a festa.

O *Independente* acompanhou o movimento do público nas novenas, observando que elas vinham sendo “concorridíssimas” e que a exibição do cinematógrafo vinha atraindo à praça “extraordinária massa de povo, que alegre e satisfeita aplaude as ex-

¹⁴⁴ A participação das bandas militares nas festas públicas e privadas não era gratuita. Em 2 de março, foi publicada no *A Federação* uma nota informando os valores que deveriam ser pagos para contratá-las. Para tocar em festas religiosas, não excedendo duas horas, eram cobrados 50\$000. O contratante ainda se encarregava do transporte dos músicos, quando necessário. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 52, 2/3/1908, 2ª feira, p. 2.

¹⁴⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 675, 31/5/1908, domingo, p. 2 e 3 e *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 123, 27/5/1908, 4ª feira, p. 3.

¹⁴⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 674, 28/5/1908, 5ª feira, p. 3.

celentes vistas do Pathé Frères”.¹⁴⁷ Vivia-se então um outro contexto em se tratando da exibição cinematográfica em Porto Alegre. A cidade já contava com um cinematógrafo permanente, o Recreio Ideal, sendo que no dia 29 de maio, por exemplo, em que foram iniciadas as novenas, três exibidores realizavam projeções comerciais na cidade, o já citado e mais dois itinerantes, um deles trabalhando na Bailante, em frente à Praça da Matriz, e o outro na Rua dos Andradas, a poucos metros dali.¹⁴⁸

A marca francesa Pathé Frères, aqui empregada claramente como sinônimo de projetor cinematográfico, dominava o mercado não somente local como mundial no momento, fornecendo aparelhos, acessórios e filmes. O predomínio dos seus projetores e filmes nas temporadas realizadas pelos exibidores itinerantes na cidade no ano anterior e neste se estenderia também às salas permanentes. Quanto à qualidade da reação do público, que aplaudia as vistas exibidas, embora fosse pela primeira vez mencionada com tais detalhes no âmbito da Festa do Divino, correspondia àquela manifesta nos espetáculos do gênero realizados em teatros fechados, onde as palmas se constituíam em termômetros da satisfação do público com a programação.

Os festejos populares noturnos da edição de 1908 foram abertos no domingo, 7, sendo o programa repetido nas noites seguintes, perfazendo no total quatorze dias de projeções cinematográficas ao ar livre, que permitiram a uma grande parcela da população desfrutar livremente desta diversão que se institucionalizava como gênero espetacular.

Festas políticas e cinematógrafo

A partir de 1907, as projeções cinematográficas também foram incorporadas como atrações complementares dos festejos em homenagem à Proclamação da República, os quais eram organizados pelo Centro Republicano e pelo Clube Júlio de Castilhos. Neste ano, as comemorações foram realizadas nos dias 15, 16 e 17 de novembro. Elas aconteciam ao ar livre, no centro da cidade, e eram abertas à população. Nesta edição, concentraram atrações como apresentações musicais de bandas militares, exibições cinematográficas e concurso de balões, tendo ocupado a Praça Mal. Deodoro e a futura Praça Montevideú, então Largo da Intendência.

As projeções cinematográficas foram exibidas nas três noites do evento, na Praça Mal. Deodoro. Na primeira e terceira noites elas aconteceram em apenas uma sessão,

¹⁴⁷ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 676a, 4/6/1908, 5ª feir, p. 3.

¹⁴⁸ O cinematógrafo Paraíso do Rio parece ter encerrado a temporada na Bailante em 30 de maio e o Auto-Tours, estabelecido na Rua dos Andradas, no dia 29. Por isso, dificilmente um deles seria o responsável não identificado pelas projeções da Festa do Divino deste ano.



Fotografia. Largo da Intendência e, à esquerda, Praça Conde D'Eu, atual Praça XV, então cercada e arborizada. Último quartel do século XIX. Albumina sobre cartão. Autor: Irmãos Ferrari. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.

iniciada às 19h30, após a qual houve um concurso de balões e a sua respectiva premiação, mas na Praça Montevideu. Na segunda noite, o cinematógrafo foi exibido em dois horários, às 19h30 e às 21h30.¹⁴⁹ O responsável pelas projeções foi o exibidor itinerante Bartelô & C., proprietário do cinematógrafo Grand Prix, que estava em cartaz no Theatro São Pedro, em frente à mesma praça onde fez esta participação especial, em sua segunda temporada autônoma na cidade.

Os comentários d'*A Federação* sobre as festas informaram que no dia 15 a Rua dos Andradas, a mais central da cidade, começou a encher de gente ao entardecer, ficando “intransitável” à noite. “Na Praça Mal. Deodoro, às 19h30, com extraordinário número de espectadores, foi exibido o cinematógrafo Grand Prix.”¹⁵⁰ No dia seguin-

¹⁴⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 255, 31/10/1907, 5ª feira, p. 2 e nº 265, 13/11/1907, 4ª feira, p. 2.

¹⁵⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 267, 16/11/1907, sábado, p. 2.

te, sábado, as projeções foram antecedidas de apresentações musicais das bandas que ocuparam os coretos da praça e das ruas próximas, conferindo realmente grande animação ao centro da cidade. Segundo a mesma folha, que era partidária da causa e dos seus promotores, “o povo concorreu a essas festas em número tão extraordinário de pessoas, como há muitos anos não acontece nesta capital”.¹⁵¹

Em 1908, a festa se estendeu apenas aos dias 14 e 15 de novembro e foi novamente organizada pelo Centro Republicano. A sua programação se estendeu à Praça XV e ao Largo da Intendência. Como no ano anterior, foram embandeiradas as ruas mais centrais e a praça em frente ao prédio da Prefeitura.¹⁵² Segundo a programação do evento, divulgada antecipadamente na imprensa, os festejos populares contariam com execuções musicais das bandas militares nos seis coretos levantados para este fim nas ruas centrais, as quais seriam profusamente iluminadas. A partir das 19h30, haveria, na praça da Intendência Municipal, “variada exibição do cinematógrafo Rio Branco; às 21h30, uma segunda exibição que, como a primeira, será anunciada ao público por uma girândola de foguetes”.¹⁵³ No dia 15, a música começaria a soar nos coretos a partir das 17hs, repetindo-se a iluminação e as atrações do dia anterior, inclusive as duas exibições cinematográficas, nos mesmos horários e local.

O cinematógrafo Rio Branco foi a terceira casa especializada em exibições cinematográficas de caráter permanente aberta na cidade em 1908. Localizava-se na Rua dos Andradas e começou a funcionar no início de outubro. Como os exibidores anteriores, este cinematógrafo também deve ter sido contratado pelos organizadores do evento para realizar esta participação especial. Nas duas noites em que exibiu as projeções ao ar livre e gratuitas na Praça Montevideu, o cinematógrafo Rio Branco continuou funcionando na Rua dos Andradas, o que demonstra que seu proprietário possuía mais de um aparelho projetor e mais de um operador, de modo a permitir o seu deslocamento para a festa cívica sem interromper as exibições comerciais. Os demais cinematógrafos também continuaram abertos durante os festejos, não temendo, portanto, um esvaziamento das salas por falta de público.

No dia 16, a *Federação* comentou as festas do dia 15, domingo, relatando que a praça onde foi exibido o cinematógrafo à noite “ficou apinhada de povo”. O *Jornal do Comércio* relatou que neste dia, “desde as primeiras horas da noite, o povo, em compacta massa, começou a afluir às ruas onde se realizaram as festas”, acrescentando que além

¹⁵¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 268, 18/11/1907, 2ª feira, p. 2.

¹⁵² *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 259, 4/11/1908, 4ª feira, p. 1.

¹⁵³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 265, 13/11/1908, 6ª feira, p. 2 e *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 266, 12/11/1908, 5ª feira.

das projeções cinematográficas também houve “animado jogo de confete e serpentinas, sendo grande a concorrência popular na Rua dos Andradas até às 23h30”.¹⁵⁴

Conforme se pode observar, as exposições cinematográficas realizadas nas festas religiosas e políticas ao ar livre foram marcadas pelo dinamismo e pela dispersão, tanto na qualidade da sua oferta quanto da sua apropriação. Tais características estavam relacionadas à natureza pública e aberta destes eventos, à variedade e simultaneidade de suas atrações e ao modo complementar e simultaneamente autônomo da participação e atuação do cinematógrafo nos programas. Embora as projeções respeitassem uma ordem e um horário pré-estabelecidos, elas eram apresentadas simultaneamente a outras atividades e atrações, de modo que os filmes eram apreciados em meio a risadas, gritos, conversas, barulho, música, correria de crianças, o que estimulava a mobilidade constante não apenas dos olhos, mas do corpo inteiro.

A incorporação do cinematógrafo às festas públicas como nova atração destinava-se a incrementar e atualizar os programas de festas tão tradicionais e antigas como a do Divino, contribuindo para a renovação parcial daquelas práticas culturais. Nesse sentido, ele se constituiu em um elemento novo para muitos. Por outro lado, foi apropriado em um contexto familiar, cuja dinâmica já estava assimilada. Assistidas por uma multidão com diferentes interesses e expectativas, que se encontrava para compartilhar uma experiência comum no ambiente da praça em festa, as projeções também contribuíram para conferir maior heterogeneidade e riqueza a essa apropriação.

2.2.2. A exibição das projeções como atrações autônomas

2.2.2.1. As salas especializadas temporárias

1897 – Cinematógrafo e fonógrafo

Em 1897, três exibidores itinerantes realizaram projeções cinematográficas em Porto Alegre, mas apenas um deles as exibiu de forma autônoma. Como haviam feito os introdutores do cinematógrafo na cidade, em novembro do ano anterior, também este exibidor alugou uma pequena sala na Rua dos Andradas e a preparou para a sua atividade.

A primeira referência ao estabelecimento partiu de Ferreira (1956: 295), segundo o qual teria sido inaugurado em abril, na Rua dos Andradas, um cinematógrafo, a

¹⁵⁴ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 270, 17/11/1908, 3ª feira, p. 1.

“última palavra em eletricidade! – anunciando quadros de óperas em que as figuras se moviam e cantavam, como se vivas fossem, e registrando grande frequência de curiosos, a 1\$000 per capita”, informação que foi confirmada pela pesquisa. O acesso aos jornais da época também permitiu verificar que a atração estreou em 1º de abril e que se tratava de “uma aplicação do phonographo ao cinematographo”¹⁵⁵, embora a falta de dados impeça o esclarecimento da função e do tipo de uso que o exibidor fez do fonógrafo nos espetáculos. As entradas estariam à venda em cafés e restaurantes, provavelmente naqueles situados na mesma rua.

Apesar da divulgação da abertura, nenhuma outra informação foi veiculada nos jornais consultados (*A Federação*, *Mercantil* e *Gazeta da Tarde*) posteriormente, os quais voltaram a sua atenção para a estreia, no pavilhão do Circo Serino, na Rua Voluntários da Pátria, da Companhia Casali e Bovara, que também havia trazido um cinematógrafo para incrementar os seus espetáculos acrobáticos e equestres com projeções de vistas.

1899 – Motoscópio

Em 1899, voltaram a ser realizadas projeções cinematográficas autônomas na cidade, que dispunha então de dois teatros, o São Pedro e o Polytheama Porto-Alegrense. Dos dois exibidores que trouxeram o cinematógrafo à cidade neste ano, um (Waldemar Hesse Hermann) preferiu ocupar o Theatro Polytheama para dar os seus espetáculos, associando as projeções a números de prestidigitação. O outro exibidor, cujo nome não foi identificado, alugou uma sala no centro da cidade, onde apresentou exclusivamente projeções cinematográficas e com acompanhamento sonoro mecânico, empregando um fonógrafo do modelo Graphophone. Este estabelecimento, denominado Motoscópio, manteve-se aberto entre março e maio, perfazendo uma longa temporada, portanto.

A primeira referência a seu respeito procurou esclarecer a natureza da atração com informações práticas. Segundo a *Reforma*, tratava-se de uma “máquina de representar cenas ao vivo”, cujas exhibições teriam lugar na Rua dos Andradas, nº 324, “junto ao Hotel do Globo”. Elas seriam diárias, organizadas em espetáculos por sessões, sucedendo-se em três horários: 19h30, 20h15 e 21hs. Avisava-se ainda que os anúncios que haviam sido espalhados pela cidade traziam também “um programa das representações do Motoscópio”, isto é, das vistas. A folha recomendou “às famílias” o “espetáculo simples e agradável, sobretudo às crianças”¹⁵⁶, destacando-o pela “comodidade dos preços e a novidade.”

¹⁵⁵ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 24, nº 72, 1/4/1897, 5ª feira, p. 2.

¹⁵⁶ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 69, 28/3/1899, 3ª feira, p. 2.

Embora a descrição sobre a sua forma de funcionamento indicasse um espetáculo de projeções, organizado por sessões com duração limitada, diárias e noturnas, a semelhança entre o nome da atração e o nome de um aparelho muito popular na época, o Mutoscópio, um dispositivo de observação individual de filmes, dificultou a interpretação inicial da real natureza da diversão. Na verdade, não se entende que o Mutoscópio, por sua natureza, proporcionasse um espetáculo, visto tratar-se de um aparelho semelhante ao quinetoscópio de Edison, uma espécie de caixa óptica. Como aquele, era impulsionado por eletricidade e funcionava mediante o depósito de uma moeda pelo observador. Após, este devia se debruçar sobre o seu visor e girar uma manivela lateral e externa, a qual acionava um mecanismo que folheava uma espécie de fichário em cujas páginas estavam coladas fotografias em sequência, registrando uma ação. Eram imagens semelhantes aos fotogramas dos filmes, só que impressas em papel. Uma luz interna permitia a visão desta sucessão rápida de imagens, que criava a ilusão de movimento.¹⁵⁷

A inauguração do estabelecimento realizou-se em 30 de março e a confirmação do seu gênero foi fornecida pela *Reforma*, mas confundindo o nome do projetor com aquele do aparelho sonoro: “*graphophone*, exposição de quadros de fotografia animada em combinação com um fonógrafo”. Acrescentava-se que a “diversão é atraente, oferecendo cenas cômicas e outras de efeito, constituindo um agradável e curioso passatempo, digno de ser apreciado”.¹⁵⁸ Uma semana depois, em 8 de abril, nova nota sobre as exposições do aparelho foi publicada, informando que vinha sendo grande a afluência de “ex-mas. famílias” ao local. Sobre a programação e sua recepção, informou que “os quadros expostos são movimentados naturalmente, provocando bons momentos de humor os de assunto cômico e interessando muito os de natureza viva ou vistas de monumentos e festejos. Por 1\$000rs apenas tem-se uma hora de tão agradável diversão”.¹⁵⁹

Desta vez a descrição permite verificar que se tratava de um espetáculo de projeções realizadas para um coletivo de espectadores e com duração determinada, que na verdade não era de uma hora, mas de no máximo 45 minutos. Observa-se também que o valor do ingresso corresponde àquele cobrado por De Paola e Renouveau no ano anterior, um dado que também contribui para afirmar a natureza da proposta, pois, se estivesse em exposição um mutoscópio, este valor seria certamente reduzido, correspondendo provavelmente àquele das exposições fonográficas, que ficavam entre \$300rs e \$500rs.

¹⁵⁷ Os mutoscópios foram inventados em 1895 por Dickson, que trabalhava para Edison, pouco antes de ele deixar a companhia para fundar a sua própria empresa, a American Mutoscope Company, com outros três sócios (COSTA, 1995: 11).

¹⁵⁸ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 71, 2/4/1899, sábado, p. 2.

¹⁵⁹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 77, 8/4/1899, sábado, p. 2.

Como ocorreu com os cosmoramas no século XIX e ocorria com o cinematógrafo durante esta sua primeira década de exibição, os nomes dos aparelhos, dos espetáculos e dos estabelecimentos se confundiam, especialmente no caso da abertura de espaços independentes de exibição. Este parece ser o caso do Motoscópio. O próprio termo cinematógrafo irá designar, durante o período, tanto o aparelho que proporcionava as projeções quanto o tipo de atração ou espetáculo, associando-se frequentemente a termos suplementares ou denominações fantasiosas que se destinavam a distinguir os exibidores (com seus projetores, vistas e programas) uns dos outros, tal qual ocorreu com os exibidores de lanternas mágicas.

No que respeita aos programas do Motoscópio, observa-se que exibiu vistas animadas, privilegiando basicamente dois gêneros, os cômicos e as “vistas de monumentos e festejos”, provavelmente filmes documentais, proporcionando variedade, entretenimento e informação. Dessa forma, sintetizava as duas maiores expectativas com relação às projeções cinematográficas na época e as duas mais fortes tendências sobre as quais seria afirmada a reputação do cinema nos anos seguintes.

Nesse sentido, merece atenção o extenso texto publicado pela *Federação* nestes mesmos dias e intitulado “A Photographia Animada”, o qual trazia informações sobre os aperfeiçoamentos sofridos pelos cinematógrafos e o sucesso do “Biograph” e do “Motoscópio” no estrangeiro, percebidos como cinematógrafos. O seu maior interesse, contudo, foi salientar a importância do aparelho como instrumento de documentação de eventos e personalidades, viagens e turismo, destacando-se a potencialidade dos seus usos público e privado para fins de registro de memória.

A matéria relacionava numerosos exemplos que comprovavam tais possibilidades expressivas do cinematógrafo e a sua crescente aceitação como novo instrumento de captação e reprodução de imagens além do meio familiar e doméstico. Segundo o texto, cada vez mais autoridades e personalidades públicas se deixavam filmar, multiplicando as possibilidades de acesso dos espectadores anônimos aos seus feitos ordinários e extraordinários. Por outro lado, destacou-se também a tentativa do articulista em entender como eram produzidos os filmes do ponto de vista técnico, num elogio ao progresso das formas de apreensão do mundo através das tecnologias da imagem:

Quando a comissão hispano-americana estava funcionando em Paris, o presidente MacKinley telegrafou pedindo que a assinatura do tratado de paz se fizesse, sendo colocada no salão uma grande câmara que fotografasse aquele ato na razão de 40 fotografias por segundo. O fim de MacKinley era deixar a povos futuros o quadro real daquele ato histórico. O papa, cujo célebre soneto à fotografia é já clássico, quis também que a posteridade o conheça, não pelas obras dos pintores, mas de uma maneira mais real, e para isso fez tirar nada menos de 1.700 fotografias, representando atos da

sua vida. Mais de um leitor se admirará das horas que devia ter perdido Leão XIII¹⁶⁰ perante a máquina fotográfica. Digamos, porém, que os aparelhos que se empregam para a fotografia animada são 40 fotografias por segundo ou 2.400 por minuto, de modo que o trabalho para fazer os 17.000 clichês durou menos tempo do que era preciso antigamente para se fazer um retrato.

O imperador Guilherme, cuja universalidade de aptidões forma, como é sabido, um dos característicos da sua pessoa, é também grande admirador das fotografias animadas. Tem um grande número delas e, durante a sua viagem à Constantinopla e à Palestina, fez-se retratar milhares de vezes por meio do *biograph*. A rainha Vitória, não obstante os seus gostos algo antiquados, também deixou que o motoscópio e o *biograph* reproduzissem várias cenas da sua vida no castelo de Balmoral, na Escócia.

Na última caçada dada pelo presidente da República francesa, Felix Faure, tão prematuramente roubado às glórias da sua pátria, um fotógrafo tirou numerosas vistas que permitem julgar da habilidade do finado presidente como caçador. Nelas se vê que, com três tiros, Felix Faure¹⁶¹ matou três faisões, notando-se as menores minudências, até as penas que voam pelo ar ao ser ferida a ave. Em menos de três anos não haverá acontecimento importante do qual não fique memória palpitante e real por meio da fotografia animada.¹⁶²

É significativo que um texto deste teor tenha sido veiculado na imprensa local neste momento, em que um aparelho cujo nome é citado na matéria estivesse em exibição na cidade e em que os contemporâneos viviam uma etapa apenas inicial do seu contato com a nova técnica e a nova prática espetacular que esta começava a constituir. Pelos seus conteúdos, a matéria, cujo autor não foi revelado, pode ter resultado da tradução absorvida a partir da imprensa estrangeira e talvez anteriormente publicada em outro jornal do país. Em seu caráter informativo e didático, ela contribuiria para familiarizar os leitores com as novas formas de apreensão e expressão do mundo que tais aparelhos e processos viabilizavam, ampliando a circulação global das imagens e o volume de informações sobre outras realidades, transformando as formas de percepção e comunicação e incrementando e dinamizando a cultura visual.

Num sentido mais pontual, destaca-se a percepção do autor sobre a natureza fragmentária das vistas animadas, como imensos conjuntos de fotografias fixas que somente na projeção ganham ilusão de movimento, o que de fato define o cinema. Essa

¹⁶⁰ Leão XIII foi papa entre 1878 e 1903, quando faleceu. Os filmes aqui referidos seriam exibidos em Porto Alegre em agosto de 1904 por José Filippi e recebidos pelo público quase como uma maneira de ressuscitar o religioso, confirmando as ideias defendidas na matéria.

¹⁶¹ Foi presidente da França entre 1895 e 1899.

¹⁶² *A Federação*, Porto Alegre, ano 16, nº 80, 7/4/1899, 6ª feira, p. 1.

consideração analítica – que toma os fotogramas como unidades primordiais dos filmes, evocando indiretamente as pesquisas de Marey sobre a análise do movimento e que redundaram na cronofotografia, a técnica de captação das imagens cinematográficas – corresponde fundamentalmente a um esforço de compreensão daquilo que representava a nova técnica em relação aos processos anteriores de produção de imagens. Afinal, o articulista se admira com a nova economia do tempo que fundamenta o novo modo de produção e os novos usos das imagens.

Se a reprodução em série e em massa das imagens foi possibilitada inicialmente pela técnica litográfica, com a fotografia a mão seria liberada das responsabilidades artísticas e substituída pelo olho, “que apreende mais depressa do que a mão desenha” (BENJAMIN, 1994: 167). Com a fotografia abriu-se uma nova etapa e instaurou-se um novo ritmo, mais acelerado, no processo de produção e circulação de imagens, mesmo tendo ela surgido como uma resposta à demanda pela democratização do retrato, que inicialmente exigia longo tempo de exposição para ser efetivado.

Esta característica, que orientou o ato de fotografar e ser fotografado na segunda metade do século XIX e redundou em imagens “feitas para durar”, sofreu uma irreversível transformação a partir dos novos procedimentos técnicos inscritos na utilização da câmera portátil e do filme instantâneo. A técnica do instantâneo fotográfico permitiu a rapidez do registro e a análise do movimento a partir do congelamento de instantes sucessivos do tempo. A possibilidade de restaurar essa dinâmica na síntese criada pela projeção cinematográfica, contudo, conservou em seu bojo o fragmento e o efêmero. Tais qualidades, intrínsecas às imagens cinematográficas, influenciariam a escolha dos temas passíveis de filmagem e qualificariam o interesse do público pelo cinema, estabelecendo as bases para a demanda permanente pela variedade e pela novidade que caracterizaria as manifestações modernas, dentre as quais o cinema.

Talvez mais esclarecidos sobre a sua importância a partir do texto lido no jornal, os espectadores locais tenham frequentado o Motoscópio com novo estímulo. O fato é que ele continuou “a ser muito visitado” durante abril e primeira quinzena de maio, quando encerrou sua temporada.¹⁶³ Ao longo do período, a atração permaneceu funcionando em três sessões diárias e noturnas e renovou a sua programação periodicamente, embora não se saiba com que regularidade. As vistas projetadas eram elogiadas pela nitidez e interesse temático, destacando-se aquelas que provocavam “boas risadas pela comicidade das cenas”.¹⁶⁴ Em 29 de abril, o *Jornal do Comércio* relacionou alguns dos filmes exibidos pelo Motoscópio: “O famoso dentista Chicot executando uma operação de alta

¹⁶³ Em 17 de maio, quando *A Reforma* tratou dos espetáculos em cartaz na cidade no momento, elogiando o sucesso da atual temporada teatral, informou que o Motoscópio havia concluído há pouco tempo as suas exibições. Cf. *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 104, 17/5/1899, 4ª feira, p. 2.

¹⁶⁴ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 81, 13/4/1899, 5ª feira, p. 2.

cirurgia”, “Os desastres de um pescador à linha”, “Chegada de um comboio na estação de Zurique” e “Mergulhadores nos banhos públicos de Milão” (STEYER, 1998: 86).

É bastante provável que o Motoscópio exibido em Porto Alegre tenha sido o mesmo apresentado em São Paulo entre 19 de janeiro e 5 de março deste mesmo ano por um exibidor também não identificado. Segundo Araújo (1981: 33), tratava-se de um cinematógrafo cujas projeções eram realizadas por sessões e que “mostrava cenas movimentadas de Paris, Londres, Milão, Veneza, etc., tudo isto por 1\$000”. Na sua estreia, teriam sido exibidas as vistas “Um temporal nas costas de Cornuailles”, “Pedreiros destruindo uma casa” e “Os pombos de São Marcos em Veneza”, garantindo-se que era uma diversão interessante para crianças e adultos, ou seja, reproduzindo aspectos de sua promoção na capital gaúcha.

Reforça a hipótese o anúncio da mesma atração referido pelo pesquisador, José Inácio de Melo Souza, onde o Motoscópio foi divulgado como a “última maravilha da eletricidade sob a forma de um espetáculo recreativo, cômico, desopilante, embora sempre moral, pelo que se recomenda especialmente às exmas. famílias” (SOUZA, 2005). Acrescente-se ainda que um de seus programas, publicado numa folha paulista para anunciar a sua última semana de exibição, deu grande destaque às “gargalhadas” como uma das melhores ofertas do espetáculo, reação que foi repetidas vezes apontada pela imprensa porto-alegrense (ARAÚJO, 1981: 34 e 36).

1901 – American Biograph

No início de 1901, quando a cidade ainda não enfrentava o burburinho e a movimentação provocados pela Exposição Estadual, que só seria inaugurada no final de fevereiro, um exibidor cinematográfico itinerante não identificado veio à cidade e decidiu alugar uma sala, onde abriu um estabelecimento próprio para dar os seus espetáculos. Assim, foi inaugurado em 15 de janeiro o *American Biograph*. O nome do estabelecimento remete a *The American Mutoscope and Biograph Company*, a primeira companhia cinematográfica norte-americana, fundada em 1895 por Dickson, e ao *Biograph*, o projetor por ela desenvolvido em 1896, embora não se saiba se o nome designava de fato um exemplar do mesmo aparelho. Em caso positivo, é possível que os filmes projetados fossem da mesma origem.

Instalado na Rua dos Andradas, 397, “onde foi estabelecida a tinturaria Phoenix”, o American Biograph fez-se anunciar como uma “nova casa de diversões”, especializada em projeções cinematográficas. De acordo com o anúncio prévio da *Federação*, a casa seria “preparada convenientemente para bem acomodar o público”, devendo funcionar diariamente, à noite, das 19 às 22 horas, oferecendo espetáculos organizados em sessões curtas e sucessivas.

A confirmação de que se tratava realmente de uma sala de projeções cinematográficas, porém de duração temporária, viria no dia seguinte, quando a mesma folha comentou a abertura do estabelecimento, comparando a qualidade do espetáculo ali assistido com aqueles promovidos por exibidores cinematográficos anteriores, pouco numerosos, na verdade. A respeito do aparelho projetor, observou-se que não chegava a ser “superior aos que já têm sido aqui exibidos”, mas que mesmo assim era digno de “ser apreciado com prazer”. Após ter visitado o lugar, a folha mudou sua opinião e avaliou a “instalação do divertimento” como “péssima”, pois o salão era muito pequeno e “não contava com qualquer abertura por onde o ar pudesse circular e se renovar além das portas da rua”. A reclamação merece atenção, considerando-se que era o auge do verão. A consequência, segundo o jornalista, era que, “com a aglomeração dos espectadores, fica com uma temperatura intolerável”.¹⁶⁵

Apesar disso, o público lotou a casa na data da inauguração. As diferentes sessões realizadas naquela noite contaram todas com salas cheias, fazendo com que a imprensa reconhecesse o sucesso inicial da iniciativa e acabasse por parabenizar o exibidor. No entanto, esse sucesso pode não ter tido continuidade, visto que nada mais foi referido a seu respeito nos dias seguintes, dedicando-se os jornais a tratar de um novo exibidor recém-chegado que se instalou com melhores condições estruturais e técnicas na mesma Rua dos Andradas, mas no Café Guarany. Era José Barrucci, já conhecido e prestigiado na cidade, e que fez a sua temporada de sucesso do ano, também realizando projeções autônomas.

1904 – Antonio Mecking

Uma nova sala especializada em projeções cinematográficas, mas temporária, só seria aberta em Porto Alegre em janeiro de 1904. A iniciativa coube a Antonio Mecking, exibidor itinerante que chegou à cidade ainda em dezembro do ano anterior e se estabeleceu inicialmente no Theatro São Pedro. Enquanto ali esteve fazendo temporada (de 22/12/1903 a 12/1/1904), trabalhou de forma autônoma, realizando espetáculos exclusivamente de projeções. A partir de 17 de janeiro, passou a realizá-los em um espaço próprio e independente que abriu na Rua dos Andradas, onde deu continuidade às práticas empreendidas no teatro. Isso significa que manteve a organização do espetáculo como função, oferecendo as projeções em programas diários de duração prolongada e com intervalos, e não na forma de sessões curtas e sucessivas, conforme padrão seguido por outros exibidores que abriram salas próprias.

¹⁶⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 14, 16/1/1901, 4ª feira, p. 2.

No Theatro São Pedro, Mecking projetou vistas animadas e fixas e fez uso de um cinematógrafo e um fonógrafo, mas este último não foi empregado para fins de acompanhamento musical das projeções e sim como uma atração à parte, autônoma. No teatro, foram várias as opções de ingresso, correspondendo às acomodações da casa. Quando o exibidor se estabeleceu em sala própria, as entradas passaram a ter valor único, provavelmente correspondendo à simplificação da qualidade dos seus lugares. A única distinção estabelecida pelo exibidor era por faixa etária: adultos pagaram 1\$000rs e crianças \$500rs (STEYER, 1998: 30).

A nova “casa de diversões”, como a referiu o *Independente*, permaneceu funcionando até 5 de março, ao menos. As funções eram diárias e noturnas, iniciando às 20h30. Nos domingos e feriados, eram realizados dois espetáculos, às 19hs e 20h45.¹⁶⁶ Não se sabe por que Mecking deixou o teatro. Talvez a sua ocupação determinasse um custo mais elevado e menores lucros do que a abertura de uma sala própria. Embora esta demandasse certos recursos, financeiros e técnicos, é possível que ainda assim o investimento na pequena sala fosse mais vantajoso para o exibidor.

Segundo notas curtas veiculadas pelo *Independente* em 21 e 31 de janeiro, o cinematógrafo permaneceu funcionando “todas as noites” e sendo “extraordinariamente visitado”. A partir de então, a folha silenciou a respeito. *A Federação* o referiu pela última vez em 8 de fevereiro e também de forma rápida, a fim de informar que suas funções continuavam sendo “muito frequentadas”. No sábado, 13, teve início o Carnaval, mas o cinematógrafo não fechou. Notas informando parcialmente a programação a ser exibida no dia 25 deste mesmo mês e em 4 de março foram veiculadas pelo *Jornal do Comércio*, destacando-se em cada programa, respectivamente, a “grande série em 11 quadros” “A Paixão e Morte de Jesus Cristo” e o filme “Nero, O Imperador Romano” (STEYER: 1998, 88).

Durante a temporada de Mecking, esteve em cartaz no Theatro-Parque outro cinematógrafo, o *Anglo-American Biograph*, o qual foi exibido como atração complementar de espetáculos de variedades. Os demais exibidores cinematográficos itinerantes que realizaram temporadas de projeções autônomas na cidade neste ano ocuparam os centros de diversões já existentes.

1908 – Auto-Tours

Entre 1905 e 1907, não foram abertas em Porto Alegre salas especializadas em exposições cinematográficas. Uma nova iniciativa do gênero foi empreendida apenas em 1908, com a instalação do Auto-Tours por L. Hornstein. A sua temporada foi imediatamente

¹⁶⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 219, 17/1/1904, domingo, p. 2.

anterior à abertura da primeira “sala de cinema” da cidade, o Recreio Ideal, a qual, diferente das suas antecessoras, tinha pretensão de duração permanente e inaugurou, assim, a fase da sedentarização da exploração comercial do cinematógrafo na cidade.

O Auto-Tours foi um estabelecimento e um tipo específico de diversão, fundada numa modalidade diferenciada de exibição cinematográfica autônoma, especializada tematicamente. Como as congêneres anteriores, também esta sala foi aberta por um exibidor itinerante na principal rua da cidade, num espaço alugado e previamente preparado de acordo com as necessidades da atração e/ou proposta do espetáculo. Este lugar foi o pavimento térreo do edifício onde estava instalado o Hotel Brazil, localizado na Rua dos Andradas, 327, e fronteiro à Praça Senador Florêncio (atual Praça da Alfândega).¹⁶⁷

Funcionando diariamente, à noite, das 18h30 às 23hs, o Auto-Tours oferecia espetáculos exclusivamente de projeções cinematográficas, mas organizados em sessões curtas e sucessivas, com cerca de 20 minutos de duração. Os ingressos para cada sessão, que comportava apenas 30 pessoas por vez, eram diferenciados segundo a faixa etária, custando 1\$000rs as entradas para adultos e \$500rs para crianças.¹⁶⁸ A sua temporada se estendeu de 18 de abril a 29 de maio, ao menos.

A temporada foi aberta com uma “experiência dedicada à imprensa”, isto é, uma pré-estreia, realizada em 18 de abril, sábado, às 19h30. A atração foi promovida como uma nova modalidade de exibição cinematográfica, até então desconhecida na cidade. Ainda antes da abertura, *O Independente* informou que “o espectador [...] tem de embarcar no grande automóvel de propriedade da empresa, recebendo, então, a impressão de estar, de fato, viajando e apreciando os panoramas que se lhe desenrolam aos olhos”.¹⁶⁹ De acordo com a *Federação*, tratava-se de um “aparelho moderno” que, por sua “originalidade”, conheceria grande sucesso na cidade. O termo aparelho costumava ser empregado na época com sentido amplo, designando o espetáculo cinematográfico, isto é, o conjunto que reunia a sala de exibição, o projetor e o repertório de filmes, e não no sentido pontual de uma máquina, como um projetor, por exemplo.

Observa-se que nenhuma das folhas deixou claro do que afinal se tratava, ao menos não para o leitor contemporâneo. Após a pré-estreia, as descrições ficaram mais precisas, provavelmente porque resultantes de uma visita *in loco*, e permitiram perceber claramente do que se tratava. As impressões dos representantes da imprensa foram

¹⁶⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 93, 20/4/1908, 2ª feira, p. 2. Este mesmo espaço foi aproveitado por comerciantes locais em 1909 para o estabelecimento de uma nova casa exibidora, o cinematógrafo Smart-Salão.

¹⁶⁸ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 102, 3/5/1908, domingo, p. 3, anúncio.

¹⁶⁹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 662, 16/4/1908, 5ª feira, p. 2.

as melhores. O relato do *Correio do Povo* trouxe importantes colaborações acerca da natureza da atração:

O espectador sobe a um estrado de madeira, engenhosamente arranjado, e recebe a impressão de estar, de fato, viajando em um automóvel desde que começa o movimento do panorama. Ao fundo, está colocada uma tela para que se deslize as vistas. Uma vez funcionando o aparelho, o espectador assiste ao panorama de cidades e outras vistas de sensação.¹⁷⁰

Logo a seguir foi a vez de *A Federação* publicar o seu parecer, confirmando os dados de ordem prática já conhecidos e concordando com as demais folhas sobre a singularidade do modo de exibição como o maior fator de interesse da atração junto ao público, além da temática das vistas:

Consiste ele no Auto Tours, representando um grande automóvel com assento para cerca de trinta pessoas. Adrede preparado, há nele um cinematógrafo que projeta vistas para a parte fronteira do aparelho, proporcionando assim muito boa ilusão de uma viagem feita em semelhante veículo. O *chauffeur* vai, então, explicando aos espectadores as vistas que se lhe vão desenrolando por ocasião da viagem imaginada, tudo movido pela eletricidade. Sábado último, à noite, o sr. L. Hornstein, proprietário do Auto-Tours, fez inauguração de seu aparelho, oferecendo-a aos representantes da imprensa. Apresentou, então, a ilusão de uma excursão feita à cidade de Washington e o espetáculo foi agradável, por espaço de vinte minutos, diante das vistas da grande capital norte-americana.¹⁷¹

A riqueza da descrição sobre o modo de funcionamento do espetáculo deve ter sido estimulada pela novidade da proposta. Ela evidencia que se tratava de um espetáculo de projeções cinematográficas, cujo diferencial estava no caráter inusitado da sua organização, que contava com um incremento do ambiente, da sala de projeção. Esta havia sido especialmente preparada e cenograficamente adaptada para aparentar o interior de um veículo automotor de grandes proporções. Tal ambientação deveria colaborar para ampliar as sensações despertadas pelo tipo de filmes projetados, de temática turística. A intenção era proporcionar a alguns poucos espectadores de cada vez a impressão de que realizavam uma “viagem imaginária”, como assinalou o próprio jornalista, conduzidos num automóvel, meio de transporte ainda raro em Porto Alegre.¹⁷² O próprio exibidor participava do incremento da ilusão, tão efusivamente assinalada, ao ocupar a função de motorista e cicerone do “veículo”.

¹⁷⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 90, 19/4/1908, domingo, p. 2.

¹⁷¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 93, 20/4/1908, 2ª feira p. 2.

¹⁷² É interessante nesse sentido verificar que em 7 de maio tenha sido veiculada n' *O Independente* uma nota intitulada “Automóveis”, através da qual se dava notícia da inauguração, na segunda-feira, 4, de um

Os destinos desta viagem eram terras distantes e lugares desconhecidos para a maioria dos espectadores, os quais podiam ser visualizados através da grande “janela” do dispositivo, a tela, enquanto o automóvel se “deslocava” (ou seja, enquanto o filme respectivo era projetado), percorrendo a paisagem e levando consigo o espectador a descortiná-la. Tais “panoramas” animados eram na verdade filmes captados por câmeras instaladas em automóveis verdadeiros, os quais percorriam os cenários reproduzidos, produzindo como resultado os filmes de viagem. O gênero, muito comum na época, propunha ver o mundo da janela do automóvel ou do trem, isto é, de meios de transporte rápidos que davam a tônica das novas formas de deslocamento e de apreensão material e perceptiva da realidade. O “Cinematógrafo Moderno”, recentemente exibido no Theatro São Pedro, havia apresentado com sucesso um filme do gênero, mas proporcionando a oportunidade de “ver o mundo da janela do trem” e num espetáculo comum de projeções.

Além do seu potencial informativo, a importância destas imagens, do ponto de vista da visualidade, estava na sobreposição do olhar do espectador àquele da câmera no momento da projeção. Essa soma de perspectivas, potencializada pelo cinematógrafo e sua capacidade de registrar e reproduzir o movimento e a sensação de velocidade, produziria o efeito de “ilusão” evocado pelos jornalistas. Daí a sensação de deslocamento que acabava se transportando para o espectador e o transportando pelos cenários reproduzidos na tela.

Com o Auto-Tours, recuperava-se em certo aspecto a tradição dos panoramas móveis, conforme explorada na Exposição Universal de 1900, realizada em Paris, e na Exposição de São Luiz, realizada nos Estados Unidos em 1904. Segundo a historiadora francesa Emmanuelle Toulet, a Exposição de 1900, ao mesmo tempo em que ofereceu ao cinematógrafo a possibilidade e a oportunidade de reconhecimento oficial e internacional, foi também um campo de experimentação das suas diversas aplicações como espetáculo de entretenimento visual. Exemplares da primeira vertente foram as sessões diárias e gratuitas de exibições cinematográficas realizadas pelos irmãos Lumière, nas quais foram projetados numa tela gigante (21m x 18m) cerca de 150 filmes (vistas animadas) e fotografias coloridas (vistas fixas).

Já apontando para futuros usos do cinematógrafo, também foi exibido no certame o “Panorama Transsiberiano”, montado sob encomenda para uma companhia ferroviária internacional de vagões-cama e que consistia no seguinte: os espectadores eram

serviço de transporte rodoviário coletivo entre a cidade baixa e a cidade alta, proposto por uma empresa privada. O veículo que faria o serviço havia sido posto em correspondência com os bondes elétricos dos arrabaldes, serviço instalado neste mesmo ano. Tratava-se de um automóvel que comportava apenas quatro passageiros e cujo preço da passagem custava 100rs para a viagem simples e 200rs para a redonda. O tráfego seria diário, das 8hs às 12hs e das 13h30 às 17h30. A empresa já havia encomendado outro veículo que comportava 26 passageiros.

acomodados dentro de um vagão de trem e pelas janelas contemplavam uma tela pintada que se desenrolava horizontalmente, representando uma viagem de Moscou a Pequim.¹⁷³ Um aparelho produzia o balanço e ruídos característicos de um trem em movimento, de modo a dar maior realismo à experiência. Esta viagem imaginária durava cerca de 45 minutos.

A atração prefigurou outra, o *Hale's Tour*, que granjeou enorme sucesso entre os frequentadores da Exposição Internacional de São Luiz, em 1904, sendo posteriormente retomado por inúmeros empreendedores norte-americanos e também estrangeiros. Tratava-se de um espaço que também era organizado de modo a reproduzir o interior de um vagão de trem. Os espectadores que ali se acomodavam e olhavam pelas janelas, no entanto, não viam uma tela pintada a se desenrolar, mas uma sucessão de imagens cinematográficas, de panoramas e paisagens captados por uma câmera posicionada na frente de uma locomotiva verdadeira em movimento (TOULET, 1986: 190).¹⁷⁴

O Auto-Tours era mais uma variação desta mesma modalidade de exploração das projeções cinematográficas, só que aplicada ao automóvel. O ineditismo da proposta no meio local continuou a provocar instigantes tentativas de definição da parte dos contemporâneos nos dias seguintes. Mesmo depois que as exposições foram abertas ao grande público, os jornais continuaram indecisos sobre como designar a atração. Enquanto o *Jornal do Comércio* a referiu simplesmente como “cinematógrafo” (23/4) e *O Independente* como “aparelho” (3/5), o *Correio do Povo* acabou empregando expressões como “aparelho automóvel” (25/4), “automóvel cinematográfico” (26/4) e mesmo “aparelho panorâmico” (2/5).

Tal variedade de definições foi especificamente verificada com relação à proposta inovadora deste exibidor, não sendo mais perceptível com relação aos espetáculos tradicionais de projeções cinematográficas, os quais, apesar do seu caráter esporádico e da sua duração temporária, estavam perfeitamente incorporados à organização

¹⁷³ Os panoramas e dioramas marcaram presença significativa na Exposição, seja como atrações autônomas, seja incrementando os estandes das delegações estrangeiras, onde eram empregados para evocar países distantes, sobretudo as colônias francesas. Houve os panoramas tradicionais, de tela fixa, e os animados ou móveis, que necessitavam de instalações mais complexas e custosas, mas também proporcionavam um espetáculo mais atraente, como o Stereorama móvel e o Mareorama (TOULET, 1986: 189).

¹⁷⁴ Segundo Costa (1995: 5-6), que se baseia em pesquisa de Raymond Fielding sobre o tema, o primeiro show do *Hale's Tour* teria sido realizado em maio de 1905 e compreendia uma série de efeitos, inspirados ao seu inventor pelas diversas experiências por ele conhecidas precisamente na Exposição de 1900. O “trem” estático era sacudido, apitava, as rodas faziam barulho, ventava, produzindo uma experiência de simulação que se espalharia por parques de diversões de diferentes países do hemisfério norte, proporcionando a muitas pessoas não somente o seu primeiro contato com o cinema como a sua primeira e mais aproximada experiência da verdadeira viagem de trem, que era algo caro na época.

e à dinâmica do setor de diversões local. Uma das formas de evitar o receio do público ao desconhecido, na época, era divulgar a aceitação das atrações em outras localidades. Assim, também o exibidor do Auto-Tours fez a sua promoção inicial alardeando o sucesso que os seus espetáculos haviam feito no Rio de Janeiro quando foram lá apresentados.

A temporada carioca da diversão ocorreu em março de 1907, estando o Auto-Tours sob a responsabilidade de outro exibidor, J. Tours & C. (José Tours). Em agosto do mesmo ano, seria a vez dos paulistas conhecerem a atração, mas Tours já havia se desvinculado das exibições (ARAÚJO, 1976: 196 e 1981: 141). Na Capital Federal, o Auto-Tours foi promovido como uma “surpreendente novidade”, o que talvez até correspondesse à realidade no que respeita às experiências de ambientação das projeções cinematográficas no país, pois outras diversões semelhantes apresentadas no Rio parecem ter feito uso de vistas fixas ou panoramas pintados.¹⁷⁵ Por ocasião da estreia carioca, o exibidor prometeu apresentar “as cidades de New York, São Francisco da Califórnia, Washington percorridas em automóvel. Efeito surpreendente! Ilusão completa!” (ARAÚJO, 1976: 196.) Ou seja, as mesmas vistas projetadas em São Paulo e depois em Porto Alegre. Outros aspectos comuns às exibições do Auto-Tours nas três cidades citadas foi o modo de funcionamento e os preços dos ingressos. A diferença é que em Porto Alegre as sessões foram antecipadas em uma hora.

A proposta do Auto-Tours, de projetar apenas filmes de viagem, implicava um repertório bastante especializado. Essa condição, se o diferenciava dos demais, por outro lado também limitava o seu campo de influência enquanto atração e opção de entretenimento, podendo resultar em um fracasso de público e em uma temporada mais curta, até pela maior dificuldade de atualização dos programas. No caso de Porto Alegre, no entanto, os comentários jornalísticos apontam para o contrário, insistindo sobre a boa recepção de público que a atração conheceu até 29 de maio, data de sua última menção nos jornais, ou seja, durante mais de um mês de exibições diárias.

A persistência do interesse pelo tema da viagem, pelas vistas de interesse turístico, que fica demonstrada com o sucesso do Auto-Tours e que está associada ao crescimento da prática do turismo e à popularização dos aparelhos fotográficos portáteis, também

¹⁷⁵ Em janeiro de 1907, pouco antes da estreia do Auto-Tours, também havia se estabelecido na Av. Central, no Rio, um divertimento semelhante, denominado “Ferro-Carril Asiático”. Neste espaço, que devia estar ambientado internamente como um vagão de bonde ou de trem, os espectadores podiam assistir a espetáculos de projeção de vistas de viagens, como a “Viagem a Jerusalém”, o “Maravilhoso passeio desde o Porto Kaipha até Jafa (Índia)” e “Viagem à volta do mundo”, com “vistas nítidas e fiéis das principais partes e cidades do mundo” (ARAÚJO, 1976: 194). Embora não tenha sido esclarecida, afinal, a natureza deste espetáculo, se eram projetadas vistas animadas (filmes) ou fixas (fotografias), o importante é que os exemplos demonstram que o tema da viagem estava em voga, permanecendo vivo entre os espectadores o interesse pelas vistas do gênero.

pode ser verificada em outras práticas espetaculares, como a projeção das vistas fixas. Egresso da tradição lanternista, este gênero de imagens continuou sendo exibido nos primeiros anos do século XX no âmbito dos espetáculos de projeções. Contudo, não somente as vistas se tornaram predominantemente fotográficas como a sua exploração em tempos de cinematógrafo foi reorganizada a partir de certos conjuntos temáticos, exatamente as vistas de interesse turístico, as vistas de arte, vinculadas às anteriores, e os retratos de políticos e autoridades.

Uma outra herança do Auto-Tours com relação àquela antiga tradição foi a atuação do seu exibidor como explicador ou comentarista das projeções, neste caso cinematográficas, aspecto pela primeira vez explicitamente identificado num espetáculo do gênero em Porto Alegre. No entanto, acredita-se que a prática tenha sido empreendida anteriormente no meio local por boa parte dos exibidores de espetáculos de projeções de vistas, fossem fixas ou animadas, antes ou depois da introdução do cinematógrafo.

Afinal, de pouco adiantaria assistir aos filmes sobre as principais belezas naturais e urbanas das grandes capitais da civilização ocidental, e oriental, principalmente, sem que as imagens de ruas, praças, parques, monumentos e edificações fossem devidamente identificadas por um narrador autorizado. Mesmo que as vistas exibidas pelo Auto-Tours trouxessem legendas, é provável que, pela sua temática, elas fossem em inglês, um idioma pouco conhecido entre os porto-alegrenses, mais familiarizados com o italiano e o alemão em razão de sua constituição étnica, e com o francês, que integrava a formação cultural das elites.

Não foi possível verificar a regularidade com que o Auto-Tours renovou os seus programas de vistas durante a temporada em Porto Alegre, mas sabe-se que sua atualização não foi diária e tampouco semanal. Ela também esteve vinculada aos interesses do público, sendo muitas vezes reprisadas vistas a pedido dos frequentadores. Entre os filmes exibidos constaram a vista panorâmica de Washington e a vista de “São Francisco da Califórnia”, tendo sido esta última promovida como a “única ocasião para o público desta capital ver como foi esta grande cidade antes do terremoto, percorrida em automóvel, ilusão completa, nunca vista nesta capital. Espetáculo especial para famílias”.¹⁷⁶

Esta vista em especial proporcionaria aos espectadores não apenas a oportunidade de conhecerem uma outra cidade norte-americana, mas uma cidade que não mais existia, que já era passado, pois havia sido destruída por um desastre natural, ocorrido em abril de 1906, o que nos permite datar o filme.¹⁷⁷ Além do deslocamento espacial

¹⁷⁶ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 102, 3/5/1908, domingo, p. 3, anúncio.

¹⁷⁷ O abalo sísmico sofrido pela cidade de São Francisco em 18/4/1906 foi o mais conhecido e destruidor dos vários que sofreu ao longo de sua história em razão de sua localização em região

imaginário, se faria também uma verdadeira viagem no tempo e graças ao registro cinematográfico, neste caso duplamente valorizado do ponto de vista documental. Afinal, o filme em questão já não era mais uma simples vista turística, cuja importância social estava em tornar conhecidos aspectos de uma cultura e sociedade distintas, mas também um documento histórico que fazia referência a uma grande catástrofe e suas consequências sobre a vida de uma grande cidade, tema muito apreciado na época.

A vista de São Francisco foi substituída pela “vista panorâmica da grande cidade de Nova Iorque percorrida em automóvel”, incluindo imagens da ponte do Brooklyn e das principais ruas e parques daquela cidade. O Auto-Tours continuou sendo “muito frequentado” até o final de sua temporada. Apesar do pequeno número de espectadores que comportava, o local deve ter sido repetidamente visitado pelas mesmas pessoas interessadas em turismo, desde que mostrasse lugares diferentes. Para o seu sucesso deve ter contribuído o fato de a atração reunir, além de entretenimento, potenciais oportunidades de informação e formação, todos bastante valorizados na época em se tratando dos recursos do cinematógrafo.

2.2.2.2. Centros de diversões

Em Porto Alegre, a ocupação temporária dos centros de diversões locais pelos exibidores cinematográficos para sediar temporadas de espetáculos exclusivamente de projeções foi empreendida a partir de 1901. Neste ano, como se sabe, foi realizada a Exposição Estadual, a qual atraiu um grande contingente de visitantes à cidade. Impulsionados pelas boas perspectivas abertas também para a exploração do cinematógrafo, vários exibidores itinerantes se dirigiram à capital gaúcha, apresentando as projeções dentro e fora da Exposição. A maior parte deles realizou temporadas autônomas, ocupando diferentes espaços, desde os teatros até um café, único caso, aliás, em que essa associação foi verificada em Porto Alegre durante a fase da exibição itinerante.

A seguir serão apresentadas estas temporadas em suas características principais, identificando-se aspectos relativos à organização dos programas e modo de funcionamento dos espetáculos, tipo de aparelho utilizado e gêneros de imagens exibidas, iniciativas promocionais dos exibidores e reação do público a elas, quando possível. Serão

vulnerável a terremotos. O abalo atingiu 7,8 pontos na escala Richter e causou a destruição de prédios e edifícios espalhados ao longo da cidade. Mais graves foram os incêndios que se seguiram o terremoto, provenientes de lâmpões de querosene arrebentados, explosões de tubos de gás e da queda de fios elétricos. Os bombeiros pouco puderam fazer, uma vez que o sistema de encanamento da cidade também fora destruído pelo terremoto, destruindo o suprimento de água da cidade. Mas a cidade foi rapidamente reconstruída.

considerados os empréstimos, cruzamentos, substituições, transformações e também padronizações dos usos e práticas que fundamentaram a constituição do espetáculo cinematográfico segundo este modo de exibição. Objetiva-se, assim, evidenciar a dinâmica do processo de afirmação e autonomização do cinema no meio local como novo gênero espetacular e opção de entretenimento.

1901 – Café Guarany – José Barrucci

O primeiro exibidor itinerante a chegar na cidade neste ano foi o já “conhecido e prestigiado” José Barrucci, que tanto sucesso havia feito no ano anterior com o seu Panorama Internacional, mas exibindo apenas vistas fixas turísticas. Nessa segunda visita, Barrucci operou o seu “cinematógrafo Lumière modelo 1900” no Salão dos Bilhares do Café Guarany, situado na Rua dos Andradas. As exibições estenderam-se de 26 de janeiro a 27 de fevereiro, encerrando-se três dias após a abertura da Exposição Estadual de 1901. A temporada de Barrucci contou com funções diárias, que se estendiam das 20hs às 23hs. Os espetáculos eram exclusivamente de projeções, mas de vistas animadas e fixas, cujos programas eram renovados duas vezes por semana.

A chegada de Barrucci em Porto Alegre foi anunciada pela imprensa em 22 de janeiro, lembrando do seu sucesso no ano anterior, mas chamando a atenção para o fato de que desta vez trazia uma novidade, “um cinematógrafo da casa Lumière, de Paris, o qual exhibia, além de muitas vistas importantes, as melhores da Exposição de Paris do ano passado e os funerais do rei Umberto I, da Itália”.¹⁷⁸ Barrucci divulgou na imprensa que os seus espetáculos se diferenciavam dos congêneres porque compreendiam vistas de maior duração – “além de um quarto de hora” – e cuja projeção era feita “sem o menor ruído e com a maior nitidez possível”.

Como se pode observar, em nome de uma experiência que apenas começava a ser forjada entre o público local e partindo de um interesse pessoal de distinção, o exibidor já reivindicava uma posição destacada entre os concorrentes. E procurava fundamentá-la adiantando-se em identificar determinados aspectos, relativos à qualidade técnica da projeção, à variedade e atualidade dos programas e à duração das vistas, os quais se tornariam padrões de referência para a avaliação de futuras temporadas de exibição.

A iniciativa comparativa do exibidor parte do reconhecimento da especificidade do cinematógrafo como atração, constituída por elementos particulares e viabilizada por um conjunto de práticas também características, que permitiam e justificavam o cotejamento entre os seus diferentes exploradores e a qualidade dos espetáculos que

¹⁷⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 19, 22/1/1901, 3ª feira, p. 2.

ofereciam. Trata-se de um esforço de afirmação das projeções cinematográficas como gênero espetacular autônomo, ultrapassando a categoria de atração, o qual estaria estreitamente vinculado à ocupação dos teatros como espaços legítimos de sua realização, causa na qual reincidiriam diferentes exibidores ao longo deste ano.

Contudo, a apropriação das projeções cinematográficas a tais espaços como atrações exclusivas não se dará sem a incorporação de práticas características da tradição espetacular teatral, como a organização dos espetáculos segundo a duração das “funções” teatrais, compreendendo intervalos, música ao vivo, promoções diversas, ingressos com preços diferentes. Este modo de exibição não será empreendido por Barrucci nesta temporada, na verdade, sendo incorporado pelo exibidor apenas em 1903, em sua temporada no Theatro São Pedro.

Quando chegou à cidade, no início de 1901, o exibidor não havia definido um local para as suas exhibições. As negociações com o proprietário do Café Guarany acabaram tendo sucesso, sendo bem recebida pela imprensa a ideia de colocar o projetor em funcionamento no salão interno, dos bilhares, do Café Guarany. Segundo a *Federação*, ali o público teria “ocasião de apreciar uma moderna invenção que tanto sucesso tem alcançado nos lugares onde tem sido exposta”.¹⁷⁹

As ideias de oportunidade, atualidade e cosmopolitismo são empregadas como argumentos de atração, como aconteceu na ocasião da inauguração das exhibições cinematográficas na cidade, em novembro de 1896. Tal reincidência evidencia o sentido com que foram percebidas as numerosas e diversificadas temporadas de exhibições cinematográficas realizadas em 1901, as quais representaram para Porto Alegre uma espécie de retomada, mais vigorosa, da disseminação do cinematógrafo no meio local, após quatro anos de raras aparições.

No comentário do jornal *A Federação* sobre a estreia, foram elogiados a nitidez das vistas e o seu interesse temático, “principalmente as de gênero burlesco, as quais têm cenas que vencem a mais resoluta sisudez”, donde se depreende que a projeção provocou o riso dos espectadores. A qualidade do público presente foi outro aspecto que mereceu destaque, pois, “apesar de o cinematógrafo estar funcionando no fundo de um café, mesmo assim tem sido grande a concorrência de famílias”.¹⁸⁰ A surpresa do jornalista pode ser explicada pelo conservadorismo dos costumes da época e pela consideração social de que gozavam os cafés, um reduto de frequência predominante masculina.

Neste caso em especial, observa-se que era preciso atravessar o café para chegar ao salão dos bilhares, que no entanto deixara de ser um local de jogos para se tornar

¹⁷⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 22, 25/1/1901, 6ª feira, p. 2.

¹⁸⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 24, 28/1/1901, 2ª feira, p. 2.

uma sala de projeções. Assumindo outra função e perdendo o atrativo exclusivamente masculino para se tornar lugar de apreciação de um tipo de entretenimento considerado familiar, interessante e agradável a pessoas de todas as idades, gêneros e classes sociais, o salão e o café foram capacitados para atrair um público distinto e mais amplo.

No caso do Café Guarany, é preciso considerar também que não se tratava de um café-concerto, cuja reputação era bem mais duvidosa. Evitando-se generalizações e empréstimos conclusivos de estudos sobre outras realidades, observa-se que, em Porto Alegre, as “exmas. famílias” podiam frequentar tranquilamente os cafés Internacional e Pátria em 1894, por exemplo. Neste último, que era na época um café com confeitaria e bilhar, uma orquestra tocava duas vezes por semana a fim de tornar mais agradáveis as visitas dos frequentadores.¹⁸¹ O Café Pátria foi inclusive pioneiro na oferta de música ao vivo. A regularidade com que realizava concertos expressou também um esforço do proprietário em instituir a prática como hábito semanal, promovendo, simultaneamente, o negócio. Tratava-se de estimular o lazer das famílias de bom gosto e bom bolso no espaço semipúblico, semiprivado, do café, uma iniciativa que teve sucesso, mas mantendo uma distribuição espacial que reservava às “gentilíssimas senhoras” as mesas do salão da frente, enquanto os senhores se reuniam no salão dos bilhares, mais ao fundo. Essa era a condição do ambiente respeitável.

Em maio de 1895, a Rua dos Andradas já contava com quatro cafés, nos quais tocavam músicos contratados, e os primeiros focos de iluminação elétrica pública. Afirmava-se a prática do *footing*, estreitamente ligada ao novo ambiente proporcionado pelo advento da eletricidade, demonstrando também o nascimento de uma nova percepção sobre a rua como espaço de efetivação de novas práticas sociais. A imprensa, observando a mudança do comportamento de ao menos uma parte da população, chegava a comparar a Rua dos Andradas com a Rua do Ouvidor, centro da agitação carioca no período. É que a rua local também vinha se tornando a preferida como local de “passeio do mundo elegante em requinte de trajar” e “ponto de palestra de todo o mundo que para ali acorre numa sofreguidão de ser visto, notado e apontado”.¹⁸²

O Café Guarany foi inaugurado no segundo semestre de 1897 na Rua dos Andradas, no mesmo endereço do anterior Café Pátria. Este havia fechado no final de abril deste mesmo ano por ter perdido a sua elegância e se tornado um lugar mal afamado, centro de jogatina e visitas policiais. O seu substituto, aberto pelos irmãos João e Hypolito Azzarini, reunia café, bilhares e um projetado restaurante. Segundo a imprensa, era um lugar espaçoso, “montado com todas as comodidades, simplicidade e bom gosto

¹⁸¹ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 21, nº 91, 19/4/1894, 5ª feira, p. 2.

¹⁸² *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 22, nº 107, 8/5/1895, 4ª feira, p. 2.

na decoração e no arranjo de mostradores” (vitrines), e contava com boa cozinha e adegas.¹⁸³ Em abril de 1899, o Café Guarany continuava funcionando. Um ano depois, era divulgado como lugar agradável onde tocava uma pequena orquestra. Tinha por vizinhos, estabelecidos na mesma Rua dos Andradas, proximidades da Praça da Alfândega, o Café América e o café Salão Ferro-Carril. Este acabava de ser reformado, tornando-se um “café-modelo”, a exemplo das casas cariocas do gênero, frequentadas pelas exmas. famílias como “preferidos pontos de reunião e passatempo”.¹⁸⁴ Eram casas consideradas de boa reputação pública, como se vê, embora frequentadas segundo certas regras sociais.

A presença do cinematógrafo no Café Guarany alterou a qualidade da sua frequência, diversificando-a. As exposições diárias promovidas por Barrucci durante um mês devem ter trazido algum lucro para o proprietário da casa, estimulando a conjugação de interesses entre os dois setores, o da alimentação e o da exibição cinematográfica, uma associação que foi muito comum na França, sobretudo durante a fase da exibição itinerante.¹⁸⁵ No caso de Porto Alegre, porém, a prática não teve continuidade. Inclusive, há um forte indício de que o Café Guarany tenha mudado de reputação por causa do cinematógrafo, tornando-se mais familiar. O fato é que, após a temporada de projeções, o café fechou suas portas para “uma completa transformação”, reabrindo em maio com novo caráter, enfatizando os serviços de restaurante.

A temporada do cinematógrafo de José Barrucci, que de acordo com *A Reforma* era um aparelho “excelente”, contou com “grande concorrência” pública. Vale lembrar que o salão dos bilhares/de projeções devia ser pequeno, apesar dos comentários mais antigos sobre o café ser “espaçoso”, não devendo comportar um grande público. Também é bastante provável que muitos ali fossem por diversas noites, a cada troca de programação, cuja periodicidade era bi-semanal. Acrescente-se que no ano anterior nenhum cinematógrafo foi exibido na cidade, o que mantinha a curiosidade em torno das projeções do gênero.

¹⁸³ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 24, nº 180, 25/8/1897, 4ª feira, p. 2.

¹⁸⁴ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 33, nº 90, 25/4/1900, 4ª feira, p. 2.

¹⁸⁵ A exibição cinematográfica itinerante conheceu uma grande diversificação na França, relacionada às especificidades culturais dos contextos regionais e locais. A associação do cinematógrafo com os cafés pode ser verificada em DEBIEN, Isabelle. *Le cinéma dans les cafés carcassonnais au début du siècle. Revue 1895*, Paris, nº 17, p. 53-77, dezembro, 1994. Sobre a qualidade da exibição e da apropriação do cinematógrafo em Lyon, consultar o excelente estudo de GUAITA, Micheline. *Cinéma et public lyonnais. 1895-1927*. Paris: Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie de Bois d'Arcy, 1986. Sobre o caso de Limoges, há também o livro de BERNEAU, Jeanne e Pierre. *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945. Cinquante ans de culture populaire*. Paris: AFRHC, 1992.

O cinematógrafo como novo meio expressivo era em si mesmo um grande atrativo. Frequentando o Café Guarany, os espectadores não só renovavam o seu contato com as projeções de vistas animadas como aproveitavam para ver as imagens de eventos que já lhes eram familiares a partir da imprensa, como a Exposição Universal de 1900 ou o casamento do rei italiano Victor Emmanuel III (1896), sobre os quais os filmes exibidos por Barrucci abriam novas perspectivas de apropriação. De fato, a imprensa confirmou que o prestígio das projeções junto às famílias, que saíam satisfeitas das sessões, também se devia às temáticas dos filmes, “bem escolhidas, de assuntos novos e que prendem a atenção do espectador”.¹⁸⁶

Sobre esta programação e a sua recepção pelo público, outras informações seriam acrescentadas nos dias seguintes. *A Federação* observou que eram projetadas várias “séries de quadros [filmes] em cada sessão, compreendendo não só fatos da vida contemporânea como cenas burlescas, de um cômico irresistível, que provocam as mais francas gargalhadas”.¹⁸⁷ Segundo a mesma fonte, o público “mais que regular” que frequentava as exposições era composto “inclusive de senhoras que ali vão gozar um passatempo agradável e proporcioná-lo às crianças, que desferem cristalinas risadas a propósito dos episódios cômicos que o aparelho vai exibindo”.

Além de confirmar a ampliação e diversificação do público atraído ao recinto do café graças ao cinematógrafo, a nota evidencia dois traços característicos da apropriação das diversões no meio local desde o século anterior, mas que serão intensificados pelo cinematógrafo. O primeiro é o grande apreço do público porto-alegrense pelas peças cômicas em geral, tanto os frequentadores dos teatros quanto dos circos e praças de touros – apreço esse que se estenderia às produções cinematográficas. O segundo é a considerável presença de mulheres e crianças nos espetáculos, mesmo nos noturnos, a qual conhecerá novas e crescentes proporções nos anos seguintes, estimuladas pela promoção de funções cinematográficas nas tardes de domingo, pela redução dos preços dos ingressos para crianças e outras práticas promocionais empreendidas pelos exibidores itinerantes.¹⁸⁸ De resto, numerosos relatos de memória dão prova do especial interesse das mulheres e crianças pelas projeções cinematográficas, revelando situações em que mães, avós e tias acompanhavam filhos, netos e sobrinhos, respectivamente, em razão de sua reduzida idade, mas também da situação contrária, em que as crianças se constituíam num respeitado álibi social para a livre circulação feminina nos espaços públicos (PRIER, 1995).

¹⁸⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 34, 8/2/1901, 6ª feira, p. 2.

¹⁸⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 36, 11/2/1901, 2ª feira, p. 2.

¹⁸⁸ Na verdade, algumas destas práticas já eram empreendidas por outros gêneros de diversões, como as companhias circenses e teatrais, nas últimas décadas do século XIX. Elas não só promoviam as matinês dominicais como distribuíam doces aos pequenos, de modo a garantir a sua presença.

O cinematógrafo do sr. Barruci continuou a atrair “grande concorrência” ao salão do Café Guarany nos dias seguintes, inclusive durante a semana. Na terça-feira, 12 de fevereiro, por exemplo, “ficou ele repleto de famílias” porque era noite de estreia de um novo programa, o qual incluía “esplêndidas vistas de Paris: Movimento rodante, passeio ao longo do Sena, Rua das Nações e pavilhões estrangeiros, serras e *aquarium*, velho Paris e a grande ponte Alexandre III”.¹⁸⁹ Trata-se de filmes cujo tema foi a Exposição Universal de Paris 1900, a primeira das exposições universais em que foi exibido um cinematógrafo (pelos irmãos Lumière) e a primeira que foi filmada pelo cinematógrafo.¹⁹⁰

Este conjunto de vistas era realmente de grande importância, tendo sido anunciado ainda na chegada de Barrucci, e foi exibido antes da abertura da Exposição Estadual de 1901, que, apesar de todos os seus limites, não deixava de ter os olhos voltados para a Europa, para a tradição das grandes exposições universais e para a variedade de diversões ópticas que incrementaram o evento parisiense de 1900. Também o certame organizado localmente contou com uma série de atrações resultantes de aplicações da eletricidade, da óptica, da mecânica e da hidráulica, mas adaptadas para fins de entretenimento.

O restante da programação da função contava com vistas de caráter documental e de interesse turístico, além de filmes cômicos, sendo exibidos “Lição de equitação e torre de Quinto (Roma); Puerta Del Sol (Madri); rocha das virgens, onde o mar é de um efeito deslumbrante, bem assim na cascata do Reno; disputa entre colchoeiras e restituição forçada, espirituosos quadros humorísticos.”¹⁹¹ Uma nova programação

¹⁸⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 38, 13/2/1901, 4ª feira, p. 2. Embora não se tenha certeza sobre terem sido estes filmes os mesmos realizados por Georges Méliès, há uma forte probabilidade de que se trate dos próprios. Ao menos quatro deles enfocam vistas de aspectos da Exposição, de lugares onde esta aconteceu, feitas a partir do “passeio rolante” (<http://www.parisenimages.fr>) cada uma com 20 metros de extensão e em torno de 1 minuto de duração, mostrando o Campo de Marte, a Praça dos Inválidos, os visitantes sobre o Passeio Rolante e o próprio (*Panorama pris du trottoir roulant: Le Champ de Mars; Panorama pris du trottoir roulant: la Place des Invalides; Les visiteurs sur le trottoir roulant e trottoir roulant*). Há também algumas vistas panorâmicas tomadas a partir do rio Sena (*Vue panoramique prise de la Seine: le Pavillon des Armées de Terre et de Mer; Vue panoramique prise de la Seine: les Palais Etrangers e Vue panoramique prise de la Seine: panorama général du Vieux-Paris*), entre outras. Cf. filmografia de Georges Méliès. In: <http://sfstory.free.fr>.

¹⁹⁰ A Exposição Universal de Paris foi realizada entre abril e novembro de 1900, reunindo um panorama do progresso mundial nos diferentes ramos da indústria. Ao passo que a Exposição de 1889, também realizada em Paris, consagrou o poder industrial, o ferro e o vidro, a mostra de 1900 homenageou a eletricidade. As projeções cinematográficas foram apenas uma das atrações do certame em matéria de diversões ópticas, concorrendo com outros dispositivos que empregavam tanto pinturas quanto projeções para criar efeitos de ilusão óptica, sobretudo para fins de entretenimento.

¹⁹¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 38, 13/2/1901, 4ª feira, p. 2.

entrou em cartaz no sábado, 16, incluindo vistas “de carnaval, quadros humorísticos e próprios da estação”.¹⁹² Era fevereiro. Além do Carnaval, talvez fossem projetadas vistas marítimas, demonstrando o esforço do exibidor em ganhar a simpatia do público a partir de uma identificação por interesses temáticos.

Os comentários sobre a frequência do público ao cinematógrafo naquele final de semana foram entusiásticos, relatando-se que as sessões haviam sido “extraordinariamente concorridas” e que “as vistas ali apresentadas, de uma nitidez e firmeza magníficas, têm agradado imenso”. Dentre os novos filmes exibidos constava “O sonho do rajah”, “cheio de espirituosas mutações”, um filme com efeitos especiais, portanto, provavelmente de Méliès, que muito encantou os porto-alegrenses. Também foram exibidos a “chegada do trem a Berlim, episódio na casa de um fotógrafo, dança espanhola, burro cabeçudo e outras”.¹⁹³

O programa seguinte, divulgado pela *Reforma*, compreendia uma variedade de títulos, predominando as imagens não ficcionais, e estava dividido em duas partes, o que significa que os espetáculos contavam com ao menos um intervalo. Na primeira parte da “exposição”, os espectadores apreciariam vistas fixas de episódios militares e políticos nacionais e internacionais relacionados à visita do presidente brasileiro Campos Sales à Argentina e sua recepção pelo presidente daquele país, assim como os pontos turísticos de Buenos Aires visitados pelas autoridades. Logo a seguir seriam projetadas vistas fixas dos pontos turísticos do Rio de Janeiro, pontuais e panorâmicas. Após um intervalo, vistas animadas, novamente documentais, sobre eventos europeus e norte-americanos. Para terminar, um filme burlesco.¹⁹⁴

Considerando que Barrucci fez referência a apenas um aparelho projetor, é provável que este fosse bifuncional, condição para exibição das vistas fixas, que tinham por

¹⁹² *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 40, 15/2/1901, 6ª feira, p. 2.

¹⁹³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 42, 18/2/1901, 2ª feira, p. 2.

¹⁹⁴ A “primeira parte” compunha-se de 17 vistas fixas: 1) Couraçado Riachuelo, o desembarque em Buenos Aires; 2) Dr. Campos Salles e general Roca a bordo do Riachuelo; 3) Encontro do general Mitre e Campos Salles; 4) Carro presidencial; 5) Demonstração ao dr. Campos Salles na grande Avenida de Maio; 6) Tribuna de Dárcena; 7) Passagem das tropas diante do Palácio do Governo; 8) Palácio Devoto; 9) Hipódromo Argentino; 10) Tribuna do Hipódromo Argentino; 11) Embarque da comitiva oficial; 12) Panorama do Porto do Rio de Janeiro com vista do Corcovado; 13) Avenida de Palmeira Real no Jardim Botânico do Rio; 14) Mercado do peixe; 15) Vista do porto; 16) Panorama da cidade do Rio com a vista do Pão de Açúcar; 17) Monumento de D. Pedro I. A segunda parte compreendia cinco vistas animadas de procedência europeia: 1) Vapores galejantes; 2) Arrivo de czar a Petroff; 3) Velho porto da marinha; 4) Saída dos bombeiros para um incêndio (Nova York); 5) Um amante em um saco.” *A Reforma*, Porto Alegre, 4ª feira, 20/2/1901, nº 25, ano 34, p. 2. A folha não esclareceu a natureza das vistas. Foi o *A Federação* quem o fez, em sua edição de 4ª feira, 20/2/1901, ano 18, nº 44, p. 2.

suporte placas de vidro, e dos filmes. Nesse caso, acredita-se que as primeiras eram fotográficas. A *Federação* comentou a sessão posteriormente, observando o quanto ambos os gêneros de imagens foram apreciados pelo público:

Com grande assistência de famílias, começaram a ser ontem exibidas [...] magníficas vistas de projeção fixa das festas realizadas em Buenos Aires [...]. Além dessas vistas, foram também apresentadas outras de movimento, que foram igualmente muito apreciadas pelo público.¹⁹⁵

A nota, como outras veiculadas na década, evidencia o interesse dos espectadores pelas imagens em geral. O caso particular do evento representado nas vistas fixas, da visita do presidente brasileiro à Argentina, é significativo, porque demonstra o novo potencial expressivo das tecnologias visuais. Se a imprensa diária ainda tinha dificuldades técnicas para reproduzir imagens fotográficas, as lanternas mágicas e agora os projetores cinematográficos vinham contribuir para viabilizar o crescente desejo humano de apropriação do mundo por meio de representações visuais.

Este acontecimento em especial representou a primeira viagem de um chefe de Estado brasileiro ao estrangeiro, realizada em outubro de 1900. Era uma visita de retribuição a uma iniciativa homônima e anterior do presidente argentino, que visitou o Brasil em agosto de 1899. Ambas as viagens, de caráter diplomático, ganharam detalhada cobertura na imprensa dos dois países e na imprensa ilustrada platina, sobretudo na revista *Caras & Caretas*, que certamente também veiculou fotografias dos eventos.¹⁹⁶ As vistas fixas projetadas por Barrucci podem ter sido produzidas a partir deste mesmo grande conjunto de imagens documentais. Em maio, um filme sobre a temática seria exibido em Porto Alegre.

A exibição alternada de vistas fixas e animadas num mesmo espetáculo foi uma prática empreendida pela grande maioria dos exibidores cinematográficos que realizaram temporadas exclusivamente de projeções na cidade neste ano. Como já foi assinalado, em Porto Alegre o uso foi comum até 1907. Por sua vez, é provável que tal aspecto não tenha sido uma peculiaridade da experiência da exibição cinematográfica itinerante conforme verificada na capital gaúcha, mas tenha caracterizado a exibição em outras cidades do país também, apesar das raras referências a respeito nos estudos sobre a história do cinema no Brasil. Afinal, diversas regiões e localidades foram percorridas pelos mesmos exibidores na época, os quais empregaram os

¹⁹⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 45, 21/2/1901, 5ª feira, p. 1.

¹⁹⁶ Na viagem do presidente argentino ao Brasil, fazia parte da comitiva presidencial um repórter do periódico. A viagem do presidente brasileiro a Buenos Aires foi tema de uma edição especial da revista portenha *Caras y Caretas*, que circulava em Porto Alegre e cuja tiragem atingiu 52.000 exemplares. Cf. *A Federação*, 4/3/1901, 2ª feira, p. 3, anúncio.

mesmos aparelhos e exibiram os mesmos acervos de imagens, executando basicamente as mesmas práticas espetaculares.¹⁹⁷

Durante a temporada de Barrucci no Café Guarany, a *Federação* estimulou os seus leitores a prestigiarem as projeções sempre a partir de uma referência direta ao cinematógrafo e nunca ao Café, evidenciando um esforço de distinção das práticas, apesar do espaço comum. O destaque ao cinematógrafo também implicava a valorização da experiência diversa que proporcionavam as projeções, enfatizando-se a importância do cinematógrafo como democratizador do acesso aos bens culturais. “E tudo isso por um preço cômodo e módico, acessível a todas as bolsas”¹⁹⁸, diria um jornalista.

Embora não se conheça o valor dos ingressos para as funções de Barrucci, acredita-se que tenham custado os tradicionais 1\$000rs cobrados pelos exibidores de projeções autônomas neste ano. O salão de bilhares do Café Guarany certamente oferecia uma única opção de lugar e um preço também único, o que não representava maior mobilidade social. Neste caso em particular, a realização das projeções num café elegante frequentado por “famílias” representava, por si só, em fator cerceador do acesso de grupos mais populares de espectadores às projeções, ultrapassando o empecilho inicial do valor do ingresso para colocar como obstáculo as convenções sociais, que orientavam a qualidade da frequência aos locais públicos pelo constrangimento, tendendo à separação entre as classes.

Após encerrar a temporada, em 27 de fevereiro, Barrucci deixou a cidade, retornando em abril, como se sabe, para realizar projeções na Exposição Estadual de 1901.

1901 – Theatro São Pedro – Henrique Sastre – Primeira temporada

Dois dias antes do encerramento das exposições cinematográficas de José Barrucci no Café Guarany, outro exibidor itinerante, Henrique Sastre, iniciou a sua temporada de projeções autônomas, mas no Theatro São Pedro, localizado a uma quadra da Rua dos Andradas. É significativo que o exibidor tenha ocupado justamente este teatro, quando podia optar pelo Theatro Polytheama. O fato é que o São Pedro foi o espaço preferencialmente ocupado para a exibição das projeções de lanterna mágica ao longo da segunda metade do século XIX, uma tradição que seria restaurada e atualizada por Sastre. A partir dele, o local continuaria sendo a principal opção da maior parte dos

¹⁹⁷ Somente o pesquisador Ary Leite as apontou. Cf. <http://paginas.terra.com.br/arte/memoriadocinema/texto.html>.

¹⁹⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 38, 13/2/1901, 4ª feira, p. 2.

exibidores cinematográficos itinerantes que realizaram suas temporadas na cidade entre 1901 e 1908.

A temporada do cinematógrafo Grand-Prix de Sastre se estendeu de 25 de fevereiro a 20 de março, estreando no dia seguinte na Exposição Estadual de 1901. As projeções foram realizadas em espetáculos diários e noturnos, longos e com intervalo. Segundo lembrou *A Federação* ainda em 20 de fevereiro, quando anunciou a presença do exibidor na cidade, Sastre havia atuado em Porto Alegre como arquiteto havia dois anos. Após sua exibição inaugural, a mesma folha acrescentaria que o exibidor provinha de Buenos Aires, tendo realizado temporada de sucesso no Teatro Nacional.

Na nova fase profissional, o maior interesse de Sastre era divulgar as qualidades do seu cinematógrafo, capaz de projetar vistas “perfeitas, nítidas e de grandes proporções [...] sobre uma tela com dimensões do pano de boca daquela casa de espetáculos”.¹⁹⁹ A propaganda, que antecedeu a pré-estreia, restrita à imprensa e convidados, seria posteriormente confirmada pelo *A Federação*. Segundo relatou a folha, “as figuras em tamanho natural são de uma nitidez admirável, animadas de movimento flagrantíssimo de vida, de modo que até os sorrisos são perceptíveis à distância de 20 metros da tela”.²⁰⁰ Além do mais, quase não havia trepidação, o “que em outros cinematógrafos tanto incomoda a vista do observador”. A promessa da tela gigante havia sido igualmente cumprida (trata-se, provavelmente, da tela que aparece na figura 13) Em suma, o jornal, que tanto havia elogiado a qualidade técnica do cinematógrafo de Barrucci, concluía que o “aparelho” de Sastre era de fato o mais aperfeiçoado até então trazido à cidade.

O programa daquele primeiro espetáculo foi organizado em três partes, sendo cada qual preenchida por um gênero distinto de imagens: vistas animadas e vistas fixas, P&B e coloridas. Sobre a ótima impressão causada pela projeção, deu detalhado relato a *Federação*:

vistas movimentadas, entre as quais sobressaem, como trabalhos perfeitos, duas que reproduzem cenas da vida da lavoura e as danças Diretório e Serpentina; vistas fixas simples e vistas fixas coloridas. Entre as fixas simples figuram retratos de alguns homens conhecidos nesta cidade, como sejam o nosso ilustre amigo e chefe dr. Júlio de Castilhos, dr. Presidente do Estado, dr. Montaury, Henrique Duplan, etc. Entre as fixas coloridas, destacam-se as reproduções de algumas *corbeilles* com flores, um vaso de porcelana de Sèvres e um relógio de mármore e bronze dourado a fogo, cuja perfeição é inexcedível. Sobretudo, o vaso de Sèvres repousando sobre um pano de pelúcia carmesim e destacando-se em um fundo de veludo azul impressiona magistralmente

¹⁹⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 44, 20/2/1901, 4ª feira, p. 2.

²⁰⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 49, 26/2/1901, 3ª feira, p. 2.

pela pureza das linhas e dos efeitos do planejamento em tons de uma maciez que dá vontade de apalpar. A ilusão é completa.²⁰¹

Muito provavelmente, as grandes dimensões da tela, a qualificada confecção das imagens, sobretudo das vistas fixas coloridas, e a potente fonte de luz do projetor, elétrica²⁰², se conjugaram para produzir os efeitos acima referidos, intensificando certas características e detalhes das imagens a ponto de proporcionar ao privilegiado espectador a satisfação da “ilusão completa”. A técnica dava ao olho um novo alcance, redimensionando a percepção sensível e conferindo às representações dos objetos um caráter quase tão suficiente quanto aquele dos próprios objetos. Contudo, novamente é preciso evitar a confusão e fazer jus à percepção dos homens daquela época, que se maravilhavam com o artifício, mas não o confundiam com a realidade.

A primeira sessão realmente pública do cinematógrafo Grand Prix também mereceu comentários de *A Federação* e *d’O Independente*, segundo os quais a organização do programa manteve-se a mesma, sendo projetados os três tipos de vistas. Contudo, novas informações foram disponibilizadas sobre as identidades das personalidades retratadas nas vistas fixas em P&B. Além daqueles nomes acima citados, também ganharam grande ampliação os retratos do presidente da República Campos Sales, Marechal Floriano, Major Cherubim Costa, chefe de polícia, maestro Araújo Viana, dr. Pinto da Rocha e fotógrafo Callegari, “bem como um quadro representando em conjunto a Estudantina Porto-Alegrense e a cena final do último ato da *Bohème* pela companhia Bernini”.²⁰³

A sua temática não deixa dúvidas acerca das relações estabelecidas na cidade em 1899 por Henrique Sastre e das simpatias que provavelmente mantinha ou pretendia estabelecer com alguns de seus mais ilustres cidadãos. Ao reconhecer a importância da representação de conteúdos locais, de domínio público, e se preocupar com a exibição de uma série de retratos de personalidades nacionais, estaduais e municipais de destaque, o exibidor demonstrava a sua perspicácia como empresário. A iniciati-

²⁰¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 49, 26/2/1901, 3ª feira, p. 2.

²⁰² Após deixar Porto Alegre, Sastre foi para São Paulo, onde realizou temporada de projeções em maio. Em determinada ocasião, o seu gerador apresentou uma falha, deixando de produzir energia suficiente para o foco luminoso da projeção (SOUZA, 2005).

²⁰³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 50, 27/2/1901, 4ª feira, p. 2. A Companhia Dramática de Óperas e Operetas Bernini se apresentou em Porto Alegre em junho de 1898, no Theatro São Pedro, e em abril e maio de 1899 nos teatros Polytheama e São Pedro, respectivamente. Entre agosto e outubro deste último ano, voltou à cidade para nova temporada no Theatro São Pedro. A ópera *Bohemia*, de Puccini, foi apresentada na primeira quinzena de outubro, quando certamente foram feitas as fotografias que deram origem às placas de vidro empregadas por Sastre nas suas projeções. Cf. *A Reforma*, Porto Alegre, ano 31, nº 84, 17/4/1899, 2ª feira, p. 1, e 25/5/1899, 5ª feira e *A Federação*, Porto Alegre, ano 16, nº 173, 31/7/1899, 2ª feira.

va pode ter sido facilitada pelo seu histórico pessoal, tendo vivido em Porto Alegre como viveu. Por outro lado, observa-se que constava entre os retratados um dos mais importantes fotógrafos da cidade, Virgílio Calegari, o qual pode ter fornecido algumas das vistas fixas projetadas por Sastre, sobretudo aquelas placas com motivos locais. Vale lembrar que Virgílio já havia protagonizado idêntica colaboração em 1898, quando cedeu vistas fixas a Germano Alves. Neste período, os fotógrafos usavam suportes de vidro para os negativos fotográficos, além de empregarem pintores para a confecção de retratos pintados e fotografias pintadas e/ou retocadas, o que tornava muito simples a confecção de placas fotográficas para projeção.

Outro importante dado foi sobre o caráter peculiar deste primeiro espetáculo público, que, de acordo com o *Independente*, foi misto, compreendendo também uma representação teatral por uma companhia amadora local. Por essa razão, provavelmente, é que a função contou com a participação de uma orquestra, que executou o hino nacional durante a projeção das vistas fixas de retratos de personalidades políticas. Este foi “ouvido de pé, por todos os espectadores, que prorromperam em calorosa salva de palmas.”²⁰⁴ A qualidade dessa participação musical, segundo a *Federação*, foi “insuportável”, carecendo a orquestra de ensaios.

Não houve nenhuma outra referência à participação de uma orquestra nos espetáculos seguintes de Sastre, não sendo possível afirmar se ela fazia parte das funções ou se foi uma participação excepcional naquele espetáculo misto. Nos anos seguintes, outras indicações apontariam a participação de orquestras e bandas militares em espetáculos de projeções, mas associando-as sempre ao momento da projeção das vistas fixas, exclusivamente. Ou seja, relatando uma intervenção sempre de caráter pontual e descontínuo e nunca como acompanhamento constante.

Sobre as “vistas movimentadas” projetadas por Sastre, observou-se que eram

em geral belas, claras e escolhidas com muito bom gosto. As danças espanholas e a diretoria, as entradas e saídas de vapores no porto do Havre, a escalada e exercícios de artilharia de montanha, nos Alpes, a chegada de um comboio e desembarque dos passageiros, são de palpitante verdade e não só divertem o espectador, como o instruem nos costumes e história de diversos países.²⁰⁵

No que respeita às suas temáticas, percebe-se o predomínio dos filmes de caráter documental, os quais levaram o jornalista a enfatizar a sua “palpitante verdade” e o seu valor informativo, mas observa-se, novamente, como aconteceu em 1896, a ênfase das diferentes cenas na questão do movimento. Segundo Souza (2005), o

²⁰⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 14, 3/3/1901, domingo, p. 2.

²⁰⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 50, 27/2/1901, 4ª feira, p. 2.

acervo de Sastre constituía-se basicamente de filmes Lumière. São imagens de danças, idas e vindas, deslocamentos de pessoas e meios de transporte, as quais reproduzem práticas deslocadas do seu contexto habitual de realização e as oferecem a um novo olhar e exame. O olhar do espectador assume a condição nova de observador, ao qual se abre a oportunidade de rever, de forma mais analítica, as cenas e ações cotidianas para ultrapassar-lhes o simples reconhecimento e a percepção pragmática, resignificando-as como amostras das diferenças culturais entre as sociedades, dos modos de viver.

Entre tantos elogios, emergiu, porém, um problema e uma solicitação: a grande “morosidade nas execuções, que devem ser mais rápidas, a fim de não fatigar o espectador”.²⁰⁶ A reclamação, que dizia respeito à demora na substituição das vistas durante a projeção, teve a sua única manifestação local nesta temporada. De acordo com o historiador Rick Altman (2005: 90-1 e 1995: 67), que estudou o caso norte-americano, ela foi enfrentada por boa parte dos exibidores itinerantes nesta fase inicial da disseminação do cinematógrafo e estaria relacionada à disponibilidade de um único aparelho de projeção. Segundo o autor, o próprio recurso à exibição de vistas fixas foi uma alternativa adotada para contornar o problema.

No caso de Sastre, vale lembrar que provavelmente não contava com auxiliares e ainda enfrentasse problemas relativos às instalações no teatro, pela primeira vez ocupado como sala de projeções, o que também explicaria a lentidão das substituições das vistas, mesmo contando-se com um aparelho bifuncional de boa qualidade. No segundo semestre de 1901, o anúncio com que Sastre promoveu a sua nova temporada de exposições no Theatro São Pedro trazia a ilustração de um modelo de projetor bifuncional, representando o aparelho empregado pelo exibidor ou outro semelhante. Como se pode ver, trata-se de um aparelho profissional de grandes dimensões, misto de lanterna mágica e projetor cinematográfico adaptados, o qual é manejado por uma mulher, provavelmente uma alegoria da eletricidade, já que ela segura uma lâmpada de arco (elétrica), que se encontra dentro da lanterna e que é a fonte luminosa do projetor.

O aparelho lembra o Bioscópio inventado e exibido pelos Irmãos Skladanovsky em Berlim em 1895 e se assemelha muito ao aparelho anunciado em 1912 por Georges Mendel em Paris e reproduzido na figura 11. As suas avantajadas dimensões, somadas à fragilidade e peso das placas de vidro e dos filmes, chamam a atenção para as dificuldades enfrentadas pelos exibidores itinerantes durante esta primeira década da exploração do cinematógrafo no que respeita ao transporte dos materiais e à sua instalação nos diferentes locais ocupados para as projeções. Nas temporadas de Sastre

²⁰⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 14, 3/3/1901, domingo, p. 2.

no Theatro São Pedro, é possível que o projetor tenha sido posicionado no camarote central, acima e atrás da plateia, o que implicava uma disposição nova e distinta daquela comumente ocupada pelas lanternas mágicas, as quais costumavam ser colocadas em meio à plateia e mais próximas da tela.

Um último aspecto ainda sobre a função de estreia de Sastre foi a boa concorrência de espectadores com que contou, aspecto observado com unanimidade pela imprensa, que também informou que o público que encheu o teatro aplaudiu com entusiasmo as projeções de vistas e deixou o espetáculo muito satisfeito. Este sucesso de público se repetiu nas noites seguintes, assim como os aplausos.

Diversos jornais concordaram que o cinematógrafo *Grand Prix* era digno de ser visto também porque constituía uma “diversão barata”. O “resumido preço de entradas” era diferenciado segundo os tipos de acomodações oferecidas pela casa, mas resultava numa média de 1\$000rs a cadeira, havendo a opção de \$500rs nas galerias. Estes valores, realmente populares para o local, foram mantidos em julho, na segunda temporada de Sastre no Theatro São Pedro.

Tais valores se tornariam um padrão para os espetáculos exclusivamente de projeções até 1904, englobando inicialmente todos os modos de exibição, em salas próprias e por sessões e em teatros e por funções. A partir daquele ano, porém, se estabeleceria

Theatro S. Pedro

Maravilhoso cinematographo

Grand Prix

Estreia no proximo sabbado, 6 de julho, o esplendido aparelho, que tanta acceitação mereceu do estimado publico d'esta capital, quando funcionou no theatro S. Pedro e no recinto da Exposição.



PROGRAMMA

<p style="text-align: center;">Primeira parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1º Porta do Sol em Madrid. 2º Lancelinos da Itália. 3º Guarda do Palacio Real. 4º Batalhão de Engenheiros e Escola Militar. 5º O desfile do Batalhão de Engenheiros. 6º Chegada das Gondolas. 7º Chegada das mesmas com os soberanos da Italia e da Allemanha. 8º Ida das Regatas. 9º Volta das mesmas. 10. Bessaca em um porto de mar. 11. Saudações de marinheiros dos mastros de um navio. 12. Preparativos para combate no mar 13. Saída de um vapor. 14. Danças hespanholas nas feiras de Sevilha. 15. Bailes flamengos. 16. Tango andaluz. 17. Saída de meninos hespanhões de um baile á phantasia. 18. Porto de Barcelona. 19. Saída de soldados da missa. 20. Baile no acampamento. 	<p style="text-align: center;">Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 21. O desfile da artilharia. 22. Exercícios de canhões. 23. Jogadores de carta molhados. 24. Praça de S. Marcos. 25. Uma mulher apanhando bombos na mesma praça. 26. Guilherme Tell e Chocolat. 27. Morte de Chocolat. 28. Victor Emmanuel indo ao Senado para a cerimonia do juramento. 29. O desfile de couracellos. 30. Inauguração do monumento de Victor Emmanuel. 31. Guarda de couracellos. 32. Ciclystas militares. 33. Concurso de automoveis guarnecidos de flocos, ida. 34. Volta dos automoveis. 35. Corridas de marinheiros. 36. Corridas em saccos. 37. Cascata comica. 38. Briga de mulheres separadas por um cão.
---	--

15 MINUTOS DE INTERVALLO

Espectaculo todos os dias, menos nas segundas-feiras

N. B.—Para commodidade do publico, moradores nos arrabaldes d'esta cidade, as funções terminarão ás 9 horas e 45 minutos, devendo, portanto, os espectaculos principiarem impetrevelmente ás 8 1/2 horas em ponto.

Para commodidade do mesmo publico, cessará a venda de entradas logo que esteja completa a lotação, a qual por nenhum motivo será excedida. Devendo portanto o respeitavel publico que desejar assistir as funções prevenir-se com antecedencia, o que poderá fazer na bilheteria do theatro, que estará aberta de uma hora da tarde em deante.

Os preços serão os mesmos da primeira temporada:

Camarotes, 5\$000—Cadeiras, 1\$000—Geraes, 500 rs.

Porto Alegre.

Sastre & C.
4, 5, 6 e 7

Anúncio Henrique Sastre. *Jornal A Federação*, 04.07.1901, p. 3. A ilustração representa um modelo de projetor cinematográfico bifuncional, cuja fonte de luz é elétrica. Vê-se uma lâmpada de arco no interior da lanterna. Acervo Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul.

uma distinção mais evidente quanto à duração do espetáculo nas duas modalidades básicas, correspondendo a cada uma delas preços também variados. Assim, o ingresso individual para os espetáculos realizados nos teatros e organizados por funções, mais longos, passaria a custar em média 2\$000rs; já a entrada para os espetáculos realizados em salas especializadas e por sessões curtas custaria 1\$000rs. A mudança, introduzida pelo exibidor José Filippi, acabaria se impondo, apesar das reclamações iniciais.

Após quatro dias em cartaz, Sastre anunciou mudanças na programação, introduzindo novas vistas, entre as quais a “Paixão de Cristo” e “manobras de um exército de 20 mil homens”, ou seja, procurando atrair tanto senhoras devotas quanto cavalheiros. Segundo os comentários posteriores da *Federação*, a concorrência a estes espetáculos foi “extraordinária”, não deixando “uma única localidade disponível”. Também o *Independente* observou que nas noites de 3 e 4 de março, domingo e segunda-feira, foram “vendidas muitas entradas de pé aos espectadores que afluíram, ávidos de curiosidade, àquelas duas excelentes funções”. Reprises faziam parte deste programa e o dado foi assinalado pela folha como negativo, embora, como ela mesma demonstrou, não fosse significativo para o público, que superlotou o teatro e aplaudiu as projeções.

Embora também demonstrasse satisfação com as boas casas do exibidor, A *Federação* chamou a atenção das autoridades competentes e solicitou a sua intervenção contra a lotação excessiva do teatro em decorrência da venda abusiva de entradas em um número que ultrapassava a capacidade da casa. O resultado era que os espectadores acabavam se aglomerando no centro e laterais da plateia e mesmo nos camarotes, “constrangendo as famílias e impossibilitando-as de apreciarem o espetáculo”.²⁰⁷ A situação se tornaria ainda mais grave à luz da revelação d’*O Independente*, de que Sastre havia obtido o teatro “grátis do governo do Estado para nele dar funções todas as noites”, ou seja, obtendo renda líquida total sobre os ingressos!

O grande sucesso de público desta temporada, expresso nas notas de relato ou denúncia de certas situações, permite imaginar a ruidosa animação que devia tomar conta de cada função. Essa ebulição também acabou merecendo referência da imprensa, que raramente dava conta das manifestações do público. Um exemplo foi o comentário do *Independente* sobre aqueles espetáculos superlotados, o qual revelou que “o quadro de bailes à fantasia tem despertado no respeitável público grande sensação, a ponto de alguns ilusionistas soltarem instintivamente gritos e pilhérias ao palco, crentes de que estão falando com vivos personagens.”²⁰⁸ Essa descrição, revelando a

²⁰⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 57, 7/3/1901, 5ª feira, p. 2.

²⁰⁸ Foram exibidos na ocasião, entre outros “magníficos quadros”, os filmes “Corpo de Bombeiros em completo exercício de incêndio”, “Alpinos subindo as montanhas”, “Assalto da Fortaleza”, “Bailes

intensidade do efeito de alguns filmes sobre parte dos espectadores, cujo entusiasmo tornou as projeções “interativas”, permite compreender também as palmas, normalmente dirigidas a personagens vivos, mas que foram largamente praticadas nos espetáculos de projeções cinematográficas. Elas só seriam contestadas enquanto modo de expressão da satisfação dos seus espectadores nos anos 1920, argumentando-se que, afinal, somente nas representações teatrais é que os atores estavam de fato presentes, podendo ouvir e agradecer os aplausos.

Além dessa reação do público, também será o *Independente* que comprovará que as sessões de projeções de Sastre contavam com um intervalo, revelando ainda que o sagaz exibidor costumava apresentar “várias vistas coloridas e anúncios de casas comerciais” no começo, intervalo e final da função, apontando sua outra fonte de financiamento. Apesar disso, Sastre continuou contando com “sucessivas enchentes” (lotação completa) enquanto esteve em cartaz. Esta sua temporada foi encerrada em 20 de março e no dia seguinte o exibidor já realizava projeções ao ar livre na Exposição Estadual de 1901, exibindo a mesma coleção de vistas apresentada no Theatro São Pedro.

1901 – Theatro Polytheama – Henrique Sastre

Após deixar a Exposição por se revelar repetitivo, Sastre ocupou rapidamente o Theatro Polytheama, empregando o mesmo aparelho projetor, a tela e o conjunto de vistas fixas e animadas, mas provavelmente buscando outro público. Segundo informado previamente, a transferência para o teatro era temporária e duraria enquanto não chegassem da Europa as novas vistas que o exibidor havia encomendado. A divulgação do dado pode ter correspondido apenas a uma estratégia promocional, já que alguns dias depois Sastre partiu para o sudeste do país.

A temporada no Polytheama teve início nos primeiros dias de abril e se estendeu por ao menos uma semana. No anúncio que a divulgou, o exibidor chamou a atenção para o seu próprio currículo, destacando a participação na Exposição Estadual e informando que, entre outras vistas, apresentaria aquelas das “grandes touradas”, gênero de espetáculo muito apreciado localmente e talvez o preferido dos frequentadores do Polytheama. Os preços eram diversos, correspondendo às acomodações do teatro, mas custavam os mesmos valores cobrados no Theatro São Pedro. Não houve, portanto, por parte deste exibidor, distinção no preço dos ingressos com base no local de exibição, o que ocorreria futuramente.²⁰⁹

espanhóis”, “Grande cascata cômica”, “Procissão da roça” e “Porto de Havre”. Cf. O Independente, Porto Alegre, ano 1, nº 15, 10/3/1901, domingo, p. 5.

²⁰⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 7, 7/4/1901, domingo, p. 2.

No Polytheama, Sastre também realizou espetáculos autônomos, exclusivamente de projeções, diários e noturnos, podendo ter encerrado as exibições em 10 de abril, já que em 14 ali estreou uma companhia dramática e de zarzuelas. A curta duração da temporada pode indicar que também os frequentadores deste centro de diversões já conheciam as vistas do seu acervo. Após, Sastre partiu para São Paulo, onde se exibiu em maio, no Teatro Sant’Ana, apresentando-se com um currículo que destacava as suas temporadas portenha e porto-alegrense.

Segundo Souza (2005), também naquela cidade o exibidor promoveu uma pré-estreia ou “experiência” fechada para a imprensa, a qual elogiou a qualidade inigualável das suas projeções. Um anúncio veiculado pelo exibidor na ocasião permite observar que Sastre fez questão de informar que o seu aparelho projetor havia sido inaugurado em Buenos Aires, onde dera duas mil exibições consecutivas, antes de se apresentar em Porto Alegre, no Theatro São Pedro e na Exposição Estadual de 1901, “a pedido do exmo. Sr. Presidente do Estado” (Borges de Medeiros), “recebendo entusiásticos aplausos em todas as partes” (ARAÚJO, 1981: 63-4).

O exemplar trazia o programa detalhado do espetáculo, permitindo uma clara percepção sobre sua organização e duração. Também em São Paulo, Sastre apresentou espetáculos por funções, de duas horas de duração, que se estendiam das 20h30 às 22h30, sendo possível que esta também tenha sido a duração dos espetáculos que realizou em Porto Alegre. O programa era dividido em duas partes, separadas por um intervalo de 15 minutos. Os ingressos, porém, custaram o dobro do valor cobrado em Porto Alegre. No programa podem ser reconhecidos todos os filmes projetados na capital gaúcha, exceto a “Paixão de Cristo”. Um diferencial é o fato de não haver indicações de que projetaria vistas fixas.

1901 – Theatro São Pedro – Henrique Sastre – Segunda temporada

Em meados de junho, após as andanças por outras cidades brasileiras, Henrique Sastre retornou a Porto Alegre para realizar nova temporada de exibições cinematográficas no Theatro São Pedro, onde pré-estreu em 5 de julho, em sessão especial dedicada à imprensa, abrindo as exibições ao grande público no dia seguinte. Como da primeira vez, realizou espetáculos autônomos, exclusivamente de projeções, organizados por funções. Estas foram diárias e noturnas, excetuando-se as segundas-feiras. Cada função durava uma hora e contava com um programa de trinta vistas, em média, dividido em duas partes, separadas por um intervalo de 15 minutos. As funções iniciavam às 20h30 e terminavam às 21h45min. Sastre trouxe o conhecido projetor Grand Prix, mas fez curta temporada, encerrando-a em 14 de julho.

Logo que chegou à cidade, o exibidor visitou a redação d'*A Federação*, informando que iniciaria suas exposições assim que o Theatro São Pedro fosse desocupado pela Companhia Arcos. O anúncio da estreia, de grandes dimensões, ilustrado e com extenso e detalhado texto, apresentava inicialmente o aparelho, informando o dia da abertura da temporada e relembrando os interessados sobre as suas exposições anteriores na cidade, neste teatro e na Exposição, sem se referir ao Polytheama (vide p. 230). A seguir, relacionava os títulos de 38 vistas do programa, dividindo-as em duas partes.

Após destacar o intervalo, o exibidor veiculou também uma nota onde demonstrava a sua preocupação com a “comodidade” do público, especialmente os moradores dos arrabaldes, informando os horários de início e fim dos espetáculos, que não deviam sofrer atraso, e a contratação de serviço de bondes, como era costume entre as companhias teatrais. A fim de evitar os constrangimentos provocados na primeira visita, também avisou que não venderia ingressos além da capacidade do teatro e que estes podiam ser adquiridos antecipadamente pelos mesmos preços da primeira temporada, 1\$000rs.

No que respeita ao programa de vistas, nenhuma especificação há sobre a sua natureza, animada ou fixa, podendo ser observados filmes sobre danças e manobras militares, talvez os mesmos já exibidos. Na relação também é possível identificar aparentes conjuntos temáticos, reunindo diferentes filmes curtos que parecem registrar diferentes momentos de um mesmo acontecimento. As primeiras cinco vistas são exemplares, sendo possível que reproduzissem as formalidades em torno do Palácio Real de Madri. Os filmes seguintes (nsº 6 a 9) detinham-se sobre um evento ocorrido na Itália envolvendo autoridades nacionais e estrangeiras. A seguir, outro possível conjunto (nsº 10 a 13), registrando as lides de um porto de mar. O próximo caso parece reunir as danças já exibidas em Porto Alegre e em São Paulo, entre outros filmes sobre a realidade espanhola. A seguir, outro pequeno grupo (nsº 19 a 22), tematizando manobras militares, provavelmente já conhecido pelos espectadores locais.

Eram com certeza vistas animadas, considerando-se a ênfase dada ao movimento e às sequências de ações. Observa-se uma grande maioria de filmes de caráter documental, realizados em diferentes lugares do mundo. Filmes como aqueles sobre as danças colocam a indagação sobre ter ou não o exibidor empregado algum tipo de acompanhamento musical, mecânico ou ao vivo, aspecto sobre o qual, infelizmente, não há nenhuma informação. Dificilmente, porém, a contratação de músicos, fosse uma banda militar ou uma orquestra, permitiria a cobrança de apenas 1\$000rs pelos ingressos.

Na segunda parte do programa, podem ser identificados também alguns filmes cômicos, muito apreciados localmente, os quais permitem confirmar as considerações

acima. Vistas como “Guilherme Tell e Chocolat” e “Morte de Chocolat”, por exemplo, fazem parte de um conjunto de filmes realizados por um operador Lumière entre 1897 e 1900, em que foram registradas cenas cômicas apresentadas no Novo Circo, de Paris, pelos palhaços Foottit (Tudor Hall, 1864-1921) e Chocolat (Raphaël Padilla, 1868-1917), a primeira dupla célebre da história do circo.²¹⁰

As suas pantomimas inspiraram as primeiras imagens animadas sobre a temática circense desenvolvidas ainda por Émile Reynaud para as tiras dos desenhos animados que projetou no Musée Grévin, em Paris, entre 1892 e 1900. Após a invenção do cinematógrafo, Foottit e Chocolat foram filmados pelas produtoras Lumière e Pathé. Como pode ser constatado examinando-se o anúncio, nesta sua segunda temporada no Theatro São Pedro, Sastre exibiu ao menos dois destes filmes. Na temporada que realizou em novembro no Theatro-Parque, já tratada, foram exibidos todos os demais, na mesma ordem do catálogo Lumière.²¹¹

No comentário posterior ao primeiro final de semana no São Pedro, a *Federação* relatou que o teatro ficou “completamente cheio”, mas observou que, embora o repertório de filmes tivesse agradado muito, algumas vistas já eram conhecidas. Entre as vistas novas, destacou as marítimas, “cuja verdade e nitidez surpreendem”.²¹² Na mesma ocasião, ressaltou que o exibidor teria público para muitas funções se variasse os programas e mantivesse “os preços ínfimos” estabelecidos.

Os anúncios veiculados na semana que se seguiu demonstram que Sastre cumpriu a segunda parte do pedido. Quanto à primeira, já deve ter sido mais difícil, dada a curta duração da temporada. Afinal, no sábado seguinte foram anunciados os seus “últimos espetáculos de despedida” e nada mais foi referido a seu respeito, sendo possível que tenha deixado a cidade. Vale lembrar que, em novembro, Sastre realizou outra temporada de exposições cinematográficas em Porto Alegre, no Theatro-Parque, onde dividiu as atenções do público com atrações de outros gêneros em espetáculos mistos.

²¹⁰ Chocolat, como seu nome indica, tinha a pele escura. Nascido em Havana, era filho de mãe negra. Foottit, antigo trapezista equestre inglês, era um palhaço branco. Dominador, ele humilhava o seu infeliz companheiro Chocolat, donde surgiu a expressão “ser chocolate”, significando “ser frustrado, azarado”, que correspondia ao comportamento de Chocolat no picadeiro, onde costumava assumir o papel de ingênuo. Os dois foram as vedetes do Novo Circo durante muitos anos e desenvolveram um repertório de pantomimas que reunia a paródia e a sátira social, além da farsa clownesca. Toulouse-Lautrec frequentou este circo, entre outros, e retratou a dupla em alguns de seus desenhos. Cf. *En piste! Toulouse-Lautrec et le cirque*. PDF <http://www.mairie-albi.fr>.

²¹¹ A este respeito, consultar <http://www.mba-lyon.fr> e <http://www.centrepompidou.fr>.

²¹² *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 159, 8/7/1901, 2ª feira, p. 1.

1901 – Theatro Polytheama – Cinematógrafo Cometa

Em meados de setembro, uma nota veiculada no *Independente* informou que estavam sendo realizadas no Theatro Polytheama projeções cinematográficas por um aparelho denominado Cometa, cujo exibidor não foi identificado. Segundo a folha, o aparelho não era dos melhores, mas realizava projeções de qualidade satisfatória. Do seu acervo de vistas, a folha destacou o “quadro da decapitação”. Até o domingo, 15, o Cometa já havia realizado duas funções noturnas, exclusivamente de projeções, com concorrência “mais que regular”. Uma única ressalva dizia respeito ao horário tardio em que vinham tendo início os espetáculos, sugerindo-se que este fosse adiantado “para não fatigar tanto os espectadores.”²¹³

1901 – Theatro Polytheama – H. Kaurt e o Cinematógrafo Universal

No domingo, 29 de setembro, estreou no Theatro Polytheama o Cinematógrafo Universal de Mr. H. Kaurt. Este exibidor brasileiro, mas de intensa e qualificada trajetória internacional, realizou ali apenas quatro funções, noturnas e em dias alternados. Após, tentou se transferir para o Theatro São Pedro, onde deveria estreiar no dia 10 de outubro, o que provavelmente não ocorreu. A ausência de comentários posteriores a respeito, assim como a estreia de uma companhia infantil de zarzuelas naquele teatro no domingo, 13, tornam mais provável que Kaurt tenha deixado a cidade.

A sua estreia no Polytheama foi anunciada tanto pelo *Independente* quanto pela *Federação*, onde o exibidor publicou anúncios. Através da publicidade impressa, Kaurt se resumiu a informar as datas das funções e os títulos de alguns dos filmes que pretendia exhibir, recomendando que fossem consultados os programas. Estes seriam provavelmente distribuídos pelas ruas na forma de panfletos avulsos, um formato de promoção publicitária muito utilizado na época, ou afixados na bilheteria do teatro. No espetáculo inaugural deviam constar as vistas “Guerra do Transvaal” e “A grande Batalha de Waterloo” e no “segundo, extraordinário e variado espetáculo”, “Os funerais de S. M. o rei Humberto I” e o “Grande combate naval pelas esquadras aliadas na China”. Os preços dos ingressos foram firmados segundo a qualidade das acomodações: 6\$000rs para camarotes, 1\$000rs para cadeiras e \$500rs para gerais, e foram considerados “bem convidativos” pela *Federação*.

De acordo com esta folha, o exibidor já havia estado na cidade antes “por várias vezes, exibindo outras novidades”. Teria sido o segundo exibidor da Exposição Estadual de 1901, que projetou vistas do Egito e de Santa Catarina? Afinal, sabe-se que Kaurt realizou projeções cinematográficas em Florianópolis em julho de 1900

²¹³ *O Independente*, Porto Alegre, ano 1, nº 42, 15/9/1901, domingo, p. 3.

e novembro de 1901, após se exibir em Porto Alegre. Nesta nova temporada na capital catarinense, exibiu os mesmos filmes e aparelho apresentados aos porto-alegrenses, informando que este último havia sido adquirido recentemente em Paris.²¹⁴ O segundo exibidor não identificado da exposição também exibiu filmes sobre “o embarque das tropas alemãs para a China e cenas da guerra anglo-boer”, ambas constantes no catálogo de Kaurt. Porém, apesar das coincidências, são necessárias novas pesquisas para esclarecer o caso.

A estreia do cinematógrafo de Mr. Kaurt no Polytheama foi relatada como uma função que teve concorrência extraordinária e agradou muito aos espectadores em virtude das “vistas novas, muito nítidas”, exibidas.²¹⁵ Ao comentar a segunda função, a *Federação* informou que o cinematógrafo vinha sendo aplaudido pelo público. Na terceira função, seriam exibidas as “vistas da guerra de Cuba, uma grande corrida de touros em Sevilha e o descobrimento da América por Cristóvão Colombo”, uma vista de reconstituição histórica. Na quarta função, seriam apresentadas “vistas sacras, passagens e episódios da guerra do Transvaal, etc”.²¹⁶

No domingo, 6, *O Independente* finalmente comentou as exposições de Kaurt, resumindo que vinham atraindo “grande concorrência ao Polytheama” e que o seu cinematógrafo era “digno de ser apreciado” não só pela variedade de vistas, algumas desconhecidas do público local, mas também pela sua excelente qualidade técnica. O grande destaque, segundo a folha, eram os filmes “Funerais do rei Umberto” e o “Combate Boer”, que vinham “agradando extraordinariamente”.

Na semana seguinte, a imprensa já anunciava a transferência do cinematógrafo de Kaurt para o São Pedro, embora tivesse sido “tão apreciado” no Polytheama. Pelo visto, nem os jornalistas conheciam as razões da mudança. Na estreia no segundo teatro seriam reprisadas certas vistas, constando no programa as “festas em Paris”. Ao final, o mau tempo acabou levando à transferência do “espetáculo”, cuja realização não foi confirmada. Observa-se que tanto o exibidor do cinematógrafo quanto a imprensa

²¹⁴ Em abril de 1903, Kaurt estava no Chile, dando espetáculos em Valparaíso. A imprensa chilena informou na época que o exibidor era brasileiro e havia feito sucesso no Rio de Janeiro, Bahia, Montevideu, Buenos Aires e Concepción, o que informa o seu paradeiro em 1902. A partir daí, Kaurt seguiu a rota do Atlântico rumo ao norte. Em novembro de 1903 já estava no Peru, em Lima; em abril de 1904, na Venezuela, fazendo projeções em diferentes cidades, do litoral ao centro do país, durante este ano e fevereiro do ano seguinte, quando partiu para o Caribe, onde iniciou exposições em março de 1905. Em janeiro de 1906, já estava de volta ao Brasil, se apresentando em São Luis do Maranhão. Em abril fez temporada no Ceará e após em Pernambuco. Em dezembro, quando se exibia em Recife, teve de deixar temporariamente o teatro ocupado porque este estava reservado para um transformista que vinha do sul do país. Era Frégoli, que deixara Porto Alegre. Cf. Villanueva, 2004-5 e Leite, 1995.

²¹⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 229, 30/9/1901, 2ª feira, p. 2.

²¹⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 234, 5/10/1901, sábado, p. 1.

trataram estas projeções como espetáculos de categoria e não como um divertimento popular, revelando as suas pretensões de respeitabilidade e apreço junto às classes mais esclarecidas e endinheiradas.

A intensa atividade exibidora cinematográfica promovida na cidade em 1901 por diferentes profissionais itinerantes, alguns dos quais reincidentes em suas visitas, contribuiu para a afirmação das projeções como atrações de espetáculos públicos. Ela também teve um significativo papel no estreitamento da relação dos porto-alegrenses com as imagens cinematográficas e na qualificação desta experiência espectral.

Se cada temporada se constitui em uma experiência nova, a sua apropriação se efetua a partir da experiência acumulada. Com as diferentes temporadas assistidas, os espectadores foram estabelecendo distinções entre os exibidores a partir da qualidade dos seus equipamentos e da variedade e atualidade dos seus repertórios de vistas, passando a fazer associações entre quem exibia, o que e como exibia. Criou-se uma memória dos espetáculos, a qual assumiria uma importância pragmática, permitindo o estabelecimento de referências estéticas e estimulando avaliações comparativas sobre a qualidade das ofertas disponíveis, além de orientar a recepção a futuras temporadas de exibição. A partir dessa experiência seriam construídas novas expectativas e estabelecidas novas exigências, as quais potencializariam a consolidação e/ou transformação das práticas.

Infelizmente, este processo teve a sua dinâmica interrompida em 1902, o ano da resaca, quando ausentaram-se completamente da cidade os exibidores cinematográficos.

1903 – Theatro São Pedro – José Barrucci

Em 1903, as projeções voltaram a ocupar os centros de diversões locais, sendo apresentadas tanto sob a modalidade de exibição autônoma quanto mista. O Theatro São Pedro abrigou a segunda temporada que o conhecido José Barrucci fez na cidade neste ano. Após haver integrado espetáculos variados no Theatro-Parque, entre 19 e 30 de março, o exibidor decidiu se transferir para o teatro da Praça da Matriz, lugar fechado onde poderia explorar melhor o seu novo aparelho de projeções, o Grande Internacional Biographo (Cinematógrafo aperfeiçoado) e as suas vistas, algumas das quais ainda desconhecidas do público local.

No Theatro São Pedro, que ocupou entre 31 de março e 26 de abril com grande sucesso de público, o exibidor realizou espetáculos organizados por funções e os apresentou em dias alternados, com exceção dos domingos, em que realizava duas funções, às 18hs e 21hs. Projetando vistas fixas e cinematográficas, exibiu sem problemas os filmes científicos do dr. Doyen, aqueles que havia sido impedido de apresentar no Theatro-Parque por ser um local aberto.

A sua estreia contou com “numerosa concorrência” e foi sucedida por outro espetáculo dois dias depois, quando Barrucci prometeu exhibir vistas novas. Essa função deixou o teatro “repleto”, conforme informou exultante a *Federação*, acrescentando terem “agradando bastante as vistas apresentadas”.²¹⁷ Entre elas constavam “duas operações do célebre dr. Doyen de Paris, as quais podem ser apreciadas por quaisquer famílias, pois constam de uma trepanação do crânio e uma ressecção da rótula” (STEYER, 1998: 86). A explicação, revelando os tipos de cirurgia mostrados nos filmes, tinha por intuito retirar deles a carga negativa absorvida por ocasião de sua tentativa censurada de exibição no Theatro-Parque. Além da violência das imagens das operações em si, muitos dos filmes do gênero representavam procedimentos ginecológicos, o que intensificava a sua não recomendação a senhoras e crianças.

O sucesso de público do espetáculo não deve ter se devido apenas à exibição dos “filmes proibidos”, mas também ao fato de ter sido realizada num espaço fechado, mais confortável e alheio às intempéries climáticas, ao contrário do que acontecia com o Theatro-Parque. O São Pedro também proporcionava melhores condições técnicas de projeção ao exibidor e uma apropriação diversa aos espectadores, provavelmente menos dispersa, pois realizada num ambiente alheio aos movimentos e ruídos exteriores.

No final de semana, foram realizadas outras três funções, na noite de sábado e na tarde e noite de domingo, com “novas e interessantes vistas”. Segundo a *Federação*, os três eventos contaram com casas cheias. Seguindo o seu regime de espetáculos em dias alternados, Barrucci voltou às projeções na terça-feira, promovendo-se sempre a partir da ideia de que não havia repetição de filmes de uma função para outra, o que indica que pretendia atrair os mesmos espectadores ao teatro a cada exibição, estimulando a sua assiduidade enquanto durasse a temporada. Afinal, essa é a ideia nesse contexto em que o cinematógrafo não é mais uma novidade técnica que se procura conhecer, mas uma opção de entretenimento a ser experimentada regularmente porque oferece (ou deve oferecer) sempre programas inéditos.

Aproveitando a proximidade da sexta-feira santa, Barrucci exibiu, entre outras vistas, aquela da “Paixão de Cristo”, que não era exatamente desconhecida para o público local, já que Sastre havia exibido um filme homônimo em março de 1901 no mesmo teatro e com enorme sucesso de público. A recepção à função de Barrucci, porém, foi tão boa quanto a do concorrente, sendo esta e outras vistas muito aplaudidas, o que levou o exibidor a repeti-la nas noites seguintes. Segundo o comentário mais detalhado da *Federação*, o filme religioso finalizou a projeção, que contou também com a exibição de vistas fixas.²¹⁸

²¹⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 79, 3/4/1903, 6ª feira, p. 3.

²¹⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 83, 8/4/1903, 4ª feira, p. 2.

Conforme Souza (2005), em março de 1902 foi pela primeira vez apresentada em São Paulo, nos dias de Quaresma, uma vista intitulada “A Vida de Cristo”. Na ocasião, mais de um exibidor o fez, simultaneamente, e com cópias distintas e coloridas, criando-se uma disputa de público entre os filmes, exibidores e locais de projeção, a qual acabou inaugurando uma tradição que perdurou por mais de meio século, a da realização de sessões cinematográficas especiais com temática religiosa no período da Páscoa.

Diferentemente, as exibições cinematográficas costumavam ser suspensas na quinta e sexta-feira santas em Porto Alegre, sendo retomadas apenas no sábado e domingo de Páscoa, o que parece indicar que estes dois dias não tinham, na época, a importância comercial e religiosa que têm hoje. O mesmo ocorreu com Barrucci nesta temporada. A função de sábado contou com “boa concorrência”, sendo que nas duas funções do domingo o teatro ficou cheio “à cunha” (lotação completa).²¹⁹

Na quarta-feira, foi realizado no teatro um espetáculo beneficente à Santa Casa, no qual participaram o cinematógrafo de Barrucci, a banda da Brigada Militar e a orquestra da Companhia de Zarzuelas Espanhola que se apresentava no Polytheama, incluindo artistas do Teatro-Parque e amadores das sociedades dramáticas amadoras locais. Apesar da espetacular reunião de esforços, comentários posteriores informaram que ocorreu ao teatro uma “fraquíssima concorrência”. O modo de organização do evento, porém, chama a atenção porque contribui para a compreensão dos usos que os exibidores cinematográficos itinerantes fizeram do elemento sonoro nos espetáculos de projeções. Durante a primeira década da exibição cinematográfica no meio local, as bandas e orquestras não faziam parte dos espetáculos do gênero, exceto em participações especiais e da mesma forma pontuais.

A fim de confirmar as funções do final de semana, a *Federação* endereçou uma nota aos “frequentadores do S. Pedro” e assim identificou um público que vinha se caracterizando por alguma assiduidade aos espetáculos de projeções realizados naquele local, seja porque tinham preferência pelo teatro ou por aquele gênero de entretenimento. Segundo a mesma folha, a sessão de sábado e as duas do domingo tiveram “grande concorrência”. Na terça e quarta-feira, 21 e 22 de abril, o cinematógrafo deu novas funções, sendo a renda da segunda destinada à Santa Casa. Novamente, o espetáculo beneficente caracterizou-se por uma concorrência apenas regular; já o anterior contou com casa cheia, provando que o problema eram os “benefícios”. Tais eventos promocionais de arrecadação de fundos eram motivo de reclamações e afastamento do público dos teatros desde o século XIX.

No final de semana, Barrucci realizou novas funções no São Pedro e então deixou temporariamente a cidade. A razão foi a sua transferência para a localidade vizinha

²¹⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 20, nº 86, 13/4/1903, 2ª feira, p. 2.

de São Leopoldo, onde daria funções na semana seguinte, no Salão Concórdia. Ele de fato as realizou, mas sem regularidade, em razão da agenda daquela casa. Após o espetáculo de 2 de maio, que contou com “excelente concorrência”, retornou à Capital para realizar “as duas funções do costume no Theatro São Pedro”, no domingo, 3, às 18hs e 21hs. De acordo com a imprensa porto-alegrense, que continuou acompanhando a trajetória do exibidor, estas foram “concorridas”. No dia 5, Barrucci estava de volta a São Leopoldo para novo espetáculo, o que também demonstra a facilidade e rapidez dos deslocamentos entre as duas cidades, graças à existência da ligação ferroviária, inaugurada ainda em 1874 (FRANCO, 1998: 432). A seguir, Barrucci voltou a se apresentar no Theatro-Parque, por duas ocasiões, integrando espetáculos variados, que abriu e encerrou com as projeções. Após, assumiu a função de primeiro operador cinematográfico da Festa do Divino. Só então deixou Porto Alegre.

1903 – Theatro São Pedro – Antonio Mecking

No final de junho deste ano, os porto-alegrenses que não temiam o frio apreciaram com grande encanto as projeções realizadas pela Imperial Companhia Japonesa no Theatro-Parque, assistindo a filmes coloridos de Georges Méliès. Depois desta rápida temporada, novas projeções seriam realizadas somente em dezembro, quando Antônio Mecking inaugurou a sua temporada autônoma no Theatro São Pedro. A sua estreia ocorreu pouco antes do Natal de 1903 e as exhibições se estenderam até o início de janeiro do ano seguinte, quando o exibidor desistiu do teatro para abrir um estabelecimento próprio, especializado em projeções cinematográficas, mas temporário, na Rua dos Andradas.

Vindo pela primeira vez a Porto Alegre, Mecking estreou com sessão fechada para imprensa e convidados em 22 de dezembro, às 21hs, abrindo para o grande público dois dias depois. Em seus espetáculos, empregou um cinematógrafo denominado O Admirável, além de um fonógrafo, e projetou vistas animadas e fixas. A pré-estreia da atração foi referida pela imprensa como “experiência”, conforme ocorreu em 1896, quando o cinematógrafo foi introduzido no meio local. A prática, que foi retomada por Sastre em 1901, nas duas vezes em que fez temporada no Theatro São Pedro, e que agora reaparecia, só seria empreendida novamente em 1907, por Bartelô, no Polytheama, e por Guidot, na Bailante. Em 1908, ela seria realizada por alguns exibidores itinerantes e pela totalidade dos empresários que abriram as primeiras salas locais permanentes especializadas em exhibições cinematográficas.

Segundo a *Federação*, Mecking empregava um cinematógrafo e um fonógrafo trazidos da Europa e dotados dos últimos aperfeiçoamentos técnicos, o que resultou em uma projeção de boa qualidade, conforme assinalado por diferentes jornais. O

“regular número de excelentíssimas famílias [...] e muitos cavalheiros” que prestigiar a pré-estreia saíram “muitíssimo satisfeitos pela diversidade de excelentes vistas apresentadas”.²²⁰ A função foi encerrada com a “exibição de um magnífico fonógrafo, das melhores marcas conhecidas, e que causou belíssima impressão ao auditório”, o que demonstra que o aparelho sonoro não foi empregado para fins de acompanhamento musical das projeções, mas como uma atração à parte e autônoma.

Em sua primeira função pública, realizada na véspera do Natal, o cinematógrafo de Mecking foi muito apreciado, tendo sido muito concorrido nas duas noites seguintes. No domingo, 27, houve uma função noturna, a qual esteve “fracamente concorrida”, tendo contado com a exibição de “vistas fixas e de movimento”. Novas informações sobre a temporada apareceram apenas em 2 de janeiro de 1904, a fim de anunciar a função do domingo, 4, em cujo programa constaria o filme “Ali-Babá e os 40 ladrões” (STEYER, 1998: 86-7). Os ingressos para os espetáculos custavam: 6\$000rs o camarote de 1ª ordem (com cinco lugares), 5\$000rs o de 2ª, 1\$000rs a cadeira e \$500rs a galeria.

Mecking permaneceu dando espetáculos no Theatro São Pedro até 12 de janeiro, após o que passou a realizá-los na sala de projeções aberta na Rua dos Andradas, a qual funcionou entre 17 de janeiro e 5 de março.

1904 – Theatro São Pedro – José Filippi

No verão de 1904, além da sala especializada de Mecking, também o Theatro-Parque ofereceu aos interessados projeções cinematográficas, mas as exibiu como atrações de espetáculos variados. No segundo semestre do ano, novas e boas temporadas de exibição foram realizadas, destacando-se aquelas em que as projeções constituíram-se em atrações exclusivas. Neste sentido, o destaque coube ao italiano José (na verdade Giuseppe) Filippi, que estendeu as suas atividades a dois teatros diferentes, o São Pedro e o Polytheama, entre julho e outubro. Este exibidor organizou os seus espetáculos por funções, exibindo vistas animadas e fixas, além de um aparelho sonoro mecânico, do qual fez diferentes usos. Ele também era um importante cinegrafista e foi o primeiro a filmar e projetar eventos locais na cidade.

José Filippi chegou em Porto Alegre em meados de julho com o seu Bioscopo Inglês e passou a visitar as redações dos jornais a fim de divulgar os seus espetáculos. Assim, reproduzia uma prática cultural que remontava à tradição espetacular do século XIX. Em cada uma das cidades gaúchas onde se apresentou, o exibidor cumpriu essa praxe das “companhias artísticas” em sua trajetória itinerante de espetáculos. Foi assim

²²⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 212, 24/12/1903, 5ª feira, p. 2.

em Rio Grande e Pelotas (PÓVOAS, 2005: 38) e deve ter sido assim também em Jaguarão e Bagé, última localidade onde Filippi se exibiu antes de chegar em Porto Alegre.²²¹ Em todas aquelas cidades Filippi fez grande sucesso de público e de crítica, organizando os seus espetáculos de acordo com o mesmo padrão e projetando vistas fixas e animadas, muitas delas em cores, além de filmar e projetar eventos locais, numa iniciativa pioneira no Estado.

A sua estreia na Capital foi adiada por três vezes, alegando-se como motivo as chuvas, apesar de o teatro ser um local fechado. Na verdade, a primeira razão das transferências foi a ocupação da casa por outra atração e só nas demais foi o mau tempo. O procedimento era muito comum no século anterior e estava relacionado às insatisfatórias condições infra-estruturais da cidade, que dificultavam o deslocamento das pessoas a pé ou em veículos de tração animal, evidenciando as implicações das deficiências dos serviços urbanos sobre o setor das diversões e as práticas de lazer da população. Em 1904, porém, tais transferências costumavam ter lugar sobretudo para o caso de espetáculos realizados ao ar livre, como no caso do Theatro-Parque, sendo raro que isso acontecesse com os ocupantes do Theatro São Pedro, situado na área mais nobre e melhor urbanizada da cidade.²²² Assim, é possível que a sucessão de datas respondesse, em parte, a problemas técnicos e/ou a uma estratégia publicitária do exibidor, destinada a intensificar a curiosidade e as expectativas do público apreciador do gênero, embora fosse arriscada, podendo provocar o efeito inverso, de desestímulo e desinteresse.

O mais espantoso é que, apesar dos avisos, a estreia aconteceu no domingo, 31, isto é, acabou sendo antecipada, mesmo que chovesse.²²³ O desfecho do episódio e o sucesso de público da função demonstram que o ainda pequeno e centralizado circuito espetacular da cidade dispunha de eficientes meios de comunicação, possivelmente em razão daqueles mesmos limites, de modo que o público ficasse conhecendo a decisão do exibidor no próprio dia da função. Considerando-se que Filippi não veiculou anúncios na imprensa até o seu quarto espetáculo, devem ter sido empregadas outras formas de publicidade como os folhetos avulsos e os cartazes, além do boca-à-boca e de práticas como a bandeira do Theatro São Pedro, que era içada quando se confirmava um espetáculo, ou guardada, em caso contrário. O exibidor e a imprensa, de resto, aproveitaram tantas transferências para ampliar a divulgação da atração.

²²¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 273, 24/7/1904, domingo, p. 3.

²²² Em todas as localidades visitadas, Filippi preferiu realizar as suas projeções nos melhores teatros locais, em ambientes fechados que proporcionassem certas comodidades aos espectadores: o Sete de Setembro em Pelotas, o Sete de Abril em Rio Grande, e o São Pedro e o Polytheama em Porto Alegre.

²²³ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31/7/1904, domingo, p. 1.

No seu primeiro espetáculo, Filippi prometeu exibir um variado programa, incluindo “vistas ainda novas para esta capital”. Neste constariam “uma coleção de vistas fixas, panorâmicas e artísticas, e outras de cinematógrafo”, destacando-se entre as últimas “a *féerie* fantástica, em 18 quadros, intitulada O sonho de Natal.”²²⁴ Segundo divulgado, o Bioscopo Inglês era um aparelho que, além “de apresentar com perfeição e nitidez interessantes vistas, tem a especialidade de fazer ouvir todos os sons correspondentes às vistas em movimento e já foi muito apreciado nas cidades do norte do Brasil.”²²⁵

Acrescentaria o *Independente*, alguns dias depois, que o “aperfeiçoadíssimo aparelho” já havia feito sucesso “nas mais cultas plateias da Europa e ultimamente nas da América do Sul”, o que ampliava a importância da presença do exibidor na cidade e da oportunidade aberta aos porto-alegrenses para assistirem às suas prestigiadas projeções. Acreditava a folha que por isso o “bioscopo, última descoberta, filha da eletricidade, que tem invadido os domínios da ciência moderna, há de forçosamente fazer sucesso em Porto Alegre e levar ao nosso velho teatro o público ávido de novidades.”²²⁶

As informações sobre a trajetória do exibidor eram realmente verdadeiras. José Filippi havia feito parte da primeira geração de operadores associados à *Societé Lumière* na Itália.²²⁷ Ele esteve entre os primeiros cinegrafistas e exibidores itinerantes que percorreram os diferentes países da Europa, apresentando o cinematógrafo e suas fotografias animadas e simultaneamente produzindo filmes que eram incorporados ao seu repertório. As primeiras notícias sobre José Filippi na América do Sul datam de junho de 1899, quando ele se apresentava na Venezuela (VILLANUEVA, 2004-5: 17).

No Brasil, Filippi é referido a partir de 1902, já como diretor da Companhia de Arte e Bioscopo Inglês. Entre julho e agosto daquele ano, fez temporada em São Luiz, no Maranhão. Antes já havia se apresentado em Belém, no Pará, e depois se apresentaria em Fortaleza, no Ceará. Na capital maranhense, projetou vistas fixas e animadas, predominando produções francesas. Também nestas cidades produziu filmes, filmando aspectos da realidade local. O procedimento seria verificado nas suas posteriores temporadas por outras cidades brasileiras, como Recife e Maceió (LEITE, 1995), que visitou ainda em 1902, e Curitiba e Antonina, no Paraná, onde se exibiu já em 1903.

²²⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 172, 27/7/1904, 4ª feira, p. 2.

²²⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 273, 24/7/1904, domingo, p. 3 e *Gazeta do Comércio*, 21/7/1904 (PÓVOAS, 2005: 38).

²²⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 274, 28/7/1904, 5ª feira, p. 2.

²²⁷ De acordo com o historiador italiano do cinema Aldo Bernardini (1985: 69), o seu nome completo era Vittorio Calcina Giuseppe Filippi e ele foi um dos operadores italianos que colaboraram com o concessionário Lumière na Itália em 1896-7.

Segundo Póvoas (2005: 28-9), entre agosto e outubro, durante a temporada na capital paranaense, Filippi teria empregado dois aparelhos distintos para projetar as vistas fixas e animadas: uma lanterna mágica e um cinematógrafo. Contudo, é possível que o dado resulte de uma interpretação equivocada do pesquisador ou de sua fonte, considerando-se a experiência profissional do exibidor e o fato de que os demais exibidores em atividade no período vinham empregando projetores cinematográficos mais avançados, bifuncionais. Em fevereiro de 1904, Filippi estava em Rio Grande, como se sabe, seguindo depois para Pelotas e outras cidades do interior do Rio Grande do Sul, até chegar em Porto Alegre.

A temporada de José Filippi no Theatro São Pedro se estendeu de 31 de julho a 9 de setembro. Tanto neste local como no Theatro Polytheama, que ocupou a seguir, foram realizados espetáculos exclusivamente de projeções, organizados por funções, mas apresentados em dias alternados. Considerando-se a divulgação, os espetáculos deveriam acontecer preferencialmente nas quintas-feiras, sábados e domingos, iniciando às 20h30. No entanto, por causa da sua irregularidade, acabaram sendo adiados para outros dias da semana. Os cancelamentos e transferências podem ter se devido menos ao “mau tempo” do que ao envolvimento do exibidor com os acontecimentos locais, parte dos quais filmou, ou seja, com as atividades relativas às filmagens e revelações, considerando-se os dias de chuva e a necessidade de sol para positivar os negativos.

No Theatro São Pedro, Filippi realizou doze funções autônomas e duas mistas, sendo que estas últimas não foram contabilizadas pelo exibidor como funções suas (ele as numerava), mas apenas como participações extras. Elas ocorreram em 26 de agosto e 9 de setembro, quando Filippi projetou vistas em espetáculos de sociedades dramáticas amadoras locais, cujas atrações principais eram representações teatrais. Os programas dos espetáculos organizados por Filippi eram divididos em três partes, separadas por dois intervalos. A primeira era reservada exclusivamente à projeção de vistas fixas, das quais o exibidor possuía três conjuntos temáticos: de arte (acervos de museus), de cidades (interesse turístico) e de retratos de personalidades políticas. Os dois primeiros eram coloridos, assim como alguns dos filmes do seu repertório de vistas animadas. A maior parte das vistas de arte e de panoramas e monumentos turísticos tinha temática italiana, reproduzindo aspectos de cidades como Veneza, Roma e o Vaticano. A segunda e terceira partes dos programas eram dedicadas à exibição de vistas animadas, começando com os filmes com efeitos sonoros (sonoplastia) ou sobre aspectos locais e terminando com os filmes estrangeiros silenciosos.

Com tal distribuição, que reunia e simultaneamente distinguia diferentes gêneros de imagens, Filippi procurava destacar a variedade na sua especialidade, os espetáculos de projeções. Embora as vistas animadas concentrassem maior importância, reserva-

va-se às vistas fixas um lugar também de destaque como parte definida do programa. Contudo, a tradição lanterna por elas representada era renovada pelo viés temático especializado (arte e turismo) e provavelmente pela natureza das imagens, as quais deviam ser fotográficas. Dessa forma, os espetáculos de Filippi representavam a ruptura e a continuidade com a herança anterior, reconhecendo na prática o parentesco e a dívida do cinematógrafo com a lanterna mágica, suas imagens, seus modos de exibição, seu público e respectivas expectativas, mas lhes conferindo novo significado a partir da nova forma de exploração de ambos os gêneros que propôs.

Outro aspecto a assinalar foi o destaque que mereceram as vistas de retratos de personalidades políticas, as quais foram apresentadas em espetáculos especiais comemorativos a datas históricas com evidente caráter promocional. Nestes eventos, elas eram projetadas em associação a outras atrações adicionais, como a música ao vivo, especialmente hinos cívicos, intensificando-se os seus efeitos expressivos e distintivos, diplomáticos. A prática, que já havia sido empreendida por outros exibidores, seria incrementada por Filippi, ganhando maior regularidade e definição.

Além do aparelho de projeção, o exibidor trouxe também um fonógrafo, o qual foi empregado para a sonoplastia de alguns filmes e para audições autônomas realizadas nos intervalos das projeções. Nos dois primeiros espetáculos, uma orquestra participou das funções, também tocando nos intervalos. Contudo, manter uma orquestra ou mesmo uma banda militar aumentava os custos do espetáculo e talvez por isso Filippi a tenha dispensado, substituindo-a pelo fonógrafo na função de proporcionar audições musicais.

No Theatro São Pedro, os preços dos ingressos foram variados. Embora tenham sido mantidas as mesmas categorias de acomodações observadas por Mecking em janeiro de 1904, que eram, afinal, aquelas do teatro, com opções de camarotes (com cinco lugares) de 1ª e 2ª ordem, cadeiras e galerias, Filippi cobrou exatamente o dobro daqueles valores. Assim, o ingresso individual custou 2\$000rs, o que deve ter restringido o acesso de boa parte do público aos espetáculos.

Ao contrário do *Correio do Povo*, *A Federação* os achou elevados, argumentando que havia um preço padrão para os espetáculos do gênero. Contudo, Filippi desconsiderou a reclamação. Se, por um lado, os seus espetáculos eram tão longos quanto aqueles dos seus colegas e, como os deles, também contavam com a exibição de vistas fixas e animadas, o diferencial foi que este exibidor os incrementou com os filmes produzidos por ele próprio e inclusive sobre a realidade local, proporcionando aos porto-alegrenses imagens cinematográficas até então nunca vistas, de si mesmos e de sua cidade.

Os preços mais elevados também foram uma maneira de enfatizar o caráter “artístico” de sua companhia, expresso na designação “Companhia de Arte e Bios-

copo Inglês”, evidenciando um desejo de distinção entre os profissionais congêneres e de enobrecimento da sua atividade. O fato é que, a partir de Filippi, os novos preços por ele introduzidos acabariam se estabelecendo como padrões para os espetáculos cinematográficos organizados por funções e realizados em teatros. Os valores anteriores, com a média de 1\$000rs para um adulto, permaneceriam sendo cobrados pelas salas especializadas temporárias, onde as projeções eram apresentadas em sessões curtas.

Ao longo da sua temporada, Filippi manteve a tripartição dos programas, substituindo as vistas fixas e animadas, as quais agradaram igualmente aos espectadores, sendo todas muito aplaudidas e comumente bisadas a partir de pedidos do público e da imprensa. As vistas fixas, sobretudo as que tratavam de política, foram novamente as que provocaram as mais entusiásticas manifestações do público. Filippi procurou apresentar inicialmente programas inéditos, que aos poucos se tornaram mistos de filmes novos e já conhecidos. Regularmente renovava o interesse de um espetáculo pela inclusão de uma vista local. Ao final da temporada, porém, os programas já se mostravam repetitivos e a frequência do público desanimadora.

A sua despedida de Porto Alegre foi marcada para o final de semana de 10 e 11 de setembro, mas os espetáculos acabaram sendo realizados no Theatro Polytheama porque o São Pedro estava ocupado. Como se tornaria comum nos anos seguintes, Filippi resolveu dar estas últimas funções em caráter promocional e reduziu os preços dos ingressos pela metade. A iniciativa rendeu funções lotadas, a ponto de exigir intervenção policial. Tal sucesso levou o exibidor a mudar os planos e empreender nova temporada neste segundo teatro, mantendo os preços dos ingressos reduzidos até o seu encerramento.

A seguir será tratada mais detalhadamente a temporada de Filippi no Theatro São Pedro, cuja primeira função foi realizada no domingo, 31 de julho. Aqueles que a prestigiaram assistiram inicialmente à projeção de dois conjuntos de vistas fixas, intitulados “Visões da Arte” e “Veneza”. Enquanto o primeiro trazia uma coleção de reproduções de obras de arte de museus europeus, o segundo reunia panoramas coloridos da cidade italiana, vistas que foram muito apreciadas e muito aplaudidas pelo público em virtude de seu “belíssimo efeito”.

A especificidade temática dessas vistas e o seu forte teor informativo, somados ao provável ineditismo de muitas das imagens para boa parte do público local, tornavam no mínimo interessante, senão imprescindível, a intervenção do exibidor no sentido de sua apresentação. Contudo, na imprensa consultada não há registros de que a prática tenha sido empreendida por Filippi ou pelos demais exibidores cinematográficos itinerantes, que o precederam e sucederam nas temporadas que realizaram em Porto Alegre até 1908.



Placa de lanterna mágica fotográfica. Fotografia P&B sobre vidro. Arte: “Apolo de Belvedere”. França, final século XIX. 10,7 x 17,8cm. Coleção Museu do Cinema da FilMOTECA Espanhola.



Placa de lanterna mágica fotográfica. Fotografia P&B sobre vidro. Turismo: “El Guadalquivir” (Sevilha). França, final século XIX. 10,3 x 17,8cm. Coleção Museu do Cinema da FilMOTECA Espanhola.

O acompanhamento oral foi corrente e duradouro em diferentes países do mundo tanto nos espetáculos de projeções da tradição lanternista quanto nos espetáculos cinematográficos do período silencioso. Os “explicadores” das imagens chegaram a se profissionalizar em alguns países, sendo inclusive promovidos concursos entre

a categoria, como no Japão, onde os *benshi* envolviam os espectadores a ponto de suscitar torcidas fiéis. Na Holanda, por sua vez, estes profissionais inclusive se sindicalizaram (NABARRO, 1997).

Já a segunda atração do programa, “O sonho de Natal”, era uma vista animada e colorida de “maravilhoso efeito”, muito provavelmente filmada por Georges Méliès em 1900 e certamente pintada à mão.²²⁸ O filme, exibido por Filippi também em Curitiba, Rio Grande e Pelotas, foi projetado “com aplicação do fonógrafo”, segundo *A Federação*. Mais esclarecedor, o *Correio do Povo* informaria que a projeção desta vista foi “acompanhada a canto e toques de sinos, transmitidos ao espectador por meio de um grande aparelho fonográfico”²²⁹, demonstrando que este último foi empregado de maneira pontual, durante a exibição de um filme em particular e com fins de sonoplastia, reproduzindo ruídos e mesmo músicas que se apropriavam diretamente àquela vista. Este filmes de efeitos sonoros foi o grande destaque do primeiro espetáculo de Filippi, sendo repetido “a pedido geral”.

Da terceira parte, concentrada em filmes silenciosos estrangeiros, foi citado apenas um título, o qual mostrava a chegada de um trem e seu regresso cômico. Era provavelmente o mesmo filme exibido em Rio Grande e comentado pela imprensa daquela cidade como “vistas invertidas, a vida às avessas”, sendo destacado pela “geral hilaridade” que provocou nos espectadores (PÓVOAS, 2005: 31). Tratava-se de um filme que era projetado normalmente e a seguir ao contrário, fazendo a ação se passar de trás para frente. Nesse caso, invertia-se o movimento do trem, mas foram comuns também os filmes que mostravam a construção e desconstrução de um edifício ou muro, criando grande efeito cômico pelo inusitado da situação.

Segundo os jornais, o espetáculo “foi bastante concorrido”, tendo sido todas as vistas muito aplaudidas. A imprensa foi unânime em recomendar a temporada aos espectadores pela sua qualidade. Em meio à divulgação do segundo espetáculo, o *Correio do Povo* informou também que Filippi dispunha de “excelentes maquinismos”, por meio dos quais pretendia “fotografar em movimento exercícios militares, chegadas de trens e festas que aqui se realizarem para as exibir em suas funções e enriquecer o vasto repertório do seu cinematógrafo.”²³⁰

A observação dos temas relacionados como de interesse cinematográfico permite verificar o predomínio de ações e situações que contassem com a aglomeração de pessoas. Com exceção dos trens, os dois outros aspectos tematizaram, de fato, os

²²⁸ *Revê de Noel*, 1900, dirigido por Georges Méliès, 160 m, fantasia, Star Film (MALTHÊTE e MARIE, 1997: 430).

²²⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 213, 2/8/1904, 3ª feira, p. 1.

²³⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 213, 2/8/1904, 3ª feira, p. 1.

filmes rodados pelo cinegrafista na Capital. Dessa forma, eventos apenas relatados na imprensa ou comentados pelas ruas, ou ainda vivenciados, puderam ser vistos e revistos, passando a ser apropriados não mais como experiência vivida, mas como representação e memória desta experiência e nova forma de construção de conhecimento sobre a realidade, tanto para o exibidor quanto para os espectadores, a partir da ruptura da familiaridade cotidiana promovida pelo olhar estrangeiro.

A produção destes filmes permitia a diversificação do acervo de vistas do exibidor e o incremento do grau de atração dos seus espetáculos, conferindo-lhes variedade e atualidade, valores que alimentavam as expectativas do público da época. A exibição quase imediata destas imagens para as mesmas pessoas que nelas figuravam ampliava simultaneamente o prestígio do profissional, contribuindo para a afirmação da sua reputação tanto como produtor quanto como exibidor dos filmes, o que incidia no sucesso e na extensão da temporada.

A prática proporcionaria às pessoas comuns a experiência de ver-se e reconhecer-se na tela, mas também de ser visto e reconhecido em sua comunidade e até em outras, perdendo o anonimato para ganhar alguma celebridade, mesmo que momentânea. Assim, além de assistirem aos filmes realizados por Filippi sobre outras cidades que compuseram a sua trajetória, os porto-alegrenses e sua cidade também se tornariam conhecidos nas próximas localidades visitadas pelo exibidor, através do mesmo recurso.

Simultaneamente, Filippi acumulava um rico acervo de curtos documentários sobre diferentes aspectos da cultura brasileira, de suas cidades, populações, tradições e modos de vida, os quais fez circular entre os diferentes estados e cidades e suas respectivas populações, assumindo um papel fundamental na produção e circulação de imagens do Brasil entre os brasileiros que não o conheciam e não se conheciam. Num período de ainda grandes dificuldades de comunicação como este início de século XX, em que o sistema de transportes entre as cidades se fundamentava na navegação e nas vias férreas, em que os jornais brasileiros apenas começavam a ensaiar a publicação de imagens fotográficas, Filippi assumiu o importante papel de fazer chegar às pessoas que tiveram acesso aos seus espetáculos informações visuais sobre a diversidade cultural do país.²³¹

²³¹ Não há informações sobre o tipo de aparelho que Filippi usava para as filmagens. Não é absolutamente impossível, porém, que ainda empregasse o mesmo cinematógrafo Lumière original que utilizou para registrar as primeiras vistas animadas em 1896-97, ainda na Itália, e que permitia filmar e revelar filmes facilmente, pois, além de portátil, era simultaneamente uma câmera filmadora e um projetor. Era capaz de produzir cópias positivas para a projeção a partir de um negativo desenvolvido. Bastava mover simultaneamente uma película virgem e um negativo, orientando a objetiva para uma fonte de luz uniforme como um muro branco iluminado pelo sol, para que as imagens do negativo se imprimissem em positivo sobre a cópia. Esta característica, somada à pequena dimensão do aparelho – pesava menos de cinco quilos – e à facilidade de transporte, fez do cinematógrafo Lumière um aparelho autônomo

A sua segunda função contou novamente com um programa dividido entre as “visões de arte, vistas fixas e cinematográficas”, mas renovado pela seleção de novos temas e filmes. Apenas “O sonho de Natal” foi reprisado, devido ao grande sucesso da sua primeira exibição. Entre os novos filmes constaria “Largo da Carioca, no Rio”, devendo participar do espetáculo a “excelente orquestra do maestro Luiz Roberti (1848-1907), executando bem ensaiadas e escolhidas peças” (PÓVOAS, 2005: 42). Segundo comentários posteriores, na primeira parte do espetáculo foram projetadas as vistas fixas de Roma, representando “monumentos, quadros históricos, trabalhos de artistas célebres”:

os principais monumentos [...] e os mais importantes quadros de Del Sarto, Guido Reni, Domenichino, Loti, Head Virginia Lebrun, Tisiano, Balloni, Murillo, Barabino, Guercino, Leonardo da Vinci e outros. Também apareceram os retratos em tamanho natural do malogrado rei Umberto I, dos atuais soberanos italianos e outros.²³²

Entre as vistas animadas, constou o “quadro de costumes militares Honra à Pátria, último reduto em defesa da bandeira francesa”. Com relação à qualidade da concorrência à função, foram distintas as percepções da imprensa: “bastante concorrida” (*Correio do Povo*), “concorrida” (*A Federação*) e “regular” (*O Independente*). Segundo a *Federação*, “as vistas fixas continuaram agradando aos espectadores”, tendo sido muito aplaudidas, assim como as animadas, algumas das quais foram repetidas. *O Independente* o confirmou, observando que a empresa precisou “repetir algumas vistas a instantes pedidos do auditório.”²³³

Os relatos demonstram que os espectadores vinham participando ativamente dos espetáculos e demonstrando com palmas e intervenções orais a sua aprovação aos programas exibidos e também através delas indicando ao exibidor as suas preferências por determinados filmes e conjuntos de vistas fixas. Os aplausos do público às projeções, de ambos os gêneros de imagens, se repetiram ao longo dos demais espetáculos, assim como os pedidos de bis, acatados pelo exibidor no mesmo espetáculo ou no seguinte. Na tradição espetacular do final do século XIX, tanto do teatro quanto do circo, atender aos pedidos de bis do público era fundamental para a manutenção da simpatia do artista junto a ele, prática que certamente continuava em vigor.

Sobre o desenrolar deste espetáculo, acrescentou ainda o *Independente* que “a orquestra que nos intervalos se fez ouvir é boa e está organizada de um bom conjunto

amplamente conduzido pelos primeiros operadores cinematográficos em sua viagens em busca de novos públicos e de novos filmes. <http://www.institut-lumiere.org>.

²³² *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 180, 5/8/1904, 6ª feira, p. 2.

²³³ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 277, 7/8/1904, domingo, p. 2.

musical”.²³⁴ Como no espetáculo inaugural, em que foi apontada a utilização pontual de um fonógrafo durante parte da projeção, também aqui informa-se que a orquestra incorporada ao espetáculo não promoveu o acompanhamento musical das exibições, mas executou números musicais nos intervalos entre elas, provavelmente com o fim de distrair o público enquanto este aguardava o reinício da função e o prosseguimento do programa. Estes foram os únicos espetáculos nos quais a orquestra participou. De resto, até a abertura das salas permanentes de exibição em Porto Alegre, em 1908, as orquestras e bandas militares participarão dos espetáculos de projeções apenas em ocasiões especiais, como inaugurações, espetáculos de gala e/ou comemorativos a alguma data histórica, de forma localizada e descontínua.

No primeiro final de semana de agosto, Filippi realizou duas funções. Segundo divulgado na imprensa, no mesmo domingo o exibidor pretendia registrar “com o aparelho cinematográfico uma regata no Guaíba, devendo apresentá-la ao público na função de quinta-feira da semana entrante”.²³⁵ A notícia, além de ser convidativa, pois tratava da primeira vez que um filme seria rodado na cidade, também informava sobre a relativa facilidade e rapidez com que era possível filmar, revelar e projetar filmes na época, obviamente para aqueles que estivessem para isso capacitados técnica e financeiramente. A oportunidade de participar da filmagem e aparecer na tela posteriormente deve ter atraído grande público ao local do evento.

Quanto aos espetáculos de projeções, informou-se posteriormente que a concorrência no sábado foi pequena e no domingo “numerosa”, estando o teatro “quase cheio”. Conforme divulgado, foi apresentada nas duas noites a “coleção de vistas da “Paixão de Cristo”, em tamanho natural e a cores, de grande efeito”.²³⁶ Era uma “vista de 19 quadros [...] em fotografia animada”, a qual recebeu entusiásticos aplausos do público e foi bisada no próprio domingo. Segundo o *Jornal do Comércio* o “quadro” “agradou muito a plateia, que o aplaudiu com delírio” (STEYER, 1998: 88).

Mas este sucesso foi dividido ou abafado por outro, o conjunto de vistas fixas e animadas sobre a guerra russo-japonesa (1904-5), também exibido. Além dos filmes tomados no campo de batalha, foram projetados “retratos dos personagens mais em evidência dos dois países [Japão e Rússia] empenhados na encarniçada pugna travada no Extremo-Oriente, principais navios de guerra, episódios de guerra, etc”.²³⁷ Segundo a *Federação*, a reação dos espectadores foi efusiva: “os aplausos eram constantes, bem como os pedidos de bis aos quadros mais interessantes, que também

²³⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 277, 7/8/1904, domingo, p. 2.

²³⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 181, 6/8/1904, sábado, p. 2.

²³⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 182, 8/8/1904, 2ª feira, p. 2.

²³⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 182, 8/8/1904, 2ª feira, p. 2.

davam lugar a manifestações de simpatia de espectadores partidários de ambos os lados combatentes”.

O envolvimento do público porto-alegrense nas projeções foi bastante comum em se tratando de vistas fixas ou animadas envolvendo ou remetendo a questões e fatos políticos. Em diferentes ocasiões, desde a segunda metade do século XIX, as vistas fixas representando personalidades políticas e outras autoridades acabaram desencadeando demonstrações de adesão ou contrariedade por parte do público. Nesse caso em particular, tratava-se de um conflito bélico internacional que estava em curso e que ocupava as páginas dos jornais diariamente. Explica-se, assim, o comportamento dos espectadores, estimulado pela atualidade das imagens cinematográficas e a sua importância como informação visual sobre acontecimentos que faziam parte do seu cotidiano, mesmo que indiretamente.

Como se não bastasse, Filippi acionou o fonógrafo em um dos intervalos, fazendo-o tocar “escolhidos trechos de ópera e uma original canção japonesa, que agradou imenso”.²³⁸ Novamente é apontado o emprego pontual do aparelho, acionado como atração autônoma em um dos intervalos da projeção, e que será apreciada com um interesse correspondente. A escolha do repertório musical, por sua vez, indica um esforço do exibidor em corresponder às expectativas de alguns habituais frequentadores da casa, apreciadores do gênero operístico, mas também em ampliar o diálogo entre as imagens e músicas reunidas em torno de um mesmo eixo temático, numa valorização recíproca de representações que acionaria diferentes sentidos, enriquecendo a experiência espetacular e cultural.

Quatro novos espetáculos foram anunciados pela imprensa sem que tenham sido confirmados. O último deles, marcado para o domingo, 14 de agosto, e objeto de grande expectativa, acabou transferido para o dia seguinte “em função do mau tempo”. No seu programa devia constar, entre outros filmes, a “vista cinematográfica tomada por ocasião de uma regata especialmente realizada no Guaíba por embarcações do Grêmio Almirante Tamandaré”²³⁹, a primeira vista local filmada por Filippi. O anúncio com que o evento foi promovido no *Correio do Povo* alardeava: “Grandioso espetáculo – Pela primeira vez em Porto Alegre – Vista animada rio-grandense – O Grêmio Tamandaré!”.

Há razões para duvidar que o espetáculo tenha sido adiado por razões climáticas, já que o fim de semana não foi de chuva. Ao contrário, contou com eventos públicos diurnos que reuniram multidões, dois dos quais foram filmados por Filippi. Naquele domingo, pela manhã, o cinegrafista “apanhou vistas” de um passeio ciclístico ao arrabalde do Menino Deus, o qual reuniu desportistas das duas sociedades ciclísticas

²³⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 182, 8/8/1904, 2ª feira, p. 2.

²³⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 187, 13/8/1904, sábado, p. 2.

loais, a União e a Blitz.²⁴⁰ À tarde, tirou “uma vista fotográfica animada” do préstito das escolas que prestigiaram a Festa das Árvores, realizada no Teatro-Parque, também com a intenção de projetá-la, mais tarde, ao público porto-alegrense.²⁴¹ Ambas as filmagens foram anunciadas com antecedência nos jornais, visando certamente atrair ao evento as pessoas interessadas em ver o cinegrafista em ação e, quem sabe, aparecer nos filmes.

Esta primeira edição local da Festa das Árvores foi realizada ao ar livre e contou com a presença de autoridades políticas e administrativas estaduais e municipais. Senhoritas cantaram hinos e foi lançado o projeto de criação de um bosque de árvores nativas no Campo da Redenção. O evento foi público e gratuito para mulheres e crianças, custando 1\$000rs a entrada para os cavalheiros, renda que seria destinada à Santa Casa. Diversas escolas italianas e brasileiras, estando todos os alunos uniformizados e empunhando ramos de flores, participaram da festividade. Houve desfile, no qual tomaram parte senhoritas vestidas de branco. Este foi filmado por Filippi. Seguiram-se sucessivos discursos, ouviu-se o Hino Nacional, depois o hino das árvores. O Parque foi todo embandeirado e decorado com arcos. Bandas militares tocaram nos coretos e árvores foram plantadas, além de hasteadas bandeiras de diferentes países. O evento foi um sucesso de público.²⁴²

Com este, já seriam três os documentários realizados por Filippi em Porto Alegre, embora até então nenhum houvesse sido exibido publicamente. Observe-se ainda que o exibidor-cinegrafista privilegiou a filmagem de cenas ao ar livre e que se caracterizassem pelo movimento, como os atletas remando e deslocando suas embarcações pelas águas do Guaíba, os ciclistas pedalando rumo ao pitoresco, e ainda tomado pela vegetação nativa, arrabalde do Menino Deus e os escolares desfilando no Parque. As suas próximas filmagens na cidade seriam orientadas pelos mesmos interesses.

Na segunda-feira, 15, às 20h30, foi finalmente realizada uma nova função, cujo programa deveria compreender “vistas cinematográficas da corte pontifícia com Leão XIII e uma regata do Grêmio Almirante Tamandaré”²⁴³, isto é, a primeira atualidade local, ambos filmes inéditos. Na vista estrangeira, o papa aparecia “abençoando o povo”. Seriam exibidas também vistas fixas dos monumentos e museus do Vaticano, procurando-se estabelecer uma correspondência temática entre estas vistas e o filme.

²⁴⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 188, 15/8/1904, 2ª feira, p. 2.

²⁴¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 279, 14/8/1904, domingo, p. 3.

²⁴² *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 280, 18/8/1904, 5ª feira, p. 2 e *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15/8/1904, 2ª feira, p. 1.

²⁴³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 188, 15/8/1904, 2ª feira, p. 2 e *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15/8/1904, 2ª feira, p. 2 – anúncio.

Os relatos posteriores informaram que o espetáculo contou com “boa concorrência”, tendo sido aberto com a projeção das vistas fixas artísticas prometidas, as quais, segundo o *Correio do Povo*, agradaram “extraordinariamente, sendo muito aplaudidas”. Na segunda parte “foram apresentadas interessantes vistas e a regata do Grêmio Tamarandará, desta capital, que agradou imenso, sendo, a pedido, por vezes reproduzida”.²⁴⁴ Essa vista foi o verdadeiro “clou da noite”, isto é, a grande atração. De acordo com o *Correio do Povo*, eram duas vistas, uma mostrando a saída dos botes da Praça da Harmonia, “remando valentemente os seus tripulantes e singrando as embarcações o rio (o lago Guaíba), com toda a velocidade”, e a outra mostrando a sua chegada de volta à praça.²⁴⁵

Certamente as pessoas filmadas, seus familiares e amigos foram ao teatro, tornando aquele espetáculo de projeções um verdadeiro evento social. A comunidade reunida inicialmente em torno do interesse pelo remo, um dos mais antigos esportes praticados na Capital, e sobretudo por descendentes de alemães, se reencontrava agora para compartilhar outra experiência, inédita. Era a primeira vez que as imagens de Porto Alegre e dos porto-alegrenses ocupavam uma tela de cinema, o que, além de provocar um grande envolvimento emocional dos espectadores, deve ter contribuído para a distinção social dos grupos e práticas filmados.

A divulgação pública e coletiva das vistas num espaço já tradicional de espetacularização, que transformou os representados em atrações da função, lhes proporcionou não só reconhecimento, mas consagração, mesmo que efêmera, visto que logo outros filmes seriam feitos e exibidos, colocando em evidência outros grupos e práticas culturais locais. A importância da iniciativa fundamentava-se principalmente na inscrição destas pessoas e seus costumes entre as novas formas de produção e reprodução de imagens, mediadas pela tecnologia e representativas das transformações que vinham conferindo nova dinâmica às sociedades da época, cada vez mais pautadas pela visibilidade enquanto canal de expressão, comunicação e apropriação do mundo.

Destacou-se também a vista da “chegada dos cardeais ao Vaticano e as de um passeio dado pelos jardins, também do Vaticano”.²⁴⁶ Os filmes traziam cenas da corte pontifícia de Leão XIII, que foi Papa entre 1878 e 1903, quando faleceu. Ele havia sido citado em uma matéria publicada na imprensa local em abril de 1899 como uma das tantas personalidades políticas e religiosas que tinham especial interesse em registrar e divulgar a sua imagem e por isso teriam se deixado fotografar e filmar inúmeras vezes. Já naquele ano, o Papa havia sido objeto de várias filmagens, uma das quais talvez

²⁴⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 189, 16/8/1904, 3ª feira, p. 2.

²⁴⁵ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 228, 17/8/1904, 4ª feira, p. 1.

²⁴⁶ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 228, 17/8/1904, 4ª feira, p. 1.

fosse agora exibida ao público porto-alegrense, provavelmente pela primeira vez. O anúncio que promoveu a projeção destes filmes ressaltou que as vistas mostravam o religioso vivo e se movendo, confirmando, assim, uma das teses mais fortemente difundidas no artigo de 1899 sobre as capacidades do cinematógrafo. Ou seja, a sua capacidade documental, de registro de memória, cujas imagens animadas tinham o poder de ressuscitar simbolicamente a figura do religioso.

Diversos jornais informaram ainda que, “no intervalo da primeira e segunda partes, pelo excelente fonógrafo que costuma preencher os espetáculos, foi executada uma bela romanza da ópera *Os palhaços*, cantada pelo célebre tenor Caruso, que foi bisada com entusiasmo”. Também participavam da gravação o tenor De Lucia e barítono Sammarco.²⁴⁷ Tais relatos, que confirmam a autonomia do fonógrafo nos espetáculos de Filippi, também demonstram que as reproduções musicais fonográficas não eram percebidas como mera distração, mas ouvidas com atenção e gosto, em atitude respeitosa, mesmo na ausência dos músicos. Como uma invenção técnica de alto custo e ainda rara penetração doméstica, o fonógrafo era reconhecido e valorizado por proporcionar uma experiência única, mesmo que indireta, de audição das vozes dos grandes nomes da operística internacional. O demonstram a citação dos títulos dos trechos musicais reproduzidos e dos nomes dos seus intérpretes, assim como os relatos dos aplausos e das suas reprises.

O próximo espetáculo aconteceu na quinta-feira, 18, constando no programa a reprise do “quadro da regata” e, como novidade, uma nova vista local, “o passeio que os ciclistas fizeram ao Menino Deus”. A noitada foi “dedicada” aos dois grupos de desportistas.²⁴⁸ O destaque para estes filmes revela a perspicácia comercial do exibidor, destinando um papel central às vistas sobre a realidade local. A fim de ampliar a sua repercussão, o exibidor decidiu fazer da função um “espetáculo de gala”.²⁴⁹ Se a temática das vistas programadas já estimulava a presença de determinados grupos de espectadores, identificados com os eventos e práticas documentados, como a comunidade italiana, especial apreciadora do ciclismo, a elitização da promoção acabaria implicando num segundo nível de seleção social do público, ainda mais restrito.

Este espetáculo contou também com a projeção de outras vistas fixas e animadas. No primeiro grupo constaram vistas artísticas “da Roma antiga, arco dos Imperadores, Fórum, Coliseu, etc.”²⁵⁰, já conhecidas, mas que “agradaram muito [...],

²⁴⁷ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 280, 18/8/1904, 5ª feira, p. 2 e *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 189, 16/8/1904, 3ª feira, p. 2.

²⁴⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 280, 18/8/1904, 5ª feira, p. 2.

²⁴⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 229, 18/8/1904, 5ª feira, p. 3, anúncio.

²⁵⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 191, 18/8/1904, 5ª feira, p. 2.

quer pelo histórico, quer pela brilhante combinação de luzes que lhes empresta realce encantador” (STEYER, 1998: 36). Foram mostrados também filmes como a “vista do grupo da Estação da Central, no Rio de Janeiro” e “as vistas da experiência de Santos Dumont em Paris”, em que o inventor era visto com a sua aeronave. A função esteve “bastante concorrida”, o fonógrafo “agradou extraordinariamente” e as vistas em geral foram muito aplaudidas, especialmente as duas vistas locais, que foram “repetidas a pedido geral”. A nova vista sobre o passeio ciclístico foi a que mais impressionou:

a vista é de grande nitidez, vendo-se perfeitamente o arrabalde do Menino Deus, com sua capela ao fundo, um bonde parado e várias pessoas pelas calçadas. Momentos depois, começa o desfile dos ciclistas, aparecendo Antonello, Tancredo, Ilha e muitos outros. Acompanha os ciclistas, que são em grande número, um cavalheiro a galope. Depois da passagem dos ciclistas, os sócios do clube de regatas Club Porto Alegre entregam-se a diversões que terminam pelo choque dado com um ciclista. É um quadro digno de ser visto, não só porque reproduz aspectos locais, mas também pela sua perfeição. O sr. Filippi pretende ainda tirar outras vistas animadas em Porto Alegre, caso o público frequente os seus espetáculos.²⁵¹

Dois aspectos ganham evidência. Primeiramente a importância, já apontada, do reconhecimento de certas figuras projetadas na tela. Observe-se que após referir pessoas anônimas e o bonde, o jornalista nomeia ciclistas conhecidos seus e dos seus leitores, evidentemente frequentadores dos eventos desportivos da cidade e das seções especializadas já existentes na imprensa. Em segundo lugar, é literalizada a troca proposta ao público pelo exibidor e produtor de vistas, quase uma ameaça, que condiciona a realização de novas vistas locais ao retorno financeiro da bilheteria.

Esse tipo de argumento foi muito comum entre a classe jornalística local durante a segunda metade do século XIX. Preocupada em manter a atividade cultural na cidade e considerando que é o público, afinal, quem sustenta as companhias artísticas, a imprensa insistia constantemente em campanhas de atração dos espectadores aos centros de diversões. No caso de Filippi, havia um elemento novo, um produto que envolvia diretamente este público e do qual o exibidor procurou tirar proveito: as vistas locais.

Na verdade, apesar de todo o sucesso destas, Filippi não vinha enchendo o Theatro São Pedro como haviam feito exibidores anteriores. Ao final de agosto já era possível verificar a diminuição da concorrência, o que pode ter motivado a sua declaração. Considerando-se o sucesso de público da segunda temporada, realizada no Theatro Polytheama e com ingressos de valores reduzidos pela metade, é provável que este

²⁵¹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 231, 20/8/1904, sábado, p. 2.

tenha sido o principal obstáculo a um maior sucesso de público no primeiro teatro. Outra razão pode ter sido a própria irregularidade das exibições e o consequente desânimo dos espectadores frente aos sucessivos anúncios de espetáculos seguidos de cancelamentos ou transferências.

O fato é que Filippi não parou de filmar. Na tarde da sexta-feira, 19, aproveitou para registrar um evento público que contou com a presença de autoridades, empresários e imprensa. Foi realizada na ocasião a primeira viagem do vapor Guapo, da Companhia Fluvial, após ter sofrido reformas no estaleiro Becker & Irmãos. Segundo o *Independente*, a embarcação, levando a bordo muitos convidados, foi lançada em direção ao arrabalde dos Navegantes e de lá retornou, tomando o rumo do Rio Jacuí. No percurso, alguns convidados desceram no estaleiro, deixando o barco seguir. A filmagem ocorreu quando o vapor “passava pela volta dos Carás, no Rio Jacuí”, onde fez uma pequena parada.²⁵²

Uma nova função foi realizada no domingo, 21, reprisando-se “grande número de vistas fixas, nas quais figuram quadros de artistas célebres”²⁵³, assim como as “vistas animadas rio-grandenses” da regata e do passeio dos ciclistas. Mas também foram exibidos filmes inéditos como “A luta de um tigre com um touro”, “A guerra do Transvaal” e “A fada da primavera”.²⁵⁴ Esse espetáculo contou com “animadora concorrência”, tendo todas as vistas agrado bastante e sendo “muitas delas repetidas a insistentes pedidos do público”. As vistas locais foram novamente reconhecidas como a principal atração da noite pelo *Correio do Povo*, o qual acrescentou que o fonógrafo preencheu um dos intervalos reproduzindo “escolhidos trechos musicais”.

Nas últimas semanas no Theatro São Pedro, as funções continuaram sendo divulgadas e transferidas. Os programas eram parcialmente renovados, contando com várias reprises e alguns filmes inéditos, os quais eram quase sempre bisados a pedido do público. A fim de romper com a aparente monotonia e o crescente desânimo, Filippi organizou uma função de gala comemorativa à Independência do Brasil, com programa temático especial. Na sua parte inicial, reservada às vistas fixas, foram projetados “diversos retratos de brasileiros ilustres que se destacaram na guerra do Paraguai e os dos drs. Rodrigues Alves, presidente da República, Júlio de Castilhos, Barão do Rio

²⁵² *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 281, 21/8/1904, domingo, p. 2.

²⁵³ *Correio do Povo*, Porto Alegre, nº 232, 21/8/1904, domingo, p. 2.

²⁵⁴ Sobre o primeiro filme, informava o anúncio que se tratava da filmagem de um evento ocorrido em Roubaix e que teve por público 25 mil espectadores. O segundo filme devia fazer parte do conjunto de vistas produzidas pela companhia francesa Pathé Frères sobre aquele conflito em 1897-1899 e 1900. Já “A fada da Primavera” era provavelmente *La Fée Printemps*, fantasia francesa realizada por Ferdinand Zecca para a Pathé Frères em 1902, com 55 metros. Cf. <http://www.citwf.com>.

Branco, Borges de Medeiros e outros”.²⁵⁵ Acrescentou a *Federação* que foram exibidos retratos de todos os presidentes da República desde a proclamação e uma alegoria ao suplício de Tiradentes. Durante a projeção destas vistas foi executado o Hino Nacional, provavelmente por uma orquestra ou banda militar, o qual foi ouvido de pé por toda a assistência.

Entre as vistas animadas figuraram “vistas de assuntos nacionais”, “apanhadas em diversos pontos do Brasil, desde Manaus até esta capital”, incluindo as “principais cidades do nosso Estado”. Muito provavelmente realizados pelo próprio Filippi ao longo de sua trajetória, estes filmes acabaram compondo um novo mapa do país, construído pelo cinema, e que incluía Porto Alegre. Inicialmente foram projetadas as vistas das cidades de outros estados. A seguir foram exibidas novamente as vistas fixas com os retratos dos políticos estaduais ao som do Hino Nacional, executado ao vivo e “ouvido de pé pelos espectadores”, e só então foram apresentadas as “vistas desta capital, Rio Grande, Pelotas, Bagé e outras”.²⁵⁶ De acordo com os comentários da imprensa, a função, apesar de ter sido “cheia de atrativos”, teve concorrência apenas regular.

Após um novo espetáculo com fraca concorrência, Filippi, ciente do esgotamento do seu acervo e do conseqüente desinteresse do público, anunciou as suas funções de despedida, as quais, como se sabe, acabaram sendo realizadas no Theatro Polythema. O primeiro espetáculo ficou marcado para as 18hs do domingo, 11 de setembro, tendo sido oferecido às crianças. O segundo seria realizado à noite, divulgando-se que os programas reprisariam as melhores vistas do acervo do exibidor, o que os tornava deveras atraentes. Os preços das localidades foram reduzidos pela metade, reproduzindo-se, assim, outra prática espetacular promocional de despedida.²⁵⁷

Segundo a *Federação*, as duas funções dominicais foram bastante concorridas, tendo os seus programas incluído as “vistas nacionais”, “algumas do Estado e desta capital”, bem como os retratos de Borges de Medeiros e Júlio de Castilhos. A banda musical que participou dos espetáculos executou, provavelmente durante a projeção das vistas fixas, o Hino Rio-Grandense, o qual foi ouvido de pé por toda a assistência. Já o *Independente* informou que as funções foram “concorridíssimas”, especialmente a noturna, exigindo intervenção policial, como se sabe, a fim de que fosse “proibida a venda de entradas, visto não haver mais uma só localidade disponível e o público querer comprar entradas de pé”.²⁵⁸ Em vista deste extraordinário sucesso, o exibidor decidiu “dar mais dois ou três espetáculos naquele teatro”.

²⁵⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 286, 8/9/1904, 5ª feira, p. 2.

²⁵⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 209, 8/9/1904, 5ª feira, p. 3.

²⁵⁷ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 287, 11/9/1904, domingo, p. 2.

²⁵⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 288, 15/9/1904, 5ª feira, p. 2.

1904 – *Theatro Polytheama* – José Filippi

No Polytheama, Filippi ultrapassou aquela previsão, estendendo a sua temporada por cerca de um mês, de 11 de setembro a provavelmente 12 de outubro. A irregularidade das exposições também marcou esta segunda temporada, sobre a qual a imprensa demonstrou evidente desinteresse. Afinal, com raras exceções, Filippi exibiu apenas reprises. A sua extensa duração, porém, e o fato de o exibidor ter recommençado a contagem dos espetáculos, indica que, ao contrário, ela foi importante tanto para Filippi quanto para o público que o prestigiou, e que deve ter sido distinto daquele do São Pedro.

O Theatro Polytheama, que ficava na Rua Voluntários da Pátria altura da Praça Pinto Bandeira, era um centro de diversões menos central, mais simples (de madeira) e maior do que o Theatro São Pedro, devendo atrair um público mais numeroso e socialmente heterogêneo, de menor poder aquisitivo e menor ascendência social do que aquele que costumava frequentar o teatro da Praça da Matriz. Ao longo do período em que ali esteve em cartaz, o exibidor ocupou três domingos com duas funções diárias, havendo duas outras ocasiões em que foram promovidas duas funções de gala na mesma noite (17h30 e 20h45). É significativo, nesse sentido, que os espetáculos realizados nos finais de tarde tenham sido destinados às crianças e moradores dos arrabaldes, entendendo-se que este horário facilitaria o seu retorno para casa.

No novo endereço, Filippi manteve a organização dos espetáculos por funções e a divisão tripartite dos programas. A exibição do acervo de vistas já conhecido deve ter sido a razão mais provável da manutenção dos valores reduzidos dos ingressos. As exceções se concentraram basicamente na exibição de novas vistas locais. O interesse da imprensa lhes foi correspondente, detendo-se nos anúncios das novas filmagens e da sua exibição. A primeira delas aconteceu no domingo, 18, quando Filippi documentou “a retirada do povo que assistiu à festa das Dores”.²⁵⁹ O evento religioso aconteceu na igreja homônima e começou com missa solene, rezada pela manhã e dedicada à milícia estadual, tendo sido encerrado com novos atos religiosos, dedicados ao comércio, às 18hs. Pela necessidade de luz, é mais provável que Filippi tenha filmado a saída da missa matinal e não da noturna. O fato é que, com o filme, Filippi estendia a sua influência também à igreja e aos seus devotos, podendo ter atraído ao Polytheama mais esta comunidade na ocasião da sua projeção.

Na terça-feira, 20, seria comemorada a Revolução Farrroupilha, uma importante data histórica estadual. Filippi, logicamente, organizou duas funções comemorativas, dois “espetáculos de gala”. Os preços dos ingressos não foram alterados, mas o serviço de bondes ganhou uma linha extra. Além do transporte para os arrabaldes do Menino Deus e Navegantes, também os moradores do Partenon dispunham da

²⁵⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 218, 19/9/1904, 2ª feira, p. 2.

comodidade, o que indica que o exibidor pretendia ampliar o seu público. Para as funções, Filippi preparou programas temáticos especiais que compreendiam vistas fixas novas, como “O Rio Grande do Sul ilustrado” e “Retratos de homens ilustres rio-grandenses”, e cinematográficas, como “A defesa da bandeira nacional, vista tirada no 2º Batalhão da Brigada Militar”²⁶⁰, também referida como “A defesa da bandeira brasileira, vista animada patriótica executada por especial favor do sr. comandante do 2º Batalhão da Brigada Militar”.²⁶¹ Segundo relatou *A Federação* posteriormente, este “quadro” era “representado por um oficial e praças da Brigada Militar, pertencentes ao 2º Batalhão de Infantaria.”²⁶²

A reunião de todos estes dados é importante porque, como se sabe, Filippi trazia em seu acervo de filmes uma vista francesa com título similar, “A Defesa da Bandeira”, a qual havia sido exibida em Pelotas e também em Porto Alegre, no Theatro São Pedro, em agosto. Ocorre que este segundo filme, “A defesa da bandeira nacional, vista tirada no 2º Batalhão da Brigada Militar”, foi provavelmente uma versão local inspirada no original francês. Embora a sua produção não tenha sido notificada na imprensa porto-alegrense, há fortes indicações de que Filippi o tenha realizado na Capital, a começar pelo fato de a Brigada Militar ser uma instituição unicamente gaúcha²⁶³; em segundo lugar, pela naturalidade com que o filme foi anunciado na imprensa e a familiaridade com que foram referidos o comandante e o lugar de filmagem. Por último, por ter sido identificada em fevereiro do ano seguinte a animar os espetáculos de projeções cinematográficas no Theatro-Parque a banda do 2º Batalhão de Infantaria da Brigada Militar²⁶⁴, que podia ser a mesma, inclusive, que tocou nos espetáculos de despedida com que Filippi encerrou a sua primeira temporada.

Sobre as funções de gala, o *Independente* comentou que contaram com “enorme concorrência de espectadores”. Segundo a *Federação*, os espetáculos começaram com a projeção das vistas fixas, sendo apresentado o retrato de Rodrigues Alves, presidente da República, ao mesmo tempo em que era executado o Hino Nacional, ouvido de pé. O sucederam os retratos de Borges, Castilhos e outros vultos da história política do Estado, os quais foram projetados ao som do Hino Rio-Grandense, também ouvido de pé. Dentre as vistas cinematográficas, destacou-se o “bem organizado

²⁶⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 218, 19/9/1904, 2ª feira, p. 2.

²⁶¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 218, 19/9/1904, 2ª feira, p. 3, anúncio.

²⁶² *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, nº 220, 21/9/1904, 4ª feira, p. 2.

²⁶³ A Brigada Militar foi criada em 1837 com a denominação inicial de Corpo Policial da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Em 1873 passou a denominar-se Força Policial e a partir da Proclamação da República no Brasil, em 1889, recebeu diferentes denominações, entre as quais a de Brigada Militar (1892), que conserva até os dias atuais.

²⁶⁴ *A Federação*, Porto Alegre, nº 43, 18/2/1905, sábado, p. 2.

quadro “Defesa da bandeira brasileira”, sendo todas as atrações muito apreciadas e aplaudidas. Nestas funções em especial, a seleção temática das vistas contribuiu para salientar o caráter cívico e quase oficial do evento, estimulando e/ou enfatizando a presença de autoridades. A disponibilização de duas opções de horário demonstra tanto o esforço do exibidor em facilitar o acesso de um público maior, quanto a sua confiança na existência de público para ambas as funções.

Dois novos espetáculos foram realizados na semana seguinte, sendo o segundo deles em homenagem ao aniversário da Lei Rio Branco. Na ocasião, foi repetido o conjunto de vistas fixas “O Brasil Ilustrado” e apresentada “a vista tirada por ocasião da festa na igreja das Dores”. No dia seguinte, a *Federação* comentou apenas que o espetáculo foi concorrido e estas vistas “muito apreciadas”. No primeiro final de semana de outubro, outras três funções foram programadas, sendo duas no domingo, mas não mereceram comentários posteriores.

Filippi planejou se despedir da cidade no final de semana seguinte, organizando outras três funções, cujos programas deveriam oferecer um apanhado de alguns dos filmes mais apreciados pelo público local. O programa de sábado seria aberto com vistas fixas da Itália, Alemanha e Portugal, sendo o espetáculo dedicado “às colônias italiana, alemã e portuguesa”, as mais representativas entre a população local. Entre as vistas animadas também podiam ser encontrados filmes selecionados de acordo com a intenção promocional do exibidor: “Vistas da viagem: do rei da Itália em Berlim, do imperador da Alemanha em Itália, de d. Amélia de Portugal visitando Nápoles e Pompeia”.²⁶⁵ Haveria ainda “grandes novidades cômicas”.

No domingo, “com casa repleta”, foi projetado, entre outras “excelentes vistas fixas”, o retrato do general Aparício Saraiva, o qual provocou uma “manifestação delirante” do público, que aplaudiu “com frenética salva de palmas” a vista do recém falecido general revolucionário uruguaio.²⁶⁶ Como de praxe, Filippi tentou estender a anunciada despedida, programando outros “últimos definitivos” espetáculos de gala, mas nada mais foi referido na imprensa. Após deixar Porto Alegre, o exibidor partiu para Cachoeira do Sul, onde deveria ter estreado no domingo, 18. A cidade fazia parte do itinerário de outros exibidores e companhias artísticas que passavam pela Capital.

²⁶⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 21, 7/10/1904, 6ª feira, p. 3.

²⁶⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 296, 13/10/1904, 5ª feira, p. 2. Aparício Saraiva foi um político, militar e caudilho do Partido Branco do Uruguai. Com seu irmão brasileiro Gumerindo Saraiva, notabilizou-se nos confrontos da Revolução Federalista de 1893. Aparício havia falecido recentemente (10/9) em consequência de um ferimento de guerra.

1905 – Theatro São Pedro – Edouard Hervet

Em 1905, as exibições cinematográficas autônomas tiveram o seu representante mais significativo em Edouard Hervet, exibidor itinerante que veio a Porto Alegre em setembro com o seu Cinematógrafo Falante para realizar espetáculos exclusivamente de projeções cinematográficas, primeiro no Theatro São Pedro e depois no Polytheama.

Em suas temporadas, Hervet realizou espetáculos noturnos de longa duração e com intervalos, mas também promoveu matinês dominicais para famílias. Os seus programas eram organizados segundo o tipo de vistas projetadas e os modos de exibição, uma necessidade vinculada aos próprios aparelhos empregados para as projeções, sobretudo dos filmes com efeitos sonoros, que demandavam necessidades especiais. Assim, exibiu tanto filmes silenciosos em P&B e coloridos quanto filmes sonorizados mecanicamente. Os preços dos espetáculos foram distinguidos segundo a qualidade das acomodações dos teatros ocupados e reproduziram os valores cobrados por Filippi em 1904, com o ingresso individual adulto custando 2\$000rs.

No anúncio de sua estreia, foi divulgado que o exibidor e seu aparelho haviam feito grande sucesso “em Paris, Rio de Janeiro, S. Paulo e ultimamente em Curitiba”. Edouard Hervet era um exibidor de origem francesa, que desembarcou em Porto Rico em 1901 (VILLANUEVA, 2004-5). Após se exibir em algumas cidades daquele país, se apresentou na Venezuela. Embora não se saiba por onde andou durante 1902 e 1903, o seu paradeiro a partir desta data é conhecido. Em maio de 1904, já estava no Brasil, se exibindo em São Luiz do Maranhão. Dali seguiu para Fortaleza, no Ceará, onde realizou temporada em junho com o Cinematographo Falante e o Bioscope (LEITE, 1995). Em agosto chegou ao Recife, vindo da Paraíba, e em novembro já estava no Rio de Janeiro (ARAÚJO, 1976: 161). Em março de 1905, se apresentou na capital paulista e, em maio, em Ribeirão Preto, no interior de São Paulo (ARAÚJO, 1981: 113). Em julho fez temporada em Curitiba, seguindo depois para Ponta Grossa, ainda no Paraná. Dali deve ter vindo diretamente para Porto Alegre, onde estreou em 31 de agosto.

A temporada de Hervet no Theatro São Pedro se estendeu de 31 de agosto a 10 de setembro. Os espetáculos foram diários, com exceção das segundas-feiras. Em um único domingo (4 de setembro) organizou duas funções, uma matinê às 15hs e um espetáculo noturno. O cinematógrafo aperfeiçoado e o cinematógrafo falante foram empregados em todos os espetáculos, conferindo diversidade às funções. Os filmes sonorizados foram promovidos como a atração principal dos programas, apesar de serem minoritários.

O anúncio da função inaugural trazia um volumoso texto com uma série de informações, promocionais e práticas. Inicialmente era destacada a trajetória de sucessos do

exibidor em diferentes cidades brasileiras. A seguir, eram apresentados os dois aparelhos de projeção distintos, o “cinematógrafo aperfeiçoado”, que exibiria o “maior, o mais interessante e o mais escolhido repertório de vistas animadas que tem vindo ao Brasil”, e o “cinematógrafo falante”, “a grande novidade da época, a última perfeição, a ilusão completa pelo fonógrafo combinado com o cinematógrafo”.²⁶⁷ Os dados seguintes informavam o local do espetáculo, os preços dos ingressos, atribuídos como populares embora não o fossem, e o horário e duração da função (20h30 às 23h30), adiantando que haveria uma matinê no domingo, a partir das 15hs, “dedicada às exmas. famílias” e não necessariamente às crianças. O exibidor ainda disponibilizava serviço de bondes para depois das funções e venda antecipada de ingressos.

Os comentários jornalísticos posteriores à estreia ajudaram a esclarecer a natureza do espetáculo e a organização dos programas. Referindo-se ao cinematógrafo falante, avaliou o representante da *Federação* que o “aparelho moderno e verdadeiramente curioso” era realmente bom, tendo a sua “audição” causado “excelente impressão nos espectadores”.²⁶⁸ A folha o recomendou como uma “excelente novidade”, enfatizando a invenção técnica e a experiência nova e incomum, de ordem perceptiva, que proporcionava.

Já *O Independente* esclarecia que o “cinematógrafo falante” foi apenas uma das atrações do “variado e lindo programa” e que apenas alguns filmes do acervo do exibidor destinavam-se à projeção sonorizada:

O teatro achava-se repleto, agradando muito a todos os espectadores as cenas exibidas pelo aperfeiçoado aparelho. Citaremos a lenda do dr. Fausto, a cores, que causou grande sucesso, e o número do cinematógrafo falante, sendo perfeito o acordo entre o aparelho das vistas e o grande fonógrafo. Agradáveis impressões trouxeram todos os que assistiram a essa estreia.²⁶⁹

Como é possível observar, as atrações que maior destaque mereceram foram os filmes que agregaram elementos adicionais como a cor e o som. Desta vez, diferentemente das experiências até então relatadas, o fonógrafo foi empregado para a sincronização sonora da projeção de certos filmes. O sucesso técnico da associação, que provocou a “ilusão completa”, deixou muito boas impressões, levando a imprensa a prever uma temporada de sucessos.

Em Porto Alegre, Hervet reproduziu basicamente as mesmas práticas observadas em suas temporadas carioca e paulista. Em ambas ocupou teatros e estabeleceu para os

²⁶⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 201, 28/8/1905, 2ª feira, p. 3.

²⁶⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 205, 1/9/1905, 6ª feira, p. 2.

²⁶⁹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 389, 3/9/1905, domingo, p. 2.

ingressos preços diversificados, correspondentes às diferentes qualidades das acomodações das casas. Nas duas cidades, propagou que apresentaria um “cinematógrafo Lumière aperfeiçoado” e um “cinematógrafo falante”, dividindo os seus programas em três partes, separadas por dois intervalos. Na estreia carioca, a primeira parte compreendia oito vistas animadas curtas, entre cômicas, mágicas e filmes de atualidades, sendo uma em cores (*Cake Walk Infernal*, de Méliès). Na segunda, constavam outras oito vistas dos mesmos gêneros e novamente uma em cores, destacando-se a última da lista (*Bonsoir, Mme. La Lune*), que seria exibida pelo cinematógrafo falante, isto é, sonorizada. Diferente das demais, era uma vista para “ver e ouvir” (ARAÚJO, 1976: 161). A terceira e última parte do programa trazia apenas cinco vistas animadas silenciosas, mas uma delas era colorida e tinha cerca de 18 minutos de duração (*Napoleão Bonaparte*), conforme divulgou o exibidor. O espetáculo estendia-se das 20h30 às 23h30, tal qual planejado para a sua estreia local, embora neste caso o programa não tenha sido tão minuciosamente divulgado.

No caso de Porto Alegre, se o primeiro anúncio veiculado na imprensa apresentou o exibidor e suas atrações, o exemplar que divulgaria o quinto espetáculo já estaria concentrado na programação, nos filmes, até porque a competência profissional de Hervet e a qualidade técnica dos seus aparelhos já estavam comprovadas. Assim, o repertório de vistas passa a concentrar os esforços publicitários de atração do público, permitindo observar que ganha força, em 1905, a ideia da presença repetida de um mesmo público espectador em diferentes funções. Cada vez mais, portanto, a atualização dos programas deve ser encarada também como um estímulo à assiduidade e fidelidade do público interessado neste gênero de espetáculo, já afirmado como uma opção de lazer entre outras.

Daí a tônica do anúncio para as “cenas de maior atração”: “Combate entre o tigre e o touro”, provavelmente o mesmo já exibido por José Filippi em 1904, “Grande caçada ao javali (em cores), Um rapto trágico em automóvel, Viagem nas montanhas dos Alpes e Reinado de Luiz XIV de França (em cores)”.²⁷⁰ Observe-se que as indicações dos filmes coloridos são fornecidas pelo próprio exibidor. Após esta lista, repetia-se a chamada para o cinematógrafo falante, como outra parte do programa.

A sua sexta função teve o programa divulgado também, prometendo-se projetar as vistas inéditas “Costumes mexicanos, O célebre domador de feras Mr. List, Sansão e Dalila (em cores), A rendição de Porto Arthur e Robinson Crusoe”.²⁷¹ A próxima função divulgada por um anúncio mais informativo foi a oitava. O seu programa

²⁷⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 28, 5/9/1905, 3ª feira, p. 3.

²⁷¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 209, 6/9/1905, 4ª feira, p. 3. A versão de Robinson Crusoe exibida por Hervet no Rio de Janeiro tinha 28 quadros e durava 18 minutos, segundo o exibidor (ARAÚJO, 1976: 163).

compreenderia, na parte reservada ao “cinematógrafo aperfeiçoado”, ou seja, à projeção dos filmes silenciosos, “cenas de grande duração e em cores”²⁷², aspectos de crescente valorização na época como elementos de distinção entre os exibidores. Dentro da categoria constavam “O incendiário (em cores), Da terra à lua²⁷³, Um rapto trágico em automóvel, Bombardeio de Porto Arthur, Grande corrida de touros, por Mazzantini (em cores) e A bela adormecida no bosque (em cores)”.

Como é possível observar, são filmes de diferentes gêneros: fantasias, atualidades e cômicos, havendo alguns títulos em reprise, entre os quais a vista sobre a guerra russo-japonesa (“Bombardeio de Porto Arthur”), tema que continuava concentrando interesse. Outro filme que deve ter atraído número significativo de espectadores ao teatro foi aquele da corrida de touros, gênero de diversão que contava com grande apreço no meio local. Considerando-se que neste ano nenhuma companhia tauromáquia veio à cidade, era a oportunidade de matar as saudades. A seguir vinha a chamada para o “cinematógrafo falante”, em destaque, e depois a frase “*Bonsoir, Madame la lune*”, que era o título de uma vista sonora que reproduzia a canção homônima interpretada por Mercadier, célebre cantor francês. O filme foi exibido na estreia de Hervet no Rio de Janeiro com enorme sucesso, sendo bisado a pedido do público. Fechava o anúncio o aviso de que o exibidor estava dando os seus “Últimos espetáculos”.

Estes foram realizados no final de semana de 9 e 10 de outubro. O espetáculo de sábado contaria com um “programa chic”, compreendendo as vistas: “Grande revista militar passada pelo Czar da Rússia, A greve (em cores), Corrida de automóveis presidida pelo imperador da Alemanha, História de um crime, Esportes internacionais no inverno, D. Quixote de La Mancha, ect.”²⁷⁴ Já a programação do domingo não foi divulgada. Os comentários da *Federação* e do *Independente* sobre estes espetáculos foram genéricos, mas, ao se referirem ao cinematógrafo falante, ambas as folhas empregaram um termo já utilizado por ocasião da temporada de Sastre, em 1901, e que voltará a aparecer nos anos seguintes como sinônimo do tipo de sensação que as projeções cinematográficas provocavam nos espectadores: “deliciar”. Não se dizia o mesmo do teatro e do circo, embora algo aproximado fosse utilizado para nomear o efeito das cançonetas e pantomimas sobre o público.

Segundo a *Federação*, as sucessivas exhibições de Hervet contaram “sempre com boas casas”, retirando de um eventual insucesso da temporada a razão da mudança para

²⁷² *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 210, 8/9/1905, 6ª feira, p. 3.

²⁷³ O filme exibido por Hervet no Rio de Janeiro tinha 30 quadros e durava 18 minutos (ARAÚJO, 1976: 163).

²⁷⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 211, 9/9/1905, sábado, p. 3.

o segundo teatro. No próprio domingo de despedida do Theatro São Pedro, “a concorrência foi numerosíssima, ficando muitos espectadores em pé”.²⁷⁵ Também o *Independente* relatou que o espetáculo contou com “casa à cunha”. Segundo o exibidor, a mudança se devia ao encerramento do seu contrato de locação. Contudo, o teatro só foi ocupado por uma nova atração um mês depois. É provável que a decisão de transferir-se para o Polytheama se devesse a uma expectativa do exibidor em atrair um outro público.

1905 – Theatro Polytheama – Edouard Hervet

A temporada de Hervet no Theatro Polytheama se estendeu de 12 a 27 de setembro, sendo realizados quatro espetáculos por semana. Neste segundo teatro, o exibidor manteve a mesma organização dos programas que caracterizou a temporada anterior. Nos anúncios que veiculou, modificou apenas os dados sobre o local de exibição e os títulos das vistas de cada função. A diferença fundamental entre as duas temporadas foi a redução dos valores dos ingressos nesta segunda, inicialmente parcial e pouco significativa. Também no Polytheama o exibidor disponibilizou serviço de bondes e para as mesmas direções oferecidas aos frequentadores do São Pedro: os arrabaldes do Menino Deus, Partenon e Navegantes.

A expectativa da *Federação* para a segunda estreia de Hervet foi grande e fundou-se no sucesso já alcançado pelo exibidor: “a julgar pela aceitação que tem tido, o cinematógrafo falante fará hoje uma noite de enchente no Polytheama”.²⁷⁶ O comentário sobre a função, contudo, foi irrisório, informando apenas o sucesso contínuo do exibidor e a previsão de um novo “grandioso espetáculo” noturno. Em sua programação deveriam constar os filmes “A guerra russo-japonesa, Índias e Cow-boys (em cores), A caça ao homem, O filho pródigo e Napoleão Bonaparte (em cores).”²⁷⁷

Esta função se caracterizou por “regular concorrência e geral agrado”. Segundo observou a *Federação* em duas ocasiões diferentes, o cinematógrafo estava “melhor e mais fixamente instalado no Polytheama”²⁷⁸, indicando que neste teatro as projeções apresentaram melhor qualidade técnica e proporcionaram melhor visibilidade aos espectadores, resultando num melhor espetáculo. A comparação demonstra que o jornalista esteve presente às sessões do aparelho nos dois teatros, como devem ter feito outros apreciadores do gênero.

²⁷⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 212, 11/9/1905, 2ª feira, p. 2.

²⁷⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 213, 12/9/1905, 3ª feira, p. 2.

²⁷⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 215, 14/9/1905, 5ª feira, p. 3.

²⁷⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 217, 16/9/1905, sábado, p. 2.

Após dois espetáculos, Hervet reduziu novamente os preços dos ingressos e anunciou as funções do final de semana com grande entusiasmo, convidando “Todos ao Polytheama!” Desta vez os valores se tornaram mesmo populares, baixando os camarotes para 5\$000rs, metade do valor anterior, unificando-se as cadeiras de 1ª e 2ª classe em 1\$000rs e mantendo-se as galerias em \$500rs.²⁷⁹ As funções seguintes também foram promovidas através de chamadas animadas, prometendo-se um “brilhante espetáculo” com programa “inteiramente novo”, embora sem discriminar os títulos das vistas.

Tanto o *Independente* quanto a *Federação* continuaram a se repetir no relato do quanto o “aperfeiçoado cinematógrafo falante” continuava trabalhando com “agrado geral” e “grande aceitação”. No final de semana ocorreram mais três funções, sendo duas no domingo, a primeira às 17h30 e divulgada como “grandiosa *matinée* dedicada às exmas. famílias”. A função noturna, com início previsto às 20h45, era “dedicada ao público em geral”. O anúncio desses espetáculos obedeceu ao modelo dos anteriores, destacando os “Preços Incríveis” e avisando que as cadeiras eram numeradas, o que pode ter sido uma resposta a reclamações de espectadores que compravam bilhetes para esses lugares, mas vinham tendo problemas para ocupá-los. O alarde de que eram os “Últimos Espetáculos”, assim como as promoções da sessão familiar e dos preços populares, levaram o exibidor a alimentar grandes expectativas quanto ao sucesso de público dos espetáculos, disponibilizando a venda antecipada de ingressos já no sábado.

No mesmo domingo, o *Independente* publicou um texto assinalando o quão comuns e mesmo excessivos haviam se tornado os espetáculos beneficentes em Porto Alegre, terra de gente bondosa que se deixava facilmente explorar. A sua crítica mais contundente, no entanto, dirigia-se às empresas artísticas que faziam temporada de grande sucesso na cidade e que não se dignavam a oferecer um espetáculo que fosse em benefício de uma instituição pia por uma questão de “intuição e simpatia”, isto é, se não por reconhecimento, por diplomacia. Citava como exemplo a Companhia Dramática de Eduardo Vitorino, mas aproveitava para aconselhar ao sr. Hervet, que também vinha obtendo estrondoso sucesso, a não repetir aquela indelicadeza:

Trabalha presentemente em Porto Alegre com real sucesso de bilheteria a empresa Hervet, do cinematógrafo falante; as casas sucedem-se a transbordar, isto tendo-se dado em mais de dez funções; entretanto, o pródigo empresário ainda não se lembrou de oferecer um benefício à Santa Casa de Misericórdia, o que aqui lhe aconselhamos sem nada cobrarmos pela ideia.²⁸⁰

²⁷⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 22, nº 217, 16/9/1905, sábado, p. 3, anúncio.

²⁸⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 5, nº 395, 24/9/1905, domingo, p. 1.

A nota demonstra que a ausência de comentários da imprensa aos espetáculos da segunda temporada podia até expressar o desinteresse dos jornalistas pelas exibições, mas não o do público. A empresa estava encerrando as suas atividades na cidade, devendo seguir em breve para Pelotas. A sua função de “Adeus a Porto Alegre” devia acontecer na noite de terça-feira, 26, mas acabou transferida para o dia seguinte em razão do mau tempo. No programa, anunciado como novo, devia constar a vista “A vida, paixão e morte de N.Sr. Jesus Cristo, em cores, e outras novidades”.

1905 – Theatro Polytheama – Empresa G. Piccoli & Cia.

Menos de vinte dias após a partida de Hervet, estreou no Polytheama um novo exibidor cinematográfico autônomo, o último a visitar a cidade neste ano de 1905. Tratava-se da empresa G. Piccoli & Cia., que trazia um “aparelho Lumière”. A sua estreia aconteceu no sábado, 14 de outubro, repetindo-se a função no domingo, às 20h45. Este exibidor apresentou os seus espetáculos de duração prolongada diariamente. Na quinta-feira, 19, porém, a imprensa comentou que no dia anterior deveria ter sido realizada no mesmo teatro uma récita beneficente a dois artistas amadores, o que pode indicar que o cinematógrafo já não dava mais funções no local. O fato é que nada mais foi referido nos jornais.

1906 – Theatro São Pedro – Jorge Wirth

Em 1906, todos os exibidores cinematográficos itinerantes que vieram à cidade e exibiram suas vistas de forma autônoma ocuparam os centros de diversões locais. Foram anunciadas cinco temporadas do gênero, sendo quatro confirmadas, algumas mais curtas e pouco significativas e outras mais duradouras, dando conta da importância que os espetáculos cinematográficos vinham assumindo na cidade como opção de entretenimento.

O primeiro destes exibidores foi Jorge Wirth, diretor e proprietário da companhia Grande Internacional Bioscógrafo. Ele ocupou o Theatro São Pedro no final de semana de 17 e 18 de fevereiro com o seu cinematógrafo aperfeiçoado, realizando ali duas funções exclusivamente de projeções ao preço único de 1\$000rs a entrada.²⁸¹ Este teatro enfrentava considerável decadência na época, apresentando condições precárias de conservação. Um mês antes da estreia de Wirth, o *Independente* publicou uma nota criticando a falta de higiene no teatro, onde as

²⁸¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 38, 13/2/1906, 3ª feira, p. 2 e *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 437, 18/2/1906, domingo, p. 2.

pulgas atacavam constantemente as famílias nos camarotes, temendo-se inclusive a transmissão da peste bubônica.

Mesmo assim, os espetáculos de Wirth contaram com casas cheias, acrescentando-se, na quinta-feira, 22, que ele continuava trabalhando ali. Porém, esta foi a última notícia a seu respeito.

1906 – Theatro São Pedro – H.S. Kandes capp

No sábado, 3 de março, foi veiculada pela *Federação* uma nota informando que na próxima semana deveria estrear no Theatro São Pedro o “Cinematógrafo austríaco” de H.S. Kandes capp. Repetindo os mesmos argumentos empregados para e por cada novo exibidor que chegava, acrescentou que o aparelho era o melhor que até agora havia visitado a cidade e que traria vistas novas. No entanto, nada mais foi referido sobre o exibidor, indicando que talvez não tenha concretizado os seus planos.

1906 – Theatro São Pedro – Alfredo di Mauro

Entre 3 e 16 de abril de 1906, foi apresentado no Theatro São Pedro com grande sucesso de público o “Grande Bispo Franco-americano – Cinematógrafo aperfeiçoado”, do qual era diretor e proprietário Alfredo di Mauro. Ali, o exibidor realizou ao menos nove espetáculos exclusivamente de projeções cinematográficas. As suas funções foram quase diárias, sendo que em um domingo, ao menos, promoveu dois espetáculos, um de matiné e o outro noturno. Segundo divulgou a imprensa, o bioscopo era um modelo aperfeiçoado de projetor, que havia sido “premiado na Exposição de S. Luiz”, de 1904, mesmo atributo empregado por José Filippi em março de 1905 para qualificar os quatro aparelhos de projeção óptica que pretendia exhibir então em Porto Alegre. Antes de estrear, Alfredo di Mauro prometeu variados programas em todos os seus espetáculos, sem repetição de vistas, pois dizia possuir “grande e escolhida coleção”.²⁸² No entanto, os títulos dos filmes que a integravam não foram divulgados nos anúncios que publicou na *Federação* e no *Independente*.

A sua estreia contou com grande concorrência, assim como os seus demais “atraentes espetáculos”, nos quais alguns filmes mereceram “francos aplausos.” A segunda função, realizada numa noite de quinta-feira, foi de “grande enchente”, isto é, lotação esgotada. Embora houvesse outro cinematógrafo em cartaz na cidade, funcionando no Theatro-Parque, convém lembrar que ali os espetáculos eram apenas dominicais. Novos espetáculos foram realizados no final de semana, sendo dois no domingo. O

²⁸² *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 450, 5/4/1906, 5ª feira, p. 2.

primeiro, de matinê, iniciaria às 16h30, contando com o sorteio de “dois ramalhetes, tendo um deles uma libra esterlina”, ou seja, não era um prêmio infantil, mas feminino, para as acompanhantes das crianças. Prometeu-se “variadíssimos espetáculos com vistas de atualidade. Maravilhosa reprodução do real”, com “preços ao alcance de todas as bolsas”.²⁸³ De fato, os ingressos custavam apenas 5\$000rs para camarotes (com 5 lugares), 1\$000rs para cadeiras numeradas e \$500rs para galerias, metade do que vinha sendo cobrado para espetáculos exclusivamente de projeções nos teatros.

Neste momento, era mais barato ir ao Theatro São Pedro ou ao Theatro-Parque assistir às projeções cinematográficas do que ir ao Circo François, que se apresentava no Polytheama. Os preços elevados dos ingressos deste último, que fazia grande sucesso na cidade, podiam ser explicados pela reunião de variadas atrações ao vivo num espetáculo prolongado, aspectos fortemente valorizados na época, sobretudo o primeiro.

Segundo o *Independente*, os três espetáculos realizados pelo cinematógrafo no final de semana foram “magníficos” e estiveram “muitíssimo concorridos”. As vistas foram aplaudidas e algumas bisadas. A função seguinte, realizada na quarta-feira, 11, também contou com sucesso de público e palmas, “tendo agradado imensamente o quadro representando um incêndio, que foi bisado, com agrado geral”.²⁸⁴ A relato permite observar que o comportamento do público durante as projeções e a sua reação às vistas continuavam sendo os mesmos verificados nos anos anteriores.

O bioscopo deu novos espetáculos no sábado de aleluia e domingo de Páscoa, prometendo variedade e “grandiosas vistas”. Para a segunda-feira, 16, foi organizada uma função “do gênero livre”, o que significa que o seu programa concentraria filmes eróticos e que a função era especial, dedicada somente a homens. Para o familiar programa do domingo, foram selecionadas “vistas das avenidas do Rio de Janeiro”. Para a noite seguinte, “vistas livres de magnífico efeito”. Os preços continuaram os mesmos. Sobre estes dois espetáculos, relatou posteriormente o *Independente* que o de domingo contou com “grande concorrência” e foi muito apreciado, mas que o de segunda-feira “foi um dos mais concorridos que temos assistido naquele teatro. Muito agradaram as vistas apresentadas, tendo algumas sido aplaudidas com entusiasmo”.²⁸⁵

Essa função foi a derradeira. Di Mauro precisou deixar o Theatro São Pedro porque este seria ocupado por uma companhia dramática²⁸⁶ e transferiu-se para o Theatro

²⁸³ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 451, 8/4/1906, domingo, p. 3, anúncio.

²⁸⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 453, 15/4/1906, domingo, p. 2.

²⁸⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 454, 19/4/1906, 5ª feira, p. 2.

²⁸⁶ Os preços dos ingressos dos espetáculos da companhia dramática no teatro São Pedro demonstram o quão popular era o cinematógrafo em relação a este gênero de diversões: camarotes de 1ª ordem com 5

Polytheama. A *Federação*, que não comentou o espetáculo “só para homens”, voltou a referir o bioscopo franco-americano somente no sábado, 28 de abril, para informar que nesta noite e na seguinte a empresa artística dirigida por Soares de Medeiros daria espetáculos no Polytheama, exibindo um bioscopo. Referia-se ao aparelho de Alfredo di Mauro, que fez participações especiais naquelas funções, mas que estrearia oficialmente neste teatro em 3 de maio, dividindo o palco com as representações dramáticas até 19 do mesmo mês, ao menos.

1906 – Theatro São Pedro – Empresa Star & C.

Entre 21 de junho e 1º de julho, realizou espetáculos exclusivamente de projeções no Theatro São Pedro o cinematógrafo falante da empresa Star & Cy. (Star Company). Projetando tanto vistas silenciosas quanto sonorizadas mecanicamente, apresentou um repertório de filmes calcado em dramas, comédias e atualidades. A empresa compunha-se de uma equipe constituída por Tito Lívio Moreira, secretário, Tiago da Cunha, diretor e “operador técnico”, e Benedicto Russinho, “maquinista-eletricista”.²⁸⁷

Era a primeira vez que os integrantes de uma empresa cinematográfica eram identificados, embora vários outros exibidores já houvessem se apresentado como empresas, devendo estar, igualmente, acompanhados por auxiliares, especialmente necessários em casos de experiências que associavam aparelhos de projeção e sonorização mecânica. Da mesma forma, o dado evidencia que nesta fase da exibição, embora ainda itinerante, não são mais indivíduos isolados e solitários que viajam por diferentes localidades apresentando as suas projeções, mas que estes estão geralmente associados a técnicos especializados, arregimentados conforme a natureza e as necessidades do espetáculo proposto. A presença do eletricista também denuncia o emprego de energia elétrica nas projeções, abastecida a partir de um gerador próprio, também trazido pelo exibidor.²⁸⁸ O recurso era empregado como uma garantia mesmo nos teatros que já dispunham de instalações elétricas, como o São Pedro, e foi comum no período, pois muitas cidades brasileiras ainda não contavam com abastecimento elétrico, ou haviam implantado o serviço apenas parcialmente.

lugares a 25\$000rs e de segunda a 15\$000rs, cadeira de 1ª ordem a 5\$000rs. Cf. *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 463, 20/5/1906, domingo, p. 2.

²⁸⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 141, 18/6/1906, 2ª feira, p. 3 e nº 143, 20/6/1906, 4ª feira, p. 3.

²⁸⁸ O dado é confirmado pelos anúncios veiculados pela empresa Star Company durante suas temporadas paulista e carioca, realizadas em novembro de 1906 e dezembro de 1907, respectivamente, quando o exibidor divulgou possuir um “motor-dínamo [...] de última invenção.” (ARAÚJO, 1981: 132).

A estreia do cinematógrafo falante foi divulgada pelos exibidores como um “pomposo e surpreendente espetáculo”. Do ponto de vista da *Federação*, tratava-se de uma “moderna diversão” que merecia ser prestigiada “em vista de seu aperfeiçoamento”, isto é, da proposta de projeção sonorizada. O anúncio veiculado nesta folha trazia um extenso texto repetindo os argumentos empregados pelos exibidores anteriores, como a perfeição técnica da combinação dos aparelhos (cinematógrafo e fonógrafo), o seu sucesso em grandes capitais europeias e sul-americanas e a novidade do repertório de vistas, que vinha deixando “o público cheio de surpresa da repetição dos grandes acontecimentos da atualidade que se passam em todo o mundo, interessantes e originais farsas e emocionantes dramas”.²⁸⁹

No entanto, nenhuma informação mais detalhada foi prestada, sugerindo-se a consulta dos programas. Já no anúncio veiculado no *Independente*, alguns dos títulos das “escolhidas vistas” foram destacados, informando-se a organização do espetáculo, que era dividido em “três atraentes partes”: “na 1ª o belíssimo drama ‘A honra de um pai’, na 2ª a magnífica vista ‘Brigadagem moderna’ e na 3ª a ‘Guerra russo-japonesa’”.²⁹⁰ Certamente os programas compunham-se de mais vistas, mas raramente divulgava-se toda a programação.

Quando fez temporada em São Paulo, em novembro de 1906, a empresa Star Company publicou anúncios mais completos na imprensa, os quais informavam os detalhes dos programas, permitindo uma percepção mais aproximada das características dos seus espetáculos. Segundo tais exemplares, os programas dividiam-se em três partes, contando cada uma com seis filmes de diferentes gêneros. Os cômicos, os coloridos e os “naturais” (documentais) eram assinalados pelo exibidor. Uma nota avisava que nos intervalos de mudança das vistas a empresa exibia vistas fixas “a fim de não ficar o pano vazio”. Tanto a imprensa paulista quanto a porto-alegrense destacaram a qualidade técnica das projeções, acrescentando que as vistas eram nítidas e sem trepidação. Outro traço comum foi a realização de matinês dominicais. Embora a temporada paulista tenha sido mais longa do que a local, é muito provável que ambas tenham obedecido à mesma organização geral, reunindo práticas comuns e também o mesmo repertório de vistas.

Os ingressos para os espetáculos porto-alegrenses apresentaram valores distinguidos segundo a qualidade das acomodações do teatro, custando 2\$000rs a entrada individual. Apesar de referidos como “populares”, provocaram imediata reação do *Independente*, que argumentou que o preço “parece excessivo, em vista da natureza da

²⁸⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 143, 20/6/1906, 4ª feira, p. 3.

²⁹⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 472, 21/6/1906, 5ª feira, p. 3.

diversão e do repertório já visto nesta capital.”²⁹¹ A culpa era de Alfredo di Mauro, que havia rompido com o novo e mais elevado padrão estabelecido a partir de 1904 e havia reduzido as entradas pela metade em abril deste mesmo ano. No entanto, a folha, em sua argumentação, demonstrava ter tido acesso à relação dos filmes da empresa ainda antes da sua estreia, baseando a sua reclamação também na ausência de novidades, que era um requisito fundamental para a qualificação dos programas e para o estabelecimento dos preços das entradas, como se sabe.

O próprio “cinematógrafo falante” não era algo inédito, visto que a experiência já havia sido apresentada localmente por Edouard Hervet, em setembro do ano anterior, e nos mesmos moldes da Star & Cy., isto é, alternando-se projeções de vistas silenciosas com aquelas de vistas sonorizadas. Mesmo assim, a empresa, confiante nas expectativas estimuladas, disponibilizou a venda de ingressos antecipados e avisou também que não permitiria a entrada gratuita de pessoas sem bilhetes, o que indica que a prática era de certa forma comum. Daí ter-se antecipado a eventuais tentativas.

O primeiro espetáculo foi realizado em 21 de junho, quinta-feira, às 20h45. No seu relato posterior, a *Federação* e o *Independente* foram contraditórios, informando a primeira que a concorrência foi numerosa e o segundo que foi pequena por causa do frio. Da mesma forma, contrastando com o econômico “geral agrado” com que a *Federação* informou a reação do público, comentou o *Independente* que “muito agradeceram as vistas apresentadas, sendo muitas delas bisadas”.

A empresa realizou mais quatro espetáculos, em dias alternados, sendo todos noturnos, com exceção da matinê (14h30) realizada na tarde do domingo, 24. Um quinto espetáculo acabou cancelado em razão do mau tempo. A segunda e terceira funções foram divulgadas com o mesmo programa da primeira e não mereceram comentários. Na terceira anunciou-se a renovação do programa, mas também a “última semana” da curta temporada. No anúncio correspondente foi mencionado apenas o filme que deveria finalizar o programa, destacando-se o seu ineditismo. Tratava-se da vista “La vendetta” ou “A vingança”: “Importante tragédia; a ação passa-se num cabaré madrilenho (Espanha). Passam-se fatos bastante comovedores e de grande luta. Marcha extravagante (pelo falante)”.²⁹²

Esta primeira e única referência ao cinematógrafo falante comprova que somente alguns filmes eram objeto da experiência de sonorização mecânica e que, neste caso, parece ter havido um uso expressivo do som, para ambientar cenas do filme e intensificar-lhe o caráter dramático. É diferente do que fizeram Filippi (sonoplastia)

²⁹¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 143, 20/6/1906, 4ª feira, p. 2. Os preços foram os mesmos cobrados em São Paulo pelo exibidor no Teatro Sant’Ana em novembro de 1906.

²⁹² *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 474, 28/6/1906, 5ª feira, p. 3.

e Hervet (sincronização de número musical). A despedida do cinematógrafo falante foi realizada no domingo, 1º de julho, e contou com concorrência regular, o que significa que a companhia não alcançou grande sucesso de público. Na quinta-feira seguinte, já havia seguido para a cidade de São Leopoldo.

1906 – Theatro Polytheama – Empresa Candburg

Sucesso mesmo fez outro exibidor, a empresa Candburg, que ocupou o Theatro Polytheama por pouco mais de um mês no final do ano. Tendo se apresentado como possuidora de um “Cinematógrafo Falante”, parece não ter realizado experiência sonora alguma. Ao menos, nenhuma promessa nesse sentido foi promovida nos anúncios do exibidor e nenhuma referência correspondente foi verificada nos comentários da imprensa aos espetáculos.

A pesquisa aos registros de suas temporadas anteriores, realizadas em novembro de 1905 no Rio de Janeiro e em maio de 1906 em São Paulo, revela que o exibidor originalmente empregava um cinematógrafo e um fonógrafo para projetar filmes silenciosos e alguns filmes cantantes, estes com sincronização sonora. Na Capital Federal, a exibição deste gênero de filmes, uma minoria em relação ao restante do acervo, foi percebida como satisfatória em alguns casos e em outros não, exemplificando as dificuldades técnicas que envolviam as tentativas de “combinação entre voz e gesto” na época (ARAÚJO, 1976: 175).

Na relação dos filmes exibidos naquela temporada constam oito títulos apropriados ao cinematógrafo falante, todos de números musicais interpretados por cançonevistas franceses como Ivette Guilbert e Mercadier. No entanto, estes filmes já não constam na relação de vistas exibidas pela empresa em São Paulo. Na imprensa paulista, experiências sonoras não foram vinculadas a este exibidor, o que se repetirá em Porto Alegre, endossando a crença de que a prática tenha sido abandonada, embora o exibidor conservasse a chamada na denominação do aparelho, provavelmente a título promocional.

O “cinematógrafo falante” da empresa Candburg era propriedade dos srs. Publio Marroig e A. F. Barbosa e chegou em Porto Alegre “precedido de boa recomendação”. Na temporada anterior, em São Paulo, havia apresentado um currículo internacional, informando ter feito grande sucesso em Buenos Aires, Rio de Janeiro e Santos. A sua estreia na capital gaúcha ocorreu na quinta-feira, 1º de novembro, embalada por grande expectativa da imprensa, que acreditava que o teatro conheceria “grande enchente” de público. No comentário posterior, observou-se que o programa foi variado e atraente, elogiando-se a qualidade técnica do projetor, mas nada foi informado sobre a qualidade da frequência.

Os seus espetáculos foram exclusivamente de projeções e basicamente de vistas animadas. Entre 1º de novembro e 9 de dezembro, Candburg realizou uma temporada marcada pela regularidade, com cerca de 29 funções, promovidas em dias alternados, nas terças, quintas, sábados e domingos. Nestes últimos, a companhia costumava realizar dois espetáculos, sendo um noturno e o outro de matinê, às 15hs, especialmente destinado às crianças, com distribuição de bombons e programa provavelmente diferenciado.

Não era a primeira vez que um exibidor cinematográfico promovia na cidade matinês dominicais como espetáculos alternativos em meio a temporadas cujas exibições eram predominantemente noturnas. No entanto, uma matinê por si só não era sinônimo de função infantil. Na maior parte das vezes, os espetáculos da tarde eram dedicados às “exmas. famílias”, como fez Hervei em 1905, embora seja muito provável que tal chamada ocultasse, na verdade, uma expectativa de atração do público feminino e infantil. Outro exemplo que reforça esta ideia foi a temporada do Grande Bioscopo Franco-Americano no Theatro São Pedro, em abril deste mesmo ano, quando em uma matinê foi sorteado um buquê de flores ocultando dinheiro, um prêmio dirigido ao público feminino, que era aquele que comumente acompanhava as crianças aos locais de lazer. José Filippi, em 1904, também promoveu espetáculos em horários diferenciados, os quais dedicou às crianças e aos moradores dos arrabaldes, a fim de facilitar-lhes o retorno ao lar.

No entanto, foi Candburg o primeiro a promover espetáculos literalmente destinados às crianças, reconhecendo-as como um público suficientemente numeroso e representativo para justificar o intento. O artifício da distribuição de doces como fator adicional de atração é apenas mais um aspecto entre outros que já vinham sendo explorados há alguns anos nos espetáculos de outros gêneros de diversões com o intuito de estimular a presença desta faixa etária nos espetáculos diurnos.²⁹³

A participação das crianças era considerável nos espetáculos teatrais noturnos nas últimas décadas do século XIX, mas parece que lentamente a sua presença nas manifestações públicas e a sua frequência aos centros de diversões foram sendo disciplinadas segundo novos padrões e horários. A transformação, que expressava o processo de construção da infância como fase com características, necessidades e expectativas próprias e das crianças como consumidoras, vinha ganhando visibilidade também

²⁹³ Em maio deste mesmo ano, quando uma companhia dramática realizou temporada no São Pedro, as crianças estiveram entre o seu público espectador, preferencialmente presentes nos espetáculos promovidos nos domingos à tarde, para os quais eram atraídas com a distribuição de bombons e outros prêmios, mesmo não havendo peças infantis no repertório. Também o Circo François, em fevereiro, realizou, além das funções noturnas, matinês dominicais claramente dedicadas ao público infantil, com preços diferenciados para adultos e crianças e distribuição de caramelos.

nos anúncios comerciais circulados na época. Em 1906, estavam disponíveis no comércio local lanternas mágicas e fonógrafos infantis ou adaptados como brinquedos. Na década de 1920, a estes se juntaria o cinematógrafo Pathé Baby.

Embora haja indicações sobre a organização de uma programação especial para as matinês infantis promovidas por Candburg, tais espetáculos não contavam com redução nos preços dos ingressos, os quais não eram diferenciados pela faixa etária, mas correspondiam à qualidade das acomodações do teatro. Eles custavam 10\$000rs para os camarotes, 2\$000rs para as cadeiras e 1\$000rs para as gerais, como vinha ocorrendo com o São Pedro desde 1904. Estes valores eram pela primeira vez cobrados no Polytheama porque este exibidor começou a sua temporada neste teatro e com vistas novas.

Como em São Paulo, onde Candburg também promoveu matinês infantis dominicais com distribuição de doces, em Porto Alegre a principal razão do seu sucesso parece ter sido o acervo de vistas animadas “cômicas, dramáticas, satíricas, fantásticas, etc.” que apresentou. Os seus espetáculos contaram sucessivamente com “extraordinária afluência do público”, sendo as vistas recebidas “com gerais aplausos”. Entre os títulos que ganharam destaque na imprensa, constava “O naufrágio do paquete Sírio”²⁹⁴, exemplo de filme de atualidades, documentando um fato já conhecido por outros meios ou trazendo notícias novas do velho mundo. Afinal, considerando-se comunidades pequenas e distantes da realidade europeia como era Porto Alegre, é provável que muitos acontecimentos tenham se tornado conhecidos localmente somente após terem sido projetados, isto é, após terem se tornado objeto de interesse dos cinegrafistas. Outro filme ressaltado foi a “a mágica, em 14 quadros e três apoteoses”, “A galinha dos ovos de ouro”, que deve ter sido muito apreciada pelas crianças. Em outra ocasião, chamou-se a atenção do público para a representação da tragédia do calvário, “Vida, Paixão e Morte de N.S. Jesus Cristo”, “composta de três séries e vários números”²⁹⁵, título que deve ter atraído, por sua vez, um público mais religioso, e feminino.

Assim, a cada programa o exibidor procurava oferecer títulos de diferentes interesses, buscando com a variedade do repertório atrair também espectadores com distintas

²⁹⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 257, 6/11/1906, 3ª feira, p. 3.

²⁹⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 263, 13/11/1906, 3ª feira, p. 2. Em 1901, Henrique Sastre já havia exibido em Porto Alegre uma vista com título homônimo, provavelmente realizada em 1898 ou 1899. Em 1904, José Filippi também exibiu em Porto Alegre uma vista com o mesmo título, mas provavelmente uma versão mais atualizada, de 1903. Esta terceira exibição pode ter tido por objeto uma versão mais recente: de 1904: “Paixão e Morte de Christo” (*La Vie et la Passion de Jésus-Christ*. 1904, 32 quadros, 1.300 m, Pathé Frères, de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet). Conforme os comentários da imprensa porto-alegrense a respeito da projeção, esta vista tinha 30 quadros, o que reforça a crença de que se tratasse realmente da produção de 1904.

expectativas. No domingo, 11 de novembro, organizou a matinê em que houve a distribuição de bombons, a qual foi especialmente concorrida. Em 15 de novembro, realizou um espetáculo de gala temático, comemorativo à Proclamação da República, que no entanto não foi divulgado com atenção especial pela imprensa. Na função, a empresa recorreu aos mesmos procedimentos verificados entre os exibidores anteriores, projetando vistas fixas ao som do Hino Nacional. Eram “retratos dos srs. Rodrigues Alves, Afonso Penna e Nilo Peçanha”, os quais foram “recebidos com salvas de palmas” por um teatro “repleto de espectadores”.²⁹⁶ Não se sabe, porém, se o hino foi executado ao vivo ou reproduzido por um fonógrafo.

No sábado seguinte, foi realizado um novo e “grandioso espetáculo de gala”, em cujo programa foi reprisada a “esplêndida tragédia do Calvário, em 30 belíssimos quadros, pela última vez”, atendendo “ao grande número de pedidos de muitas famílias”.²⁹⁷ Já o anúncio que promoveu a função da quinta-feira, 22 de novembro, destacava o aviso “Última semana! Últimos espetáculos”, informação que depois se revelaria falasiosa, mera tática publicitária, visto que a temporada se estendeu até 9 de dezembro e com o mesmo sucesso de público.

Na função em que foi exibido o drama “A greve”, por exemplo, relatou a *Federação* que “a enchente foi completa”. O tema era bastante atual e presente. No início de outubro havia sido deflagrada uma greve na cidade, envolvendo inicialmente cerca de dois mil operários, número que aumentou com adesões posteriores. O movimento, que tinha por principal objetivo a redução da jornada de trabalho para 8 horas diárias, foi bastante noticiado e discutido em jornais como o *Independente*. Além do mais, greves haviam estourado em várias partes do mundo no ano anterior, especialmente na França e na Rússia, tendo ficado marcadas como movimentos de trabalhadores violentamente reprimidos pelos respectivos governos. O quadro deve ter estimulado o interesse do público local pela vista e a sua frequência ao teatro.

No espetáculo posterior, promovido como “de sensação”, isto é, capaz de provocar emoções fortes e dramáticas, o destaque coube ao filme “Os horrores da Inquisição”. Novamente o resultado foi uma “enchente à cunha”. Estes títulos, anunciados separadamente, não eram as únicas vistas apresentadas em cada espetáculo, cuja programação contava também com outros filmes, talvez mais curtos e de outros gêneros, e muito provavelmente reprises. Porém, assinalavam a preocupação com a renovação ao menos parcial dos programas, indicando a assiduidade de parte do público a sucessivos espetáculos.

²⁹⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 265, 16/11/1906, 6ª feira, p. 2 e *O Independente*, Porto Alegre, ano 6, nº 515, 18/11/1906, domingo, p. 2.

²⁹⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 266, 17/11/1906, sábado, p. 3.

Destaca-se, nesse sentido, a recorrente recomendação que o Independente fez dos espetáculos de Candburg aos “*habitués* daquele gênero de diversão”, isto é, à comunidade identificada pela preferência e pela frequência habitual aos espetáculos de projeções cinematográficas. A expressão é reveladora, já que aponta uma mudança significativa no processo de afirmação do cinema como gênero espetacular e principalmente da formação de um público que já o tinha entre os seus principais interesses e opções de lazer.

Nos anos anteriores, diferentemente, os espectadores cinematográficos eram frequentemente identificados pela imprensa como “*habitués*” e “frequentadores” dos centros de diversões onde os exibidores apresentavam as projeções. Isso ocorreu em 1901, nas temporadas de Sastre, e em 1903, naquelas de Barrucci. Diferentemente, outros gêneros de diversões mais antigos, como as touradas, o circo e o teatro lírico, já tinham os seus *habitués* ou apreciadores ou amadores ou ainda “amantéticos”.

Uma das principais razões da associação do público interessado nas projeções cinematográficas com os espaços de sua exibição foi a natureza mesma desta exibição e suas implicações, isto é, o seu caráter itinerante, descontínuo e temporário, e a inexistência de espaços próprios permanentes, especificamente destinados a sua realização. O que se percebe em 1906, apesar da manutenção da condição itinerante da exibição e da sua realização nos teatros, é uma definição maior do gênero espetacular em seu conjunto de práticas e do público que as exercita e mantém. Ambos se tornam menos fluidos e dispersos e mais concentrados em torno de certos modos de mostrar e ver, sem dúvida relacionados aos padrões estabelecidos em torno dos modos de exibição autônomos, sobretudo aquele das projeções organizadas por funções e realizadas nos teatros, que foram predominantes em Porto Alegre.

Acompanhando e registrando o cotidiano da oferta comercial e da apropriação social do cinematógrafo, a imprensa o reconhece publicamente em 1906 como opção de lazer específica, que tem o seu público habitual, o qual assume a mobilidade das exibições, na medida em que deve acompanhá-las até os locais onde se efetivam. Essa condição explica a mudança na percepção da imprensa sobre o público do cinematógrafo como comunidade de *habitués* de um gênero de espetáculo e não mais de um lugar específico. Ela evidencia que na fase da exibição cinematográfica itinerante não foi só o cinema que precisou ir até onde o público estava, na figura dos exibidores viajantes, mas que também o público precisou identificar os locais de exibição do cinema e buscá-los, a fim de aproveitar a oportunidade efêmera de sua presença.

A partir de maio de 1908, quando serão abertas as primeiras salas permanentes de cinema da cidade, novas transformações serão operadas, iniciando-se um novo processo de identificação e vinculação entre público e espaço, destinado a promover a distinção entre as salas concorrentes, que funcionarão segundo um mesmo padrão

de organização da exibição. Então se observará um retorno ao discurso dos primeiros tempos, sendo os espectadores de cinema reconhecidos como *habitués* do Recreio Ideal ou do Variedades.

Na última semana da temporada da empresa Candburg, os espetáculos continuaram sendo promovidos pela novidade dos programas, dos quais apenas alguns títulos eram citados, e o público continuou a prestigiá-los em grande número. Para a noite de quinta-feira, foram anunciadas como as principais atrações “a mágica em 23 quadros, Os filhos do inferno” e “A flauta encantada”.²⁹⁸ O programa de sábado compreendia “O grande concurso aeronáutico realizado em Paris – A Taça Gordon Bennet, da qual foi vencedor o distinto aeronauta brasileiro Santos Dumont e os trabalhos dos elefantes nas Índias”.²⁹⁹ Esta função incluiria ainda a reprise da mágica “Os filhos do inferno”, indicando o seu sucesso junto ao público e possíveis pedidos de bis.

No domingo, 9 de dezembro, foram realizados os dois espetáculos de despedida. Como nos anteriores, a matinê infantil das 15hs contou com distribuição de bombons às crianças, podendo-se imaginar o quanto a oferta regular dessas funções deve tê-las tornado “obrigatórias” para muitos pequenos porto-alegrenses enquanto a empresa esteve na cidade. Segundo relatou a *Federação*, em todas as funções dadas “o Polytheama regurgitou de espectadores”. Na semana seguinte, a empresa já estava em São Leopoldo, onde deveria dar alguns espetáculos.

1907 – *Theatro Polytheama – Empresa Daring & C.*

Embora as projeções públicas de lanterna mágica tenham voltado a ser realizadas na cidade, depois de uma longa ausência, neste ano observou-se um crescente reconhecimento do cinematógrafo como “novo gênero de diversão”, que já contava com grande e fiel adesão pública. O destaque das crianças, em especial, como apreciadoras do gênero motivou os exibidores a incrementarem as práticas de sua atração aos espetáculos de projeções, definindo-as cada vez mais para a sua faixa etária em particular, mediante descontos e preços especiais nos ingressos, entre outras iniciativas.

Neste ano nenhum exibidor itinerante abriu sala própria na cidade e apenas uma temporada mista foi realizada. Por outro lado, sete temporadas de projeções autônomas foram empreendidas nos centros de diversões locais, cinco em teatros, uma numa sociedade privada e uma na praça de touros. A primeira delas foi organizada pelo mesmo exibidor que participou dos espetáculos de variedades oferecidos pelo

²⁹⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 281, 5/12/1906, 4ª feira, p. 2.

²⁹⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 23, nº 283, 7/12/1906, 6ª feira, p. 5, anúncio.

Theatro-Parque nos meses de verão, a empresa de Henrique During & C., que ali havia operado o aparelho cinematográfico Colosso.

Na verdade, durante aquela temporada, não foi revelado o nome do exibidor por trás do cinematógrafo Colosso. A divulgação inicial da estreia do “esplêndido cinematógrafo” Gaumont no Polytheama também não informou que se tratava do mesmo exibidor. O *Independente* inclusive divulgou que havia recebido a visita do sr. Henrique During, “recentemente chegado da Europa, donde trouxe um aperfeiçoado cinematógrafo que pretende exhibir nesta capital”³⁰⁰, como se o exibidor fosse desconhecido na cidade, o que seria desmentido durante a sua temporada. O aparelho é que pode ter sido realmente novo, pois insistiu-se na sua estreia e na sua avaliação como de boa qualidade técnica.

O cinematógrafo Gaumont deu o seu espetáculo inaugural no Theatro Polytheama em 30 de março, tendo a temporada se estendido até 28 de abril. Os comentários jornalísticos posteriores à função revelaram que se tratava do mesmo exibidor, pois apresentara as mesmas vistas já “conhecidas e apreciadas no Theatro-Parque”.³⁰¹ A *Federação* o informou num tom de decepção. No entanto, a divulgação velada deve ter surtido efeito, pois, segundo o *Independente*, a estreia contou com “casa quase cheia” e as vistas exibidas com “constantes aplausos”, através dos quais “os espectadores deram bastante animação à função”.³⁰² Assim, é provável que os contemporâneos soubessem se tratar do mesmo exibidor, mas que a sua expectativa por novas vistas fosse maior, dadas as notícias divulgadas.

No Polytheama, During realizou cerca de doze espetáculos exclusivamente de projeções cinematográficas, os quais costumavam ter lugar nas noites de quinta-feira, sábado e domingo, havendo também matinês dominicais. Na primeira matinê promovida, as crianças de até 10 anos de idade não pagariam entrada. A medida, que certamente procurava atrair um grande número delas aos espetáculos, também se fundava na ideia de que as crianças eram necessariamente acompanhadas de adultos, ao menos aquelas de certa procedência social. Não se sabe se as crianças pobres tiveram a entrada liberada também. O fato é que no terceiro domingo já não houve matinê.

A função foi suprimida juntamente com os espetáculos noturnos das quintas-feiras em consequência do crescente desinteresse do público pela temporada, motivado pela repetição das vistas. Se as funções realizadas no primeiro final de semana de abril contaram com “grande concorrência” e vistas novas que “agradaram muito”, no seguinte o

³⁰⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 552, 28/3/1907, 5ª feira, p. 2.

³⁰¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 77, 1/4/1907, 2ª feira, p. 1.

³⁰² *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 554, 4/4/1907, 5ª feira, p. 2.

público que as prestigiou não foi mais que regular. O *Independente*, embora tenha sido mais generoso que a *Federação*, não deixou de endereçar críticas ao exibidor:

no espetáculo de domingo o Polytheama regurgitou de espectadores, dando àquela empresa um bom sucesso de bilheteria. O magnífico quadro *Honra de um pai* mereceu as honras de *bis*, a constantes pedidos dos *habitués* daquele gênero de diversão. Pena é que a empresa esteja exausta de completas coleções de vistas para poder variar de programa. A constante repetição de quadros é um fato que concorre muito para o afastamento do público daqueles espetáculos. E mesmo ainda assim o público tem concorrido devido à excelência do aparelho, que é um dos melhores que aqui têm vindo. Torna-se preciso, pois, que seja levado em conta este justo reclamo quanto à escassez de vistas.³⁰³

Observe-se que novamente o *Independente* se reporta a um público cinematográfico, uma percepção que irá se evidenciar neste ano e nos seguintes. Ela se fundamenta no reconhecimento cada vez maior de uma comunidade em formação e crescimento, mas já suficientemente representativa, constituída em torno do interesse comum pelas projeções cinematográficas. Uma comunidade cuja visibilidade devia estar vinculada ao caráter assíduo da sua frequência aos espetáculos do gênero, independentemente dos locais de sua realização. Por outro lado, a crítica salienta que esse público também já se distinguia por seu grau de exigência e demandava, como consumidor, o respeito por parte do exibidor.

Os últimos espetáculos da empresa During ocorreram no último final de semana de abril e contaram com concorrência “mais que regular” no sábado e com “casa cheia” no domingo, “merecendo gerais aplausos os principais quadros do repertório de vistas que possui aquela empresa”;³⁰⁴ ou seja, o programa de despedida também foi uma coletânea de reprises.

1907 – Theatro Polytheama – Empresa Bartelô

Entre 27 de maio e 9 de junho, fez a sua primeira temporada em Porto Alegre, no Theatro Polytheama, a empresa Bartelô & C., exibidor cinematográfico itinerante que faria sucesso de público na ocasião e no final deste mesmo ano, em sua segunda temporada local. Bartelô, ou Bartelô, se tornaria, futuramente, proprietário do Recreio Ideal, primeira sala permanente de exposições cinematográficas da cidade. Embora haja consideráveis informações sobre as suas atividades como exibidor em Porto Alegre, nada se sabe sobre a sua carreira e trajetória em outras localidades.

³⁰³ O *Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 560, 25/4/1907, 5ª feira, p. 2.

³⁰⁴ O *Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 562, 2/5/1907, 5ª feira, p. 2.

No Polytheama, Bartelô inaugurou os trabalhos com uma pré-estreia restrita à imprensa e convidados, a qual precedeu a abertura pública das exposições. O último exibidor a inaugurar sua temporada com uma pré-estreia havia sido Mecking, em 1903. Operando um aparelho denominado cinematógrafo Grand Prix, Bartelô promoveu espetáculos exclusivamente de projeções, mas de vistas animadas e fixas. As funções foram realizadas regularmente à noite, nas terças e quintas-feiras e nos finais de semana. Como Filippi, também Bartelô enumerou os seus espetáculos, mas referindo-os como “récitas”, conforme usado pelas companhias líricas e dramáticas. Fez uma curta temporada, de duas semanas, mas manteve os programas de vistas atualizados, garantindo sucesso.

Ao final dos espetáculos, eram disponibilizados bondes para diferentes arrabaldes (Partenon, Menino Deus, Navegantes e Moinhos de Vento), prevendo o acesso de um público socialmente diversificado, que incluía os moradores das regiões mais afastadas do centro da cidade. Os preços dos ingressos foram distinguidos segundo a qualidade das acomodações do local e corresponderam àqueles cobrados por Candburg em novembro de 1906, com cadeiras custando 2\$000rs.

Segundo alguns dos representantes das folhas locais que prestigiaram a pré-estreia ou “experiência” do cinematógrafo Grand Prix na noite de 27 de maio, segunda-feira, tratava-se de um aparelho “que funciona nitidamente, apresentando excelentes quadros movediços e várias vistas fixas, dignas de ser apreciadas pelos amantéticos desse gênero de diversão”.³⁰⁵ Enfatizou-se ainda o ineditismo dos títulos da coleção de vistas animadas, aspecto que voltaria a ser elogiado durante a temporada. No entanto, nada mais foi referido sobre a projeção das vistas fixas.

A estreia pública, realizada três dias depois, foi frustrante para o numeroso público que a prestigiou e que precisou voltar na noite seguinte devido a problemas técnicos. Segundo relatou o *Independente*, o teatro apresentou, naquela função, uma “enchente real”, mas do programa só pôde ser executada a primeira parte, devido a um “desarranjo no aparelho projetor”.³⁰⁶ As entradas para o próximo espetáculo foram garantidas pela empresa, a qual, apesar do desastrosos início, pôde contar novamente com uma “extraordinária concorrência” e “francos aplausos.”

O sucesso levou a *Federação* a cogitar a possibilidade de o exibidor dar algumas funções no Theatro São Pedro, talvez porque entendesse haver um público que o preferia ao Polytheama e, embora estivesse ávido por projeções, não se dignava a frequentar o teatro da Voluntários da Pátria, já tão velho e decadente. O fato é que Bartelô não ocupou o São Pedro após encerrar esta sua temporada, pois a casa já estava reservada

³⁰⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 570, 30/5/1907, 5ª feira, p. 3.

³⁰⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 571, 2/6/1907, domingo, p. 2.

para uma companhia dramática. No segundo semestre, porém, ele voltaria à cidade para fazê-lo.

Ao promover os espetáculos do primeiro final de semana de junho, Bartelô anunciou programas novos e variados, destacando que a empresa possuía “grande variedade de vistas animadas nunca exibidas nesta capital, tendo obtido franco sucesso em várias cidades do Brasil e Europa”.³⁰⁷ De fato, o público que as prestigiou deixou o Polytheama lotado e dele saiu muito satisfeito. Embora se tratasse de um “vasto teatro”, a “afluência de espectadores foi tanta que a bilheteria viu-se na contingência de vender entradas de pé, pois às 20hs não havia uma só localidade disponível”.³⁰⁸ Ocorre que esta venda “de entradas sem cadeiras numeradas” acabou proibida, determinando que “muitos apreciadores desse gênero de diversão” voltassem para casa decepcionados por não ter obtido bilhetes. O grupo dos felizardos que conseguiu ingresso “aplaudiu incessantemente todos os quadros exibidos naquela função”, sobretudo as vistas animadas, “não havendo, pois, muitas repetições de quadros que, como é sabido, enfastiam por demais aos espectadores”.

Talvez o aspecto mais significativo do comentário tenha sido o reconhecimento dos “inúmeros *habitués*” do gênero e da intensidade do seu interesse pelas projeções cinematográficas – “o nosso público, que se tem mostrado em extremo predileto por aquele divertimento” – porque se soma a outros comentários anteriores e posteriores que evidenciam que a formação do público de cinema em Porto Alegre foi anterior à instituição das salas permanentes de exibição cinematográfica. Foi a existência mesma deste público e do seu grande interesse pelo cinema que possibilitou a abertura daquelas, que estimulou certos empresários a investirem no negócio da exibição cinematográfica fixa em salas permanentes, o que, por sua vez, redefiniria as práticas em torno da exibição, do espetáculo e do público cinematográficos.

O sucesso verificado levou Bartelô a dar mais três espetáculos, promovidos como “últimas funções a pedido do respeitável público porto-alegrense”.³⁰⁹ A primeira delas, realizada na noite de quinta-feira, 6, teve “animadora concorrência de espectadores”, sendo as vistas aplaudidas “incessantemente” pelo público. As funções do final de semana, que encerraram a temporada, não foram comentadas. Bartelô não deixou a cidade imediatamente. No domingo, 16, participou de um espetáculo misto como atração complementar, o qual foi realizado no mesmo Theatro Polytheama por uma sociedade teatral amadora local, que dava a sua récita mensal.

³⁰⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 128, 1/6/1907, sábado, p. 3.

³⁰⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 572, 6/6/1907, 5ª feira, p. 1.

³⁰⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 131, 5/6/1907, 4ª feira, p. 3.

1907 – *Theatro Polytheama* – Domingos Filippi & Irmão

Antes que junho terminasse, o *Theatro Polytheama* voltaria a ser ocupado por uma nova empresa exibidora itinerante. Entre 30 de junho e 4 de agosto, ali realizaram temporada exclusivamente de projeções cinematográficas Filippi & Irmão, empregando um projetor denominado Bioscopo Lírico. Era seu representante comercial Lydio Alves Pereira e seu proprietário e operador Domingos Filippi, não tendo sido revelada a identidade do “irmão”. As primeiras notícias sobre a temporada circularam na imprensa local ainda no início de junho, promovendo o aparelho como “muito aperfeiçoado” e informando que era a primeira vez que seria exibido na cidade, o que endossa a ideia de que dificilmente o conhecido José Filippi fosse o “irmão” oculto.

Os seus espetáculos foram realizados nas noites de terça, quinta, sábado e domingo e também em matinês dominicais. Embora certas funções não tenham sido confirmadas pela imprensa, podendo ter sido inclusive suprimidas aquelas das terças-feiras, observa-se que este exibidor obedeceu a mesma regularidade que caracterizou a maior parte das temporadas de exibição cinematográfica autônoma realizadas em teatros da cidade a partir de 1901. Kaurt, naquele mesmo ano, e José Barrucci, em 1903, deram espetáculos em noites alternadas, nas terças, quintas, sábados e domingos. Filippi, em 1904, reproduziu a organização, mas excluiu as terças-feiras. Hervet, em 1905, foi uma exceção, pois trabalhou diariamente, com exceção das segundas. Alfredo di Mauro, em 1906, começou com a mesma regularidade de Kaurt e Barrucci, embora depois tenha alterado os dias de exibição. Candburg, em 1906, e Bartelô, em 1907, obedeceram ao padrão Kaurt-Barrucci, enquanto During, em 1906, assumiu o modelo de Filippi.

Ou seja, mesmo durante a fase da itinerância do cinematógrafo, caracterizada pela descontinuidade e fragmentação da exibição e por diversificadas e simultâneas modalidades de apresentação das projeções, houve práticas regulares e padrões definidos nos modos de mostrar e ver. Apesar da duração efêmera das temporadas, da novidade e dos desafios que cada uma delas representava para exibidores e públicos, houve pontos de referência que orientaram as práticas espetaculares estabelecidas em torno do cinematógrafo. A flexibilidade e o dinamismo que a própria instabilidade da atividade provocava e exigia permitiram, por sua vez, tanto a efetivação de soluções coletivas, comuns a diferentes exibidores, quanto particulares, individuais, permitindo a definição da categoria profissional e da exploração comercial em suas especificidades.

A estreia do Bioscopo Lírico no *Polytheama* contou com “assistência regular” e “agradou imensamente”, segundo a *Federação*. Os programas dos seus espetáculos eram divididos entre a projeção de vistas silenciosas tradicionais e de filmes cantantes com acompanhamento sonoro mecânico sincronizado, efetuado por meio de um gramofone Gaumont. Ao comentar as funções realizadas no primeiro final de semana de julho, *O Independente* revelou que os programas combinavam vistas e uma “parte

lírca”³¹⁰, explicando o nome do aparelho, que seria referido pela mesma folha em outra ocasião como “bioscopo falante”.

A “grande aceitação” ou “geral agrado” com que vinha trabalhando a empresa foram comumente assinalados pela imprensa, que, no entanto, anunciou as suas regulares funções com notas rápidas e as comentou de forma superficial e repetitiva. Domingos Filippi não veiculou anúncios nos jornais e nem divulgou os valores dos ingressos ou os títulos dos filmes exibidos. No terceiro espetáculo, avisou que crianças de até 10 anos não pagariam entrada se acompanhadas, mas não se sabe se a regra valeu para toda a temporada. Em 7 de agosto, a *Federação* notificou aos seus leitores ter recebido a visita do representante comercial da empresa para anunciar a sua transferência para o Theatro São Pedro, onde estrearia no dia seguinte.

Na mesma edição, outra nota informou que a Diretoria de Obras da Intendência Municipal havia examinado o velho prédio de madeira do Theatro Polytheama, declarando-o em “perigoso estado de segurança” e determinando a suspensão de suas atividades, o que explica o seu abandono pelos exibidores. Embora houvesse passado por “melhoramentos” internos no início de 1907, o teatro acabaria sendo demolido no final do ano.³¹¹ A vida útil do Theatro-Parque também havia chegado ao fim, o que deixou a cidade com séria carência de centros de diversões.

1907 – Theatro São Pedro – Domingos Filippi & Irmão

Domingos Filippi & Irmão se exibiram no Theatro São Pedro entre 8 e 18 de agosto, deixando o local porque estava reservado para outra companhia. Ali, a empresa deu continuidade à temporada interrompida no Polytheama, mantendo os mesmos dias e horários dos espetáculos, assim como a qualidade dos programas, compostos por vistas animadas silenciosas e sonorizadas. Novamente os preços dos ingressos não foram revelados, mas foram citados os títulos de alguns filmes selecionados para a “atraente e variada” função inaugural:

Pesca das baleias, Os incendiários, A caverna da bruxa, O Carnaval em Veneza, A cucanha e uma revista passada pelos empregados da Alfândega, Santos Dumont e suas

³¹⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 583, 14/7/1907, domingo, p. 2.

³¹¹ Antes da demolição do Polytheama, procurou-se vender os seus móveis e materiais. Através de uma nota divulgada nos jornais, estavam disponíveis 600 cadeiras. Não se sabe se apenas a plateia era ocupada com cadeiras ou também os camarotes e galerias. Mas o dado já indica a capacidade mínima deste teatro. Considerando-se que o Theatro São Pedro possui hoje uma capacidade de público de cerca de 700 lugares, é provável que o número de cadeiras indicado para o Polytheama fosse apenas o da plateia, pois era considerado um 1907 um “vasto teatro”, o que nunca foi dito em relação ao São Pedro. Cf. *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 239, 11/10/1907, 6ª feira, p. 3.

experiências, Terra de gelo e terra de sol, Cachorro salvador, Jardim de rosas, Grande prestidigitador, Pena de Talião, Efeitos de uma pulga e Bode extravagante. O gramofone Gaumont exibirá as vistas animadas Barbeiro de Sevilha, *L'este me ingenelle e Bon soir, monsieur*.³¹²

São quatorze filmes silenciosos, alguns nacionais, predominando títulos cômicos e de atualidades, e três filmes cantantes. Esses últimos destinavam-se à projeção com sincronização sonora mecânica e eram provavelmente produzidos pela mesma companhia que fabricava o gramofone que viabilizava as audições, a Gaumont. Segundo o *Independente*, as vistas eram “todas novas e muito bonitas” e “agradaram imensamente.”

O gramofone Gaumont foi empregado novamente nas três funções seguintes, do final de semana, todas as quais, “inclusive a matinê, foram muitíssimo concorridas”. O sucesso, declarado pela *Federação*, seria confirmado pelo *Independente* e justificado pela “perfeição, nitidez e variedade” das vistas. Na noite da quinta-feira, 15 de agosto, deveria ter sido realizado um espetáculo que foi divulgado normalmente pelo *Independente*, mas que acabou proibido porque o programa era uma seleção de filmes do gênero livre.

No ano anterior, Alfredo di Mauro realizou um espetáculo do mesmo gênero no mesmo local com enorme sucesso de público. Desta vez, porém, as autoridades impediram que “fossem exibidas no S. Pedro vistas obscenas de cinematógrafo”, decisão aprovada pela *Federação*, que argumentou que “o Código Penal proíbe tão imoral especulação e já basta que até hoje se tenha permitido representação de peças imorais como algumas que têm ido à cena no S. Pedro”.³¹³

O Bioscopo Lírico anunciou a sua despedida da cidade para o final de semana seguinte, de 17 e 18 de agosto, visto que o teatro estava reservado para uma companhia lírica italiana a partir do dia 22. A respeito das últimas funções, comentou-se apenas que o espetáculo do sábado havia contado com “regular concorrência”, sendo pela primeira vez relatada tão insatisfatória frequência de público. O afastamento deste seria ainda uma repercussão da censura sofrida? Na segunda-feira, uma nota da *Federação* avisou que a empresa exibidora já havia seguido para Pelotas, acrescentando que o seu representante comercial esteve no jornal se despedindo. A visita indica que não houve animosidade entre as partes ou que houve ao menos uma tentativa de demonstrar o contrário, considerando-se que o exacerbado moralismo da folha e das autoridades locais pudesse ter desgostado o exibidor e a parte do público local interessada nos filmes “imorais”.

³¹² *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 186, 8/8/1907, 5ª feira, p. 2.

³¹³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 193, 16/8/1907, 6ª feira, p. 2.

1907 – Sociedade Bailante – Empresa Guidot & Cia.

Entre 1º e 27 de outubro, uma nova temporada de exibições cinematográficas foi realizada na cidade e com grande sucesso de público, mas num espaço até então inexplorado pelos exibidores cinematográficos, o salão da Sociedade Bailante. O ocupou a empresa Guidot & Cia., cuja iniciativa deve ter se devido ao fechamento dos teatros Polytheama e Theatro-Parque e à ocupação do Theatro São Pedro. A Bailante era uma antiga sociedade dançante, construída em meados do século XIX e localizada na Praça Marechal Deodoro, ao lado do Theatro São Pedro. Até então, ali costumavam ser promovidos apenas bailes e saraus musicais e poéticos (FERREIRA, 1956: 26).



Fotografia. “Praça D. Pedro II e Bailante” (legenda original). 1881. A Sociedade Bailante tinha por sede o amplo edifício à esquerda, com escadaria circular. “Lembrança de Porto Alegre. Exposição Brasileiro-Alemã de 1881”. Albumina sobre cartão. 9,3 x 12,0cm. Autor desconhecido. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.

Guidot promoveu espetáculos exclusivamente de projeções de vistas cinematográficas. As funções, noturnas, eram realizadas regularmente nas quintas-feiras, sábados e domingos, sendo que estes contavam também com uma matinê à tarde. A temporada estendeu-se por cinco semanas, sendo esta última resultante de pedidos do público.

Guidot foi o segundo exibidor a promover uma pré-estreia fechada para a imprensa neste ano, após o seu antecessor Bartelô. Em se tratando das exposições cinematográficas autônomas em teatros, Guidot foi o primeiro a estabelecer ingressos com preços diferenciados segundo a faixa etária, oferecendo a meia-entrada infantil. Também atendeu a pedidos dos espectadores para numerar cadeiras e bisar filmes, ampliando o seu sucesso junto ao público.

Quando a temporada foi pela primeira vez anunciada, em 9 de setembro, informou-se que “a empresa Guidot & Cia. havia adquirido um cinematógrafo para dentro em breve apresentá-lo ao público desta capital”, dando a impressão de que se tratava de moradores locais que constituíam a sociedade exibidora. O próprio anúncio da compra do aparelho antecipou-se em um mês à data do início das exposições, o que poderia indicar o tempo de espera da sua chegada do exterior. A hipótese não foi confirmada, mas aparentemente fragilizada pelo fato de o exibidor ter se dirigido para Rio Grande após exibir-se na Capital.

A inauguração deste que teria sido o primeiro projetor da marca Pathé Frères exibido em Porto Alegre ocorreu com uma pré-estreia para a imprensa, a qual foi realizada na noite de 1º de outubro, terça-feira, e teve uma hora de duração, das 19hs às 20hs. Após, o representante comercial da empresa, sr. Affonso Vargas, ofereceu aos presentes “uma farta mesa de doces e cerveja”.³¹⁴ A estreia para o grande público aconteceu no dia seguinte. Segundo o *Independente*,

foram exibidas bonitas e interessantes vistas, dignas de serem apreciadas – “A luta pela vida”, “Filha do corso”, “A última bruxa”, “Comissário magnetizado”, “Ataque à diligência”, “Pobre mãe”, “Aduaneiros e contrabandistas”, etc. O aparelho Pathé é um dos mais aperfeiçoados que nos tem visitado e a coleção de vistas que possui a empresa Guidot & Cia. é a melhor até hoje conhecida nesta capital. As vistas são todas muito perfeitas e desconhecidas para o nosso público, pois nenhuma delas ainda foi aqui exibida. Ao público porto-alegrense, e especialmente às exmas. famílias, recomendamos os espetáculos da empresa Guidot & Cia., pois são muito atraentes, interessantes e, sobretudo, morais.³¹⁵

Considerando-se o comentário sobre as vistas e seu ineditismo, é bastante provável que o exibidor tenha aproveitado para adquirir um bom acervo de filmes juntamente com o projetor. O destaque do comentário, porém, é o caráter “moral” do espetáculo e da atração como um todo. É possível que a intenção seja evocar a recente lembrança da experiência “imoral” protagonizada pelo exibidor anterior, Domingos Filippi, em oposição ao qual se procura afirmar a reputação pública de Guidot. De fato, com as

³¹⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 606, 3/10/1907, 5ª feira, p. 3.

³¹⁵ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 607, 6/10/1907, domingo, p. 2.

suas funções familiares, este exibidor corresponderia às expectativas dos apreciadores mais conservadores dos espetáculos cinematográficos.

Na divulgação dos espetáculos, informava-se sempre que apresentariam programas novos, o que parece ter ocorrido. A *Federação* comentou sobre o primeiro deles que teve grande concorrência e que o cinematógrafo era “magnífico”. Nos quatro domingos de sua temporada, Guidot realizou duas funções, uma a partir das 14h30 e a outra a partir das 21hs. Há indicações de que os seus programas eram diferentes, um dado importante considerando-se que as matinês eram abertamente dedicadas às crianças.

Na segunda semana da temporada, foi informado que a empresa decidira numerar as cadeiras, “atendendo a pedidos dos frequentadores”.³¹⁶ A iniciativa evidencia ao menos dois aspectos. Por um lado, que parte do público vinha enfrentando problemas na hora de se acomodar, havendo disputa pelos melhores lugares, que permitiam melhor visibilidade no momento da projeção. Por outro, observa-se o elevado grau de exigência do público com relação à organização do espetáculo e às garantias de comodidade no espaço de sua realização. Na Bailante, que não era um teatro, mas um salão de danças, havia apenas uma opção de lugar, que eram as cadeiras numeradas, vendidas a 2\$000rs. Porém, este exibidor estabeleceu, pela primeira vez, meia-entrada infantil.

Sobre os espetáculos realizados no final de semana de 12 e 13 de outubro, relatou posteriormente a *Federação* que “à matinê compareceu grande número de crianças”.³¹⁷ O *Independente* o endossou, observando que as funções de domingo foram “duas enchescentes à cunha” e que “as vistas apresentadas agradaram muito, notadamente a ‘Luta pela vida’, ‘Fotógrafo amador’, ‘Um golpe de vento’, ‘Aduaneiros e contrabandistas’ etc.” Sobre a coleção de vistas da empresa, observou que “é grande e variada, pelo que os seus espetáculos quase nunca são repetidos”.³¹⁸ O comentário expressa o aparecimento das primeiras reprises, mas em número reduzido.

Ao promover a função da quinta-feira, 17, o exibidor anunciou que era a “última semana” da sua temporada, apesar do grande sucesso de público que vinha obtendo. No momento, o cinematógrafo se constituía na única opção de diversão noturna da cidade, considerando-se que as touradas, outro gênero em cartaz, aconteciam apenas nas tardes de domingo. Para a noite do domingo, 20, quando deveria ser realizado o último espetáculo da temporada, o exibidor organizou um programa de oito vistas inéditas. Embora as funções dominicais já fossem anteriormente as mais concorridas pelo público, não somente na temporada deste exibidor, mas nas anteriores, desta vez, provavelmente porque eram as derradeiras, a concorrência foi extraordinária.

³¹⁶ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 68, 10/10/1907, 5ª feira, p. 3.

³¹⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 240, 14/10/1907, 2ª feira, p. 3.

³¹⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 610, 17/10/1907, 5ª feira, p. 3.

Segundo a imprensa, em consequência desse sucesso e “a pedido de muitas exmas. famílias”, os empresários decidiram “trabalhar ainda esta semana”, dando as funções de praxe a preços reduzidos pela metade, tanto os das cadeiras numeradas quanto os infantis.³¹⁹ Em 1904 e 1905, respectivamente, Filippi e Hervet haviam procedido à iniciativa idêntica, mas devido ao esgotamento dos seus acervos. Este não parece ter sido o caso de Guidot, o qual continuou promovendo espetáculos com filmes inéditos nos dias seguintes, levando a crer que o anúncio da despedida é que tenha sido puramente promocional.

Como se não bastasse a promoção da redução dos valores das entradas, na verdadeira matinê de despedida da temporada, realizada no domingo, 27, e “dedicada ao mundo infantil”, as “crianças até 10 anos acompanhadas de suas exmas. famílias” não pagariam entrada. Aquelas que pagassem teriam direito ao sorteio de brinquedos.³²⁰ Mais do que indicar que poderia haver crianças que frequentassem os espetáculos desacompanhadas, o que é muito improvável para os costumes da época, a promoção era uma tática de atração das “famílias” a partir das crianças. Ela estava fundada no reconhecimento do grande interesse do cinematógrafo entre os pequenos e da significativa responsabilidade ou participação destes na estimulação da frequência dos adultos às funções cinematográficas. Como se verá a seguir, tal empenho também foi estimulado pela concorrência de outro exibidor. Em todo caso, as promoções do gênero seriam reproduzidas pelos exibidores seguintes, comprovando a importância do público infantil para a afirmação do cinematógrafo.

As duas últimas funções dominicais promovidas por Guidot resultaram em “casas cheias”. Nos dias seguintes, a empresa deixou Porto Alegre e viajou para Rio Grande.

1907 – Theatro São Pedro – Empresa Bartelô & C.

Bartelô fez a sua segunda temporada do ano em Porto Alegre entre 26 de outubro e 24 de novembro, por quase um mês, mas desta vez no Theatro São Pedro. A primeira, realizada no Polytheama, havia sido mais curta, durando apenas duas semanas. Como na temporada anterior, continuou a apresentar espetáculos exclusivamente de projeções cinematográficas, organizados por funções, as quais ocorreram regularmente nas terças e quintas-feiras e nos finais de semana. Nos domingos à tarde, havia ainda uma função de matinê com ingresso infantil promocional, duas práticas novas em relação à temporada anterior.

³¹⁹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 612, 24/10/1907, 5ª feira, p. 3 e *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 249, 24/10/1907, 5ª feira, p. 2.

³²⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 613, 27/10/1907, domingo, p. 2.

Bartelô estreou no Theatro São Pedro no mesmo final de semana em que se despediu da cidade a empresa Guidot, que realizava temporada no prédio vizinho, da Bailante. O antecessor introduziu uma prática – a entrada franca de crianças até 10 anos nos espetáculos dominicais infantis, desde que acompanhadas pelos familiares – que seria adotada também por ele. A decisão de reproduzi-la deve ter relação, portanto, com os padrões do concorrente, que gozava de grande simpatia no meio local e vinha fazendo grande sucesso, o qual Bartelô, aliás, não igualaria.

Quando foi anunciada esta nova temporada da empresa Bartelô & C., ainda em 15 de outubro, enfatizou-se o fato de o exibidor já ser conhecido localmente, assim como o seu aparelho projetor, o cinematógrafo Grand Prix. A sua estreia ocorreu no sábado, 26, à noite, prosseguindo os espetáculos no domingo seguinte, já em duas funções, às 14h30 e às 20h45, horários que seriam respeitados ao longo da temporada. Isso significa que nestes dois dias Bartelô e Guidot, estabelecidos em endereços contíguos, deram juntos seis espetáculos nos mesmos horários, o que os tornou concorrentes diretos. Na tarde de 27 de outubro, portanto, as crianças porto-alegrenses que conseguissem atrair os pais ao cinematógrafo tiveram até duas opções para entrar de graça: a Bailante e o Theatro São Pedro.

Observa-se igualmente que o novo exibidor manteve os mesmos dias e horários de exibição do seu antecessor imediato, substituindo-o como opção do gênero não somente na questão tempo, mas também no espaço, visto que os endereços eram muito próximos. Assim, o novo cinematógrafo ocupará simultaneamente um lugar já estabelecido entre as opções de entretenimento locais e um tempo provavelmente já reservado no cotidiano dos espectadores apreciadores do gênero.³²¹ Este exemplo evidencia uma continuidade importante em processos de estabelecimento e consolidação de práticas cotidianas, neste caso a de sair de casa em determinados dias e horários para assistir exclusivamente a projeções cinematográficas num lugar público. No entanto, como se sabe, Bartelô foi apenas mais um entre outros exibidores que durante anos vieram empreendendo uma regularidade semelhante na sua atividade de exibição cinematográfica autônoma no meio local.

Mas não bastava ocupar os mesmos horários e quase os mesmos espaços com o mesmo gênero de espetáculo para garantir sucesso de público. Considerando-se o final de semana em que se despediu Guidot e estreou Bartelô, observa-se que a Bailante contou com “duas casas cheias” no domingo, ao passo que os espetáculos do vizinho nem sequer mereceram comentários específicos da *Federação* ou do *Independente*.

³²¹ Durante sua temporada local, o cinematógrafo da empresa Bartelô concorreu nas tardes de domingo com as touradas realizadas na praça de touros da Rua da Concórdia e nas noites do final de semana com os espetáculos do circo Atlântico, levantado na Rua do Riachuelo. Cf. *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 615, 3/11/1907, domingo, p. 3.

Ambas as folhas apenas confirmaram o início da temporada e a realização das funções e divulgaram os espetáculos seguintes.

A cada confirmação de um novo “espetáculo cinematográfico”, lembrava-se que seriam exibidas “vistas novas e interessantes”. No entanto, raras foram as informações prestadas sobre este repertório. A impressão deixada pela imprensa é que predominaram títulos novos nos programas de Bartelô e que estes não se repetiam nas duas sessões dominicais. Dizia-se que a “coleção de vistas” do exibidor era apreciada porque era “variada e bonita” e na sua maior parte “completamente desconhecida para esta capital”.³²² Os comentários mais diretos à qualidade das projeções foram feitos pelo *Independente*, reportando-se ao conjunto dos primeiros quatro espetáculos, que teriam contado com “extraordinária concorrência”, destacando-se a qualidade técnica das projeções pela sua “fixidez”.

Nos dias 15, 16 e 17 de novembro, por ocasião das festas populares promovidas na cidade em comemoração à Proclamação da República, o exibidor realizou projeções noturnas, abertas e gratuitas, mas na Praça Mal. Deodoro, fronteira ao Theatro São Pedro. Considerando-se que foi interrompida durante o período a veiculação de anúncios divulgando as suas funções naquele teatro e que esta foi imediatamente retomada nos dias seguintes, acredita-se que Bartelô não tenha dado as funções comerciais durante os festejos. Passados estes, o exibidor empreendeu os seus derradeiros espetáculos nos dias e horários regulares, encerrando a temporada no domingo, 24 de novembro, mas sem nenhum comentário da imprensa.

1907 – Praça de Touros – Empresa E. Dagani & C.

Em novembro, pela primeira vez em Porto Alegre, foram realizadas projeções cinematográficas numa praça de touros. Denominada Redondel da Concórdia, ela localizava-se na esquina das ruas José do Patrocínio com Venâncio Aires, onde hoje é a Praça Garibaldi. Tratava-se de uma construção provisória, embora o endereço viesse sendo há anos utilizado para abrigar arenas do gênero. Ali eram realizados, nas tardes de domingo, os espetáculos de touradas à portuguesa, isto é, sem a violência e a matança dos animais características das touradas à espanhola. A sua ocupação temporária para espetáculos noturnos de projeções foi promovida pela empresa E. Dagani & C., empregando um cinematógrafo denominado Parisiense, da marca Pathé Frères.

A estreia aconteceu no sábado, 23 de novembro, sendo a atração exibida de forma autônoma, sem nenhuma coincidência com os espetáculos de touradas e o seu respectivo público. Embora sejam reduzidas as informações a respeito, as indicações são

³²² *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 615, 3/11/1907, domingo, p. 3 e 7/11/1907, 5ª feira, p. 2.

de que os espetáculos ali realizados tenham apresentado exclusivamente projeções cinematográficas. O primeiro informe a respeito saiu ainda em 18 de novembro, quando também foi veiculado um anúncio do exibidor, informando o local das exibições, o nome da empresa e o caráter dos espetáculos, “morais e artísticos”, embora ainda sem definir a data da estreia. Acrescentava-se, em destaque, que os espetáculos contariam com preços populares e iluminação elétrica.

No dia da função inaugural, novo anúncio foi publicado, informando o horário do início da exibição, 20h30, e os preços dos ingressos. A arena, que era aberta, dividia-se internamente em camarotes, cadeiras, galerias nobres e gerais, tal qual ocorria nos teatros. Nos espetáculos de projeções da empresa Dagani & C., os camarotes custariam 5\$000rs; as cadeiras, 1\$500rs; as galerias nobres, 1\$000rs e as gerais, \$500rs.³²³ Dias depois, o *Correio do Povo* comentou a respeito de uma destas funções:

O circo foi todo iluminado com poderosos focos elétricos. O pano foi arriado a um canto da arena [...]. As vistas exibidas agradaram os espectadores, que, com a noite cálida de domingo, só mesmo ao ar livre poderiam suportar uma diversão daquelas. Nos corredores do circo foi instalado um botequim com bebidas geladas. (TODESCHINI, 1995: 12.)

O comentário confirma a especificidade do espetáculo e informa que as funções não se restringiram aos sábados, mas também às noites de domingo. Uma nova informação foi encontrada na edição de 1º de janeiro de 1908 da *Federação*, quando foram veiculados uma nota e um anúncio divulgando a “grande função do Cinematógrafo Parisiense”, a qual teria lugar nesta mesma noite, uma quarta-feira, às 20h45, na Praça de Touros. Segundo a nota, seriam apresentadas novas vistas, o que indica que o exibidor vinha atuando normalmente no local desde a estreia, no final de novembro do ano anterior, e não somente nos finais de semana, embora não se saiba com que regularidade. No dia seguinte, a mesma folha comentou a função, relatando que havia contado com “regular concorrência”. Embora não haja mais informações, acredita-se que este não tenha sido o seu último espetáculo, pois não foi divulgado como tal, devendo a temporada ter tido continuidade.

1908 – Recreio Independência – Empresa Chatain & C.

Em 1908, nove exibidores cinematográficos itinerantes realizaram temporadas autônomas em Porto Alegre, ocupando diferentes espaços para promover os seus espetáculos de projeções, antes e depois da abertura da primeira sala de cinema local per-

³²³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 273, 23/11/1907, sábado, p. 15, anúncio.

manente, o Recreio Ideal. Isso significa que a sedentarização, iniciada em maio deste ano, não implicaria o encerramento imediato da atividade exibidora itinerante.

O primeiro destes exibidores foi Dagani, que continuava em cartaz na Praça de Touros em janeiro. Neste mês, as exibições cinematográficas também estiveram em cartaz no Recreio Independência e no Theatro São Pedro, o qual abrigaria duas outras temporadas do gênero até maio. No mês de abertura do primeiro cinematógrafo permanente, maio, também ofereciam exibições cinematográficas a Bailante e o Auto-Tours, a sala especializada temporária aberta na Rua dos Andradas. No segundo semestre do ano, dois outros exibidores itinerantes realizariam temporadas de projeções no Theatro São Pedro, concorrendo com as salas locais, mas contribuindo, ainda, para diversificar, com as suas “funções”, a oferta das projeções cinematográficas no meio local, que a sedentarização padronizaria no formato “sessão”.

A empresa Chatain & C. deu início aos seus espetáculos de projeções cinematográficas em 11 de janeiro, sábado, no Recreio Independência, cujo endereço e natureza não foram identificados, mas que pode ter se localizado na rua homônima, no arraial dos Moinhos de Vento. Segundo Ferreira (1974: 167), os recreios foram muito comuns no final do século XIX, tendo sido descritos como estabelecimentos ao ar livre, localizados nos arredores da cidade e procurados especialmente no verão. Ali se bebia, comia e ouvia música ao vivo, sobretudo nos finais de semana.

Neste local foram realizadas projeções autônomas, noturnas, empregando-se um projetor Pathé Frères, traço que se tornaria dominante entre os exibidores itinerantes e fixos ao longo deste ano, expressando a hegemonia mundial da companhia francesa na produção de aparelhos, acessórios e filmes cinematográficos no período. Também este exibidor obedeceu ao padrão daqueles que ocuparam os teatros locais até 1907, realizando os seus espetáculos “morais, artísticos e humorísticos, próprios para famílias” nas noites de terças e quintas-feiras e nos finais de semana.

Segundo anunciou, as funções começavam às 20h45 e a cada uma prometia-se vistas novas. Os preços dos ingressos eram diferenciados pela qualidade das acomodações e pela faixa etária, custando 1\$500rs as cadeiras numeradas para adultos e 1\$000rs a entrada geral, mesmo valor dos ingressos infantis. Tal diferenciação de lugares e preços, cujos valores eram os mesmos cobrados pela empresa Dagani na Praça de Touros, leva a crer que o Recreio Independência pudesse contar com um anfiteatro ou mesmo ser um centro de diversões fechado.

O *Jornal do Comércio*, único a divulgar e comentar estas exibições, informou que a função do domingo, 12, contou com “regular concorrência de espectadores” e que “todas as vistas exibidas agradaram”. Embora os espetáculos tenham sido divulgados com certa ênfase teatral, não se sabe afinal como eram organizados os programas e

qual foi a duração da temporada. A última menção a este exibidor data de 26 de janeiro, domingo, quando foi anunciado o respectivo espetáculo noturno.

1908 – Theatro São Pedro – Empresa Guidot & C.

Ainda em janeiro, voltaria à cidade a empresa Guidot & C., a qual havia feito grande sucesso no meio local em outubro de 1907, quando esteve em cartaz na Sociedade Bailante com suas exibições cinematográficas. Desta vez, ocuparia o Theatro São Pedro, mas por apenas uma semana.

Guidot anunciou inicialmente que estava de passagem pela cidade com viagem marcada para o sul do Estado e que por isso daria apenas dois espetáculos, nas noites de sábado e domingo, 18 e 19 de janeiro. Ambos foram divulgados através de anúncios distintos publicados no *Jornal do Comércio*, único que noticiou a temporada. As funções seriam noturnas e teriam início às 20h45. Nenhum comentário a respeito foi divulgado. Na quinta-feira seguinte, a empresa veiculou um novo anúncio, promovendo a função daquela noite e explicando que pelo mau tempo no final de semana, decidira dar mais três espetáculos na cidade antes de viajar, o que indica que as funções programadas para aqueles dias podem ter sido canceladas ou então ter tido uma frequência pouco satisfatória.

O espetáculo da quinta-feira foi realizado, mas pode ter sido interrompido por um incidente. O fato é que durante a projeção, em torno de 22h30, um dos empregados da empresa, de nome Antonio Piazza, se feriu acidentalmente com uma arma de fogo que manuseava no camarim. O descuido lhe custou um tiro na perna e determinou que os seus companheiros o conduzissem a um posto de saúde, onde recebeu curativos, seguindo após para a sua casa, na Rua Cel. Fernando Machado.³²⁴ A notícia, além de confirmar que as empresas cinematográficas itinerantes contavam com vários auxiliares e técnicos, informa que parte deles era contratada nas próprias localidades onde os exibidores se apresentavam.

Foram anunciados dois novos espetáculos, duas funções de despedida, para as noites de sábado e domingo, 25 e 26, no mesmo horário, as quais parecem ter sido realizadas, embora o jornal não as tenha comentado. Nos anúncios não eram informados detalhes sobre os programas dos espetáculos, mas sugeria-se a sua consulta, o que significa que eram divulgados de outra forma. Na imprensa, nesse momento, era suficiente avisar que haveria renovação e variedade de vistas a cada função, procedimento que sofreria significativa mudança a partir do final do ano, com a crescente valorização dos filmes como aspectos distintivos das salas entre si.

³²⁴ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 45, nº 20, 24/1/1908, 6ª feira, p. 2.

1908 – Theatro São Pedro – Empresa Dias & Dias

A empresa Dias & Dias, que sucedeu a empresa Guidot no Theatro São Pedro, também o ocupou por poucos dias, realizando uma temporada que se estendeu de 2 a 9 de fevereiro. Ao menos esta é a data do último espetáculo comentado e provavelmente realizado, visto que alguns dias depois estreou no mesmo local uma nova empresa do gênero. Os seus espetáculos foram exclusivamente de projeções cinematográficas e organizados por funções. Deles deu notícia apenas o *Jornal do Comércio* e em notas, pois o exibidor não veiculou anúncios.

Sobre o primeiro espetáculo, relatou a folha que contou “com boa concorrência”, tendo as vistas agradao. Seguiram-se outras notas, repetitivas e igualmente desinteressadas, as quais caracterizaram de uma forma geral a cobertura jornalística às exibições cinematográficas realizadas na cidade nos primeiros meses de 1908. A maior parte das folhas nem sequer deu notícias a respeito. A razão pode ter sido a sua não frequência pelos jornalistas, relacionada ao calor e/ou à ausência de qualidade das ofertas em cartaz.

É possível também que o estabelecimento dos primeiros espaços permanentes de exibição cinematográfica em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, ainda em 1907, já estivesse começando a dificultar a continuidade do negócio da exibição itinerante ao obstaculizar a atualização dos acervos pela monopolização das redes de distribuição. Na verdade, as dificuldades em apresentar um repertório totalmente inédito de vistas, crescentes desde o ano anterior, também estavam relacionadas à proliferação dos exibidores circulantes. Por outro lado, os itinerantes podem ter sofrido algum descaso ou refugo, como representantes de práticas que logo seriam consideradas ultrapassadas, se bem que a atualização dos aparelhos de projeção é evidente entre este grupo também. O fato é que o quadro mudaria a partir do próximo exibidor, que abriria uma nova fase de sucessos entre as temporadas de exibição cinematográfica na cidade.

1908 – Theatro São Pedro – Empresa Maciel & Cia.

O Cinematógrafo Moderno da empresa Maciel & Cia. foi o terceiro a ocupar o Theatro São Pedro em 1908. Distinguindo-se dos anteriores, este exibidor estendeu a sua temporada por um mês, de 15 de fevereiro a 22 de março, fazendo grande sucesso também porque se envolveu com os acontecimentos da cidade e exibiu uma vista local, iniciativas que conferiram maior repercussão pública aos seus espetáculos, tornando-os mais atraentes.

A temporada, exclusivamente de projeções, foi aberta com uma pré-estreia reservada para a imprensa. Nos programas das funções predominaram as vistas animadas, embora também tenham sido projetadas vistas fixas, a princípio apenas em ocasiões es-

peciais. Os espetáculos foram realizados em dias alternados, conforme o padrão que vinha caracterizando as temporadas autônomas realizadas nos teatros. No entanto, a partir da terceira semana, os espetáculos das terças-feiras deixaram de ser referidos, podendo ter sido suprimidos. Em dois domingos, o exibidor organizou matinês infantis com programas especialmente selecionados para este público e ingressos com preços reduzidos.

A pré-estreia do Cinematógrafo Moderno, realizada na noite de 14 de fevereiro, sexta-feira, não mereceu mais do que comentários rápidos do *Jornal do Comércio*, o qual observou a qualidade técnica da projeção e a novidade das vistas. Um novo espetáculo foi realizado no dia seguinte, com “excelente programa”, demarcando a primeira função pública do aparelho. A mesma folha relatou que este contou com concorrência regular, tendo agradado as vistas exibidas. Já o *Independente*, que finalmente se manifestou, foi mais informativo e entusiasmado, elogiando o “esplêndido cinematógrafo” e o seu “grande número de fitas, na sua maior parte nesta capital desconhecidas”. Do programa exibido, foram destacados os filmes “O filho do guarda-bosque, Mudança de bêbados, Bom filho, Cão ladrão, Amor e loucura e outros, cujos títulos nos escaparam.”³²⁵

O fato de o jornalista não ter conseguido ou não ter se preocupado em lembrar de todos os filmes assistidos, porque eram muitos ou porque eram pouco importantes, remete à qualidade da experiência do espectador de cinema na época. Como se sabe, os programas contavam com diversos filmes curtos e deviam ser atualizados a cada função, ao menos parcialmente, a fim de que fosse mantido o interesse das exhibições. Essa variedade, no entanto, somada a sua rápida defasagem, já devia estar conferindo à apropriação das vistas um caráter superficial e efêmero, correspondente à qualidade da sua oferta e ao ritmo da sua substituição.

Na verdade, os filmes não eram feitos para durar, guardar e lembrar. Era exatamente o oposto deste pensamento que orientava a produção, circulação e apropriação dos produtos cinematográficos na época, talvez mais fortemente do que hoje. Tom Gunning assinalou que o cinema, como indústria, sempre se apoiou na novidade, lembrando o exemplo de um magnata do meio, o qual o teria comparado com o comércio de gelo, “em que se vende uma mercadoria cujo valor diminui a cada minuto”.³²⁶

³²⁵ O *Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 646, 20/2/1908, 5ª feira, p. 2.

³²⁶ O magnata era Frank Dyer, administrador dos filmes de Edison. Esta percepção, datada de 1914, também explica porque os primeiros filmes foram não só negligenciados, como também destruídos, existindo hoje menos de 20% do cinema silencioso (GUNNING, 1996: 23). A maior parte daquela produção foi vendida como lixo seletivo para indústrias de derivados de petróleo e transformada em esmaltes e afins após o advento do cinema falado. Cf. *Citizen Langlois*, dirigido por Edgardo Cozarinsky, França, 1995, pb-cor, 65 min.

Tal dinâmica teria o seu reverso na destruição da memória, identificada por Walter Benjamin como um dos perigos da vida moderna.

A situação começaria a mudar com a crescente narrativização dos filmes, processo já em curso, que procuraria conferir a uma parte desta produção um valor artístico maior, adaptando clássicos do teatro e da literatura. Os resultados do processo seriam conferidos pelos porto-alegrenses a partir de 1909, quando aqueles filmes passaram a ser exibidos localmente, transformando a relação dos espectadores com as imagens cinematográficas e produzindo consequentes repercussões sobre todo o sistema do cinema, da produção à apropriação. Futuramente, o próprio cinema viria desempenhar um importante papel contra o empobrecimento da experiência relacionado à massificação da obra de arte pela técnica (BENJAMIN, 1994).

A segunda “função cinematográfica” da empresa Maciel & Cia. deixou o São Pedro “literalmente cheio”. Desta vez, também a *Federação* referiu-se às exhibições, elogiando profusamente a qualidade da projeção, mas observando um deslize a ser corrigido, como censora de plantão que era, numa época em que ainda não havia uma legislação específica para fiscalizar as exhibições cinematográficas. Segundo a folha, algumas das vistas exibidas “ofendem a moralidade pública, o que registramos para as devidas providências”.³²⁷

O responsável pelas exhibições era o Major Salustiniano Maciel, correligionário político da folha, o que pode explicar o fato de a denúncia não ter criado um mal estar entre esta e o empresário. Afinal, tão logo soube da “recomendação”, Maciel compareceu à redação do jornal para declarar “não ter exibido vistas imorais, julgando exagerada a impressão recebida pelo representante e noticiarista desta folha”.³²⁸ Segundo ele, os filmes criticados eram as “duas únicas vistas de seu repertório que são levemente livres e que têm sido exibidas em toda a parte”.

Embora não se saiba quais eram os filmes e o que mostravam, o fato é que os esclarecimentos do empresário foram aceitos e publicados, levando a *Federação* a voltar a recomendar a atração e estimular o público a prestigiá-la. O caso exemplifica a importância da imprensa na formação da opinião pública e sua consequente influência sobre a programação dos exibidores itinerantes. Era em virtude desse poder e do seu papel fiscalizador dos costumes que a classe jornalística merecia o respeito dos exibidores. Essa comunicação entre jornalistas e exibidores revela também a comunicação entre jornalistas e espectadores, indicando que estes últimos buscavam os jornais para se informar e orientar sobre a qualidade das exhibições em cartaz na cidade, mesmo não havendo, ainda, crítica cinematográfica.

³²⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 41, 17/2/1908, 2ª feira, p. 2.

³²⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 42, 18/2/1908, 3ª feira, p. 2.

Os espetáculos foram se sucedendo e a imprensa os foi comentando com basicamente as mesmas observações. As funções continuaram sendo muito concorridas em razão do acervo de “vistas novas e de muito efeito” apresentado pelo exibidor. Como os demais, porém, também ele passou a renovar os programas apenas parcialmente, alternando filmes inéditos com reprises, procurando atender os pedidos (de “bis”) dos espectadores na mesma função ou nas seguintes.

Tais solicitações, diretas e orais ou expressas através da intensidade dos aplausos aos filmes, permitiam aos exibidores e jornalistas identificarem as preferências do público. Os primeiros provavelmente empregavam as informações na organização de programas mais atenciosos ao gosto local. A prática, que caracterizou a relação entre exibidores e espectadores locais do cinematógrafo ao longo de toda a fase da exibição itinerante, demonstrando a participação efetiva do público nos espetáculos de projeções, continuaria ativa em 1908 e 1909, ao menos.

Além de dar continuidade a uma tradição cultural novecentista, o atendimento dos pedidos do público também tinha um intuito promocional, já que era uma forma de o exibidor amedilhar a simpatia dos espectadores e com eles estabelecer laços, estimulando o seu retorno a outros espetáculos, a sua assiduidade, e garantindo, também, a venda de ingressos. O caráter quase doméstico e afetivo desta relação também é um indício de que os exibidores cinematográficos itinerantes atuaram como uma espécie de anfitriões ou mestres de cerimônia dos seus espetáculos, apresentando os filmes que preenchiam os programas. O desempenho deste papel deve ter contribuído igualmente para o estabelecimento de uma boa reputação pessoal e pública.

No caso de Maciel, este sucesso, e aquele do cinematógrafo como um todo, acabou evidenciado numa crônica publicada pelo *Jornal da Manhã*, talvez a primeira produzida localmente com esta motivação:

A turba que toda a noite coalha o casarão sombrio da Matriz, às delícias ante luminosas figuras hilariantes, lembra-me o brado que, como uma elegia, saudou a engenhosa descoberta: “O cinematógrafo matará o teatro!” A descrença dos críticos na Europa e na América sorriu, carregando os ecos à blasfêmia. No centro intelectual parisiense, sempre fecundo em prol da arte de Ésquilo e Molière, desabrochando numa continuidade admirável dramas, comédias, e mesmo tragédias líricas, recebeu-se a nova má entre mofa e desdém. Mas o cinematógrafo, ganhando galhardia quixotesca, [...] o velho leão decrépito.

E se não o venceu em Paris, onde uma bailarina de quadris flexuosos dançando o *cancan* e um verso de Cyrano de Bergerac é preferida ainda às cenas vistosas e coloridas sobre uma tela branca, o venceu na Alemanha, o venceu na Espanha, o venceu na Argentina, o venceu no Brasil.[...] Madri, com suas touradas tradicionais, acasalou

festiva o cinematógrafo. E em Berlim, já um socialista inteligente, protegido pelos poderes públicos, tentou dar ao povo, a preços quase infantis, representações da fina dramaturgia. Mas ao “Othelo”, ao “Tasso”, à “Maria Stuart”, ao “Rei Lear” o operariado, irmanando-se à burguesia, preferiu as vistas cinematográficas com seus encantos efêmeros. E o “Teatro Popular” fechou...

No Brasil, o cinematógrafo é um vício tão comum como o cigarro ou como o namoro. Do Senhor bacharel ao operário, do burguês pacato à mocinha esguia e romântica, da mulher do *high life* ao estudante “flâneur”, não há quem não prefira, é a regra, a dramas de adultério, suicídios de amor, e mais velharias, uma sucessão espirituosíssima de cenas, provocando o riso franco, aberto, escancarado... Depois, nem o lírico, que é caríssimo, nem um drama, que é também caro, satisfazem tanto ao povo como isso. Fazer rir é o segredo de domar o crocodilo popular. E eis porque, de sabor melhor ao seu paladar, o povo aplaude o cinematógrafo e o cinematógrafo mata o teatro.³²⁹

Assinada por Rastignac, pseudônimo do poeta simbolista José Picorelli, então um jovem estudante de Direito de 19 anos, a crônica parte da imagem de uma multidão que encheria diariamente o Theatro São Pedro, “o casarão sombrio da Matriz”, para assistir à projeção de luminosas e coloridas imagens em busca do prazer do riso. A seguir, aponta o quanto essa observação, feita em Porto Alegre, poderia ser reportada a outras importantes cidades europeias, com o que assinala a inscrição da capital gaúcha no processo da vitoriosa expansão mundial do cinematógrafo como novo gênero de entretenimento. Assim, o relato também servia para afirmar a participação local na onda civilizadora da modernização técnica, expressa pelas novas formas de comunicação e diversão.

Segundo o autor, a adesão crescente ao cinematógrafo, primeiro pela burguesia e já então pelo operariado, a ponto de tornar-se o “vício comum” de um público amplo e heterogêneo, se justificava pela sua capacidade de proporcionar um entretenimento descompromissado, leve e espirituoso, e não conhecimento. A preocupação com a defesa deste aspecto como principal razão do crescimento do prestígio do cinema perante o teatro, além dos preços, acaba deixando de lado outras preferências significativas dos espectadores cinematográficos porto-alegrenses da época, como os filmes de atualidades, de reconstituição histórica e os documentários de viagem, todos de forte caráter instrutivo.

É possível, contudo, que a ênfase sobre os cômicos, realmente muito apreciados pelo público local, mas representando o atrativo mais popular do cinema, visasse fundamentar o velado desprezo do autor ao sucesso do cinematógrafo como gênero de entretenimento. A própria referência aos preços dos ingressos é pouco sustentável,

³²⁹ *Jornal da Manhã*, Porto Alegre, 21/2/1908, 6ª feira, p. 1.

considerando-se que se ia tanto ao cinema quanto ao teatro com 2\$000rs e que esse valor era acessível às camadas médias, mas não à maioria dos trabalhadores. Em Porto Alegre, em sua primeira década de exibição, o cinema não foi uma diversão popular e nem tampouco sofisticada, mas se caracterizou por uma frequência heterogênea e mais diversificada do que aquela que seria atraída pelas primeiras salas permanentes locais nos anos iniciais da sedentarização da exibição.

Em outras palavras, percebe-se no texto um ranço intelectual semelhante àquele que desvalorizava as diversões populares no final do século XIX em defesa do teatro e que pela mesma razão receberá os *films d'art* franceses como obras cultas. De fato, enquanto o cronista escrevia, a preferência popular pelos cômicos vinha sendo questionada na Europa e nos Estados Unidos, levando a França a preparar e lançar no mercado mundial os filmes de arte, baseados em clássicos do teatro e da literatura e visando exatamente agregar ao cinematógrafo certos valores associados à tradição da cultura letrada. A ideia, no hemisfério norte, era atrair às salas escuras um público intelectualmente mais exigente e endinheirado, que delas deveria sair tão satisfeito quanto aqueles que se deliciavam com as comédias leves.

Da mesma forma, se o cinematógrafo realmente expressou uma renovação temática e expressiva em relação ao repertório desprestigiado dos espetáculos teatrais novecentistas, marcados por velhos e lacrimosos dramalhões, esta transformação não foi por ele instituída. Ela já era perceptível no contexto do seu surgimento, a última década do século XIX, quando começaram a ganhar popularidade os *vaudevilles* e revistas de costumes apresentados pelas companhias de variedades.

A crescente aceitação dessas manifestações, em detrimento do teatro lírico e dramático, esteve especialmente relacionada à valorização do cotidiano que elas promoveram, retomando os acontecimentos da vida urbana como temas de suas representações, mas sob uma nova perspectiva, do humor e da ironia, da crítica e mesmo do erotismo. Basta folhear a imprensa da época para verificá-lo e constatar que boa parte das mudanças culturais atribuídas ao cinematógrafo, entre ideias e práticas, não somente foram anteriores e/ou contemporâneas ao seu surgimento como contribuíram para configurar a própria identidade da produção fílmica da época e para disseminar e afirmar o cinematógrafo como nova atração e modalidade de espetáculo (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001; COSTA, 1995; ALTMAN, 2005).

Uma parte considerável do referido público apreciador dos cômicos devia abarcar as crianças, as quais Maciel contemplou com dois espetáculos dominicais de matinê. O diferencial deste exibidor com relação aos antecessores foi ter enfatizado que se tratavam de matinês infantis “com vistas próprias para crianças”, ao passo que um programa distinto seria exibido no mesmo dia, à noite, para o público em geral. As funções teriam início às 14hs e às 20h30, respectivamente, contando os pequenos

com ingressos a preços reduzidos.³³⁰ Estas funções foram realizadas com grande concorrência e satisfação dos presentes, motivando a organização de novos espetáculos, com promessa de programas renovados, para a terça-feira de Carnaval e as noites de quinta e sábado. Destacaram-se na programação deste último, porque “agradaram muito” e receberam “muitos aplausos”, as vistas “A Suíça em estrada de ferro”, “Tragédia na Viação Férrea”, “Um gendarme com sede” e “Captura difícil”.³³¹

Observe-se que dois dos filmes se reportam aos trens, sendo possível que o primeiro fosse um documentário de viagem, fundado na ideia de proporcionar ao espectador uma visão panorâmica da localidade em questão a partir da janela de um trem. O *travelling*, que é o movimento da câmera que se desloca ao longo de um cenário ou presa a um veículo, foi uma das conquistas técnicas que os operadores Lumière trouxeram para o cinema. Esta, em particular, foi experimentada pela primeira vez ainda em 1896, quando Promio tomava vistas de Veneza. O grande sucesso obtido com a exibição pública das imagens estimulou a condução posterior da câmera cinematográfica em trens, balões, barcos, elevadores abertos como o da Torre Eiffel, enfim, buscando-se proporcionar novas perspectivas de observação aos espectadores (SADOUL, 1983: 54).

Tratava-se de lançar um novo olhar sobre a paisagem, um olhar móvel, neste caso acelerado pelo trem em marcha, proporcionando ao espectador uma nova experiência visual. Ao permitir-lhe assumir o ponto de vista da câmera posicionada dentro do trem em movimento e experimentar a sensação da velocidade, o filme causava no espectador a impressão de que ele próprio era transportado e percorria os espaço com seus olhos. Assim, o interesse turístico da vista era ampliado pelas novas possibilidades de deslocamento e encurtamento de distâncias inscritas nos novos meios de transporte e também pela importância do cinematógrafo como instrumento de registro e viabilização imaginária dessa viagem, de acesso social ainda tão restrito.

Filmes como este foram numerosos na época, constituindo-se em uma entre outras iniciativas que resultaram da adaptação das inovações tecnológicas para fins de entretenimento e que fizeram uso criativo das novas possibilidades de ver e mostrar. As filmagens a partir de trens e automóveis, entre outros, representaram um incremento da percepção visual através da transformação do olhar mediado pela técnica, introduzindo o movimento e a velocidade como novos atributos e condições expressivas das imagens, assim como de suas formas de produção e reprodução. Já o filme “Tragédia na Viação Férrea” devia representar o lado negativo do novo meio de transporte, distinguindo-se do primeiro inclusive pelo gênero, visto que devia ser um filme de atualidades ou uma ficção inspirada em casos reais de acidentes ferroviários.

³³⁰ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 45, nº 46, 23/2/1908, domingo, p. 2, anúncio.

³³¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 649, 1/3/1908, domingo, p. 3.

Uma última iniciativa que distinguiu este exibidor dos concorrentes foi a exibição de uma vista local sobre os festejos do Carnaval, a qual envolveu intensamente a comunidade relacionada com a manifestação. O filme deveria ter sido apresentado inicialmente na noite de domingo, 8 de março, mas imprevistos, provavelmente técnicos, o impediram, fazendo com que fosse transferido duas vezes. A sua exibição só aconteceu no sábado, 14, num espetáculo restrito a um grupo de convidados, de alguma forma vinculados à Sociedade Carnavalesca Esmeralda, cujo desfile de Carnaval foi o objeto da filmagem e à qual foi, por isso, dedicada a função.

O programa da noite contaria com a “vista do curso carnavalesco tirada no aparelho da Escola de Engenharia pelo fotógrafo Ferrari” e com outros filmes estrangeiros, entre os quais “A Suíça no inverno”, “O caçador” e “Abnegação de um presbítero”.³³² Conforme a nota, o cinematógrafo pertencia à instituição de ensino e a filmagem foi feita por um dos mais importantes fotógrafos locais, Jacintho Ferrari,³³³ envolvendo-se Maciel na iniciativa apenas como exibidor da vista. A reunião de esforços estimulou uma maior participação da imprensa na divulgação do evento e a produção de alguns comentários posteriores mais informativos. Este espetáculo, juntamente com os dois de domingo que o sucederam, foram divulgados como os últimos da temporada, o que não se confirmou, visto que mais três funções foram posteriormente realizadas.

A “exibição particular” da noite de sábado teve início às 19hs e contou com “grande concorrência”, destacando-se a diretoria da Esmeralda. Era grande a curiosidade em assistir à “fita tirada por ocasião de ser organizado em frente à Escola de Engenharia o préstito que essa associação carnavalesca apresentou na segunda-feira de Carnaval”. No entanto, a frustração foi considerável, pois devido “a lamentável desarranjo na máquina, não pode ser apanhado todo o vistoso cortejo, do qual se vê as duas primeiras partes até o carro triunfal da rainha”.³³⁴ Pelo visto, problemas na filmagem ou na revelação impediram um registro mais completo do desfile, contribuindo para explicar por que a maior parte dos jornais se manteve indiferente à função. Por outro lado, havia uma forte disputa local entre as sociedades Esmeralda e Venezianos, antigas agremiações carnavalescas que haviam retomado suas atividades no ano anterior, após um período de desaparecimento. Da Venezianos, por exemplo, era partidário Virgílio Calegari, o outro mais importante fotógrafo da cidade.

³³² *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 45, nº 62, 14/3/1908, sábado, p. 2.

³³³ Conforme esclareceu *O Independente* em sua edição de 22/3, tratava-se do fotógrafo Jacintho Ferrari e não de seu irmão, Carlos Ferrari, também fotógrafo, mas que atuava em endereço distinto (Photographia Central – Mal. Floriano, 130). O atelier de Jacintho, a Photographia Ferrari (Andradas, 254), completava 25 anos de existência em 1908. O seu envolvimento com a sociedade carnavalesca Esmeralda não se restringiu à produção do filme citado, mas era anterior e compreendia outras manifestações promocionais e homenagens. Cf. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 45, nº 49, 27/2/1908, 5ª feira, p. 2.

³³⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 64, 16/3/1908, 2ª feira, p. 2.

A reprise da vista foi anunciada para um espetáculo aberto ao grande público. Contudo, ele foi realizado numa quarta-feira, dia que não era comumente ocupado pelo exibidor, e promovido como uma função de gala, o que restringia socialmente o seu público. A Sociedade Esmeralda foi novamente homenageada e acabou comprando boa parte dos camarotes com antecedência, prevendo, como a imprensa, a “grande procura de localidades” e “uma casa cheia”.³³⁵ Como costumava acontecer nessas ocasiões, o espetáculo foi incrementado com a projeção de diferentes modalidades de vistas, animadas e fixas. Todos estes aspectos estimularam positivamente diferentes jornais, os quais deram relato detalhado da função:

O salão ficou repleto, sendo de famílias a maioria, estando ocupados camarotes, cadeiras e galerias. Entre a assistência viam-se a diretoria da *Esmeralda* e suas gentis diretoras e diretores, bem como em um camarote da primeira ordem, a rainha, srta. Edith Ribeiro.

A festa – pois que já o dissemos que o foi – teve início pela apresentação de uma alegoria com o busto, a cores, da rainha esmeraldina, e o retrato do sr. Victor Barreto de Oliveira, esforçado presidente da apreciada associação. Foram ambos saudados numa revoada de aplausos. Veio depois um cartão, com expressivos versos de saudações à rainha, seguindo-se-lhe a fita cinematográfica do préstimo brilhante que a *Esmeralda* apresentou nas ruas na tarde e noite de 2ª feira de Carnaval e, em vistas fixas, destacadamente, diversos dos lindos e artísticos carros alegóricos daquele cortejo. Houve ainda outra alegoria gentil: uma criança atirando um beijo à *Esmeralda*. Para encerramento da primeira parte do programa, que correu entre entusiásticos vitoriosos, o retrato, em ponto grande, a cores, da srta. Edith Ribeiro, rainha da Esmeralda, no vestuário de gala com que tomou parte no préstimo e baile esmeraldinos.

No primeiro intervalo, o sr. Salustiano Maciel, um dos membros da empresa cinematográfica, foi ao camarote em que se encontrava a srta. Edith Ribeiro e ofertou-lhe lindíssimo ramalhete de cravos brancos e jasmims, tendo pendente larga fita verde.

O festival prosseguiu animadíssimo, sendo exibidas interessantes vistas cinematográficas, emocionantes umas, humorísticas outras, muito apreciadas todas. Fechou o espetáculo a reprodução dos quadros da primeira parte, com o retrato da rainha esmeraldina saudado com entusiasmo.³³⁶

Como é possível observar, mais do que um espetáculo de projeções, o evento se tornou uma festa social da elite e de celebração da sociedade carnavalesca, em que algumas das figuras que apareceram nas vistas constituíram-se também em atrativos vivos do espetáculo. Conforme o *Independente*, “cadeiras e camarotes achavam-se repletos

³³⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 66, 18/3/1908, 4ª feira, p. 2.

³³⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 67, 19/3/1908, 5ª feira, p. 2.

de exmas. famílias do *grand monde*".³³⁷ Quanto ao cinematógrafo, foi claramente um meio e não um fim. O filme e as vistas fotográficas fixas foram produzidos e exibidos com o intuito de homenagear e distinguir a sociedade, assim como ao fotógrafo Jacintho Ferrari, que se aventurou na filmagem, e ao exibidor cinematográfico, que, embora itinerante, foi reconhecido como representante de uma categoria profissional empresarial. Todos viram crescer o seu prestígio junto à comunidade local.

Na sua descrição, o *Independente* confirmou uma série de aspectos apontados pela *Federação* e esclareceu outros itens. Segundo a folha, a "noitada de gala" contou "com casa à cunha", tendo a função iniciado às 21h30, um horário tardio e não habitual em se tratando de exibições cinematográficas. O programa foi dividido em três partes, sendo a primeira dedicada à exibição de vistas fixas e à vista animada sobre temas locais, a segunda à exibição de vistas animadas estrangeiras e a terceira à reprise da parte inicial.

Na primeira parte, vistas fixas, ilustradas e fotográficas, introduziram e sucederam a exibição da "vista movimentada" do desfile carnavalesco. A rainha foi representada em duas imagens distintas, uma ilustração alegórica em cores e uma fotografia também colorida. Quanto ao "cartão", era de fato um longo texto em versos que foi projetado e teve o seu conteúdo integralmente reproduzido pelo *Independente*. As vistas fixas dos carros alegóricos, que eram fotográficas, foram provavelmente produzidas pelo mesmo Jacintho Ferrari. A cada vista projetada, ouvia-se uma "prolongada salva de palmas" e uma "entusiástica ovação". Segundo o *Independente*, a vista da "criança atirando um beijo" era animada.

Duas novas funções foram programadas para o final de semana seguinte, prometendo-se a reprise das vistas do préstito esmeraldino em atraentes espetáculos, com variados programas. Dessa vez é que o público mais amplo teria acesso ao filme. Segundo relatou posteriormente o *Jornal do Comércio*, também foram exibidas as vistas fixas nestes espetáculos, que foram os últimos realizados.

1908 – Sociedade Bailante – Cinematógrafo Paraizo do Rio

Entre 2 e 30 de maio, realizou temporada na Sociedade Bailante, pela segunda vez ocupada para espetáculos de projeções, o cinematógrafo Paraizo do Rio, representante itinerante da filial carioca homônima. Durante o período em que funcionou, concorreu com os espetáculos de projeções diários de outro cinematógrafo, o Auto-Tours, que trabalhava na Rua dos Andradas. No entanto, embora ambos atuassem de forma autônoma e apresentassem exclusivamente vistas cinematográficas, se distinguiram pela temática exibida e pela organização dos espetáculos.

³³⁷ O *Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 655, 22/3/1908, domingo, p. 2.

Enquanto o Auto-Tours era uma atração temática e exibia apenas vistas animadas de viagem, apresentando-as em sessões diárias sucessivas de 20 minutos de duração, o Paraizo do Rio realizava espetáculos organizados por funções, longos e com intervalos, oferecendo-os em dias alternados, nas terças, quintas, sábados e domingos, com o que dava continuidade ao padrão mais comum de exibição cinematográfica estabelecido na cidade nos últimos anos.

Além destas funções, o exibidor também promoveu um espetáculo especial em homenagem a uma data histórica nacional e funções adicionais nos finais de tarde de domingo. Estes espetáculos se estendiam das 18h às 20hs e foram de certa forma recomendados às crianças, as quais tinham a entrada franqueada se menores de 8 anos de idade. Havia duas opções de ingresso para os espetáculos comuns: cadeiras de 1ª ordem a 2\$000rs e de 2ª a 1\$000rs. Embora o exibidor tenha veiculado anúncios no *Correio do Povo*, n' *O Independente* e no *A Federação*, poucas informações divulgou acerca dos filmes exibidos, entre os quais sabe-se que constaram cômicos, dramas e atualidades reconstituídas, sendo parte do acervo em cores.

O cinematógrafo Paraizo do Rio iniciou suas atividades em Porto Alegre com uma pré-estreia fechada para a imprensa no sábado, 2 de maio, e estreou para o grande público no dia seguinte, prometendo exibir “vistas desconhecidas para esta Capital”, o que de fato cumpriu. A empresa tinha por representante comercial o sr. Paulo Pessoa Cavalcanti e empregava um aparelho projetor Pathé Frères, o qual foi promovido como o “mais moderno que [tem] viajado na América do Sul”, elogiando-se a qualidade técnica da sua projeção, “sem a menor trepidação”.³³⁸

O programa do primeiro espetáculo foi parcialmente divulgado, observando-se a sua divisão em duas partes separadas por um intervalo, cada qual contendo cinco vistas. Na primeira parte, seriam projetados quatro filmes cômicos e um drama, seguindo-se, na segunda, três filmes coloridos, um cômico e um drama. Abrilhou esta função uma “excelente banda de música”, mas não se sabe em que momento e de que natureza foi a sua participação e tampouco se a atração extra foi mantida nos demais espetáculos. Ainda no seu primeiro anúncio, o exibidor antecipou aos interessados que em breve deveria receber de sua filial carioca³³⁹ “a importante fita” “Os funerais de D. Carlos I e de D. Luiz Felipe, assassinados tragicamente no Terreiro do Paço, em Lisboa”.³⁴⁰

³³⁸ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 100, 1/5/1908, 6ª feira, p. 2, anúncio.

³³⁹ Em setembro de 1907, o cinematógrafo Paraizo do Rio localizava-se na Av. Central, nº 103-5, no Rio de Janeiro, e oferecia “instalação suntuosa”. Funcionava das 16hs às 24hs e cobrava 1\$000rs pelas poltronas e \$500rs pelas cadeiras. Cf. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/9/1907, p. 6, anúncio (ARAÚJO, 1976: 201).

³⁴⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 100, 1/5/1908, 6ª feira, p. 2, anúncio.

As realezas portuguesas, pai e filho, haviam sido assassinadas em Lisboa, na Praça do Comércio, em 1^o de fevereiro desse mesmo ano, o que explica o destaque merecido pelo filme. Tendo recebido a notícia logo após o incidente, os porto-alegrenses, entre os quais havia uma grande comunidade de descendentes de portugueses, haviam prestado as suas homenagens aos mortos exibindo fotografias suas nas vitrines das casas comerciais locais. Dada a rapidez da sua circulação mundial, a vista animada à qual agora assistiam, provavelmente um documentário, era uma boa amostra da importância do cinema também como meio de informação visual numa época em que inexistia a televisão e a imprensa brasileira apenas ensaiava a publicação de fotografias.

A pré-estreia deste cinematógrafo não mereceu comentários da imprensa, mas apenas a estreia pública. Sobre esse espetáculo, foram unânimes as considerações acerca da “grande concorrência” que afluía à Bailante, da qualidade técnica do projetor, que não trepidava, e da novidade das vistas, que deixaram os espectadores satisfeitos. O exibidor continuou trabalhando com sucesso nos dias seguintes, anunciando um programa novo a cada espetáculo, com vistas “completamente desconhecidas para o nosso público”. As “casas cheias” se sucediam e as “fitas” eram aplaudidas “com entusiasmo” pelo “auditório”.³⁴¹ Durante esta temporada, conforme demonstram alguns dos termos citados entre aspas, foram observadas mudanças vocabulares na imprensa. O emprego de palavras cujo uso não era corrente no meio local pode ter sido motivado ou inspirado pelo modo de expressão do exibidor carioca.

No dia 13 de maio, uma quarta-feira, foi organizada uma função especial noturna comemorativa à Lei Áurea. No anúncio que a promoveu não foram divulgadas informações sobre as atrações do programa, mas apenas sobre os preços do ingressos, que mantiveram-se os mesmos para os adultos, enquanto a entrada das crianças acompanhadas dos familiares foi liberada. O destaque do exemplar estava num pequeno texto sobre os atributos do cinematógrafo, cujo forte teor mundano era absolutamente inédito no meio local, ao menos entre os materiais do gênero:

Última palavra em novidade! O cinematógrafo constitui hoje o *chic* fluminense, o verdadeiro *smartismo*. O tipo elegante, o *up-date*, não pode perder a mais agradável, a mais sensacional de todas as diversões: o cinematógrafo pelo aperfeiçoado aparelho *Pathé Frères*. Coisas ultramundanas! Programa à *dernier hauteux*.³⁴²

Um discurso como este, empregando inclusive termos franceses e ingleses, só seria popularizado e reproduzido localmente a partir da década seguinte, após o lançamento das revistas ilustradas. A chamada, no entanto, parece ter correspondido às

³⁴¹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 107, 9/5/1908, sábado, p. 2 e *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 670, 14/5/1908, 5ª feira, p. 2.

³⁴² *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 109, 12/5/1908, 3ª feira, p. 2, anúncio.

expectativas locais, pois surtiu efeito e a função foi “imensamente concorrida”. O episódio parece endossar a percepção, acima esboçada, da renovação cultural que a instalação temporária deste exibidor na cidade estimulou. Para o sábado, 16, prometeu-se aproximar ainda mais os espectadores locais daqueles cariocas, exibindo-se “fitas novas – Últimas novidades apresentadas no Rio de Janeiro”.³⁴³ Posteriormente relatou-se que tais vistas “agradaram muito”.

Na terça-feira, 19, foi finalmente exibida na Bailante a vista sobre os funerais dos monarcas portugueses, anunciada ainda antes da estreia do cinematógrafo. O filme era uma produção Pathé Frères e permaneceu em cartaz por ao menos sete funções, o que indica o seu sucesso junto aos espectadores. Nesse momento, também o Recreio Ideal, primeira sala permanente da cidade e recém-inaugurada (20/5), vinha exibindo uma cópia da fita ou uma outra versão, dividindo o público interessado ou contribuindo para uma apreciação talvez mais completa, pois diversificada, do filme e do fato. O cinematógrafo Paraizo do Rio parece ter se despedido da cidade em 30 de maio e exibindo a vista dos funerais.

2.3. As projeções de lanterna mágica em tempos de cinematógrafo (1896-1907)

A partir de novembro de 1896, quando o cinematógrafo passou a ser exibido em Porto Alegre, tornando objeto das projeções um novo gênero de imagens, as vistas animadas, as vistas peculiares às lanternas mágicas passaram a ser designadas, em distinção, como vistas fixas. A diferenciação nesses termos foi estabelecida pelos contemporâneos e rapidamente assimilada, acompanhando a exibição dos dois gêneros de imagens distintos nos espetáculos de projeções oferecidos na cidade a partir de então. A própria lanterna mágica, enquanto dispositivo óptico-mecânico, deixaria de ser um parâmetro de distinção e definição de uma prática na medida em que foi incorporada aos aparelhos cinematográficos como peça constituinte fundamental da viabilização da projeção.

A introdução do cinematógrafo no horizonte das diversões ópticas do final do século XIX e em meio à tradição lanternista dos espetáculos de projeções não significou o encerramento imediato das práticas que a caracterizavam. Embora as temporadas de exibições cinematográficas realizadas na cidade entre 1896 e 1908 tenham ultrapassado largamente aquelas de projeções de lanterna mágica, as duas modalidades continuaram sendo apresentadas, separadas ou conjuntamente, sob diversas modalidades de exibição. Contudo, ao passo que as projeções autônomas de vistas animadas se tornaram cada vez mais regulares e especializadas, aquelas de vistas fixas

³⁴³ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 113, 16/5/1908, sábado, p. 3, anúncio.

foram desaparecendo lentamente enquanto espetáculo público, simultaneamente à popularização da venda de lanternas mágicas de uso doméstico e como brinquedo infantil no comércio local.

Além de terem participado como imagens alternativas, destinadas a incrementar os espetáculos exclusivamente de projeções promovidos pelos exibidores cinematográficos itinerantes, as vistas fixas também foram exibidas na cidade entre 1896 e 1907 independentemente daquelas animadas, isto é, conforme a tradição lanternista anterior à invenção do cinematógrafo. Nestes casos, elas foram apresentadas tanto como atrações complementares de espetáculos de variedades quanto como atrações exclusivas de espetáculos autônomos.

A primeira dessas temporadas foi realizada ainda em dezembro de 1896, quando ocupou o Theatro São Pedro o transformista De Mesmeris, integrando as projeções como atrações complementares de seus espetáculos. Em 1900, as vistas fixas seriam exibidas localmente como atrações autônomas por José Barrucci, que visitava Porto Alegre pela primeira vez com o seu aparelho/espetáculo/estabelecimento temático “Panorama Internacional”. Em 1901, as vistas fixas foram apresentadas no Café Guarany sob a denominação de *Metempsychose* e, em 1904, ilustraram uma conferência realizada no Theatro São Pedro por dois viajantes estrangeiros sobre suas expedições à África e a alguns estados brasileiros. Uma última manifestação do gênero no período aqui tratado ocorreu em 1907, dentro do modelo antigo de exibição, sendo empregada uma lanterna mágica profissional denominada Poliorama Molteni para projetar vistas dissolventes como atrações complementares dos espetáculos de uma companhia dramática.

1896 – De Mesmeris e Sylphorama – Theatro São Pedro

De Mesmeris era um artista transformista já conhecido na cidade, quando estreou no Theatro São Pedro, em 5 de dezembro, para uma nova temporada de espetáculos variados. Vinha de Rio Grande e visitou as redações de diferentes jornais locais para fazer a sua divulgação. Distribuiu folhetos pelas ruas, os quais traziam o seu retrato e o programa do espetáculo de estreia, destacando as sortes de prestidigitação e uma criação transformista inspirada na ópera “Othelo”, em que representava sete personagens.³⁴⁴ Divulgou que havia feito recente sucesso e recebido boas críticas em turnê pelas cidades de Montevideú, Buenos Aires e Santiago do Chile³⁴⁵, e que tinha sido contratado pela casa de espetáculos parisiense *Folies-Bergère*, onde deveria atuar após

³⁴⁴ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 22, nº 279, 2/12/1896, 4ª feira, p. 2.

³⁴⁵ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 22, nº 282, 5/12/1896, sábado, p. 1.

a temporada porto-alegrense.³⁴⁶ No entanto, também se soube que, ao se apresentar no Rio de Janeiro, havia recebido “grande manifestação de desgosto por parte do público e da imprensa”, a tal ponto que os espectadores se retiraram do teatro antes do encerramento do espetáculo.³⁴⁷

As informações negativas foram desconsideradas pela imprensa local, que preferiu acatar a lista internacional de sucessos e o recomendou aberta e insistentemente ao público. Também as acusações públicas de charlatanismo das quais foi objeto quando se apresentou em Porto Alegre, em agosto do ano anterior, foram esquecidas. Mas a tendência dos jornais não parece ter sido seguida pelos espectadores. Afinal, a sua estreia contou com concorrência apenas regular, a qual não melhorou nos espetáculos seguintes, mantendo-se o teatro quase vazio nas suas funções.

Segundo o *Mercantil*, o programa do espetáculo inaugural estava dividido em três partes e incluía sortes de prestidigitação, “algumas das quais reveladas ao público sob franca hilaridade do auditório”, números de transformismo, “muito admirados pela rapidez da troca de personagens e muito aplaudidos”, e uma miscelânea musical de árias de óperas e polkas tocada em garrafas, numa extravagante releitura de manifestações da cultura erudita, número musical que costumava ser denominado “excêntrico”.

Os espetáculos seguintes de De Mesmeris continuaram reunindo as atrações dos gêneros acima citados, sempre priorizando os números que fizessem o auditório rir. Arrematando o comentário a um desses espetáculos, o *Mercantil* lhe solicitou que exhibisse o Sylphorama, que sabia ter trazido, pois não tinha dúvidas do seu grau de atração junto ao público.³⁴⁸ O pedido só foi atendido no quarto espetáculo, de despedida, realizado no domingo, 13. Foi igualmente regular o público que o assistiu e para o qual foram enfim apresentadas, como atração final da noite, as “projeções luminosas com a máquina Molteni”. Estas contribuíram para deixar “indeláveis recordações no espírito de todos aqueles que assistiram ao trabalho de De Mesmeris”.³⁴⁹ Após, o artista seguiu para as cidades de Cachoeira e Santa Maria.

1900 – José Barrucci e o Panorama Internacional

Entre 21 de maio e 25 de julho de 1900, esteve em cartaz em Porto Alegre o *Panorama Internacional*, de propriedade de José Barrucci, que visitava a cidade pela pri-

³⁴⁶ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 22, nº 280, 3/12/1896, 5ª feira, p. 2 e *A República*, Porto Alegre, ano 2, nº 279, 4/12/1896, 6ª feira.

³⁴⁷ *A República*, Porto Alegre, ano 2, nº 269, 23/11/1896, 2ª feira, p. 1.

³⁴⁸ *Mercantil. Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano 22, nº 285, 9/12/1896, 4ª feira, p. 1.

³⁴⁹ *Mercantil. Folha da Tarde*. Porto Alegre, ano 22, nº 289, 14/12/1896, 2ª feira, p. 1.

meira vez. A denominação designava simultaneamente uma atração, um aparelho e o estabelecimento próprio e temporário aberto pelo exibidor para explorá-los, o qual localizava-se na Rua dos Andradas, 393, a principal rua da cidade.

Barrucci não veiculou anúncios na imprensa, de modo que as informações sobre a sua temporada se concentram nas notas veiculadas nos jornais *A Federação* e *A Reforma*, principalmente, pois o *Correio do Povo* praticamente o ignorou, apesar de o Panorama ter permanecido em cartaz, e com sucesso, por mais de dois meses.

Tratava-se de uma diversão temática, especializada na exibição de vistas fixas fotográficas de interesse turístico. O exibidor possuía diferentes coleções de vistas de cidades como Paris, Viena, Veneza, Roma, Barcelona, Sevilha, Monserrats, Monte Carlo, Palestina, Nice, Cannes, Gênova, Veneza, Nápoles, Canadá, Berlim, Milão, Turim, Egito, Montevidéu e Buenos Aires. Estas apresentavam aspectos de suas ruas e avenidas, pontos turísticos tradicionais, edificações e monumentos, reproduzindo-se suas faces externas e interiores, além de panoramas das belezas naturais. Mas também apresentou coleções de vistas de acontecimentos, como a expedição do explorador Andréa ao Pólo Norte, as festas da abertura do canal em Kiel, o assassinato de Mr. Sadi Carnot e seus funerais e a guerra ítalo-abissínia. Observa-se que o caráter das vistas tornava no mínimo interessante, se não indispensável, a sua apresentação oral pelo exibidor.

Ao anunciar a abertura do Panorama Internacional, ainda sem data definida, *A Reforma*, que fez a melhor cobertura da temporada, divulgou informações sobre a natureza da diversão e o modo de organização do espetáculo:

Cada *seção* desse divertimento consta de 50 vistas de cidades, monumentos etc. apanhadas com toda a nitidez fotográfica e apreciadas por engenhosa combinação de lentes, em tamanho natural e com toda a verdade de detalhes pedaços da natureza e obras de arte.³⁵⁰

Não fica claro se a grafia empregada no termo “seção” está correta e designa uma parte do repertório de vistas ou tinha o sentido de sessão, como duração da exibição de cada programa. Considerando-se a segunda possibilidade, acrescida da importante informação de que as vistas eram apreciadas “em tamanho natural”, seria claramente um espetáculo de projeções ampliadas para um público coletivo, realizado por sessões sucessivas, com duração de 30 minutos, conforme se verá a seguir, apresentando 50 “belas vistas do mundo civilizado”³⁵¹ por vez.

Após a abertura do Panorama, realizada em 21 de maio, o representante da folha voltaria a falar a respeito, descrevendo a experiência:

³⁵⁰ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 105, 15/5/1900, 3ª feira, p. 2.

³⁵¹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 109, 19/5/1900, sábado, p. 2.

Apesar do mau tempo, o salão do Panorama encheu-se de visitantes que, por meia hora, viram passar através dos binóculos os *boulevards* mais afamados da grande capital as ruas de maior trânsito e movimento, o interior das suntuosas igrejas como Madeleine, o exterior da Notre Dame e Saint Sulpice, a estátua equestre de Napoleão III, a coluna Vendôme, a torre Eiffel, a base desta, os jardins de Luxemburgo, a belíssima cascata do Bois de Boulogne, a nova Ópera, o seu interior riquíssimo, o monumento elevado a Gambetta, trabalho nobilíssimo, etc., etc. As vistas são fotografias tiradas sobre cristal, produzindo agradável efeito as combinações de lentes, luz, etc. Hoje, como diariamente, funcionará o Panorama.³⁵²

O relato parece endossar a interpretação anterior, informando que a visão das 50 vistas ocupava 30 minutos da atenção dos visitantes. Contudo, também observa que estes as viam “passar através dos binóculos”, contrariando a ideia da projeção para enfatizar outra forma de apropriação, a observação individual. Além do mais, a referência aos binóculos, associada à indicação do “agradável efeito” das “combinações de lentes, luz”, parece indicar mais fortemente que o espetáculo era realizado não em torno de imagens fotográficas comuns, mas de fotografias estereoscópicas, que davam a impressão de relevo e profundidade às imagens, prática muito comum na época. Por sua vez, ao informar que as imagens tinham por suporte o cristal, volta-se a enfatizar a possibilidade de que se destinavam à projeção, já que o suporte transparente das fotografias era condição para a passagem da luz do projetor e a subsequente reprodução da imagem na parede ou tela.

As escassas e confusas informações veiculadas na imprensa, somadas às dificuldades de esclarecimento de certos termos vocabulares empregados para descrever a atração, impedem, por hora, a confirmação da sua natureza. O fato é que alguns elementos assinalados remetem a um dispositivo denominado Panorama Kaiser, descrito pelo escritor Kafka, que o visitou na Alemanha em 1911, embora este já lhe fosse familiar desde a infância em Praga. Tratava-se de uma peça de grandes dimensões, uma caixa de óptica aperfeiçoada de observação individual, do mesmo gênero dos Cosmoramas exibidos localmente em meados do século XIX. O Panorama Kaiser era uma espécie de gabinete circular provido de vários binóculos, em frente aos quais sentava-se cada observador. Ao fixar os olhos nas oculares, via-se fotografias estereoscópicas de panoramas de cidades, exteriores e interiores de edificações e monumentos, obtendo-se uma visão imóvel, mas tridimensional, daqueles aspectos. O Panorama Kaiser era acionado por um homem, assim como o instrumento sonoro mecânico que ambientava as observações. O visitante dispunha de um bom tempo para observar cada vista antes que esta fosse substituída automaticamente por meio de um mecanismo interno, o que permitia o exame atento de todos os seus detalhes. Os programas eram

³⁵² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 111, 22/5/1900, 3ª feira, p. 2.

atualizados regularmente e a diversão funcionava da manhã à noite (ZISCHLER, 2005: 39).

Em Porto Alegre, o Panorama Internacional funcionava diariamente, mas apenas à noite, como costumava acontecer quando os espetáculos eram de projeções. O seu programa compreendia 50 vistas de cada vez e era atualizado a cada dois dias. Contudo, foram muito comuns as reprises de certas coleções de vistas de cidades “a pedido de várias famílias”. Se esta característica parece remeter à ideia da projeção e de sua efemeridade, tornando mais compreensível a ansiedade por ver de novo, por outro lado o ineditismo dos temas e a qualidade expressiva das imagens, em caso de estereoscopias, somados ao boca a boca bem impressionado e à rápida renovação dos programas, também podiam inspirar pedidos do gênero, mesmo no caso de a atração destinar-se à observação.

A descrição da *Federação*, ao dizer que “os quadros expostos, na sua totalidade de vários sítios e monumentos da grande cidade de Paris, estão artisticamente arranjados e merecem uma visita do público”³⁵³, parece endossar essa percepção. Um último aspecto que assemelharia o Panorama Internacional ao Panorama Kaiser era o piano mecânico com que ambos contavam. No exemplo local, o instrumento, que tinha “repertório avultado, voz magnífica e perfeita execução”, costumava ambientar ou “amenizar”, como se disse, as “exibições”.

O fato é que o Panorama Internacional funcionou com grande sucesso de público por mais de dois meses, enchendo-se de “visitantes”, entre os quais muitas “exmas. famílias”, já no seu primeiro final de semana de funcionamento. Por diversas vezes, a imprensa enfatizou que o público local não deveria “perder a ocasião que se lhe oferece de apreciar belas vistas do mundo civilizado”, já que “no Panorama pode a gente viajar comodamente sentado pela Europa inteira”.³⁵⁴ Após um mês da abertura, se diria do Panorama que continuava “enchendo-se todas as noites o salão em que são exibidas as suas magníficas vistas”³⁵⁵ e isso que o preço das entradas não era barato, mas “razoável”.

O seu sucesso de público foi considerado justo porque se tratava de uma diversão “agradável, cômoda e variada”. Segundo a *Reforma*, as vistas causavam muito boa impressão devido à sua nitidez. Também a *Federação* fez uso deste atributo para elogiar-lo: “este panorama é o melhor, mais nítido, mais completo e mais moderno dos que temos visto”.³⁵⁶ O último qualificativo voltaria a ser empregado na semana seguinte pela mesma folha, para justificar que a “grande concorrência pública” do Panorama se de-

³⁵³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 17, nº 117, 23/5/1900, 4ª feira, p. 2.

³⁵⁴ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 105, 15/5/1900, 3ª feira, p. 2 e nº 109, 19/5/1900, sábado, p. 2.

³⁵⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 17, nº 142, 21/6/1900, 5ª feira, p. 2.

³⁵⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 17, nº 125, 1/6/1900, 6ª feira, p. 1.

via às suas “excelentes vistas nítidas modernas”.³⁵⁷ A ênfase na nitidez e modernidade das imagens pode ser considerada um outro indício de que se tratava de projeções e talvez de placas de vidro fotográficas estereoscópicas, conforme já assinalado. Porque estereoscópias eram conhecidas e apreciadas localmente desde 1855, mas talvez fosse a primeira vez que eram projetadas. Neste caso, tais vistas representariam a modernidade em relação aos antigos espetáculos de projeções de lanterna mágica, majoritariamente fundados na exibição de placas ilustradas ou fotográficas comuns.

Da qualquer forma, era a primeira vez que se explorava de forma tão especializada no meio local a exibição de vistas fixas turísticas. Em 1908, outro exibidor voltaria a oferecer aos porto-alegrenses espetáculos de projeção fundados na mesma temática, mas de vistas animadas (Auto-Tours). Barrucci começou exibindo 50 vistas da cidade de Paris, “como sejam monumentos, aquedutos, avenidas, *boulevards*, pavilhões da Exposição, ruas, passeios, prédios, torres, etc., etc.”.³⁵⁸ Após dois dias, entraram em cartaz vistas da cidade de Viena, “que possui grandezas artísticas e naturais merecedoras de apreço”.³⁵⁹ Mais dois dias e nova renovação do programa, passando a ser “exibidas 50 vistas novas da expedição do explorador Andréa ao Pólo Norte e das festas em Kiel”.³⁶⁰ Eram 16 vistas sobre o primeiro tema e 34 sobre o segundo. As festas diziam respeito à “ocasião da abertura do canal, festas suntuosas a que assistiu o imperador alemão e sua comitiva”³⁶¹, propondo-se, assim, uma “viagem imaginária” a lugares ainda mais distantes e inacessíveis, uma verdadeira aventura que permitiria aos porto-alegrenses participarem indiretamente de um evento histórico internacional importante e percorrerem as geladas terras polares.

Vistas de Veneza, “a cidade dos canais e das gôndolas”, foram as próximas exibidas, reunindo as “principais belezas naturais e monumentos da cidade italiana proclamada como a mais bela do mundo”.³⁶² Como de praxe, elas foram substituídas, após dois dias de exposição, por vistas de Barcelona e Monserrats. Verifica-se, assim, que Barrucci procurou impressionar o público local interessado no gênero já na primeira semana, alternando um variado repertório de imagens que renovou com regularidade, muito provavelmente objetivando atrair uma mesma comunidade de espectadores a diferentes exposições, distintas pela programação. Segundo a imprensa, a atração vinha sendo realmente muito visitada.

³⁵⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 17, nº 130, 7/6/1900, 5ª feira, p. 2.

³⁵⁸ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 110, 21/5/1900, 2ª feira, p. 2.

³⁵⁹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 113, 25/5/1900, 6ª feira, p. 2.

³⁶⁰ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 114, 26/5/1900, sábado, p. 2.

³⁶¹ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 115, 28/5/1900, 2ª feira, p. 2.

³⁶² *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 116, 29/5/1900, 3ª feira, p. 2.

O próximo conjunto de imagens apresentado reuniu “vistas de Monte Carlo e principado do jogo”. Segundo a *Reforma*, também foram exibidas neste programa “notáveis quadros da Palestina”. Sucedeu a estas uma coleção integrando imagens de Monte Carlo, “que reproduzem as ricas salas de jogo instaladas no Cassino, originalmente decoradas, copiosas de espelhos e onde o príncipe local preside a todas as partidas”³⁶³, além de vistas de Nice, Manton, Cannes, Ventimiglia e de Gênova. A partir de quarta-feira, 06 de junho, novo programa entrou em cartaz e desta vez com “vistas de Roma, a cidade das sete colinas, e de Nápoles”.

Nos dias seguintes, Barrucci passou a alternar programas de vistas inéditas com outros de vistas já conhecidas. Foram mostradas, assim, vistas dos Estados Unidos, das Cataratas do Niágara durante o inverno e outras quedas d’água, seguindo-se imagens das cidades italianas de Roma e Nápoles e posteriormente da Palestina, “a pedido de Exmas. Famílias.”³⁶⁴ Considerando-se que o exibidor ainda mostraria outros novos conjuntos de vistas, ou seja, que ainda não havia esgotado o seu acervo, a repetição deste conjunto devia realmente atender a uma solicitação do público, demonstrando a existência de uma relação de proximidade entre espectadores e exibidor e a flexibilidade deste último na organização dos programas a partir das demandas do público.

Na quarta-feira, 13, a *Reforma* avisou aos interessados que Barrucci havia encomendado novas vistas na Europa e que aguardava a sua chegada. Eram vistas da Exposição Universal de Paris, o que não podia ser mais apropriado, considerando-se o grande interesse local pelo evento. Por essa mesma época, longos textos vinham sendo publicados nos jornais descrevendo o certame, aberto em 15 de abril deste mesmo ano e encerrado apenas em 12 de novembro. Desde o ano anterior, a Exposição Universal vinha sendo tratada nas páginas dos jornais, sendo também anunciada pela Livraria Americana a disponibilidade para encomenda de uma publicação ilustrada sobre ela. Não por acaso, as vistas de Paris foram as mais solicitadas localmente nas reprises.

No sábado, 16 de julho, a *Federação* avisou que no domingo o Panorama atenderia aos pedidos “dos frequentadores” e voltaria a expor vistas da cidade de Paris. Na segunda e terça, seriam expostas vistas da cidade de Berlim, além daquelas do porto de Kiel e do Egito, devendo ser exibidas em breve vistas de Montevidéu, Buenos Aires e Sevilha. Na divulgação dos programas, a *Federação* costumava se dirigir aos “frequentadores do Panorama”, evidenciando a assiduidade de ao menos um grupo de espectadores, que costumava ir regularmente ao estabelecimento para assistir a novas vistas e talvez rever outras. Esse público crescia muito nos finais de semana.

³⁶³ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 122, 5/6/1900, 3ª feira, p. 2.

³⁶⁴ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 124, 7/6/1900, 5ª feira, p. 2.

O sucesso ininterrupto do Panorama estimulava os jornalistas a se expandirem em seus comentários, que provavelmente resultavam no incremento da concorrência, considerando-se as expectativas criadas. Quando estava em cartaz Sevilha, por exemplo, chamou-se a atenção para a sua história e o fato de ser uma cidade de “monumentos construídos pelos mouros e que lembram o domínio deles na península ibérica”, destacando-se as vistas da “Igreja Metropolitana, com seus altares esculpturados, adro riquíssimo e mais dependências, são belos quadros, dignos de apreciação”.³⁶⁵ Quando foram exibidas as vistas de Barcelona, igualmente lembrou-se que era uma cidade de “belas avenidas”.

Ainda no final de junho, a imprensa divulgou que Barrucci pretendia encerrar a temporada em meados do mês seguinte. De fato, em 26 de julho Barrucci seguiu para Pelotas, no sul do Estado, deixando positiva impressão em Porto Alegre, cuja imprensa o recomendou como “instrutiva diversão”, destacando a sua longa temporada de sucessos. A boa reputação firmada no meio local também redundaria na boa acolhida que mereceu nas temporadas seguintes que realizou na cidade, em 1901 e 1903, já como exibidor cinematográfico.

1901 – *Metempsychose* – *Café Guarany*

A primeira temporada de José Barrucci em Porto Alegre como exibidor cinematográfico foi realizada no *Café Guarany* no verão de 1901. Tão logo foi encerrada, em 27 de fevereiro, o local, que havia ampliado o seu público frequentador em razão da oferta das projeções, tornando-o mais diversificado e familiar, fechou as portas para uma rápida reforma, reabrindo em 2 de março com uma diversão “nova para o nosso público”.

Segundo a *Federação*, tratava-se da “transformação, à vista do espectador, de figuras, que tomam, sucessivamente, novos aspectos, deleitando a vista”.³⁶⁶ Dizia-se que a atração havia sido exposta recentemente em Paris com o nome de *metempsychose*. *A Reforma* também a referiu como “certa diversão, muito em voga na Europa, que consiste em apresentações de vistas, cujos aspectos se transformam rapidamente à vista do espectador”.³⁶⁷ Ou seja, era um espetáculo de projeção de vistas dissolventes de lanterna mágica, causando surpresa a sua divulgação como uma novidade, considerando-se que as vistas dissolventes haviam sido apresentadas por abundantes prestidigitadores nas últimas décadas do século XIX. De resto, o atributo “novo” era largamente empregado com fins promocionais, mesmo que não correspondesse à qualidade da oferta.

³⁶⁵ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 23, nº 137, 23/6/1900, sábado, p. 2.

³⁶⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 18, nº 51, 28/2/1901, 5ª feira, p. 2.

³⁶⁷ *A Reforma*, Porto Alegre, ano 34, nº 32, 1/3/1901, 6ª feira, p. 2.

De acordo com os comentários posteriores, a concorrência aos espetáculos foi “extraordinária” no seu primeiro final de semana de funcionamento. De acordo com a *Reforma*, a atração continuava sendo exibida em 8 de março “com grande concorrência”, mas nada mais foi mencionado a seu respeito nos dias seguintes, o que não é de estranhar, considerando-se o sucesso que vinha fazendo no Theatro São Pedro o cinematógrafo de Henrique Sastre.

1904 – Irmãos Seljam – Theatro São Pedro

A presença dos irmãos exploradores Stefan e Mirko Seljam em Porto Alegre foi noticiada pelo *Independente* ainda em 8 de setembro, após a folha ter recebido a sua visita na redação. Tratava-se de engenheiros em excursão pela América do Sul, os quais percorriam o interior do Brasil após terem visitado outros países, como a África. A fim de dividirem a experiência, decidiram dar uma conferência no domingo, 18, no Theatro São Pedro, em um evento que deveria contar com a presença do Presidente do Estado Borges de Medeiros. Na ocasião, falariam de suas viagens, do movimento revolucionário no Paraguai e de outros fatos curiosos, incrementando a exposição com “várias projeções luminosas, dispondo para isso de aperfeiçoados aparelhos”.³⁶⁸

A conferência foi de fato realizada no dia e local indicados e contou com um “numeroso auditório”. Ultrapassando as expectativas da *Federação*, o teatro ficou “repleto” de um público “seleto” de famílias. Quem iniciou a fala foi Mirko, que conseguiu se fazer entender, apesar do mal português. Ele discorreu sobre a África Central (Somália, Etiópia), onde havia passado três anos com o irmão, tratando de variados aspectos que privilegiavam a cultura destes países, seus usos e costumes, mas também a forma de governo, religião, história, geografia, comércio, organização militar, enfim. O narrador foi muito aplaudido ao final da palestra, causando “agradável efeito nos espectadores”. Uma banda da Brigada Militar abrilhantou o evento, devendo ter tocado na abertura ou no intervalo.

As projeções luminosas acompanharam a segunda parte da conferência, que foi dedicada ao Brasil e na qual foram relatadas as viagens dos exploradores pelo interior do Rio de Janeiro até o Paraguai, passando por São Paulo, Paraná e Mato Grosso. Neste trajeto, os exploradores conheceram e fotografaram as Sete Quedas de Iguaçu e outras belezas naturais, as quais eles vinham agora mostrar aos porto-alegrenses, proporcionando-lhes belos panoramas e conhecimentos sobre pontos turísticos provavelmente desconhecidos do seu próprio país. Era a primeira vez que um espetáculo do gênero era realizado na cidade e nesse caso as imagens foram empregadas como

³⁶⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 4, nº 287, 11/9/1904, domingo, p. 2.

ilustrações de uma conferência, o que as distingue dos espetáculos de projeções de vistas turísticas, com os quais não deixavam, no entanto, de manter um parentesco temático, aproveitando um mesmo interesse do público.

1907 – Companhia Dramática Portuguesa de Eduardo Vitorino e o Poliorama Molteni – Theatro São Pedro

A Companhia Dramática Portuguesa de Eduardo Vitorino realizou temporada na cidade durante o mês de junho de 1907, estreando no dia 9. Tratava-se de uma companhia teatral especializada em peças cômicas curtas, a qual costumava abrir os seus espetáculos com projeções luminosas de vistas fixas. Para tal, empregava um aparelho aperfeiçoado denominado Poliorama Molteni, cuja fonte de luz era elétrica. Este era capaz de projetar vistas dissolventes, o que indica que se tratava de uma lanterna de mais de uma objetiva (bi ou triunial). Embora tenham sido exibidas regularmente e sempre como a primeira atração do programa, as projeções concentraram importância secundária no repertório da companhia.

A sua temporada foi realizada no Theatro São Pedro, cobrando-se pelos ingressos preços diferentes e disponibilizando-se bondes após as funções. Os camarotes custavam 25\$000rs; as cadeiras, 4\$000rs; as galerias nobres, 3\$000rs e as galerias comuns 1\$500rs. Apesar dos valores relativamente elevados, correspondentes ao gênero, a sua estreia, realizada num domingo, contou “com enchente à cunha e abundância de aplausos”, sendo que ao meio-dia os ingressos já estavam esgotados.³⁶⁹

No anúncio de divulgação do segundo espetáculo, ganhou grande destaque o aviso de que na mesma semana deveria estrear uma atração ainda inédita, o “aperfeiçoado aparelho de projeções luminosas Polyorama Molteni”. Apesar de pertencer a uma tradição óptica e espetacular já defasada pelas projeções cinematográficas, o aparelho foi promovido como um “verdadeiro sucesso dos teatros parisienses”, como se fosse uma real novidade, cuja incorporação pela companhia deveria valorizar o seu espetáculo como um todo.

Contudo, a própria ideia de diversificar um espetáculo teatral com a incorporação das projeções já havia sido revisada com a substituição das projeções luminosas pelas cinematográficas, modo de exibição que, aliás, também já se mostrava desgastado. É possível, no entanto, que, ao optar por uma lanterna e não por um cinematógrafo, a companhia procurasse se distinguir das concorrentes e das práticas espetaculares correntes, em que o cinematógrafo reinava e se expandia, oferecendo uma espécie de retorno nostálgico às velhas formas de entretenimento.

³⁶⁹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 574, 13/6/1907, 5ª feira, p. 1.

O Poliorama estreou em 19 de junho, abrindo o espetáculo. No entanto, apesar de toda a expectativa criada, não mereceu mais do que uma nota rápida e desinteressada da *Federação*, relatando que o aparelho agradou ao público “apresentando lindas vistas coloridas”. No dia seguinte, ele foi exibido com novo programa, sendo apresentados conjuntos de vistas fixas que compunham narrativas, as quais certamente dispunham de acompanhamento oral: “o episódio burlesco em 12 quadros ‘Tribulações de uma porteira’, verdadeira bexigada em 11 quadros ‘Um comilão em apuros’, acontecimento cômico-romântico em 4 quadros ‘Uma conquista’, a história ultra-cômica em 12 quadros ‘A casa dos feitiços’; a exibição do majestoso e comovente espetáculo em 24 quadros dissolventes ‘O Evangelho’, continuação do sublime episódio da vida de Jesus Cristo”.³⁷⁰

Cada quadro era uma placa de lanterna mágica, uma imagem, sendo que o último conjunto mencionado reunia ilustrações produzidas “a partir de desenhos de Habert, Brunetier, Sambeau e Luzes.”³⁷¹ Ao menos neste último caso, trata-se de quadros artísticos e destinados a uma apreciação adulta. No que respeita à temática dos anteriores, observa-se que correspondiam à linha de trabalho da companhia, cujo repertório era especializado em comédias.

Este espetáculo foi realizado “perante numerosa concorrência”. Sobre as vistas luminosas, a *Federação* comentou apenas que “agradaram também”. A companhia continuou fazendo sucesso de público e recebendo aplausos nos dias seguintes, mas esse sucesso deveu-se apenas às representações teatrais, cujos títulos eram regularmente substituídos. O Poliorama também continuou sendo exibido como número inicial, mas sem destaque, observando-se apenas que era um “bom silforama”³⁷² e as vistas eram nítidas. A recuperação do nome fantasia que denominava as lanternas mágicas no final do século XIX acaba evidenciando o desprezo dos jornalistas, ao menos, pelo aparelho e práticas análogas, demonstrando também que foi infrutífero o esforço da companhia em promovê-lo como novidade e sucesso estrangeiro.

³⁷⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 144, 20/6/1907, 5ª feira, p. 3.

³⁷¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 24, nº 142, 18/6/1907, 3ª feira, p. 2.

³⁷² *O Independente*, Porto Alegre, ano 7, nº 577, 23/6/1907, domingo, p. 2.

3. A SEDENTARIZAÇÃO DA EXIBIÇÃO CINEMATOGRÁFICA

3. 1. As primeiras salas especializadas permanentes

As primeiras salas permanentes especializadas em exibições cinematográficas abertas em Porto Alegre foram os “cinematógrafos” Recreio Ideal, Recreio Familiar, Rio Branco, Berlim e Variedades. Surgidos a partir de maio de 1908, não foram, como se sabe, os primeiros estabelecimentos do gênero que funcionaram na cidade. Entre 1896 e 1908, sete outras salas foram abertas no meio local por exibidores itinerantes, incluindo-se neste grupo os introdutores do cinematógrafo. Todas elas, com uma exceção, empreenderam um modelo de exibição em que as projeções eram apresentadas em sessões diárias, curtas e sucessivas, com duração média de 30 minutos cada. Porém, tais espaços deveriam ter e tiveram duração temporária.

Na sua totalidade, as entradas custavam 1\$000rs, havendo casos em que foi estabelecida também a meia-entrada infantil. O valor único correspondia às características do espaço e ao modo de organização da exibição. Nas salas especializadas havia geralmente uma única opção de acomodação e os espetáculos tinham uma duração mais curta e um modo de funcionamento mais simples do que aqueles empreendidos nos teatros. Assim, observa-se que também elas funcionaram de acordo com um padrão de exibição específico e distinto daquele que caracterizou os espetáculos cinematográficos autônomos realizados nos centros de diversões no mesmo período. Neste segundo caso, os programas eram organizados a partir do modelo de representação teatral, resultando no que aqui se chamou “funções”, em respeito aos usos dos contemporâneos. Elas aconteciam uma vez por dia e de preferência em dias alternados, caracterizando-se por maior duração e intervalos, além de eventualmente incluírem elementos adicionais de ordem visual e sonora. Correspondiam a este padrão de exi-

bição ingressos com preços diferentes, mas cujo valor médio para um adulto era de 2\$000rs, ou seja, o dobro do valor cobrado pelas salas especializadas.

Este padrão, que começou a se constituir em 1901, foi hegemônico em Porto Alegre entre 1905 e 1907, três anos durante os quais não foram abertas salas especializadas na cidade; apesar disso, não foi adotado pelas salas permanentes em 1908. Elas assumiram o modo de funcionamento de suas congêneres da fase itinerante, o mesmo sob o qual vinham funcionando os estabelecimentos afins abertos no Rio de Janeiro desde 1907, razão pela qual divulgou-se localmente que as novas salas funcionariam segundo o “sistema carioca”.

A abertura das salas de exibição cinematográfica permanentes expressou um esforço de definição de um lugar e modo próprios de organização do espetáculo, orientados para a especialização. A opção pelo modo de funcionamento que coincidentemente havia sido o primeiro praticado na cidade evidencia, por sua vez, uma escolha pela separação e distinção do cinema em relação ao teatro, embora práticas específicas aos modos de mostrar e ver cinematográficos já caracterizassem a exibição autônoma de inspiração teatral.

O processo de sedentarização da exibição cinematográfica a que as salas permanentes deram início passou pelo estabelecimento delas mesmas como espaços legítimos de realização da atividade. Ele também atendia a uma necessidade de garantir melhores condições estruturais para a efetivação dos espetáculos, dadas as dificuldades de transporte e instalação de equipamentos enfrentadas pelos profissionais itinerantes que apresentavam as projeções em espetáculos públicos.

Contudo, a sedentarização atendeu principalmente a um intuito de reorientar a exploração comercial do cinematógrafo no sentido da racionalização, autonomização e fortalecimento do cinema enquanto prática econômica. Não se tratava de constituir um gênero de espetáculo e uma nova opção de diversão, o que o cinema já era. A formação do público de cinema em Porto Alegre foi anterior à sedentarização da exibição, tendo sido o seu maior estímulo, a sua condição. Foi justamente a especialização das práticas e o crescimento do grau de exigência do público do gênero que estimularam a abertura das salas especializadas permanentes.

A partir delas, porém, seriam redefinidas as práticas de exibição e apropriação do cinema. Os primeiros cinematógrafos foram salas pequenas com uma ou duas opções de lugar, as quais passaram a funcionar nos mesmos dias e horários segundo o mesmo modo simplificado de exibição. Embora possa ter ampliado os lucros dos exibidores, a sua abertura não significou inicialmente melhores condições de apreciação do espetáculo para o público, nem mais ricas possibilidades de sua apropriação. Ao contrário, a homogeneização da oferta e do modo de organização do espetáculo, assim

como a campanha promocional que envolveu a inauguração e afirmação das salas, localizadas no endereço mais central e valorizado da cidade, resultaram na elitização social, padronização e empobrecimento da apropriação.

Contudo, a regularização da atividade e as necessidades decorrentes do aumento da concorrência acabariam estimulando, num momento seguinte, a introdução de novas práticas promocionais pelo setor exibidor, destinadas a criar novas formas de distinção entre as salas congêneres. Tais iniciativas procuraram estreitar os laços entre o público e os estabelecimentos, estimulando a fidelização dos espectadores aos espaços. Assim, os *habitués* do gênero seriam convidados a se tornar *habitués* das casas exibidoras, passando a ser rapidamente identificados pela imprensa não mais como apreciadores do cinema mas como frequentadores do Recreio Ideal ou do Variedades. Tomar as primeiras referências nesse sentido como expressões da divisão real do público interessado é menos aconselhável do que reconhecê-las como práticas verbais interessadas em personalizar, embora em caráter coletivo, a relação entre espectadores e setor exibidor.

Por outro lado, a abertura das salas permanentes a partir de maio de 1908 não interrompeu imediatamente as práticas que vinham caracterizando a exibição cinematográfica no meio local. A primeira fase da sedentarização será caracterizada pela continuidade, embora decrescente, das exibições temporárias protagonizadas por itinerantes. Por sua vez, o negócio da exibição sedentária se mostrará bastante instável, com salas trocando de proprietário e/ou de endereço e mesmo fechando apenas alguns meses após a abertura. Das cinco salas permanentes abertas em 1908, apenas três funcionavam em maio de 1909, quando fechou o Rio Branco. Às duas que restaram, o Variedades e o Recreio Ideal, juntou-se uma terceira, o Smart-Salão, permanecendo todas abertas até o final daquele ano.

Recreio Ideal

O Recreio Ideal foi inaugurado em 20 de maio de 1908 na Rua dos Andradas, 321, em frente à Praça da Alfândega, como um novo centro de diversões local. Era uma iniciativa da empresa José Tous & C., “representante de uma fábrica espanhola de acessórios cinematográficos”.¹ Considerando-se que na época era muito comum que impressos grafassem de forma distinta e inclusive equivocada os nomes próprios, seria perfeitamente possível que José Tous fosse o mesmo José Tours referido por Vicente de Paula Araújo como o exibidor que explorou o Auto-Tours no Rio de Janeiro em 1907.

¹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 116, 20/5/1908, 4ª feira, p. 1.

Em caso de uma futura comprovação de que José Tours e José Tous tenham sido a mesma pessoa, se saberia que o primeiro cinematógrafo permanente local foi aberto por um experiente exibidor cinematográfico vindo do Rio de Janeiro, o qual, após fazer sucesso naquela cidade com diversos espetáculos de projeções², decidiu estabelecer um negócio fixo em Porto Alegre. Ele deveria saber que a exibição itinerante estava com os dias contados e que havia cidades como a capital gaúcha que já concentravam um grande público apreciador do cinematógrafo, embora não dispusessem de salas permanentes especializadas em projeções, como havia no Rio de Janeiro. Talvez ele nem tivesse este objetivo, pois, após um mês de funcionamento, vendeu o negócio para outro exibidor e partiu para o Rio de Janeiro, dado que contribuiu para reforçar a hipótese acima, além do fato de ter exibido vistas documentais sobre as transformações urbanas da Capital Federal.

O Recreio Ideal foi inaugurado com uma pré-estreia fechada para a imprensa, como já vinha sendo praticado, abrindo para o público em geral no dia seguinte, 21 de maio. Após, passou a funcionar diariamente, oferecendo espetáculos noturnos, organizados por sessões curtas e sucessivas, realizadas entre 18h30 e 23hs. Para as entradas, oferecia duas opções de valor, conformes com a qualidade das suas acomodações: cadeiras de 1ª classe a 1\$000rs e de 2ª a \$500rs.

O cinematógrafo foi aberto numa sala alugada e após um mês de funcionamento teve as suas “instalações” vendidas para outro exibidor, a empresa Bartelô & C., já conhecida na cidade pelas apreciadas temporadas de exibição cinematográfica realizadas no ano anterior, ocupando o Theatro Polytheama em junho e o São Pedro de julho a novembro. O novo proprietário deu início às suas atividades em 31 de julho e manteve a sala em funcionamento até agosto de 1909, quando a repassou aos irmãos Eduardo e Francisco Hirtz.

Quando completou um ano, em maio de 1909, o Recreio Ideal mudou de endereço, transferindo-se “para espaçoso prédio à Praça da Alfândega, antes ocupado pela Notre Dame, que agora passou por grandes reformas”.³ O cinematógrafo continuava em atividade em 1911, localizando-se no mesmo endereço, mas havia mudado novamente de proprietário, pertencendo então à empresa Francisco Damasceno, Issler e C. No início deste mesmo ano sofreu reformas internas e melhoramentos externos. A situação era a mesma em julho de 1912.

A abertura do Recreio Ideal não foi objeto de nenhum comentário mais efusivo ou direto da imprensa no sentido de que representasse uma mudança em relação

² José Tours explorou o Auto-Tours no Rio de Janeiro em março de 1907. Em outubro deste ano, ele estava em cartaz naquela cidade já com outra atração, um cinematógrafo Inglês (ARAÚJO, 1976: 213).

³ Em dezembro de 1908, a loja Notre Dame de Paris ficava na Rua dos Andradas, 311/313.

às práticas que vinham caracterizando a exibição cinematográfica na cidade. A sua divulgação foi, ao contrário, confusa, evocando um parentesco com a tradição lanterna do século anterior e não com as transformações em curso no Rio de Janeiro, por exemplo, onde o grande apreço público pelos cinematógrafos vinha sendo inclusive tratado pela classe médica como uma neurose, denominada “cinematografopatia”.⁴

A primeira nota sobre o Recreio Ideal veiculada nos jornais tinha por título “Ilusionismo” e informava que em breve seria aberto na Rua dos Andradas “um teatro-miscelânea, onde o espectador apreciará de tudo o que existe de magia e ilusionismo”.⁵ Dois dias depois o mesmo *Correio do Povo* já veiculava outra nota, menos fantasiosa, divulgando a estreia de “um aparelho denominado Recreio Ideal”, expressão que na época era sinônimo de um estabelecimento familiarmente percebido como cinematográfico. A informação seguinte o confirmaria, pois acrescentava que o “aparelho” contaria com o “trabalho de cenografia” do conhecido Alfredo Tubino, responsável pela pintura dos panos de boca do Theatro São Pedro (GASTAL, 1999: 21) e pela ornamentação das ruas da cidade nas Festas da Republica. Somente no seguimento é que foi esclarecido tratar-se de uma “nova casa de diversões”, salientando-se, assim, o ser caráter permanente.

A sessão de pré-estreia da casa foi dedicada à classe jornalística “e pessoas gradas”. Os anúncios que a promoveram concentraram variadas informações, como o endereço, o nome da empresa, o modo de organização dos espetáculos, “por sessões, sistema do Rio de Janeiro”⁶, os horários de funcionamento, os preços dos ingressos e até a periodicidade da renovação dos programas. É possível verificar, por exemplo, que, além das sessões noturnas diárias, o exibidor se propôs inicialmente a realizar também matinês, das 15hs às 16hs durante a semana e das 14hs às 17hs nos finais de semana. Contudo, parece não ter tido sucesso com estas sessões diurnas, pois o segundo proprietário da sala não lhes deu continuidade.

Os comentários posteriores sobre a pré-estreia identificaram um elemento novo que os cinematógrafos permanentes agregaram aos espetáculos cinematográficos, o qual foi recebido como um esforço especial do proprietário em proporcionar uma “co-

⁴ Em 5/12/1907, *A Federação* veiculou uma extensa matéria intitulada “A mania dos cinematógrafos”, esclarecendo que se tratava da transcrição de trechos de um texto publicado sob o título “Cinematografopatia” na imprensa carioca e assinado pelo dr. Humberto Gotuzzo. Percebido como uma interessante “crônica médico-literária”, este discorria sobre “a mania cinematográfica” que havia tomado conta da população carioca. De acordo com Araújo (1976: 223), é possível que o texto tenha sido publicado na edição nº 32 da revista carioca *Fon-Fon*, de 16/11/1907, onde o médico acabou ironizado como antigo e passadista.

⁵ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 114, 17/5/1908, domingo, p. 1.

⁶ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 116, 20/5/1908, 4ª feira, p. 3, anúncio.

modidade” maior aos espectadores: o acompanhamento das projeções por uma pequena orquestra.⁷ Como se sabe, em nenhum momento ao longo de toda a fase da exibição itinerante, a música ao vivo foi empregada com tal objetivo. Quando os espetáculos especiais, de gala ou comemorativos, contavam com a participação de uma orquestra ou banda, esta geralmente tocava na abertura, intervalos ou durante a projeção de vistas fixas de personalidades políticas. Quando foram empregados instrumentos sonoros mecânicos, estes foram utilizados igualmente para fins outros, de sonoplastia, acompanhamento sincronizado de filmes musicais e como atração extra, acionada de forma autônoma durante parte do espetáculo ou nos intervalos.

Já no que respeita à qualidade da projeção do Recreio Ideal, realizada por um aparelho Pathé Frères, observou *A Federação* que, se não tinha uma nitidez perfeita, era tão boa quanto a de outros “aparelhos congêneres”. O *Correio do Povo* assinalou que não havia trepidação, que o “salão” estava “muito bem preparado” e tinha “grande número de cadeiras”, de primeira e segunda ordem.⁸ “Salão” designava na época a sala de projeções, não tendo havido, com relação ao Recreio Ideal, qualquer indicação sobre a existência de uma sala de espera. Quanto às fitas exibidas,

Recreio Ideal

Rua dos Andradas n. 321

(Emfrente á praça d'Alfandega)

Empresa J. Tous & C.

Espectaculos diarios por sessões das 6 1/2 ás 11 horas da noite, matinées das 3 ás 4 da tarde, e nos domingos e feriados das 2 ás 5.

HOJE HOJE

Os funeraes de S. M. El-Rei D. Carlos I e D. Luiz Felipe

e mais 6 phantasias—Altas novidades

BREVEMENTE—As reformas do Rio de Janeiro.

Cadeiras de 1ª . . . 1\$000
Ditas de 2ª. . . . \$500

Programma novo todas as segundas e quintas-feiras. 5—5

Anúncio Recreio Ideal, Empresa J. Tous & C. Jornal *A Federação*, 27.05.1908, p. 3. Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 118, 21/5/1908, 5ª feira, p. 2.

⁸ Embora nenhuma descrição tenha apontado o número exato de lugares da sala de projeção, Gastal (1999: 21) divulgou que era de 135 unidades, mas sem referir fonte.

relatou que todas “agradaram imensamente, sobretudo as da ‘Chegada de Elihu Root ao Rio de Janeiro’, ‘Reformas e belezas do Rio de Janeiro’ e ‘Enterro e funerais do rei d. Carlos e seu filho d. Luis’”.⁹ O *Independente*, que elogiou a excelência do projetor, a nitidez, a variedade temática e a novidade das vistas, forneceu, além dos títulos já citados, os demais exibidos naquela noite: “Buenadicha”, “Casamento precipitado”, “Gabinete misterioso” e “Calça rasgada”.¹⁰

Observa-se que há um bom número de fitas documentais, fortemente valorizadas na época por seu caráter informativo. O filme sobre as reformas do Rio de Janeiro era provavelmente de produção nacional, trazendo imagens da Avenida Central (atual Rio Branco), obra do prefeito Pereira Passos, inaugurada em 1904 e símbolo máximo de cosmopolitismo e civilidade enquanto obra da remodelação urbana espelhada no modelo parisiense. Já a vista sobre os funerais das realezas portuguesas, com que o Recreio Ideal preenchia o seu programa inaugural, seria exibida pela segunda vez na Bailante nessa mesma noite, mas por outro exibidor carioca. Quanto à visita do secretário de Estado norte-americano Elihu Root ao Rio de Janeiro, ocorreu em 27/7/1906, em meio a grande festa (ARAÚJO, 1976: 185). Conforme se vê, tais filmes traziam imagens de fatos relativamente recentes e que diziam respeito ao país, proporcionando novas perspectivas de apropriação dos eventos contemporâneos, visuais.

Os comentários sobre a inauguração do novo cinematógrafo distinguiram-se daqueles anteriores, relacionados à abertura das salas temporárias, por destacarem as condições estruturais do estabelecimento, o seu conforto e configuração interiores. No entanto, foram comedido com relação ao seu significado como marco de uma nova fase da exploração cinematográfica, sedentária. Talvez fosse receio ou incerteza sobre o futuro do empreendimento. O fato é que apenas um ano depois é que a imprensa reconheceria o Recreio Ideal como “a casa desse gênero [cinematógrafo] que primeiro se estabeleceu na capital”. Na verdade, no dia seguinte à pré-estreia, a *Federação* publicou uma nota informando que nesta noite haveria “função de cinematógrafo” no “novo recreio”. O sucinto aviso, pelas expressões empregadas, foi a mais clara manifestação de que a casa era identificada como um novo centro de diversões local, com pretensões de longa duração, e não com uma nova temporada de alguma atração passageira.

Outro diferencial foi observado com relação à prática da pré-estreia, a qual, embora não fosse uma novidade, foi adotada pelos cinematógrafos permanentes com a incorporação de um elemento novo. Durante este ano de 1908, tais espetáculos se caracterizaram por apresentar uma duração mais longa do que as sessões comuns, e isso devido ao fato de reunirem um número maior de filmes, geralmente os melhores

⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 117, 21/5/1908, 5ª feira, p. 1.

¹⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 673, 24/5/1908, domingo, p. 3.

títulos do repertório do exibidor, os quais seriam posteriormente apresentados ao grande público, mas em doses homeopáticas. Estes filmes eram após distribuídos em diferentes programas, alternando-se a títulos de menor interesse, de modo a garantir sempre algum grau de ineditismo e atração às sessões. A partir de 1909, esse aspecto seria enfatizado, produzindo nova mudança. As pré-estreias deixariam de se vincular unicamente às inaugurações de salas para demarcar as novas aquisições de filmes pelos exibidores. Elas passariam então a ser realizadas regularmente, mas em horários especiais, tendo por público a imprensa e mesmo autoridades, os quais eram convidados a assistir antecipadamente às novidades que seriam posteriormente exibidas em sessões comerciais comuns ao grande público.

Como as demais salas permanentes abertas ao longo de 1908, o Recreio Ideal costumava renovar os programas duas vezes por semana, o que parece contrariar as exigências anteriores de atualização a cada espetáculo. Há que lembrar, porém, que nas temporadas de exibição cinematográfica autônoma ultimamente realizadas na cidade, das quais se conhece a periodicidade da renovação da programação, ao contrário daquela das salas especializadas temporárias, os espetáculos não eram diários e a atualização dos programas era parcial. A regularidade da renovação prevista pelo Recreio Ideal, além de revelar um esforço de instituição de um padrão de organização mais rígido, talvez inspirado no exemplo carioca, pode ter se devido mais aos limites das redes de distribuição cinematográfica da época do que às demandas do mercado consumidor local, isto é, às exigências dos expectadores.

A manutenção de cada programa em cartaz por três dias em média proporcionava ao exibidor uma certa folga para a reposição dos filmes. Da perspectiva do público, essa periodicidade, somada à modalidade da exibição por sessões diárias sucessivas, permitia, por sua vez, optar por um dia e horário entre outros para assistir à mesma programação. Tal organização também possibilitava aos expectadores tirarem proveito da propaganda e da informação boca-a-boca para escolher os seus programas de filmes ou evitá-los, podendo recomendá-los a outros e mesmo revê-los. Quanto aos preços cobrados pelo Recreio Ideal (1\$000rs e \$500rs), foram considerados “módicos” ou “reduzidíssimos” pelos jornais e seriam conservados pelos cinematógrafos seguintes.

O Recreio Ideal continuou funcionando diariamente com boa concorrência de público, a qual crescia nos finais de semana. Em junho, foram promovidas com especial destaque, e ainda pelo primeiro proprietário do cinematógrafo, matinês dominicais dedicadas às crianças. A do dia 21, com início previsto para as 14hs e distribuição de brinquedos, foi anunciada como se fosse um evento incomum, organizado nos velhos moldes, como uma função, reforçando a ideia de que as sessões da tarde não tenham vingado.

Assim que abriu o segundo cinematógrafo permanente local, o Recreio Familiar, em 16 de junho, os jornais voltaram as suas atenções para a nova casa exibidora, deixando de tratar da anterior, o que voltaria a acontecer a cada inauguração de um novo cinematógrafo. Contudo, o Recreio Ideal permaneceu funcionando durante todo o período, até ter suas instalações vendidas à empresa Bartelô & C., a qual passou a dirigir o estabelecimento a partir de 31 de julho.¹¹ Em uma de suas publicações, o pesquisador Pfeil (s/d: 175) informou que o Recreio Ideal teria sido adquirido pelos irmãos Hirtz nesta data, indicando como origem da informação uma nota veiculada no *Correio do Povo*. A nota existe e realmente afirmava que o cinematógrafo em questão passaria “à propriedade dos srs. Hirtz & Cia.” e que logo a seguir o “atual proprietário, sr. J. Tous”¹², e não Tours, como grafou Pfeil, seguiria para o Rio de Janeiro. Acompanhando as informações veiculadas pela mesma folha nos dias seguintes, porém, verificou-se que o projeto não se concretizou e a compra foi feita por outro exibidor, “Bartelô & C., que possuem um excelente cinematógrafo e abundância de escolhidas fitas”.¹³ Pode ter havido, no máximo, uma sociedade entre ambos, mas nada foi mencionado nesse sentido. Os Irmãos Hirtz se tornariam proprietários da sala apenas um ano depois, em agosto de 1909.

O novo exibidor manteve o “centro de diversões” funcionando diariamente e não modificou nem a disposição interna das acomodações na sala de projeções, nem os preços dos ingressos. Segundo o *Independente*, durante a primeira semana sob a nova direção, o cinematógrafo deu “funções” com “grande concorrência” e exibindo “vistas desconhecidas para esta capital, todas interessantes e bonitas” por preços “baratíssimos”.¹⁴ Já o *Correio do Povo* diria que as “sessões cinematográficas” ali realizadas vinham sendo “extraordinariamente concorridas”, com destaque para a fita de “grande efeito” intitulada “Copos encantados”. O repertório era renovado com filmes recebidos pelo serviço de vapores.

O fato é que Bartelô havia assumido a representação estadual da distribuidora *Pathé Frères*, centralizada no Rio de Janeiro, o que o colocava em grande vantagem junto aos concorrentes, porque garantia o abastecimento de filmes e a renovação dos programas da sala, condição do sucesso do negócio.¹⁵ A produtora francesa

¹¹ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 693, 2/8/1908, domingo, p. 3.

¹² *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 173, 30/7/1908, 5ª feira, p. 2.

¹³ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 174, 31/7/1908, 6ª feira, p. 2 e nº 176, 2/8/1908, domingo, p. 2 e nº 177, 4/8/1908, 3ª feira, p. 2.

¹⁴ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 694, 6/8/1908, 5ª feira, p. 3.

¹⁵ A Capital Federal concentrava os agentes distribuidores das produtoras cinematográficas europeias, a partir dos quais foram estabelecidas as redes comerciais com as demais capitais do país. Desde 1905, quando obteve a representação da firma francesa Pathé Frères, o fotógrafo franco-carioca Júlio Marc

dominava o mercado mundial de produção e distribuição de filmes, equipamentos e acessórios cinematográficos no momento (SADOUL, 1983: 83). Em Porto Alegre, os seus filmes circulavam já há alguns anos, mas os projectores só foram anunciados abertamente a partir de 1907, ganhando exclusividade nas salas abertas em 1908 e 1909.

Além da exibição fixa e da distribuição, a empresa Bartelô disponibilizava ainda outros serviços. Os novos empreendimentos não a haviam feito abandonar completamente a sua atividade anterior e as práticas a ela correlatas, pois continuava a oferecer atividades de projeção itinerante, fosse na Capital ou em outras localidades. Ao mesmo tempo, as propostas de venda de “cinematógrafos, fitas usadas e novas, motores, luz oxigênio, oxillette, carvões, cartazes, resistência, etc, etc.”¹⁶, parecem apontar para uma tentativa de desvencilhar-se de um acervo de aparelhos e acessórios mais antigos, cuja fonte luminosa ainda era a luz oxídrica e não a eletricidade.

A promoção do Recreio Ideal como “casa de sessão cinematográfica”, que definia com uma clareza inédita a especificidade do centro de diversões em função da atração que oferecia, contribuiu para endossar a percepção do profissionalismo deste exibidor, cuja experiência e caráter empreendedor explicariam a multiplicidade dos serviços ofereci-

Recreio Ideal
 Empreza Bartelô & C.
 Rua Andradas n. 321
 Casa de sessão cinematographica

Esta empresa aceita chamado tanto para esta capital como para fóra.
 Dá-se sessões particulares para familias. Aluga-se fitas. vendas de cinematographo, fitas usadas e novas, motores, luz oxigenio, oxillette, carvões, cartazes, resistencia, etc., etc

Unicos agentes para o Rio Grande do Sul da casa **Pathé Frères.**

Recreio Ideal
Empreza Bartelô & C.
 ANDRADAS—321
 1557 3ª, 5ª, sabbs. e doms. até 8 set

Anúncio Recreio Ideal, Empresa Bartelô. *Jornal do Comércio*, 02.09.1908, p. 3. Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Ferrez tornou-se o fornecedor exclusivo dos exibidores cinematográficos itinerantes e de alguns cinematógrafos abertos no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras. Em fevereiro de 1908, Francisco Serrador era o agente geral da Pathé para São Paulo e Paraná e atuava como sucursal regional da Casa Marc Ferrez carioca, “únicos e exclusivos agentes para todo o Brasil da Casa Pathé Frères de Paris”. Bartelô, por sua vez, era o representante exclusivo da casa para o Rio Grande do Sul. Cf. <http://pt.wikipedia.org> e ARAÚJO, 1981: 153.

¹⁶ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 205, 1/9/1908, 3ª feira, p. 3, anúncio.

dos, assim como a promoção de uma série de iniciativas destinadas a ampliar e diversificar o seu público espectador. Entre elas estiveram as matinês infantis, os espetáculos paralelos realizados no Theatro São Pedro e a associação com o comércio local.

Sob a administração de Bartelô, o Recreio Ideal funcionou apenas à noite, mas mantendo o caráter diário e o horário anterior das sessões, das 18hs às 23hs. As matinês aconteciam apenas aos domingos ou em ocasiões especiais, como ocorreu em 6, 7 e 8 de setembro, domingo a terça-feira, talvez em homenagem à Independência do Brasil. Divulgou-se um horário único para os espetáculos, às 14hs, o que indica que foram organizados como funções e não sessões. Segundo comentou a imprensa posteriormente, nestes dias elas foram “concorridas pela criançada”¹⁷.

“Verdadeiras enchentes, principalmente de famílias”, caracterizaram as demais sessões promovidas pelo estabelecimento no mês de setembro. Talvez a escassez de diversões ajudasse a explicar este sucesso, afinal o Recreio Familiar, único concorrente da casa no momento, acabara de se mudar da Rua dos Andradas para a Rua Voluntários da Pátria, proximidades da Estação Férrea, um pouco mais longe do centro. Do Theatro São Pedro havia se despedido a Companhia de Operetas Alemã, e nenhum circo realizava temporada na cidade.

Provavelmente visando tirar proveito do quadro, Bartelô organizou uma inusitada promoção, preparando duas exibições no Theatro São Pedro nas noites de sábado e domingo, 12 e 13 de setembro. Nestas, empregaria o cinematógrafo Grand Prix, por ele utilizado na fase da itinerância, o qual seria reacionado, juntamente com aquelas práticas, trazendo de volta os espetáculos noturnos por funções. O Recreio Ideal continuaria funcionando nestes dias, nos mesmos horários, e apresentando espetáculos por sessões há uma quadra dali.

De acordo com a *Federação*, as funções realizadas no teatro contaram com “boa concorrência”, o que deve ter motivado o exibidor a repeti-las no final de semana seguinte. Não houve qualquer tentativa no sentido de ocultar o fato de que estes espetáculos e as sessões oferecidas no Recreio Ideal estavam sendo promovidos pelo mesmo exibidor; ao contrário, o anúncio veiculado para divulgá-las informava inclusive que os ingressos para as exibições extras no Theatro São Pedro estavam sendo vendidos na bilheteria do Recreio Ideal. Como se não bastasse, no mesmo domingo, à tarde, Bartelô organizou uma nova matinê na sala da Rua dos Andradas, divulgando esta multiplicidade de espetáculos em anúncios distintos veiculados lado a lado. A matinê compreenderia uma nova atração, devida à associação entre a empresa exibidora e os farmacêuticos da popular casa Daudt & Freitas, que prometeram

¹⁷ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 211, 9/9/1908, 4ª feira, p. 1.

distribuir “às crianças e senhoritas que assistirem a esta *matinée* lindos presentes reclames de seus preparados”.¹⁸

Além de revelar a aliança entre o setor da exibição cinematográfica e outros comércios locais, apontando os primórdios de uma prática que seria futuramente incrementada, a informação sinalizava também a qualidade do público que costumava predominar nestas sessões da tarde dominicais, ao menos segundo a expectativa do exibidor: as crianças e as moças, devendo os horários noturnos ser preenchidos sobretudo por cavalheiros e famílias. É bastante provável que essa estimativa de público, distinguido pelos horários das sessões, estivesse fundada menos na qualidade dos programas e na seleção dos filmes do que nas convenções sociais e morais da época, relativas aos horários mais apropriados para a circulação pública das mulheres e o seu acesso aos cinematógrafos. Não eram divulgados os programas das *matinês*, mas apenas aqueles das sessões noturnas. Não se sabe, de resto, se ambos coincidiam.

Embora o *Independente* tenha relatado posteriormente que a função de sábado no teatro foi concorrida, a *Federação* informou o oposto, não compreendendo o motivo da enorme “vazante” que a teria caracterizado, considerando-se a qualidade das vistas exibidas e a ausência de trepidação na projeção.¹⁹ Talvez a escassez de público se devesse ao fato de ter estreado no Campo da Redenção, naquela mesma noite, e com “enchente à cunha”, o Circo Atlântico, representante de um gênero de diversões muito apreciado por grande parte da população local.

Quanto às funções e sessões simultâneas promovidas por Bartelô, é provável que tivessem sido movidas pela crença do exibidor na existência de públicos definidos segundo a preferência por determinados modos de exibição e espaços ou que o exibidor quisesse colocá-la à prova. O fato é que a iniciativa não se verificou mais. Durante outubro, a casa continuou funcionando regularmente, nos mesmos horários e com os mesmos preços, realizando suas sessões noturnas e *matinês* dominicais com “verdadeiro sucesso de bilheteria”. De acordo com a *Federação*, “a preferência dada pelas famílias e cavalheiros de significação social é assaz justa, atendendo-se aos esforços empregados pela referida empresa.” Para o *Independente*, a excelência das “funções cinematográficas” do Ideal se devia aos “preços reduzidos” e à novidade e beleza das vistas exibidas.

A elitização do público, apontada no comentário jornalístico como aspecto valorizador do estabelecimento, foi uma realidade marcante desta fase inicial da sedentarização da exibição cinematográfica em Porto Alegre. As primeiras salas permanentes locais deviam comportar pequena capacidade de público, especialmente se comparadas ao locais onde o cinematógrafo era predominantemente exibido antes, os teatros São

¹⁸ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 228, 27/9/1908, domingo, p. 3, anúncio.

¹⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 221, 21/9/1908, 2ª feira, p. 3.

Pedro e Polytheama. O valor dos ingressos, de 1\$000rs, considerado barato, correspondia à duração breve das sessões, o que obriga a relativizar o atributo. A passagem de bonde custava \$200rs, valendo lembrar que volta e meia a imprensa retomava a discussão sobre a necessidade de reduzir esse valor, considerado de alto custo para trabalhadores e estudantes habitantes dos arrabaldes. Assim, dificilmente os preços do cinematógrafo eram considerados baixos por esses grupos.

Em todo caso, a sua influência sobre o acesso dos espectadores ao cinema devia ser menor do que aquela das normas sociais que regiam a qualidade da frequência pública aos estabelecimentos localizados no endereço mais central da cidade, a Rua dos Andradas. Muito provavelmente, os mais assíduos frequentadores dos cinematógrafos neste momento fossem os moradores próximos, especialmente pela facilidade do acesso. Na verdade, eles também eram os mais abonados e cultos, caracterizando uma soma de fatores facilitadores e estimuladores dessa frequência.

No início de novembro, a cidade já contava com quatro diferentes opções de cinematógrafos permanentes: Recreio Ideal, Recreio Familiar, Rio Branco e Berlim, além do itinerante Germá, que se exibia no Theatro São Pedro. O fato é que, se dispusessem de tempo e dinheiro, os porto-alegrenses podiam assistir a diferentes filmes em distintos horários e salas numa mesma semana, pois cada exibidor trabalhava com programas exclusivos. O aumento do número de salas e opções, que significou também o incremento da concorrência entre a classe, foi rapidamente percebido pela imprensa e se refletiu nos seus conteúdos. O resultado foi uma cobertura mais detalhada das atividades do setor exibidor, a qual se manifestou inicialmente no *Independente* e logo a seguir na *Federação*, provocando uma alteração na diagramação e distribuição dos conteúdos. Em vez de tratar cada sala em separado na seção de variedades “Reportagem”, *O Independente* passou a distinguir as salas exibidoras dos demais gêneros de diversões, reunindo-as em uma subseção especializada, intitulada “Cinematógrafos”. A mudança expressa o reconhecimento da especificidade e da regularidade do gênero como oferta cultural, assim como a sua integração à vida da comunidade.

Da mesma forma, dentre os aspectos já considerados na avaliação dos cinematógrafos, como a qualidade do projetor, a ausência de trepidação, a nitidez das imagens e a novidade e variedade temática do repertório de filmes, será este último que merecerá, crescentemente, a maior atenção dos exibidores e da imprensa, que passarão a divulgar com antecedência, maior regularidade e detalhes os programas em cartaz. Tais transformações evidenciarão dois dos principais aspectos que serão considerados pelos “apreciadores” do gênero na suas escolhas: os espaços de exibição e a sua programação. A partir de então, basta folhear as páginas dos jornais pela manhã ou à tarde para decidir pela sessão noturna. Num segundo momento, serão agregados às subseções comentários individualizando os filmes e apontando os títulos mais des-

tacados de acordo com a opinião dos jornalistas ou as reações do público. Nos anos anteriores, comentários desse teor também foram identificados, mas variavam de acordo com cada temporada, exibidor e respectivo repertório.

Assim, durante novembro, diferentes filmes exibidos pelo Recreio Ideal foram destacados na imprensa, sendo, por vezes, acompanhados de referências sobre as reações dos espectadores:

as fitas cômicas “Capacete original”, assim como a “Herança de um tio”, são realmente hilariantes e provocaram gostosas gargalhadas aos numerosos espectadores. “A acrobacia por elefantes amestrados” é muito boa; no decorrer da fita vê-se os enormes paquidermes em todas suas fases da vida, quer livre ou cativa. “A mala sinistra”, conforme anunciava o programa, constituiu a fita da noite.²⁰

Como se pode observar, a programação era sempre um “pacote” diversificado que o espectador devia adquirir em sua totalidade. Eram exibidos em média cinco títulos de diferentes gêneros por sessão, constando comumente um documentário entre uma maioria de ficções, padrão que vinha sendo seguido pelas demais salas. O mesmo programa era reprisado em cada uma das sucessivas sessões da noite e, em dezembro de 1908, as salas locais já vinham renovando sua programação três vezes por semana e não mais duas, como em maio. A aceleração da substituição dos títulos, que demonstrava o crescimento do interesse local pelo cinematógrafo e a sua afirmação entre as preferências de entretenimento da população, também estava relacionada com a intensificação das demandas culturais da época pela atualidade e variedade dos registros visuais em geral.

Considerando-se a perspectiva da exibição, o encurtamento desta periodicidade revela uma organização mais eficiente das redes comerciais estabelecidas com os distribuidores nacionais e estrangeiros, implicando também a disponibilidade de maiores recursos financeiros. Ou seja, revela o sucesso do negócio. Por outro lado, a proliferação de títulos disponíveis e a simultânea diminuição do tempo para assisti-los devem ter transformado a qualidade da sua apropriação pelos espectadores, seja dos filmes como produtos individuais, seja do cinema como prática social. O estreitamento do contato dos contemporâneos com as imagens cinematográficas, cuja produção e reprodução democratizaram e intensificaram o acesso e as trocas culturais, deve ter aberto novos horizontes, criando novas expectativas e exigências que se cruzariam, estimulando-se e disputando-se mutuamente, tanto do lado de quem exhibia quanto do lado de quem assistia.

Uma forma de lidar com a situação foi manter em cartaz certos filmes que se tornavam sucessos de bilheteria, os quais passaram a ser exibidos juntamente com filmes novos. Como se sabe, a iniciativa não representava nenhuma novidade e talvez resida

²⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 280, 1/12/1908, 3ª feira, p. 2.

aí a sua importância, isto é, de demonstrar que a maior formalidade e organização profissional e empresarial da exibição (sedentária) não romperam inicialmente com a proximidade entre exibidores e espectadores, ao menos parte deles, talvez a mais influente, representada pela imprensa e/ou pelas elites. Em 1909, boa parte dos programas será atualizada apenas parcialmente, reunindo filmes desconhecidos e outros já vistos, inclusive filmes antigos que serão reprisados “a pedidos” de espectadores nostálgicos, demonstrando que ainda nessa época os filmes estão sendo comprados e não alugados, pois permanecem com os exibidores.

Uma primeira manifestação já ocorre quando da divulgação do novo programa a ser exibido no Recreio Ideal em 2 de dezembro – reunindo os filmes “Java pitoresca”, “Ódio de raças”, “A casa fecha-se às 5 horas”, “Mala sinistra” e “Calino comeu cavalo”²¹, o qual permite observar a manutenção, entre os títulos listados, da fita que maior sensação e sucesso de público provocou nas noites anteriores, “A mala sinistra”. Inspirado em um crime hediondo acontecido em São Paulo e que havia abalado a opinião pública em setembro de 1908, o filme era uma atualidade reconstituída, isto é, uma obra ficcional inspirada em fatos reais, mas que podia incluir cenas documentais. Neste caso, procurou-se reconstituir o assassinato e esquartejamento do industrial Elias Farhat, dono da fábrica de calçados Syrie, pelo seu guarda-livros, Michel Traad. Após o crime, o assassino colocou a vítima dentro de uma mala e a lançou no mar, em Santos. O caso foi descoberto e a mala recuperada, tornando o episódio conhecido como “o crime da mala” (ARAÚJO, 1976: 268-9).

O caso atraiu fotógrafos de imprensa e cinegrafistas cariocas e paulistas, resultando na produção de fotografias e filmes, os quais tiveram larga circulação pelo país. Segundo Araújo (1981: 158), dois filmes cariocas e um paulista foram realizados naquele mesmo ano. Os dois primeiros, intitulados “Mala sinistra”, foram realizados por Júlio Marc Ferrez e por Labanca & Leal. A versão paulista coube a Alberto Botelho e G. Sarracino. O filme de Ferrez foi exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo em outubro de 1908 e, de acordo com a imprensa carioca, era uma “extensa fita”, “um trabalho curioso e que demandou enorme sacrifício por parte da empresa, que teve de enviar operadores a São Paulo e Santos para fotografar com todas as minúcias a reconstituição do nefando crime” (ARAÚJO, 1976: 270). Este filme media 450 ms, repartidos em cinco quadros (ou partes): 1) A compra da mala; 2) O crime; 3) A bordo; 4) Na polícia; 5) O remorso.” O segundo filme, que fez enorme sucesso de público no Rio, era mais longo, compreendendo 640ms e mais de vinte quadros, “entre os quais alguns naturais tomados em São Paulo, Santos, a bordo e no Rio, terminando por uma apoteose colorida” (ARAÚJO, 1976: 270). Segundo a tabela de

²¹ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 283, 2/12/1908, 4ª feira, p. 1. Na edição de *A Federação* do mesmo dia, o filme “Mala sinistra” saiu intitulado como “Mala trágica”.

correspondência aproximada entre a metragem dos filmes e a duração das projeções fornecida por Carlos Roberto de Souza, da Cinemateca Brasileira, o primeiro filme teria 22 minutos de duração e o segundo 35 minutos.

Não se sabe qual das versões foi exibida em Porto Alegre, mas, considerando a extensão e o fato de o filme ter sido apresentado num programa composto por outros quatro filmes, é mais provável que tenha sido a obra de menor duração, de Marc Ferrez. A revista carioca *Careta* já havia produzido uma reportagem fartamente ilustrada sobre o caso em setembro deste mesmo ano, reproduzindo fotografias dos envolvidos.²² Considerando-se que a publicação circulava na capital gaúcha, também os porto-alegrenses devem ter tido acesso ao caso em textos e imagens fixas, fotográficas, antes de assistirem a sua versão cinematográfica, uma ótima pedida a ser “apreciada” pelos “amantes do trágico” (ARAÚJO, 1976: 270) e que ficou em cartaz no Recreio Ideal até o dia 3.²³

O Recreio Ideal continuou funcionando em dezembro e reunindo nos seus variados programas filmes mais longos e outros mais curtos. Quando o *Jornal do Comércio* divulgou o “Programa das Festas de Natal no Menino Deus”, comemoração que reuniria na praça homônima uma série de atrações populares, verificou-se que entre estas constava uma “exibição de cinematógrafo às 21hs, pela empresa Bartelô, do Recreio Ideal.” Essa participação não significou, no entanto, o fechamento da sala da Rua dos Andradas, a qual continuou funcionando normalmente na data festiva. No programa do dia 25, ali foram exibidas as fitas “Tobogã moderno, Manobras de um balão, Casa que chove, A volta da cruzada e Ladrões de igreja”²⁴, havendo, “fora do programa”, a projeção do documentário “Lançamento do Couraçado Roma”.

Em 1909, a sala manteve-se aberta e funcionando nos mesmos dias e horários e sem alterar os preços. No final de maio, transferiu-se para um prédio mais espaçoso, a poucos metros do endereço anterior, na mesma quadra da Rua dos Andradas, altura da Praça da Alfândega.

Recreio Familiar

O Recreio Familiar foi o segundo cinematógrafo permanente aberto em Porto Alegre em 1908. Inaugurado publicamente em 16 de junho pela empresa Paschoal Felizio & C., localizava-se na Rua dos Andradas, 329, em frente da Praça da Alfândega, a poucos metros do Recreio Ideal (Andradas, 321), aberto há menos de um mês.

²² Estas fotografias saíram nas edições de 12 e 19/9/1908 da revista e foram parcialmente reproduzidas em ARAÚJO, 1976, p. 231, 233, 235 e 236.

²³ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 284, 3/12/1908, 5ª feira, p. 1.

²⁴ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 303, 25/12/1908, 6ª feira, p. 2.

Também esta “nova casa de exhibições cinematográficas” foi apresentada antecipadamente à imprensa e convidados por meio de uma sessão fechada de pré-estreia, realizada na noite anterior.

A *Federação* noticiou os seus leitores sobre a abertura da nova sala referindo-a como “o primeiro espetáculo da série que o Recreio Familiar, da empresa Felisio & C., aqui pretende dar”.²⁵ Dessa forma, parecia revelar não ter percebido a iniciativa como empreendimento de longa duração, apontando igualmente a possibilidade de que também este exibidor não fosse um membro da comunidade local. O comentário com que desejou à casa um futuro promissor o endossa. Segundo a folha, por se dedicar ao fomento de uma “diversão muito do agrado do povo”, o Recreio Familiar teria grande sucesso de público, “como todas as empresas congêneres”, quando era apenas o segundo cinematógrafo permanente a abrir na cidade.

A opinião do *Correio do Povo* foi de que o aparelho era bom, “não prejudicando a vista”. A sua percepção do significado do cinematógrafo para o público local, porém, foi confusa: “O público, apesar de cansado de espetáculos dessa espécie, mas tendo por ele especial predileção, concorrerá para manter a nova casa de diversões, que se apresenta digna da sua preferência”.²⁶ A insatisfação, pelo visto, pesava menos que o interesse e estaria mais vinculada ao tédio das últimas temporadas realizadas na cidade e ao seu provável repertório já conhecido de fitas do que aos espetáculos do gênero em geral. O *Independente* também deu nota sobre o novo “agradável ponto de diversões”, informando que foi “muito frequentado pelos amantes das exhibições cinematográficas”²⁷ nos seus primeiros dias de funcionamento. O seu primeiro programa contou com cinco vistas: “Carnaval, A viúva do marinheiro, Para a festa de sua mãe, Os guardas do farol em alto mar e Grandeza e decadência de um chapéu”.²⁸

Como o Recreio Ideal, também este cinematógrafo passou a funcionar diariamente, à noite, realizando espetáculos por sessões curtas e sucessivas, cujos programas reuniam cinco filmes, e cobrando o mesmo valor pelos ingressos, 1\$000 e \$500rs.²⁹ Já na primeira semana, o proprietário organizou sessões beneficentes à Santa Casa de Misericórdia a fim de dar maior repercussão à recente aparição da casa. Os seus programas contaram com “lindas vistas cinematográficas chegadas de Paris pelo último vapor”, e uma banda militar tocou em frente do cinematógrafo nas duas noites da promoção.

²⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 140, 16/6/1908, 3ª feira, p. 2.

²⁶ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, 17/6/1908, 4ª feira.

²⁷ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 681, 21/6/1908, domingo, p. 2.

²⁸ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 680, 18/6/1908, 5ª feira, p. 3.

²⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, 21/6/1908, domingo, p. 2.

Embora a iniciativa não tenha merecido comentários posteriores, o Recreio Familiar continuou contando com elogios da imprensa e sendo “muito visitado pelo público”. Com menos de dez dias de funcionamento, o *Independente* diria que a casa já contava com os “seus *habitués*”, enfatizando e popularizando a ideia da rapidez com que o público local vinha aderindo ao negócio da exibição cinematográfica sedentária e se fidelizando aos novos centros.

Sem dúvida, já havia um numeroso público de cinema na cidade antes da abertura das salas permanentes, um público que aproveitava cada temporada para se reencontrar com as projeções e que assim contribuiu decisivamente para a transformação do cinema em gênero espetacular, estimulando a própria sedentarização da exibição. No entanto, a ideia da fidelidade imediata de uma comunidade de espectadores a um centro de diversões novo como era o Recreio Familiar parece revelar mais fortemente os desejos e expectativas dos exibidores e jornalistas do que a realidade vivida. A imprensa provavelmente fazia uso de seu poder de formadora de opinião para incentivar positivamente os leitores a transformarem a ideia em prática, integrando-se concretamente no esforço de dinamização do meio cultural local através da promoção do cinematógrafo.

Os anos de 1908 e 1909 seriam marcadamente aqueles da afirmação das salas permanentes enquanto espaços especializados e autônomos de exibição cinematográfica. A concorrência gerada pela proliferação das salas e pelo seu funcionamento padronizado estimularia um esforço de distinção entre os estabelecimentos congêneres, o qual incidiria inicialmente na promoção dos seus aspectos estruturais, espaciais e técnicos, estabelecendo-se um padrão de qualidade que deveria ser respeitado para garantir a qualidade das acomodações do público. Tão logo ele estivesse assegurado, os interesses seriam concentrados no quesito programas e filmes, acompanhando as próprias transformações internas dos produtos do cinema. Simultaneamente, seriam estabelecidas regras e normas de funcionamento e de comportamento particulares (na fila da bilheteria, na sala de espera, quando houvesse, no interior da sala de projeção, na entrada e na saída dos cinemas), as quais orientariam a redefinição do próprio espetáculo cinematográfico e do seu público.

As dificuldades e os consequentes insucessos também fariam parte do processo. Entre 12 de julho e 9 de agosto, por exemplo, o Recreio Familiar fechou, provavelmente pela falta de novos filmes para exhibir, como aconteceria depois com outro cinematógrafo. A casa foi reaberta em 30 de julho com “vistas de belo e surpreendente efeito, vindas expressamente para a empresa Felizio & C. da casa Pathé Frères, de Paris”.³⁰ É provável que Bartelô ainda não houvesse assumido a representação estadual da produtora francesa, anunciada em setembro, o que não justificaria a informação de que

³⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, nº 173, 30/7/1908, 5ª feira, p. 2.

os filmes fossem importados diretamente da Europa, considerando-se que a Pathé tinha representação no Rio de Janeiro e que esta centralizava a distribuição nacional. Assim, é provável que indicações como esta servissem a um intuito promocional, buscando valorizar o exibidor pelos seus contatos internacionais.

Em agosto a sala voltou a fechar, mas desta vez para mudança de endereço. Já no dia 19 anunciou-se a decisão da transferência para um prédio da Rua Voluntários da Pátria, 98, próximo à Estação da Viação Férrea.³¹ A reabertura ocorreu apenas no sábado, 5 de setembro. As novas instalações foram elogiadas pelo *Jornal do Comércio*, segundo o qual a casa era “bastante vasta, bem ventilada, com separações para 1ª e 2ª classe, como o Recreio Ideal, farta iluminação e boa orquestra”.³² O tom das observações parece indicar que as condições de exibição melhoraram, que o espaço foi ampliado e agora proporcionava melhor infraestrutura e acomodações. Como o seu concorrente direto, também este cinematógrafo manteria uma orquestra, o que pode ter sido uma novidade incorporada neste segundo endereço. Ela provavelmente desempenharia a função de realizar o acompanhamento musical das projeções.

Poucos dias depois, o *Jornal do Comércio* relatou entusiasmado que a casa vinha contando com “enchentes” (lotação completa) sucessivas todas as noites, mas o *Independente* e a *Federação* deixaram de lhe dar atenção e restringiram-se aos cinematógrafos da Rua dos Andradas, o Recreio Ideal e o Rio Branco, aberto em 3 de outubro. O novo endereço do Recreio Familiar pode ter contribuído para o desinteresse e a escassez de informações. Graças ao *Jornal do Comércio*, porém, sabe-se que ele continuava funcionando no final de outubro. Na noite do dia 25, ali foi exibido um programa de “vistas todas novas da importante casa Cines, de Roma”.³³ Não se tratava da primeira exibição de filmes italianos para o público local, já que o Rio Branco a havia empreendido poucos dias antes. No ano seguinte, a presença desta filmografia nos programas das casas exibidoras locais cresceria significativamente. Neste caso, o programa incluía também filmes franceses e um brasileiro: “Um padre castigado, Judith e Iodofernes, Rocco e Carletto, tragédia recém-consumada no Rio de Janeiro; Pierrot ao inferno, e quatro importantes operações praticadas pelo célebre professor francês Doyen”.³⁴

Rocco e Carletto eram os assassinos protagonistas de outro crime bárbaro que havia causado grande comoção pública no país e que resultou na morte de dois menores por estrangulamento na Rua da Carioca, no Rio de Janeiro, em 1906. O título em questão devia ser uma variação do nome original do filme “Os estranguladores do

³¹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 13, 19/8/1908, 4ª feira.

³² *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 211, 9/9/1908, 4ª feira, p. 1.

³³ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 246, 18/10/1908, domingo, p. 2.

³⁴ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 252, 25/10/1908, domingo, p. 1.

Rio”, produzido pela Photo-Cinematographia Brasileira, carioca, e realizado por Labanca & Leal. A fita, que tinha 700 metros e 17 quadros ou partes, era um drama ficcional baseado em fatos reais e trazia uma reconstituição do crime desde o seu planejamento pelos bandidos até o julgamento destes pela Justiça (ARAÚJO, 1976: 254).³⁵ A exibição do filme emocionava e revoltava os espectadores, além de ser de grande interesse por tratar de um fato contemporâneo. Já os filmes científicos do dr. Doyen eram relativamente conhecidos dos porto-alegrenses, tendo sido projetados pela primeira vez em 1903, por José Barrucci, quando até proibidos foram. Nada mais foi noticiado sobre o Recreio Familiar nos jornais consultados neste ano. A última referência a respeito da sala data de 29 de novembro de 1908.

Rio Branco

O terceiro cinematógrafo permanente a abrir em Porto Alegre em 1908 foi o Rio Branco, cuja estreia se deu em 3 de outubro, sábado.³⁶ Segundo o *Jornal do Comércio*, a casa teria sido aberta na noite de domingo, 4, o que poderia indicar que no sábado o que houve foi uma pré-estreia. Contudo, não foi divulgada como tal. Localizado na Rua dos Andradas, 477, “próximo à Mal. Floriano”, o Rio Branco era propriedade da empresa Walckmer & Vizeu.³⁷ Este cinematógrafo, juntamente com o Berlim, que abriria logo a seguir, não contou com a mesma cobertura da imprensa que as demais salas. A *Federação* foi a folha mais generosa nesse sentido. Já o *Jornal do Comércio* e o *Independente* praticamente o ignoraram, mencionado-o apenas por ocasião das Festas da República, nas quais o Rio Branco esteve envolvido realizando projeções ao ar livre.

As informações são de que também funcionava diariamente, à noite, e por sessões. Foi sempre referido como estabelecimento que teve grande sucesso de público. Ainda no primeiro mês de atividades, promoveu uma sessão beneficente à Santa Casa, como havia feito o Recreio Familiar em junho.³⁸ O Rio Branco não contava com orquestra quando abriu, mas contrataria o serviço logo a seguir. Destacou-se pela projeção de comédias, muito apreciadas localmente, e por ter sido o primeiro a exhibir filmes

³⁵ Segundo a revista *Careta* de 22/8/1908, mostrava paisagens, ruas e marinhas da Capital Federal em imagens que foram elogiadas pela nitidez. Em dezembro de 1907, quando do julgamento dos criminosos, a revista ilustrada carioca *Fon-Fon* publicou uma reportagem fotográfica sobre o episódio, ampliando a sua popularidade. Quando o filme foi anunciado no Rio, a polícia proibiu a sua exibição, que depois foi liberada. Tudo isso contribuiu para tornar o filme um grande sucesso de bilheteria, mantendo-o em cartaz de 3/8/1908 até fins de setembro no cinema carioca Palace.

³⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 233, 5/10/1908, 2ª feira, p. 2.

³⁷ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6/10/1908, citado por PFEIL, s/d.: 176.

³⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 245, 20/10/1908, 3ª feira, p. 2.

italianos em Porto Alegre. Programas novos sempre entravam em cartaz nos finais de semana e possivelmente durante a semana também.

De acordo com a *Federação*, a primeira função do Rio Branco foi um sucesso. Foram elogiadas as suas instalações, que ofereciam “todo o conforto ao público”, e as suas fitas. Levando em conta a numerosa concorrência que prestigiou os espetáculos inaugurais, a folha previu que a casa gozaria de “uma feliz temporada”.³⁹ Observe-se o termo empregado, que novamente indica uma crença maior na efemeridade do que na continuidade da iniciativa, demonstrando que, ao longo deste ano, a abertura dos cinematógrafos permanentes em Porto Alegre foi percebida pela imprensa como negócio de risco e investimento de futuro incerto.

Entretanto, também o Rio Branco foi reconhecido pelos jornais como “casa de exibições cinematográficas”, evidenciando mudanças na linguagem que expressavam as transformações das práticas cotidianas. Neste final de 1908, o termo “concorrência” começaria, igualmente, a ser substituído pelo termo “público” nas referências aos frequentadores das salas de cinema. A fixação destes espaços e a regularidade do seu funcionamento facilitariam esta percepção mais pontual e definida do grupo, cuja identificação em torno do gosto e do interesse especiais pelo cinema ganhariam visibilidade em suas práticas.

Os jornalistas já desempenhavam, na época, a função de “espectadores profissionais”. Ao comentar a “sessão cinematográfica” beneficente à Santa Casa organizada pelo Rio Branco, a *Federação* agradeceu “desvanecida as atenções e deferências que sempre têm sido dispensadas ao seu representante”. Esta folha, como se sabe, foi aquela que melhor cobertura, ainda que irrisória, realizou das atividades deste cinematógrafo, e a explicação também estava, como se pode ver, nas “facilidades” de que dispunha o seu representante para frequentar as sessões da casa.

O privilégio da entrada franca nas sessões certamente se estendia aos demais jornais, já que dificilmente os exibidores favoreceriam uma folha em detrimento de outra. A prática remontava aos espetáculos teatrais do século XIX e sabe-se que a imprensa continuará a usufruí-la em 1912. Em outubro de 1909, inclusive, foi necessário que o diretor do jornal *O Independente* se manifestasse publicamente, avisando os porteiros dos cinematógrafos que não deixassem ingressar na sala indivíduos que se dissessem representantes do jornal e não apresentassem credenciais.⁴⁰ A manifestação evidencia a intensificação da prática. Por outro lado, é possível que a cobertura desigual e parcial dispensada aos cinematógrafos pelas folhas indique que os jornalistas se

³⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 233, 5/10/1908, 2ª feira, p. 2.

⁴⁰ *O Independente*, Porto Alegre, ano 9, nº 823, 31/10/1909, domingo, p. 2.

dividissem entre as diversas salas segundo a sua própria preferência ou disponibilidade de tempo, não frequentando, realmente, a totalidade dos estabelecimentos.

Quanto à primeira exibição dos filmes da produtora italiana Cines no Rio Branco, em 18 de outubro, foi uma iniciativa inédita deste cinematógrafo. Como se sabe, uma semana depois também o Recreio Familiar organizou um programa incluindo filmes da produtora, mas com títulos distintos daqueles apresentados pelo colega. Nos dois programas, porém, constava um filme científico do dr. Doyen, o que pode indicar que houvesse uma circulação entre as duas salas, mais distantes da Praça da Alfândega e menos assíduas nas notas jornalísticas. Já o Recreio Ideal era exibidor exclusivo de filmes Pathé Frères.

As primeiras produtoras cinematográficas italianas, a Cines, a Ambrosio e a Rossi, começaram a se constituir em 1905-6. A Cines surgiu em abril de 1906 em Roma, tendo as suas primeiras produções realizadas por técnicos da Pathé Frères, a partir de modelos de produção e representação já empregados nos filmes da produtora francesa. Somente em 1908, com a produção de dramas e filmes históricos, é que os italianos começariam a traçar a sua identidade (BERNARDINI, 1985: 88). A apresentação das produções da Cines em salas menos prestigiadas como o Recreio Familiar e o Rio Branco em 1908 parece indicar uma investida ainda experimental da produtora no mercado local, visando romper com o domínio da filmografia francesa, o que seria de fato concretizado a partir do ano seguinte. Tanto é que, em novembro de 1909, o representante da Cines se lançará em Porto Alegre de forma mais espetacular e organizada, promovendo uma comentada sessão de exibição dos seus filmes no Smart-Salão. A seguir, esta sala passaria a exibir as grandes produções italianas junto dos filmes de arte franceses, que foram a sensação da época e proporcionaram aos exibidores grandes sucessos de bilheteria. Outros cinematógrafos já exibiam filmes italianos antes e também passarão a exibir as grandes produções após novembro de 1909.

Antes que o Rio Branco completasse um mês de funcionamento, a *Federação* relatou que estavam sendo “concorridíssimas” as suas sessões e informou que “o proprietário desta casa de exibições cinematográficas, correspondendo à gentileza do público, contratou uma afinada orquestra”.⁴¹ Isso significa que também este cinematógrafo não dispunha do serviço quando abriu e que vinha realizando as projeções em silêncio ou com um acompanhamento musical mais simples, de apenas um músico.

O cinematógrafo continuou funcionando nas semanas seguintes, além de assumir a responsabilidade de realizar as tradicionais projeções ao ar livre que complementavam as atrações populares da Festa da República. A comemoração cívica foi realizada

⁴¹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 251, 27/10/1908, 3ª feira, p. 2.

nos dias 14 e 15 de novembro e concentrou-se no entorno da Praça XV e no Largo da Intendência, atual Praça Montevideú, onde o Rio Branco realizou quatro projeções gratuitas, às 19h30 e 21h30.⁴² Segundo relataram posteriormente os jornais, a praça “ficou apinhada de povo”.

Passados os festejos republicanos, o Rio Branco continuou sendo referido na imprensa da mesma forma irregular, mas elogiosa, de antes. No sábado, 28 de novembro, *A Federação* notificou que ele continuava a funcionar “com grande aceitação”, que suas sessões vinham sendo “concorridíssimas e as fitas exibidas de grande efeito”. Os filmes da Pathé continuavam incrementando os seus programas, que volta e meia incluíam também um filme nacional, como ocorreu nas sessões do dia 22, quando foram exibidas as fitas “Engano de capoeiras”, “Concurso de trejeitos”, “A bela adoradora no bosque” e “Guilherme Tell”.⁴³

Este último filme, provável produção Pathé Frères de 1908, foi citado por Sadoul (1983: 87) como um exemplo dos filmes que garantiram o domínio do comércio internacional pela produtora francesa entre 1903 e 1909. Segundo aquele autor, o filme trazia cenários mais amplos, simples e leves do que os de Méliès, menos preocupados com pormenores e com contrastes mais diluídos. Os filmes Pathé desta fase traziam perspectivas de grande profundidade, recorrendo a meios luxuosos e cheios de realismo, como o emprego de animais vivos, possível graças ao uso das externas, que foram alternadas com cenas de estúdio.

Infelizmente, as atividades seguintes do Rio Branco deixaram de ser acompanhadas também pelo *A Federação* assim que abriu o Cinéma Variedades, no final de novembro, para o qual voltaram-se as atenções da folha. No entanto, sabe-se que ele “continuou funcionando” durante todo o mês de dezembro. Aliás, a frequência com que a expressão entre aspas foi empregada para as diferentes salas pode ter expressado, mais do que o tédio da repetida nota diária, uma certa surpresa satisfeita com relação à sua duração. Afinal, constatava-se que as iniciativas locais de exploração sedentária do cinematógrafo vingavam, concretizando a sua pretensão inaugural de atividade regular. Com as quatro salas da cidade realizando “funções diárias” com programas distintos, o dilema dos porto-alegrenses interessados em cinematógrafos em dezembro de 1908 era decidir a qual ou quais cinematógrafos iriam. Segundo o *Independente*, não havia carência de público, pois todos os empresários trabalhavam com “casas repletas”.

⁴² *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 266, 12/11/1908, 5ª feira, p. 2.

⁴³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 273, 23/11/1908, 2ª feira, p. 2. O primeiro era provavelmente a versão de 1908 de *La Belle au bois dormant*, FR, fantasia, 300m, direção de Lucien Nonguet e Albert Capellani, fotografia de Segundo de Chomon, produção Pathé Frères. O segundo podia ser o filme *Guillaume Tell*, dirigido por Albert Capellani para a Pathé Frères em 1908, com 305m. Cf. <http://www.citwf.com>.

Novas referências sobre o Rio Branco apareceram apenas em fevereiro de 1909, informando que este cinematógrafo era o responsável pelas projeções ao ar livre da Festa das Uvas, realizada no arrabalde de Teresópolis. Na verdade, o cinematógrafo continuava funcionando normalmente, conforme permitem verificar o *Correio do Povo* de março e o *Independente* e a *Federação* de abril de 1909. A partir de maio, porém, este cinematógrafo desapareceu da imprensa.

Cinéma Berlim

O Cinéma Berlim foi o primeiro a acrescentar ao próprio nome o termo francês *cinéma*, abreviatura de *cinématographe*. A adoção da novidade estrangeira, que seria logo a seguir copiada pelo Cinéma Variedades, era também um esforço de distinção entre os concorrentes e de afirmação entre os modernismos da época. O termo, que foi posteriormente aporuguesado para “cinema”, ganharia uso corrente no mundo inteiro como o substantivo definidor das salas de exibição cinematográfica.

O novo cinematógrafo foi aberto pela empresa Iron Blymer & C., não sendo gratuita, portanto, a homenagem à capital alemã na denominação. A sua estreia para o grande público ocorreu em 7 de novembro, mas foi precedida de uma pré-estreia para imprensa e convidados, realizada no dia anterior. O Berlim também se localizou na Rua dos Andradas, na mesma quadra fronteira à Praça da Alfândega onde funcionava o Recreio Ideal e logo mais funcionaria também o Variedades. A sala adotou o mesmo padrão de organização do espetáculo que os concorrentes, funcionando diariamente à noite e por sessões, das 18hs às 23hs, e continuava em atividade em 10 de dezembro, última data em que foi mencionada na imprensa.

Segundo informou o *Jornal do Comércio* após a sua primeira “experiência” de projeção (a pré-estreia), o novo cinematógrafo funcionaria “no prédio contíguo ao armazém Maisonave, sito à Praça da Alfândega, nº 305”, ou seja, mais próximo da Rua Caldas Jr., e estava “montado com capricho e conforto”. Os jornalistas ainda elogiaram o “excelente” aparelho e as “belas” vistas, recomendando a visita do público ao local. Ao divulgar a primeira sessão pública, o exibidor destacou as suas dependências, dizendo que se tratava de uma “casa luxuosamente preparada para as exmas. famílias”.⁴⁴ Simultaneamente, explicitava a sua expectativa de público.

Esta sessão, porém, acabou frustrando tanto os espectadores quanto o exibidor, pois um “desarranjo” no projetor impediu a projeção e obrigou o empresário a devolver os valores dos ingressos aos frequentadores.⁴⁵ Adiada a estreia para o domingo, foi final-

⁴⁴ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 262, 7/11/1908, sábado, p. 2.

⁴⁵ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 263, 8/11/1908, domingo, p. 1.

mente inaugurada a sala e com sucesso. Ao comentar o espetáculo, a *Federação* endossou o luxo das instalações da nova sala, adiantadas pelo proprietário. Era a primeira vez que se distinguia um estabelecimento do gênero pela suntuosidade do ambiente. Observou-se também que as vistas eram “próprias para famílias”, introduzindo-se outro diferencial da autopromoção deste cinematógrafo em relação aos seus antecessores: a chamada moralizante e de certa forma elitizada sobre o caráter do programa, que corresponderia àquela qualidade de público.

A utilização deste argumento revela uma expectativa de seleção da concorrência a partir da seleção de filmes, que na verdade dominou todo o período da exibição itinerante. Entre o conservador público local, o cinematógrafo sempre foi considerado uma diversão familiar e respeitosa e, como tal, sempre foi fiscalizado. Foram raras as exceções, como se sabe, em que um programa deixou de ser aconselhado a qualquer público, ou seja, que incluísse crianças e mocinhas, qualidade de espectadores cujo acesso era restrito em casos da projeção de filmes científicos e do “gênero alegre”.

No caso do Berlim, a ênfase sobre este aspecto revela uma intencionalidade maior na atração de um público mais elitizado. “Famílias” era um termo que se costumava empregar para identificar um público seletivo, destacado socialmente. Houve mesmo ocasiões em que se relatou que havia presença de público e “famílias” nas touradas, por exemplo. No Theatro São Pedro, as “famílias” costumavam ocupar os camarotes, enquanto o público ocupava a plateia. Certamente, os programas das outras casas também eram apropriados a famílias, mas o que mais se destaca no caso do Berlim é o uso distintivo (e promocional) da ideia, como atributo que potencializava o valor tanto do espaço “luxuoso” quanto dos seus frequentadores. A iniciativa seria explorada com maior destaque no ano seguinte pela totalidade das salas. Entre as fitas deste programa familiar, constavam “A rival”, “Amor da moda” e “A cigarra e a formiga”.⁴⁶

Nas suas considerações sobre o “novo centro de diversões”, *O Independente*, além de elogiar a qualidade técnica do projetor “Pathé modelo 1908”, acrescentou que a casa dispunha de “um vasto repertório de cenas dramáticas, cômicas, tragédias, mágicas, panoramas do natural e fatos históricos”.⁴⁷ Na verdade, a diversidade dos gêneros elencados (eles seriam futuramente redefinidos) ultrapassa a promoção particular do aspecto para revelar um esforço de síntese das variadas possibilidades expressivas do cinematógrafo no momento. Procurava-se inventariar indiretamente tudo o que os filmes eram capazes de oferecer ao público que buscava intensificar a experiência efêmera do presente, as diferentes sensações e emoções que podiam incentivar enquanto também alargavam os horizontes informativos e culturais dos espectadores. Essa

⁴⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 261, 9/11/1908, 2ª feira, p. 2.

⁴⁷ *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 722, 12/11/1908, 5ª feira, p. 2.

perspectiva esteve presente ao longo de toda a fase da exibição itinerante, em que os filmes documentais concentraram quase tanto apreço dos espectadores locais quanto os cômicos e as “fantasias”.

A divulgação dos gêneros pela imprensa também dava repercussão pública a expressões de uma gramática cinematográfica em processo de construção. A sua apropriação pelo público leitor, seja aquele dos espectadores cinematográficos mais fiéis, seja da opinião pública em geral, contribuiria para orientar as suas futuras escolhas por determinados programas, auxiliando-os a definir as suas preferências por certos filmes e exprimir as suas opiniões. Se a iniciativa ocorre num momento de maior especialização e autonomização do cinema em relação às demais formas de diversão, processo pautado na afirmação das salas especializadas permanentes, simultaneamente parece evidenciar um esforço de recuperação, para o espetáculo cinematográfico, daquela diversidade que o caracterizava no período da exibição itinerante.

Embora as companhias de variedades e novidades surgidas nas últimas décadas do século XIX já estivessem em decadência, aqueles mesmos valores de variedade e atualidade que as haviam inspirado continuavam socialmente valorizados, orientando cada vez mais todos os gêneros da produção artística e cultural e mesmo o ritmo da vida cotidiana nas cidades (TRUSZ, 2002). Eles estimulariam mudanças na configuração temática dos veículos de imprensa, fazendo proliferar um novo produto da indústria gráfica, as revistas ilustradas, que ganhariam um caráter cada vez mais mundano, paralelamente ao incremento da presença das imagens fotográficas em suas páginas.

O desejo de abarcar as diferentes manifestações da vida, explicitado pelas produções da época, continuava imperando no cinema, mas expressava-se agora na diversidade dos gêneros fílmicos reunidos nos programas das salas. A característica, que marcou a fase da exibição itinerante, quando o cinematógrafo foi tanto uma atração a diversificar outros gêneros de espetáculo quanto um espetáculo de variadas atrações (porque reunia filmes de diferentes gêneros e que muitas vezes eram meros registros de outros espetáculos), ganharia novos contornos a partir de 1913. A partir de então, as projeções cinematográficas seriam realocadas em espaços especialmente construídos para a atividade, os cine-theatros, os quais, no entanto, já trariam no seu projeto e denominação a tendência que caracterizaria as práticas neles empreendidas, tornando-os locais tanto de exibições cinematográficas quanto de apresentação de outros gêneros de atrações, teatrais e musicais.

O Cinéma Berlim continuou dando “sessões cinematográficas” na primeira quinzena de novembro, mas fechou por alguns dias no final do mês “por estar esperando fitas cinematográficas”. A explicação foi veiculada pelo *A Federação*, ao anunciar a sua reabertura, na noite do dia 28. A revelação das dificuldades da casa na renovação dos programas surgiu no momento da inauguração de um novo concorrente, o Cinéma

Variedades, que viria disputar a atenção do público local com os cinematógrafos já existentes. Mas o Berlim continuou funcionando ao menos até 17 de dezembro, data da sua última referência na imprensa.

Cinéma Variedades

O Cinéma Varieté ou Variedades, a quinta sala permanente da cidade, pré-estреou em 26 de novembro e estreou para o grande público dois dias depois. Era sua proprietária a empresa Lumière & C.⁴⁸ A sua abertura em plena entrada do verão era uma demonstração de que havia boas perspectivas de mercado para mais um empreendimento do ramo, apesar da concorrência vicinal (estavam funcionando na mesma quadra os cinematógrafos Recreio Ideal e Berlim). O Variedades localizava-se na Rua dos Andradas, 343, no “pavimento térreo do sobrado onde se acha estabelecido o Salão Brazil”⁴⁹, onde havia funcionado a “agência de loteria do nosso amigo Vicente Pinto”⁵⁰, “em frente à Praça Senador Florêncio”.⁵¹ Era “um dos pontos mais concorridos da capital”, aspecto decisivo para o seu sucesso.

Também este cinematógrafo aderiu aos padrões de funcionamento vigentes entre as salas congêneres, mas já atualizando os seus programas três vezes por semana. Embora tenha aberto com uma orquestra, o dado não foi divulgado imediatamente. Ainda antes da pré-estreia, a imprensa adiantou que “o salão [...] está montado com muito luxo e tem acomodações para mais de 200 pessoas”.⁵² Tais informações se deviam a uma provável visita prévia do representante do *Independente* ao local, resultando na primeira iniciativa de divulgação, ainda que imprecisa, da capacidade de público de

⁴⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 278, 28/11/1908, sábado, p. 1.

⁴⁹ Vale ressaltar que não se tratava do mesmo endereço onde havia funcionado o Auto-Tours em meados de abril deste mesmo ano, “no pavimento térreo do edifício onde se acha instalado o Hotel Brazil, na Rua dos Andradas, nº 327.” O Hotel Brazil ficava na Andradas, 323, antes de ser leiloado e depois reformado para se tornar Grande Hotel. Ou seja, havia um hotel e um salão com o mesmo nome, Brazil, que, embora fossem vizinhos, eram negócios e prédios distintos.

⁵⁰ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 279, 27/11/1908, 6ª feira, p. 1.

⁵¹ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 294, 15/12/1908, 3ª feira, p. 1. Segundo Todeschini (1995: 15), o Cinéma Variedades teria sido instalado no local da antiga estação de muda dos animais de tração dos bondes, situada na Praça da Alfândega, esquina Rua dos Andradas. A estação teria sido desativada com a implantação dos bondes de tração elétrica (1908) e por isso o cinematógrafo teria sala de espera envidraçada, resquício da estação, e amplo e confortável auditório. Segundo a presente pesquisa, o Variedades só foi instalado neste endereço a partir de setembro de 1911 e não antes. Entre 1908 e 1911, ali funcionou a Confeitaria A Bohemia, conforme comprovam notas de imprensa e fotografias da época.

⁵² *O Independente*, Porto Alegre, ano 8, nº 726, 26/11/1908, 5ª feira, p. 2.

uma sala de projeções local. É possível inclusive que sob este aspecto fosse a maior sala aberta até então.

A pré-estreia do Variedades foi considerada uma “experiência “ excelente pelo representante do *Jornal do Comércio*. No dia da abertura ao grande público, o sábado, 28, a *Federação* também destacou a sua “luxuosa e confortável instalação” e elogiou os “assuntos dos programas”. Provavelmente se referia à vista destacada também pelo colega, “do lançamento ao mar, na Inglaterra, dos poderosos couraçados brasileiros Minas Gerais e Pará”.

Embora nada mais tenha sido divulgado sobre aqueles eventos inaugurais, a programação das “sessões” da noite de segunda-feira, 30, foi divulgada antecipadamente: “Acrobatas esportivos”, “Entre a amante e o amor”, “Viagem original”, “Magia fantástica”, “Ladrões notívagos” e, a pedido geral, “Pick Pockt”.⁵³ A demanda pela reprise indica que o filme esteve em cartaz no final de semana e que a participação do público, expressando as suas preferências e participando da seleção dos programas, várias vezes verificada na fase da exibição itinerante, continuava ativa. Independentemente da sua representatividade, demonstra o desejo de ver de novo, que ganhará um sentido nostálgico no ano seguinte, quando tais pedidos começarem a se remeter a filmes de exibição muito anterior.

A mesma *Federação* comentou depois estas “exibições cinematográficas”, relatando que agradaram “imenso”. O filme “Entre a amante e o amor” ganhou destaque extra, sendo identificado como um drama “que muito recomenda a casa Rossi”⁵⁴, o que indica que era italiano e que também nesta sala tal filmografia começava a ser exibida. Na quarta-feira, 2 de dezembro, seriam apresentadas as fitas “Veneza e seus canais”, “Com sabão na vista”, “Crisântemos”, “Impossibilidade de se livrar de um cão”, “Amor e Pátria” e, a pedidos, “O lançamento do destróier Pará”. Este último filme havia sido anunciado ainda antes da abertura da casa como um dos seus maiores trunfos, porque tratava de um tema nacional. Os títulos dos demais filmes indicam possivelmente duas comédias, um drama e um documentário turístico, temáticas que serão reincidentes na organização dos programas das salas em geral no período e nesta mesma proporção.

O que era apenas uma impressão em relação ao programa anterior se confirmaria nos posteriores devido ao acréscimo, aos títulos, de indicações identificando o seu gênero. A iniciativa da *Federação*, que já havia sido empregada por alguns itinerantes nos seus programas impressos, passou a incidir sobre a programação das salas permanentes a partir de dezembro de 1908. Em resultado, se divulgaria: “Nordland, países do

⁵³ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 279, 30/11/1908, 2ª feira, p. 2.

⁵⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 280, 1/12/1908, 3ª feira, p. 2.

norte', vista tirada do natural, 'Informações de um porteiro', muito cômica, 'A infiel', drama, 'Os autômatos' e 'Nova criada'.⁵⁵

A expressão inédita “vista tirada do natural”, aqui empregada para designar os filmes documentais, até então referidos como “vistas de atualidades”, se popularizará nos anos seguintes. Na década de 1920, será contraposta à expressão “filmes posados”, a qual identificará os filmes ficcionais. A indicação das diferentes categorias também era uma forma de explicitar a variedade dos programas e atrair às sessões um público heterogêneo, cujos interesses também amplos e variados se busca satisfazer. Observa-se que predominarão sempre os cômicos, provavelmente os mais apreciados, ao lado de um drama e um documentário, ao menos. Buscava-se oferecer em cada sessão uma experiência de cerca de 30 minutos, durante os quais o espectador podia informar-se, divertir-se e emocionar-se, alternando risos e lágrimas.

As sessões realizadas no domingo, 6 de dezembro, provavelmente com o programa divulgado acima, se estenderam “até quase a meia-noite” e “com grande assistência”. O grande sucesso do Variedades instigou o *A Federação* a produzir uma síntese daquilo que caracterizava o cinema na época, um conjunto de práticas que se estabelecia sobre novas e mais promissoras bases e que, como espetáculo, não podia prescindir de certos aspectos: “para demonstrar a excelência do aparelho cinematográfico, o assunto das vistas, a harmonia da orquestra, em suma, o todo do Cinéma, basta a procura que há nas suas sessões, onde se encontra o escol da sociedade-porto-alegrense”.⁵⁶

O trecho, destinado especialmente a testemunhar o quanto a qualidade de uma casa exibidora podia ser medida pelo seu sucesso de público e o quanto este também era uma expressão daquela, acabou por denunciar a importância da orquestra e do acompanhamento musical das projeções neste momento. O quesito foi de fato observado por todos os cinematógrafos permanentes abertos em Porto Alegre neste ano e considerado como um aspecto realmente qualificador da experiência. O Recreio Ideal tinha uma “pequena, mas afinada orquestra” desde que abriu. O Recreio Familiar também anunciou uma “boa orquestra”, mas apenas após a mudança para o Caminho Novo, em setembro. Naquele momento, o serviço de acompanhamento musical figurou entre os melhoramentos da casa. O Rio Branco não abriu com orquestra, mas contratou uma, e “afinada”, com menos de um mês de funcionamento. O Berlim nada divulgou a respeito. Porém, dificilmente uma sala que se autopromoveu por suas luxuosas instalações e destinação familiar, e que se localizou na mesma Rua dos Andradas que as concorrentes, deixaria de proporcionar o serviço aos frequentadores, integrando ao menos um ou dois músicos ao seu quadro de empregados.

⁵⁵ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 283, 4/12/1908, 6ª feira, p. 2.

⁵⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 285, 7/12/1908, 2ª feira, p. 2.

Apesar das informações acima arroladas, não deixa de ser intrigante a ausência de outras referências sobre o modo de funcionamento das orquestras, a qualidade do acompanhamento musical que proporcionavam e as reações dos espectadores, especialmente considerando-se que a sua incorporação aos espetáculos cinematográficos promovidos pelos exibidores itinerantes não foi prática corrente. Ao contrário, as indicações são de que os elementos sonoros neles participaram de forma esporádica e pontual, variando conforme a organização dada por cada exibidor aos programas.

Por outro lado, a música ao vivo se constituía tradicionalmente em parte intrínseca dos espetáculos e eventos de outros gêneros de diversões, anteriores e contemporâneos ao cinematógrafo. Qualquer festejo público ou privado contava com no mínimo uma banda militar a abrilhantá-lo, a qual era contratada pelo respectivo organizador. Havia inclusive uma detalhada tabela de preços organizando a prestação do serviço, o que demonstra que ele não era ocasional e nem tampouco gratuito, devendo o contratante se responsabilizar inclusive pelo transporte dos músicos.⁵⁷ Tais dados sobre os custos da contratação ajudam a explicar as raras participações das bandas militares e orquestras nos espetáculos de projeções cinematográficas da fase itinerante da exibição, assim como a incorporação do elemento aos espetáculos especiais de gala.

Nas décadas seguintes, a música se tornaria um elemento fundamental na constituição das sessões cinematográficas das salas de cinema, especialmente em se tratando das maiores e melhores salas. Já as menores e mais simples, que não tinham condições de contratar grandes conjuntos ou músicos renomados, proporcionariam emprego a incontáveis amadores, estudantes e profissionais iniciantes.⁵⁸ Assim, as indicações são de que a prática tenha sido efetivamente introduzida a partir da sedentarização da exibição.

Outro aspecto que mereceu destaque na elogiosa apreciação da *Federação* sobre o Variedades refere-se à qualidade do seu público frequentador, identificado como “o escol da sociedade-porto-alegrense”, isto é, uma frequência elitizada. Posteriormente, a mesma folha voltaria ao tema, destacando o centro de diversões como “o preferido

⁵⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 52, 2/3/1908, 2ª feira, p. 2. A tabela contemplava uma série de eventos, entre bailes, piqueniques, circos, praça de touros, prados, teatros, festas religiosas, casamentos e batizados, entre outras manifestações, públicas e privadas. Divulgada antes da abertura das salas permanentes, não especifica nada com relação aos espetáculos cinematográficos, que estariam incluídos no item teatro, no caso.

⁵⁸ Para o caso da capital gaúcha, as informações sobre os anos mais recuados existem apenas nas memórias daqueles que atuaram como músicos na década de 1920 ou daqueles que mantiveram com os músicos relações de trabalho e amizade. Já na última década do cinema silencioso, as referências foram mais comuns, ocorrendo em anúncios publicitários e notas de imprensa, e ocupando inclusive os noticiários, como no caso da polémica instaurada pela demissão em massa dos músicos que tocavam nas orquestras dos cinemas porto-alegrenses após a introdução do cinema falado.

pelas famílias e pelo pessoal smart”, sinônimo de elegante. Se a frequência familiar foi um aspecto destacado e desejado por outras salas abertas neste ano, esta foi a primeira a se promover como espaço de realização de uma prática social mundana.

Esta seria mais uma iniciativa de caráter discursivo e de efeito simbólico representativa dos esforços dos cinematógrafos em estabelecer distinções entre si e fidelizar um público determinado em um contexto de crescente disputa de mercado. Outras iniciativas do gênero serão empreendidas visando a construção da diferença em meio à semelhança, visto que nem os preços, nem os endereços, nem os modos de funcionamento podiam ser tomados como aspectos diferenciais das salas entre si. Uma das primeiras ações nesse sentido, como já foi assinalado, seria a promoção de uma ideia de assiduidade e fidelidade de certo grupo de espectadores a cada sala, relançando-se a noção de *habitué* da casa e não do gênero, tão comum em 1901, por exemplo.

A afirmação da reputação social e pública das salas também oportunizava aos seus frequentadores agregarem status social a partir da sua identificação como *habitués* do espaço conceituado. Esse esforço prosseguiria em 1909, aproveitando a oferta crescente dos filmes de arte no mercado exibidor local para reorientar as práticas de distinção a partir da exclusividade dos programas e demais iniciativas promocionais empregadas para divulgá-los. Um dos melhores exemplos nesse sentido teve por propositor o Variedades e já no seu primeiro mês de funcionamento. Trata-se da instituição das sessões de pré-estreia dos filmes e não mais das salas.

A primeira “sessão especial dedicada à imprensa” promovida com este novo intuito aconteceu no sábado, 12 de dezembro, a fim de que fosse “apreciada” em primeira mão pelos representantes da comunidade culta a fita “Transformismo dos povos e dos costumes, desde Caim e Abel até a conferência de Haya”.⁵⁹ Não se tratava mais de apresentar as instalações da casa, o espaço, mas de antecipar a exibição de determinados filmes a este auditório privilegiado, não somente visando medir o grau de interesse e a possível receptividade dos novos títulos junto ao público mais amplo, mas também buscando a autopromoção da casa com base na qualidade das suas mais recentes aquisições.

Os próprios limites desta amostragem, na medida que restritos a um pequeno e intelectualizado grupo de espectadores, evidenciam, por outro lado, o reconhecimento da imprensa como formadora da opinião pública e dos jornalistas como concentradores de um capital cultural que deveria lhes permitir não somente uma avaliação mais fundamentada, mas sobretudo mais respeitada publicamente sobre a qualidade dos programas e filmes. A legitimação da sua apreciação, embora neste momento provavelmente fundada num intuito diplomático, senão político, deveria conferir

⁵⁹ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 291, 14/12/1908, 3ª feira, p. 2.

respaldo ao negócio da exibição, afirmando também a reputação do exibidor como promotor cultural e da sua sala como espaço social dessa promoção. Considerando-se o contexto da época e as ainda limitadas formas de circulação dos filmes e de sua divulgação, o exibidor proporcionava um significativo privilégio à classe jornalística, que incidiria na distinção desta em relação aos demais espectadores, ampliando também o seu prestígio.

A reincidência da prática, que se tornaria regular, acabaria estimulando o contato dos jornalistas com os filmes e assim a acumulação de uma experiência espectral que contribuiria para o estabelecimento de certos pontos de referência a partir dos quais os filmes poderiam ser comparados e avaliados. O estímulo dos exibidores ao maior envolvimento da imprensa com o cinema, transformando-a numa classe especial de espectador, incidirá simultaneamente na sua crescente participação na afirmação do cinema como meio de expressão e prática sociocultural.

Os exibidores abrem, assim, uma oportunidade para que desponte futuramente uma incipiente crítica cinematográfica, mesmo que ela não ultrapasse, por um bom tempo, um caráter puramente opinativo. De resto, o processo vinha sendo vivido num sentido mais amplo e menos “profissional” pelos porto-alegrenses como um todo, que, embora já acumulassem uma larga experiência como espectadores cinematográficos, tiveram com a abertura das salas permanentes, a partir de 1908, uma oferta estável e contínua de programas cinematográficos. Com elas consolidou-se a prática de ir ao cinema entre as opções cotidianas de lazer da população, o que permitiria o estreitamento da relação entre espectadores e filmes e democratizaria o desenvolvimento da reflexão crítica sobre o cinema e seus produtos.

Não foi outro o resultado daquela primeira sessão. No dia seguinte, o representante da *Federação* observou sobre o filme destacado: “A nosso ver, só essa fita dava uma excelente sessão. No decorrer da mesma, aprecia-se desde o drama até a farsa”.⁶⁰ Uma fala significativa, conforme se pode observar, não só porque responde à demanda colocada junto com o acesso antecipado ao filme, mas também porque demonstra que com um único título o espectador teria a oportunidade de vivenciar variadas emoções, que era o que se buscava numa sessão cinematográfica na época. O filme entraria em circuito comercial a partir desta noite. Se foi o único exibido na pré-estreia, foi uma exceção, pois logo a seguir estas sessões passaram a concentrar uma série de títulos novos, os melhores recebidos pelo exibidor, os quais não eram colocados em cartaz imediatamente, mas distribuídos em diferentes programas. A adoção da prática por outros estabelecimentos no ano seguinte expressaria não somente o seu

⁶⁰ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 291, 14/12/1908, 3ª feira, p. 2.

sucesso, mas estaria estreitamente vinculada ao novo contexto vivido, de crescente afirmação dos filmes como produtos individuais.

Durante dezembro, o Variedades continuou funcionando e tendo a sua programação divulgada com regularidade na imprensa local, que volta e meia assinalava o “franco sucesso” que vinha alcançando esta “casa de diversões”, cujos programas eram renovados nas segundas, quartas e sextas-feiras. Na véspera do Natal, o Variedades funcionou normalmente. Neste mesmo dia, a empresa proprietária do cinematógrafo informou pela imprensa que havia decidido “permitir a entrada aos espectadores no intervalo de qualquer fita”⁶¹, “a fim de evitar espera”. Nas sessões do dia seguinte, outra promoção: cada criança que viesse ao cinema teria direito a um cupom, que a habilitaria ao sorteio de um bilhete de 100 contos da Loteria do Estado.⁶²

Observe-se que, embora a campanha aparentasse estimular a presença das crianças no cinematógrafo, a atração empregada, o sorteio de uma alta soma em dinheiro, foi sobretudo um estímulo dirigido aos pais, para que as acompanhassem ao cinema e de preferência permanecessem na sessão. Quanto à permissão de entrada nos intervalos, foi novamente noticiada no domingo, 27, pelo *Independente*, que a considerou “uma grande vantagem aos seus frequentadores”.⁶³ É provável que a medida obedecesse a uma tentativa de contornar reclamações de espectadores que chegavam atrasados ou que não gostavam de esperar ao se deparar com sessões de lotação esgotada, devendo aguardar a seguinte.

Ao ceder às presumidas reivindicações, buscando certamente merecer a simpatia e arrebatar a fidelidade deste público, os exibidores demonstraram uma flexibilidade que foi considerada bem-vinda ao menos para o *Independente*, e que era provavelmente compatível com as práticas que orientavam a qualidade da apropriação na época. Afinal, atualmente a iniciativa seria percebida como uma demonstração de amadorismo empresarial e do incipiente grau de organização do negócio da exibição cinematográfica. Na época, contudo, vivia-se uma fase de experimentação no que respeita à instituição das regras de funcionamento das salas de projeção e de comportamento dos espectadores no seu interior, um processo inscrito em outro mais amplo, da redefinição do espetáculo cinematográfico no espaço especializado das salas de cinema, que se afirmam como lugares específicos para a execução da prática.

Porém, se o resultado seria movimentação e ruídos crescentes no interior da sala de projeções durante a sessão, isso não parecia ser visto inicialmente como um problema. A liberdade do espectador-consumidor era mais importante. Os intervalos praticados

⁶¹ *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano 46, nº 302, 24/12/1908, 5ª feira, p. 2.

⁶² *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, 24/12/1908 6ª feira, p. 2.

⁶³ *O Independente*, Porto Alegre, ano 9, nº 735, 27/12/1908, domingo, p. 2.

a cada troca de filmes e no meio de um mesmo filme mais longo, dividido em partes, como explicita o próprio exibidor, já determinavam uma experiência fragmentada e uma atenção idem. Talvez por isso a circulação mais intensa de espectadores nesses momentos pouca diferença fizesse para os demais no que respeita a uma maior dispersão. É provável que as sessões não fossem caracterizadas pelo silêncio como hoje as conhecemos, mas, ao contrário, apresentassem uma dinâmica marcada por muitas interrupções, acendimento de luzes, conversas, entra e sai, senta e levanta, tendo sido o silêncio uma construção posterior (LACASSE, 1998: 43). Ela também estaria relacionada aos aperfeiçoamentos técnicos que os suportes fílmicos ganharam, permitindo a produção e projeção de filmes cada vez mais longos e com menos interrupções, fundados sobre formas mais complexas de narrativização.

O Variedades se manteve aberto durante todo o ano de 1909 no mesmo endereço, embora tenha sido objeto de duas reformas internas em janeiro e agosto. Ou seja, não houve ampliação do espaço físico, mas qualificação das acomodações. Em janeiro, foram ampliados o número de ventiladores e a iluminação elétrica. Em agosto, foi modificada a sala de projeções, substituindo-se as cadeiras de 1ª classe por poltronas. A partir de setembro, ao menos, passou a ser referido como seu proprietário o sr. Arthur Sampaio, o qual continuava à frente do cinema em julho de 1912.

3. 2. A continuidade da exibição cinematográfica itinerante

Após a abertura do Recreio Ideal, primeira sala de cinema permanente local, em 20 de maio, os exibidores itinerantes se ausentaram da cidade por três meses. Nesse meio tempo, abriu mais uma sala de cinema permanente, o Recreio Familiar, em junho. As temporadas autônomas de exibição cinematográfica foram retomadas a partir de agosto e tiveram lugar no Theatro São Pedro. O primeiro a ocupá-lo foi Caldeberg, o qual foi sucedido em setembro por Bartelô, que ali realizou apenas quatro espetáculos ao mesmo tempo em que mantinha um cinematógrafo permanente na Rua dos Andradas. Substituiu Bartelô a empresa Germá, em outubro, mês em que foi aberta a terceira sala permanente local, o Rio Branco.

1908 – Theatro São Pedro – Caldeberg & C.

O cinematógrafo Pathé Frères da empresa dos srs. E. Caldeberg & C. realizou projeções no Theatro São Pedro entre 9 e 16 de agosto. Sobre esta temporada, porém, pouco se sabe além dos quatro espetáculos que foram realizados em dois domingos, 9 e 16 de agosto. Em cada um o exibidor realizou duas funções, a primeira às 17hs, divulgada como *matinê* e “dedicada ao mundo infantil”, e a segunda em horário não explicitado, mas noturna. Nos dois horários, exibiu os mesmos programas. A

imprensa elogiou a qualidade das projeções e as vistas, mas relatou que parte destas já era conhecida do público.

De acordo com a *Federação*, a matinê do primeiro domingo atraiu “muitas famílias e crianças”, tendo sido exibidas “algumas vistas novas”.⁶⁴ Para o *Correio do Povo*, que tratou dos dois espetáculos conjuntamente, o maior destaque do programa foi a vista “Degolação de S. João Batista”, lembrando que este filme também teria sido exibido na sessão infantil, sem restrições. Neste caso, era o horário dos espetáculos que orientava a qualidade do público frequentador e não a qualidade da programação, traço que deve ter caracterizado também outras matinês promovidas por exibidores anteriores. Teria “abrilhantado” a diversão a banda de música Carlos Gomes⁶⁵, embora desconheça-se a natureza da sua participação e se esta se estendeu aos demais espetáculos.

O cinematógrafo deveria dar funções diárias com vistas novas nos dias seguintes, mas apenas as funções realizadas no domingo seguinte, 16, foram objeto de interesse da *Federação*, que observou o grande número de crianças presentes à função da tarde, reafirmando que a sua programação foi idêntica àquela noturna. Estes podem ter sido os últimos espetáculos de Caldeberg, visto que no dia 21 estreou no São Pedro outra atração. Enquanto realizou a sua temporada, o exibidor sofreu a concorrência de dois cinematógrafos permanentes que vinham funcionando diariamente na Rua dos Andradas.

1908 – *Theatro São Pedro – Germá & C.*

A última temporada de um exibidor cinematográfico itinerante empreendida na cidade neste ano foi realizada pela empresa Germá & C. e também no *Theatro São Pedro*. Após três adiamentos, que podem estar relacionados à tentativa de evitar a coincidência com a abertura de uma nova sala permanente de cinema local, o Rio Branco, a sua estreia finalmente ocorreu na noite de 7 de outubro, uma quarta-feira, estendendo-se as exhibições até o domingo, 8 de novembro, ou seja, por um mês.

Este exibidor organizou os seus espetáculos por funções, realizando-os em dias alternados, mas de forma irregular. Em dois domingos apenas promoveu duas funções, às 16hs e às 20hs, sendo a primeira divulgada como “matinê infantil”. Inaugurou as suas atividades com promessas de vistas e programas novos a cada espetáculo, mas desde o início estes apresentaram um misto de títulos inéditos e já conhecidos.

⁶⁴ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 186, 10/8/1908, 2ª feira, p. 2.

⁶⁵ A banda musical Carlos Gomes foi criada em 1º de maio deste mesmo ano e era constituída por velhos artífices do Arsenal de Guerra. Em setembro, animava as tardes das famílias que começavam a fazer dos jardins da Hidráulica Municipal um novo ponto de lazer da cidade.

Inicialmente não explicitou os filmes do seu repertório, sugerindo nos anúncios que fossem consultados os programas. Informações a respeito passaram a ser publicadas na imprensa a partir da metade da temporada.

Os seus programas eram organizados em duas partes, provavelmente separadas por um intervalo, dispondo cada uma de cinco filmes de gêneros variados. Oferecia-se um espetáculo mais longo e que também proporcionava uma maior variedade de vistas do que as sessões dos cinematógrafos permanentes. Só foram revelados os preços dos ingressos do espetáculo de despedida, 1\$000rs, sendo destacados como “populares”, o que indica que sofreram uma redução promocional em virtude da ocasião. Considerando-se o padrão que caracterizava os espetáculos do gênero, é provável que a entrada adulta custasse 2\$000rs.

Vindo pela primeira vez a Porto Alegre, o Cinematógrafo Brasileiro da empresa Germá & C. já havia sido aplaudido em outras cidades do Brasil, segundo divulgou-se, e trazia “um grande sortimento de vistas dos melhores fabricantes: são morais, cômicas, dramáticas, trágicas e fantásticas, de grande efeito teatral; grande quantidade delas coloridas”.⁶⁶ Como se pode perceber, a variedade é a tônica da oferta, incidindo inclusive na distinção dos filmes segundo os gêneros, na época identificados basicamente pelo tipo de emoção, de experiência sensível, que poderiam provocar.

O interesse por filmes de efeito ou de sensação, como se dizia, que provocassem os sentidos e a imaginação, estava entre as mais fortes expectativas do público da época com relação também ao espetáculo cinematográfico. Ele se afirmaria nos anos seguintes, simultaneamente ao incremento das possibilidades narrativas do cinema. Tais transformações permitiriam ao cinema assumir um importante papel na construção do sujeito moderno como meio de compensação das carências da vida ordinária e do empobrecimento da experiência com o passado, característicos da dinâmica moderna e relacionados à substituição da tradição pela atualidade.

A estreia deste exibidor também foi “abrilhantada” pela banda musical Carlos Gomes, a mesma que abriu a temporada de Caldeberg, e contou com serviço de bondes para diversas linhas. Segundo o *Jornal do Comércio*, uma “regular concorrência” prestigiou o evento e apreciou as vistas, aplaudindo-as, embora nem todas fossem novas e já na função inaugural. A *Federação* se pautou pelos elogios à qualidade da projeção, sem trepidação e nítida.

Na divulgação da segunda função, chamou-se “a atenção do público para a fita ‘Pássaro Azul’, que tem 350 metros de comprimento”⁶⁷, destacando-se a duração da

⁶⁶ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 228, 29/9/1908, 3ª feira, p. 3.

⁶⁷ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 238, 10/10/1908, sábado, p. 2.

mesma (15 minutos, em média) como o seu grande diferencial. Como se sabe, esta qualidade, que contribuiria para colocar em evidência certos filmes individuais, já havia sido referida em anos anteriores, em diferentes momentos da fase da exibição itinerante. Durante o período, as metragens dos filmes foram se estendendo à proporção dos aperfeiçoamentos técnicos na produção dos suportes filmicos e também dos projetores, mas também em resposta às demandas do público.

Vale lembrar as ocasiões em que cobranças por projeções mais longas tiveram lugar em Porto Alegre, levando alguns exibidores a estenderem a duração dos programas com a inclusão de vistas fixas, já que obter novas vistas animadas era mais difícil. A fim de contornar estes limites, foram também produzidos filmes que se completavam em conjuntos de quadros (partes), os quais podiam ser projetados na ordem original ou aleatoriamente, de acordo com a intenção e as possibilidades do exibidor. Um exemplo clássico foi a “Paixão de Cristo”, tema que rendeu diferentes versões cinematográficas na época, muitas das quais longas e constituídas de várias partes independentes, permitindo larga margem de intervenção do exibidor na construção da narrativa que era apresentada aos espectadores. A partir de 1908, sobretudo em consequência do lançamento no mercado dos filmes de arte, a metragem dos filmes ganharia novo incremento, conferindo a tais exemplares maior valorização.

Relacionadas às mudanças em curso e buscando expressá-las e afirmá-las em distinção às práticas anteriores, observa-se novas substituições vocabulares, como por exemplo a utilização do termo “fita” para designar as vistas ou quadros. O termo “filme” (aportuguesado do inglês *film*) só será empregado na década seguinte, após a I Guerra Mundial, acompanhando a crescente presença da filmografia norte-americana no meio local. Na década de 1920, outras expressões demonstrariam a influência do cinema sobre os usos cotidianos a partir de derivações de termos específicos ao gênero, como, por exemplo, “fazer fita”, muito empregada para definir uma atitude fingida, encenada. Mesmo antes de 1908, identificou-se uma nota na imprensa local onde uma folha acusava outra de estar “repetindo as vistas”, porque insistia sempre nas mesmas acusações em determinada querela política.

A atualização terminológica que ganha as páginas dos jornais, acompanhando a própria especialização do cinematógrafo como gênero espetacular e a sua afirmação como produto industrial e comercial, deve ter sido estimulada pelos exibidores sedentários e distribuidores, novas categorias profissionais que começam a se afirmar a partir de 1907. A imprensa cumprirá um importante papel na popularização dessa gramática, expressão de pensamentos e práticas que participavam da construção do cinema também como fenômeno social.

Os espetáculos seguintes do Cinematógrafo Brasileiro foram notificados pela imprensa com patente desinteresse. Nem a função especial em homenagem à descoberta

da América, promovida em 12 de outubro, foi comentada. Segundo permitem verificar as escassas informações a respeito, a frequência do público vinha sendo irregular e a qualidade dos programas também, levando a comentários como “quase na sua totalidade, agradaram as vistas”, bastante incomum até então. Estavam funcionando diariamente na cidade os cinematógrafos Recreio Ideal, Recreio Familiar e Rio Branco e sobre todos se dizia que a concorrência vinha sendo grande. Na noite do domingo, 18, foi realizado no Theatro São Pedro um espetáculo dramático, uma das récitas mensais de uma sociedade teatral amadora local. Diferente do que vinha acontecendo nas funções da empresa Germá, desta vez a casa ficou “cheia à cunha”.

A situação parece ter feito o exibidor reagir e investir numa melhor divulgação. Assim, a partir da função de 20 de outubro, a programação ganhou maior atenção, observando-se a importância crescente que esta adquiria na distinção e avaliação das ofertas cinematográficas disponíveis e na definição das escolhas dos espectadores. A iniciativa permitiu observar que nos programas deste exibidor predominaram as ficções, embora constassem também filmes documentais, alguma produção nacional e um filme colorido.

No domingo, 1^o de novembro, já tendo anunciado a sua despedida, o exibidor promoveu uma “grandiosa função de gala” com um programa reunindo apenas reprises dos seus maiores sucessos de público, algumas das quais solicitadas pelos espectadores. Nos três espetáculos de despedida realizados no final de semana de 7 e 8 de novembro, foram exibidos filmes documentais como “Capoeiras do Rio de Janeiro em luta” e “Vista do Jardim Zoológico de Londres” (no sábado), contando a função noturna de domingo com duas vistas extras no programa, além das dez habituais. Entre estas figuravam “A aventureira” e a “grandiosa fita A agricultura na Austrália.” Segundo o exibidor, seria uma oportunidade imperdível de assistir a “2.300 metros por 1\$000”.⁶⁸ A longa metragem referida designava o conjunto das vistas exibidas, do que resultariam mais de duas horas de projeção a 18 quadros por segundo, que era o ritmo da projeção na época.

Esta foi de fato a última função deste exibidor, que também foi o último itinerante a realizar temporada na cidade neste ano. No seu conjunto, a experiência das exibições cinematográficas temporárias em Porto Alegre em 1908 não parece ter provocado grande entusiasmo entre o público local nem proporcionado grandes lucros aos exibidores, ao menos se comparada com as temporadas realizadas nos anos anteriores. A cobertura jornalística destes espetáculos caracterizou-se por um tratamento superficial e desmotivado, tendo sido raros os comentários acerca da qualidade das projeções e acervos de vistas, assim como da recepção do público às projeções.

⁶⁸ *A Federação*, Porto Alegre, ano 25, nº 260, 7/11/1908, sábado, p. 3.

Os evidentes estímulos da imprensa às primeiras salas e a sua campanha para que fossem prestigiadas pelo público solicitam, por outro lado, que seja relativizado o caráter desinteressado das notas dispensadas aos itinerantes pela imprensa. Afinal, neste contexto, eles passam a representar o estrangeiro indesejado e mesmo o atraso, sendo a iniciativa da abertura dos cinematógrafos permanentes percebida como a mais nova expressão da inscrição de Porto Alegre na modernidade. Afinal, o cinema é reconhecidamente um produto e um dinamizador da modernização social, concentrando na época um forte caráter civilizador e cosmopolita. É compreensível, de resto, que a imprensa tivesse as suas preocupações voltadas para a afirmação das iniciativas locais, inclusive porque a cidade carecia de novos centros de diversões, contando com apenas um teatro, e porque o cinematógrafo já gozava de grande incremento em outras cidades paradigmáticas para Porto Alegre, como o Rio de Janeiro.

Antes que 1908 terminasse, abririam na cidade mais dois cinematógrafos, o Berlim e o Variedades, e uma espécie de café-cantante ao ar livre, o Teatro Eldorado. A exibição itinerante, embora demonstrasse progressivo enfraquecimento, teve continuidade em 1909, ano em que cinco representantes da categoria vieram à cidade. Contudo, apenas um destes exibidores realizou projeções autônomas, fazendo curta temporada no Theatro São Pedro em novembro. Os demais apresentaram as projeções como atrações complementares de espetáculos de variedades promovidos no teatro Eldorado e nos circos Internacional e François.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há pouco mais de cem anos, mais precisamente a 20 de maio de 1908, abria em Porto Alegre o Recreio Ideal, o primeiro centro de diversões local especializado em projeções cinematográficas. A novidade estava no caráter do estabelecimento, permanente, e na regularidade que pretendia conferir à oferta cinematográfica na cidade. Já a experiência da abertura de salas especializadas no gênero era anterior, tendo sido empreendida localmente por exibidores itinerantes desde 1896, quando os porto-alegrenses travaram o seu primeiro contato com as imagens cinematográficas, embora não com os espetáculos de projeções, cuja prática também já era corrente.

Com o Recreio Ideal e os quatro outros estabelecimentos congêneres abertos naquele 1908, os porto-alegrenses passaram a desfrutar das projeções cinematográficas sem a preocupação de manterem-se atentos às datas de início e término das temporadas dos exibidores em visita à cidade. Pois este foi o principal diferencial da nova fase da experiência da exibição e apropriação cinematográficas aberta com os cinematógrafos permanentes. Até então as exibições eram oferecidas de forma descontínua e irregular, em temporadas de diferentes durações, mas que foram numerosas e diversificadas segundo os modos de exibição das projeções e organização dos espetáculos. Esta variedade proporcionou uma apropriação também heterogênea, ao mesmo tempo em que eram estreitadas as relações dos porto-alegrenses com o cinema.

De 1896 a 1908, o cinema foi uma opção de lazer cuja oferta era fragmentada e episódica, tal qual ocorre hoje com os espetáculos teatrais e musicais apresentados nos teatros de Porto Alegre. No entanto, havia uma correspondência entre tal modelo de exibição cinematográfica e as características do modo de funcionamento dos

espetáculos naquele contexto cultural, pois apesar de haver praças de touros e teatros fixos, as atrações eram sempre itinerantes, temporárias e descontínuas. Do ponto de vista da oferta das diversões, portanto, o cinematógrafo obedeceu aos mesmos padrões vigentes. Assim, o caráter itinerante e temporário da exibição cinematográfica na sua primeira década de realização em Porto Alegre nada teve de inovador ou, ao contrário, de deficiente.

No entanto, tais aspectos impunham aos espectadores a necessidade de aproveitarem a oportunidade, a ocasião. Ao passo que algumas temporadas eram rápidas e curtas, não passando de alguns espetáculos, outras se estendiam por mais de dois meses de duração e por diferentes teatros, o que permitia desfrutar de preços variados e fazer valer as preferências por este ou aquele centro de diversões, quando era o caso, ou pelas distintas modalidades de exibição, autônoma ou mista. Era possível assistir a espetáculos exclusivamente de projeções, seja em sessões curtas nas salas especializadas ou em funções longas nos teatros, mas também foram comuns os espetáculos de variedades cujos programas eram encerrados pelo cinematógrafo.

Estes diferentes modos de exibição e apropriação dos filmes foram simultâneos e se alternaram na maior parte do período da chamada exibição itinerante. Contudo, observa-se que predominaram as experiências de exibição autônoma em salas especializadas entre 1896 e 1901, estabelecendo-se a partir daí uma nova modalidade de exibição, dos espetáculos por funções em centros de diversões já existentes, a qual disputaria a atenção do público com espetáculos mistos que também contavam com projeções entre as suas atrações. Entre 1905 e 1907, desapareceram as salas especializadas de exibições, tornando-se predominante o modelo da exibição autônoma de organização teatral. Era esta a experiência mais cotidiana da exibição cinematográfica com que contavam os porto-alegrenses quando abriu o Recreio Ideal.

Ao longo daqueles três anos, durante os quais o contato com o cinematógrafo foi mais frequente e duradouro em razão do número de exibidores que se apresentou na cidade e da duração e qualificação das suas temporadas, as pessoas se acostumaram a ir ao Theatro São Pedro, especialmente, e também ao Polytheama, para assistir as projeções cinematográficas. Nestes locais, os espetáculos duravam cerca de uma hora ou mais, contavam com intervalos e custavam o dobro daqueles apresentados nas sessões curtas das salas especializadas.

Ocasionalmente, as funções contavam com intervenções sonoras. Os programas reuniam variados filmes em P&B e coloridos, de diferentes durações, alguns dos quais cantantes, isto é, filmes musicais que ganhavam sincronização sonora mecânica. Assim, por exemplo, via-se e ouvia-se o famoso cantor francês Mercadier apresentar o seu número musical. Houve também filmes que traziam sons de sinos e outros ruídos, os quais eram reproduzidos durante a projeção por um fonógrafo

acessório a exercer a função de sonoplastia. Em outras ocasiões, o aparelho musical era acionado nos intervalos dos espetáculos ou da troca de filmes, sendo estes últimos numerosos, de modo a distrair os espectadores que esperavam, com luzes acesas, o início de uma nova vista.

O acompanhamento musical ao vivo das projeções não parece ter sido usual nos espetáculos cinematográficos anteriores a 1908, embora tenha se tornado de praxe a partir de então no ambiente das salas especializadas. Antes, a participação das orquestras e bandas militares era contratada apenas para ocasiões especiais, pois tinha um custo, mesmo sendo elas locais. Elas abriam os espetáculos ou acompanhavam a projeção de vistas fixas em ocasiões como a inauguração ou o encerramento de uma temporada, em eventos comemorativos a datas históricas, em funções “de gala” ou “da moda”, em que o público costumava envergar os seus melhores trajes para dar distinção social ao evento. Ou seja, também as experiências sonoras de que foram objeto as projeções cinematográficas na época caracterizaram-se pela descontinuidade e pelo caráter pontual da execução.

Quando surgiram as salas permanentes, os porto-alegrenses estavam familiarizados com a ideia de “ir ao cinema” nas noites de terças e quintas-feiras e nos finais de semana, periodicidade que caracterizava, com considerável regularidade, as exposições cinematográficas autônomas realizadas em teatros. Neste modo de exibição, foram evidentes as incorporações do espetáculo teatral, salientadas pelo próprio ambiente onde tinham lugar os espetáculos e que determinavam inclusive a cobrança de ingressos com preços estabelecidos segundo a qualidade das acomodações. O exibidor procurava oferecer cada espetáculo como um evento único, modificando a programação e procurando mantê-la variada e atualizada, de acordo com as expectativas do público da época. Daí também a promoção dos eventos especiais. As crianças frequentavam estes espetáculos, mas deviam aguardar com especial interesse as matinês dominicais, cuja oferta dependia de cada exibidor, assim como a qualidade das promoções que as caracterizavam: distribuição de doces e brinquedos, descontos nos preços dos ingressos ou mesmo a liberação da entrada mediante acompanhamento de adultos.

Outra forma muito comum de incremento dos espetáculos fundou-se na manutenção de práticas de outra tradição espetacular, a lanternista, alternando-se as projeções de vistas animadas com aquelas de vistas fixas. Em 1896, quando o cinematógrafo foi apresentado aos porto-alegrenses, os entretenimentos ópticos gozavam de grande importância. Como um aparelho que proporcionava uma nova modalidade de projeção a partir de um novo gênero de imagens, ele demonstrava ter um futuro promissor, embora imperasse a incerteza sobre a forma como continuaria sendo explorado.

O cinematógrafo surgiu num contexto em que as pessoas estavam habituadas a frequentar espetáculos públicos de projeções de imagens, mas de vistas fixas, as quais

chegavam às telas por meio de outro aparelho projetor, a lanterna mágica. Empregadas localmente com este intuito desde a década de 1860, ao menos, as lanternas e suas imagens se constituíam em uma atração que era normalmente incorporada a espetáculos longos e variados promovidos por companhias de prestidigitação e variedades. Nestes, as projeções costumavam ser apresentadas ao final das funções, objetivando-se fechar a noitada com um número capaz de causar “indeláveis impressões” nos espectadores. Assim, eles podiam deixar o teatro e retornar às suas casas para dormir e quem sabe sonhar com as mesmas imagens que haviam visto ampliadas na tela, com suas cores vivas e seus efeitos de dissolução e movimento, com as belas figuras geométricas e caleidoscópicas ou com os panoramas de países reais e imaginários que haviam percorrido com os olhos.

Pois esta seria uma das formas de exploração do cinematógrafo em sua primeira década de exibição. Também as projeções das vistas animadas foram incorporadas aos espetáculos de prestidigitação, circenses, de variedades e até dramáticos como atração complementar e final dos seus programas, destinada a dar-lhes maior variedade e atualidade, tornando-os mais atraentes e competitivos. A prática, que redundou na maior parte das vezes na substituição das projeções de lanterna por aquelas de cinematógrafo, se estendeu por todo o período e ultrapassou a própria abertura das primeiras salas especializadas permanentes.

Por outro lado, foi comum, até 1907, nos espetáculos exclusivamente de projeções organizados pelos exibidores cinematográficos itinerantes, a manutenção da exibição das vistas fixas, isto é, das placas de lanterna mágica, alternadamente à projeção dos filmes cinematográficos. A prática se tornou possível porque os exibidores dispunham, comumente, de aparelhos projetores bifuncionais, fabricados de forma a contemplar a possibilidade e necessidade da conjugação de ambos os tipos de imagens nos espetáculos de projeções. Além de conferir maior variedade e duração aos programas, a iniciativa também atendia às expectativas do público da época, que ansiava por imagens em geral e exigia daqueles que as detinham diversidade e atualidade temáticas, formais e expressivas. Assim, se as vistas fixas continuaram participando dos espetáculos de projeções, o fizeram enquanto manifestações visuais atualizadas pela incorporação da fotografia P&B e colorida e pela especialização temática.

Outras práticas características dos espetáculos realizados no século XIX e comuns aos diferentes gêneros de diversões puderam ser verificadas também junto aos espetáculos de projeções cinematográficas da fase da exibição itinerante, sobretudo no modo de exibição autônomo, dos espetáculos por funções. Entre elas, podem ser citados os pedidos de bis do público e o seu atendimento, a entrada franca da imprensa, a promoção de eventos comemorativos a datas históricas, de gala e da moda, a presença das crianças nos espetáculos noturnos e as matinês infantis com distribuição de

brindes, a redução dos preços dos ingressos nos espetáculos de despedida e a própria integração da música ao vivo.

A agregação destes elementos contribuiu para que as projeções cinematográficas pudessem ser exibidas não somente como uma atração complementar em espetáculos de outros gêneros de diversões, mas como atrações exclusivas de espetáculos autônomos e com características próprias. Para se configurar como gênero espetacular, o cinematógrafo precisou ocupar os espaços disponíveis e se integrar à organização e ao modo de funcionamento do setor de diversões local, considerando a dinâmica da oferta e da apropriação dos entretenimentos em geral pelo público da época, de modo a dar certa continuidade aos seus hábitos e corresponder às suas expectativas.

Os modos de exibição autônomos do cinematógrafo foram aqueles que constituíram e consolidaram o cinema como um novo gênero espetacular e uma nova opção de lazer em Porto Alegre antes da abertura das salas especializadas permanentes – em particular o modo organizado por funções e apresentado em teatros, que foi o mais regular e qualificado empreendido no contexto local durante o período. No seu âmbito foram estabelecidos padrões de exibição que foram compartilhados pelo conjunto dos exibidores, mesmo na descontinuidade da exibição e na variedade das formas de organização dos espetáculos. Eles permitiram a gradual definição e especialização das práticas e a formação de um público espectador identificado por um interesse especial pela atração, independente dos seus modos e lugares de exibição.

O reconhecimento deste quadro é que deve ter estimulado as primeiras iniciativas empresariais no sentido do estabelecimento das salas especializadas permanentes, embora elas tenham adotado um modo de exibição distinto daquele com o qual os espectadores vinham se familiarizando desde 1901: as funções. Este modelo foi renegado pelos exibidores fixos em 1908, os quais optaram pela exibição por sessões, experimentada em Porto Alegre ocasionalmente, em 1897, 1899, 1901, 1904 e 1908, mas que vinha caracterizando o modo de funcionamento dos primeiros cinematógrafos permanentes cariocas desde 1907. A abertura das salas permanentes na capital gaúcha evidenciou uma escolha que significava a separação entre o cinema e o teatro e um esforço de definição de um espaço próprio e de um modo específico de organização do espetáculo. Na verdade, é preciso reconhecer que as projeções cinematográficas já dominavam a programação nas exibições autônomas por funções, determinando um conjunto de práticas específicas no que respeita aos modos de mostrar e ver cinematográficos.

No Recreio Ideal, assim como nos demais cinematógrafos permanentes abertos em 1908, os espetáculos eram realizados diariamente à noite e em sessões sucessivas de duração média de 30 minutos. Os programas compreendiam cinco filmes de diferentes gêneros e de distintas durações. Por 1\$000rs, assistia-se geralmente a um drama,

um filme de atualidades, uma fantasia e duas comédias. Uma sessão de cinema garantia diferentes emoções, distração e informação. Era uma sessão curta e sem intervalos, mas havia uma orquestra a acompanhar as projeções, tocando música ao vivo. As salas eram pequenas e se concentravam na Rua dos Andradas, preferencialmente na quadra fronteira à Praça da Alfândega.

Esse modo de ver filmes era basicamente o mesmo sob o qual o cinematógrafo foi introduzido na cidade em 1896 por De Paola e Renouveau e deve ter sido semelhante àquele observado nas salas especializadas temporárias que os sucederam, embora sejam raras ou inexistentes as informações sobre o cotidiano dos seus espetáculos. No entanto, os filmes assistidos em 1896 e 1908 eram muito diferentes. Se em 1908 os filmes chegavam aos 20 minutos, explorando as primeiras experiências de narrativa, em 1896 eles não ultrapassavam 1 minuto e apenas mostravam cenas e ações cotidianas. A sua preocupação naquele momento era dar provas da capacidade do novo meio de expressão em registrar e reproduzir o “movimento da vida” com “perfeita ilusão de realidade”. Da mesma forma, a intenção dos primeiros demonstradores do cinematógrafo era atrair um público interessado nos novos inventos e aperfeiçoamentos técnicos do final do século XIX, sobretudo os dispositivos óptico-mecânicos, explorando ao máximo o novo modo de produção e reprodução de imagens, animadas, e suas potencialidades como atrações de espetáculos de projeções.

Embora a sedentarização abrisse ao espectador a possibilidade de escolher a semana, o dia e a sessão cinematográfica de sua preferência, ela também significou um maior volume de filmes disponíveis e uma mais rápida substituição destes, acelerando também o ritmo da apropriação. Afinal, as salas trabalhavam com programas exclusivos, cuja periodicidade de renovação foi encurtada ao longo de 1908, passando de duas para três vezes por semana. Esta dinâmica multiplicava as opções, mas dificultava as escolhas e reduzia as possibilidades de um acompanhamento intenso das exibições.

Neste aspecto, a padronização que a caracterizou talvez figurasse como um facilitador das escolhas, pois todos os cinematógrafos permanentes funcionavam segundo um mesmo padrão de horário, preços, modo de exibição, organização e renovação dos programas, além de localizarem-se muito próximos. Por outro lado, a concentração das salas na Rua dos Andradas, a mais central e prestigiada da cidade, as suas pequenas dimensões e a divulgação orientada para uma frequência “familiar” contribuíram para restringir e elitizar o acesso social ao cinema. Considerando-se particularmente o espaço da sala de projeções e a relação do espectador com os filmes, as formas de apropriação anteriores também foram simplificadas. Afinal as sessões se tornaram mais curtas e talvez menos dispersas, pois sem intervalos, além de terem sido de certa forma homogeneizadas do ponto de vista sonoro pelo acompanhamento musical contínuo.

Tais considerações demonstram a necessidade de reconhecer a diversidade das práticas espetaculares que antecederam a padronização e institucionalização do cinema como espetáculo em sua complexidade e especificidade histórica e cultural. A primeira década do cinema, caracterizada em Porto Alegre como fase da exibição itinerante, concentra um significado fundamental para o exame do processo de afirmação do cinema como gênero espetacular específico. Durante este período, o cinematógrafo disputou espaços e públicos com as formas de diversão que lhe foram anteriores e contemporâneas, fazendo uso de estratégias e táticas diversas para se afirmar, para garantir o seu próprio interesse, importância e lugar entre as opções de entretenimento da época.

As diferentes formas de inscrição do cinematógrafo no contexto cultural e espetacular local e as distintas e simultâneas modalidades de exibição empreendidas pelos exibidores itinerantes responderam às suas próprias necessidades e possibilidades, às especificidades da organização do setor de diversões local e às exigências e expectativas do público. Mais do que buscar um futuro para o cinema, estes profissionais procuraram explorá-lo ao máximo no seu presente. O futuro era uma incerteza, mas o presente garantia o interesse pelo cinema porque ele era uma expressão e experiência tão efêmera, fragmentada, múltipla e dinâmica quanto outras manifestações, sobretudo visuais, que despontavam naquele mesmo contexto.

Ao longo de sua primeira década de existência, o cinematógrafo provou ser simultaneamente uma expressão e um dinamizador do seu tempo e das novas formas de percepção que caracterizavam a experiência da modernidade. Atuando segundo as possibilidades de sua realidade, os exibidores enfrentavam o novo cada vez que chegavam a uma nova cidade onde deveriam proporcionar o novo. O desconhecido com que se deparavam – o contexto cultural, a organização espetacular, os gostos e hábitos, as expectativas do público – estava tão implicado de receio e expectativas quanto aquelas que eles próprios e seus filmes representavam para os espectadores. A cada temporada, tanto exibidores quanto espectadores eram testados e testavam possibilidades de encantamento e de conhecimento.

A sucessão de contatos e o acúmulo de experiências devem ter aperfeiçoado tanto a prática profissional dos exibidores quanto a percepção crítica dos espectadores, produzindo um olhar mais aberto e dinâmico e também um sentimento mais aguçado da necessidade de viver o momento presente, a ocasião, sabendo-se que era passageira. De uma oferta efêmera precisou se apropriar com senso de oportunidade o espectador, exercitando a visão como o seu principal instrumento de apreensão da realidade imaginária dos filmes e da realidade cotidiana vivida. Desse modo, o homem moderno e o espectador cinematográfico preparavam um ao outro para enfrentarem as transformações sociais da época, relacionadas aos fenômenos da

industrialização e da urbanização, do crescimento populacional e do incremento dos meios e formas de comunicação.

Estabelecendo um diálogo entre tradição e modernidade, o cinematógrafo acabou por constituir a sua própria identidade, legitimando um lugar particular no contexto espetacular local e afirmando uma importância crescente como fenômeno social e prática cultural. Neste processo, o cinema construiu um público espectador e foi simultaneamente por ele construído, organizando e qualificando a inserção de ambos no mundo moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Bibliografia especializada sobre a história do cinema em Porto Alegre

- BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- BONOW, Stefan Chamorro. *O cinema em Porto Alegre (1910-1914). Uma força irresistível*. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, 2005. (Dissertação, Mestrado em História.)
- CASTRO, Nilo André Piana de. *Cinema em Porto Alegre 1939-1942: a construção da supremacia*. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, 2001. (Dissertação, Mestrado em História.)
- 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, nº 9, p. 132-141, dez, 1998.
- _____. *Salas de cinema: cenários porto-alegrenses*. Porto Alegre: PMPA/Unidade Editorial, 1999.
- GOELLNER, René Vilodre. *As telas da cidade: um estudo sobre a distribuição cinematográfica em Porto Alegre*. Porto Alegre: Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, 2000. (Dissertação, Mestrado em Comunicação.)
- PFEIL, Antonio Jesus. “Alemães e colônias alemãs no cinema”. In: *Anais do 2º Simpósio de História da Imigração e Colonização Alemã no Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Rottermund S.A., s/d.
- _____. “Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros”. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Cadernos Porto & Vírgula, 8. Porto Alegre: Unidade Editorial/PMPA, 1995. p. 17-29.
- _____. *O cinematógrafo no Rio Grande do Sul no século XIX*. Canoas: edição do autor, 1999.
- PÓVOAS, Glênio Nicola. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação (1904-1954)*. Vol. 1 e 2. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, 2005. (Tese, Doutorado em Comunicação Social.)

- SANTOS, Yolanda L. dos e CALDAS, Pedro H. *Francisco Santos. Pioneiro do cinema no Brasil*. Gramado: 24º Festival de Gramado, 1996.
- SELONK, Aleteia P. de A. *A distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais. Um estudo comparado da cinematografia nacional e estrangeira*. Porto Alegre: Faculdade de Comunicação da PUCRS, 2004. (Dissertação, Mestrado em Comunicação Social.)
- SILVEIRA NETO, Olavo Amaro da. *Cinemas de rua em Porto Alegre: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974)*. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 2001. (Dissertação, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.)
- STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- _____. *O cinema em Porto Alegre-Rio Grande do Sul: 1896-1920*. Porto Alegre: (s.n.), 1998.
- 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.
- _____. “O cinematógrafo numa ilha de civilização”. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Cadernos Porto & Vírgula, 8. Porto Alegre: Unidade Editorial/PMPA, 1995, p. 9-16.

2. Bibliografia especializada sobre cinema

- ALTMAN, Rick. “Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som”. *Imagens*, Campinas, n. 5, p. 41-47, ago-dez, 1995.
- _____. “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.
- _____. “Quelques idées reçues sur le son du cinéma muet qu’on ne saurait plus tenir”. In: PISANO, Giusy e POZNER, Valérie (orgs.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l’aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005. p. 81-99.
- ANDREW, Dudley. “Histoire esthétique et histoire culturelle”. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André e MARIE, Michel (orgs.). Paris: Colloque de Cerisy/ Publications de la Sorbonne, 1989. p. 89-100.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARNOLBY, Édouard. *Pour une histoire culturelle du cinéma*. Liège: Éditions du Céfal, 2004.
- AUMONT, Jacques & outros. *A estética do filme*. 2ª ed. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. “Cinema e espectador”. In: *O cinema no século*. XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 217-243.
- BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERNARDINI, Aldo. “La Pathé Frères contre le cinéma italien”. In: *Les premiers ans du cinéma français. Actes du V Colloque International de L’Institut Jean Vigo*. GUIBERT, Pierre (org.). Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, p. 88-98.

- _____. “Les films Lumière em Italie (1896-1897)”. In: *Les premiers ans du cinema français. Actes du V Colloque International de L’Institut Jean Vigo*. GUIBBERT, Pierre (org.). Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985. p. 67-70.
- BERNEAU, Jeanne e Pierre. *Le spectacle cinématographique à Limoges de 1896 à 1945. Cinquante ans de culture populaire*. Paris: AFRHC, 1992.
- BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- CARVALHO, Vladimir. “Do cinematógrafo a um cinema cidadão”. *Acervo. Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 9-21, jan-jun, 2003.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- DEBIEN, Isabelle. “Le cinéma dans les cafés carcassonnais au début du siècle”. *Revue 1895*, Paris, n. 17, p. 53-77, décembre, 1994.
- DELTOUR-LEVIE, Claudine. *Entre photo et cinéma*. Bruxelas: Musées Royaux d’Art et d’Histoire, 2004.
- DUBOIS, Philippe. “Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur”. In: *La couleur en cinéma*. AUMONT, Jacques (org.). Paris: Cinémathèque Française/ Mazzzota, 1995. p. 74-92.
- El cine español en los años 50. 50 años de la Filmoteca Española*. Madri: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003.
- GAUDREAULT, André e ALBERA, François. “Apparition, disparition et escamotage du ‘bonimenteur’ dans l’historiographie française du cinéma”. In: PISANO, Giusy e POZNER, Valérie. (orgs.) *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l’aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005. p. 167-199.
- GAUDREAULT, André e GUNNING, Tom. “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”. In: *Histoire du cinema. Nouvelles approches*. AUMONT, Jacques; GAUDREAULT, André e MARIE, Michel (orgs.). Paris: Colloque de Cerisy/ Publications de la Sorbonne, 1989. p. 49-63.
- GAUDREAULT, André. “El cine de los primeros tiempos situado y mantenido a distancia...”. *Archivos de la Filmoteca*, Valência, n. 28, p. 73-79, fev., 1998.
- _____. “L’histoire du cinéma revisitée: le cinema des premiers temps”. *CinémAction. Les théories du cinéma aujourd’hui*. Paris, n. 47, p. 102-108, abril, 1998.
- GERVAISEAU, Henri. “O imponderável da vida. Paisagens de Louis Lumière”. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 148-154, ago-nov, 1995.
- GUAITA, Micheline. *Cinéma et public lyonnais. 1895-1927*. Paris: Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie de Bois d’Arcy, 1986.
- GUNNING, Tom. “Cinéma des attractions et modernité”. *Cinémathèque*, Paris, nº 5, p. 129-139, Printemps, 1994.
- _____. “Cinema e História”. In: *O cinema no século*. XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-42.
- _____. “Le cinéma des premiers temps”. In: *Trafic. Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris, n. 50, p. 327-336, Été, 2004.
- _____. “Uma estética do espanto. O cinema das origens e o espectador (in)crédulo”. *Imagens*, Campinas, n. 5, p. 52-61, ago-dez, 1995.
- HEFFNER, Hernani. “Contribuições a uma história da censura no Brasil”. *Acervo. Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 23-44, jan-jun, 2003.

- IRIS. *Revue de théorie de l'image et du son/ A journal of theory on image and sound*. Dossier "Le bonimenteur de vues animées/ The moving picture lecturer". N° 22, automne, 1996. Institute for Cinema and Culture, University of Iowa, USA.
- KRACAUER, Siegfried. "O espectador". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.1, ano 1, p. 27-38, 1966.
- LABAKI, Amir. "Cinema e magia. Os dois George (s): Méliès, Welles". In: *O cinema no século*. XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LACASSE, Germain. "Du cinema oral au spectateur muet". *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/ Journal of film studies*. Dossier Les dispositifs de médiation au cinéma, Montreal, vol. 9. p. 43-61, automne, 1998.
- LAGNY, Michele. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinema*. Catálogo da Exposição. MANNONI, Laurent e CAMPAGNONI, Donata Pesenti (orgs.). Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinémathèque Française, 2009.
- LÁZARO, André. "Cultura e emoção: sentimento, sonho e realidade". In: *Cultura e Imaginário. Interpretação de filmes e pesquisa de ideias*. ROCHA, Everardo (org.). Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- LEFEBVRE, Thierry. *La chair et le celluloïd. Le cinéma chirurgical du docteur Doyen*. Brionne: J. Doyen Éditeur, 2004.
- _____. "Une 'maladie au tournant du siècle: la cinématophtalmie'". *Théorème. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinema et l'Audiovisuel*. IRCAV. Université de Paris 3. Nouvelles contributions françaises. Cinéma des premiers temps, Paris, vol. 4, p. 131-137, 1996.
- LEVIE, Pierre. *Montreurs et vues d'optiques*. Bruxelles: Sofidoc, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MALTHÊTE, Jacques e MARIE, Michel (org.). *Georges Méliès. L'illusionniste fin de siècle?* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra. Arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC-SP/ UNESP, 2003.
- _____. "Le quatrième centenaire du cinéma – L'archéologie du cinéma e la naissance de l'industrie cinématographique". *Théorème. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinema et l'Audiovisuel*. IRCAV. Université de Paris 3. Nouvelles contributions françaises. Cinéma des premiers temps, Paris, vol. 4, p. 17-54, 1996.
- _____. "Les appareils sonores du cinéma dit muet: petit panorama des collections françaises". In: PISANO, Giusy e POZNER, Valérie. (orgs.) *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005. p. 101-134.
- MÉLON, Marc-Emmanuel. "Le voyage en train et en images: une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation". In: GAUDREAU, André; ALBERA, François et BRAUN, Marta (orgs.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Stop motion, fragmentation of time*. Suisse: Editions Payot Lausanne, 2002. p. 47-68.
- NABARRO, Max. "Max Nabarro, explicador. Uma voz delante de la pantalla". *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, Segunda época, Valencia, n. 25-26, p. 144-154, fev.-jun., 1997.
- PISANO, Giusy. "Les spectacles mixtes: tradition ou anachronisme? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier". In: PISANO, Giusy e POZNER, Valérie. (orgs.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005. p. 101-134.

- PRIER, Jérôme. *O espectador noturno. Os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- QUINTANA, Ángel. “El advenimiento del cine como nueva imagen”. *Archivos de la Filmoteca*, Valência, n. 28, p. 7-23, fev., 1998.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias*. Vol. I. Lisboa: Horizonte, 1983.
- SALAS, Daniel Sánchez. “El explicador español a través de su reflejo cultural”. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n. 48, p. 41-60, out., 2004.
- SALEM, Helena. *90 anos de cinema. Uma aventura brasileira*. São Paulo: Instituto Financeiro Sogeral/ Nova Fronteira, 1988.
- SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 411-440.
- SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro no século XIX*. São Paulo: Faculdade de Comunicação da PUC/SP, 2006. 252p. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica.) Arquivo PDF.
- SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115 a 148.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.
- TOULET, Emmanuelle. “Le cinéma a l’Exposition Universelle de 1900”. *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, Tome XXXIII, p. 179 a 209, abr.-jun., 1986.
- USAI, Paolo Cherchi. “Le nitrate mécanique. L’imagination de la couleur comme science exacte (1830-1928)”. In: AUMONT, Jacques (org.). *La couleur en cinéma*. Paris: Cinémathèque Française/ Mazzotta, 1995. p. 95-109.
- XAVIER, Ismail. Prefácio à edição brasileira. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZISCHLER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

3. Bibliografia geral

- BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Anthropos – Homem. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1985.
- BAKOS, Margaret M. *Porto Alegre e seus eternos intendentes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BITTENCOURT, Ezio. *Da rua ao teatro. Os prazeres de uma cidade. Sociabilidades e cultura no Brasil Meridional*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

- _____. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- _____. “A história hoje: dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, p.97-113, 1994.
- _____. “O mundo como representação”. *Estudos avançados*, São Paulo, n. 11 (5), p. 173–191, 1991.
- _____. “Textos, impressão, leituras”. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 211-238.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COSTA, Ângela Marques da e SCHWARCZ, Lilian Moritz. *1890-1914. No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. CD-Room. Versão 1.0. Dezembro de 2001. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva Ltda.
- DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Estátua e ideologia. Porto Alegre, 1900-1920*. Porto Alegre: SMC, 1992.
- FABRIS, Annateresa. *A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 7-16, nov, 1993.
- _____. “O circuito social da fotografia. Estudo de caso I”. FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 39-57.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre. Guia histórico*. 3ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 145.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- HESEL, Lothar. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- Histoire de la photographie. De 1839 à nos jours*. The George Eastman House Collection. Köln: Taschen, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- LEENHARDT, Jacques. Teoria da comunicação e teoria da recepção. *Anos 90*. Porto Alegre, n. 8, p. 7-13, dez., 1997.
- LICHT, Henrique. *Nossa Senhora dos Navegantes. Porto Alegre, 1871-1995*. Porto Alegre: PMPA/ Unidade Editorial, 1996.
- MAUSS, Marcel e DURKHEIM, Émile. “Algumas formas primitivas de classificação. Contribuição para o estudo das representações coletivas (1903)”. In: MAUSS, Marcel (org.). *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 399-455.
- MENESES, U. 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.

- PESAVENTO, Sandra. *Exposições universais. Espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- PORTO ALEGRE, Achylles. *História popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: UE/PMPA, 1994.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. *Magia e capitalismo. Um estudo antropológico da publicidade*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANMARTIN, Olyntho. *Um ciclo de cultura social*. Porto Alegre: Sulina, 1969.
- SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. 1ª ed. 1983, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Práticas e táticas: Michel de Certeau (re)inventa o cotidiano. *Biblos*, Rio Grande, vol. 6, p. 79-93, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. Vol. 3*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11-25.
- TRUSZ, Alice Dubina. “O homem tecnológico: a técnica como mediadora da relação entre o homem e o mundo”. Comunicação. *Anais do III Simpósio Nacional De História Cultural – Mundos da Imagem: Do texto ao visual*. Organizadores: AREND, Sílvia M.F. e outros. Florianópolis: GT História Cultural – Núcleo SC/ ANPUH-SC / Clicdata Multimídia, 2006. CD-ROM.
- _____. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre – Anos 1920*. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, 2002. (Dissertação, Mestrado em História.)
- VILLAS-BÔAS, Pedro Leite. *Dicionário bibliográfico gaúcho*. Porto Alegre: Edigal, 1991.

4. Artigos on-line

- AUTRAN, Artur. “A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século”. São Paulo, s/d. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>> Consultado em: 2005.
- BOUCHER, Marc e OLATS, Leonardo. “Loie Fuller”. Junho, 2002. In: Leonardo on-line. The Journal of International Society for the Arts, Sciences and Technology. San Francisco, Califórnia/ Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.olats.org/pionniers/pp/fuller/fuller.php>> Consultado em: 2007.
- “En piste! Toulouse-Lautrec et le cirque. Dossier d'aide à la visite”. PDF Disponível em: <<http://www.mairie-albi.fr/arthisto/lieux/DOSSIER%20PEDAGOGIQUE%20cirque.pdf>> Consultado em: 2008.
- “Impressionnisme et naissance du cinématographe. Dossier de Presse”. PDF. Autores: Vincent Pomarède, Sylvie Ramond, Thierry Frémaux e Phillipe-Alain Michaud. Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2005. Disponível em: <<http://www.mba-lyon.fr>> Consultado em: 2008.
- LEITE, Ary Bezerra. “Fortaleza e a era do cinema”. Pesquisa Histórica – Volume I – 1891-1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/memoriadocinema/texto.html>> Consultado em: 2007.

- MIRANDA, Maria Cristina. “Novos modos de atenção, lazer, desejo e percepção. Aparelhos Ópticos do século XIX”. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/mariacristinamirandadasilva.rtf>> Consultado em: 2007.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo”. Data de publicação: 10/2/2001. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>> Consultado em: 2005.
- SOUZA, José Inácio de Melo. “O ano de 1902”. Data de publicação: 10/11/2005. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br>> Consultado em: 2008.
- TELESCA, ANA Maria. “Salas de vistas ópticas”. Publicado em Leedor.com – Sítio de Cultura (Buenos Aires/Argentina) em 22/10/2006. Disponível em: <<http://www.leedor.com>> Consultado em 2008.
- VILLANUEVA, Yolanda Sueiro. “Rutas del cine primigenio: exhibidores itinerantes en América del Sur (1896-1910)”. Produzido provavelmente em 2004-5. Escuela de Artes – Universidad Central de Venezuela – PDF Disponível em: <<http://2csh.clio.pro.br/yolanda%20sueiro%20villanueva.pdf>> Consultado em: 2007.

5. Sites

- <http://br.youtube.com> – YouTube
- <http://easyweb.easynet.co.uk> – Museum of the Moving Image (MOMI) – Seção Optical Room – Londres/ Grã-Bretanha
- <http://paginas.terra.com.br/arte/memoriadocinema/texto.html> – Ary Bezerra Leite
- <http://users.telenet.be/thomasweynants/vue-optique.html#oh> – Early Visual Media – Thomas Weynants – Holanda
- <http://www.centrepompidou.fr> – Centro Georges Pompidou – Paris/ França
- <http://www.cinemateca.gov.br> – Cinemateca Brasileira – São Paulo
- <http://www.cinetecadibologna.it> – Cinemateca de Bolonha – Itália
- <http://www.citwf.com> – Film Database
- <http://www.fregoli.com> – Site especializado sobre Leopoldo Frégoli – França
- <http://www.geh.org> – George Eastman House/ Estados Unidos
- <http://www.institut-lumiere.org> – Instituto Lumière – Lyon/ França
- <http://www.kmkg-mrah.be> – Musées Royaux d’Art et d’Histoire – Musée du Cinquenaire – Bruxelas/ Bélgica
- <http://www.lacinemathequedeladanse.com> – La Cinemathèque de la Danse – Paris, França
- <http://www.luikerwaal.com> – Site especializado em lanterna mágica – Holanda
- <http://www.mairie-albi.fr> – Prefeitura de Paris
- <http://www.mba-lyon.fr> – Musée de Beaux-Arts de Lyon – França
- <http://www.mnemocine.com.br> – Memória e Imagem – Brasil
- <http://www.musee-mccord.qc.ca> – Musée McCord d’histoire canadienne – Montréal (Québec) / Canadá.
- <http://www.parisenimages.fr> – Pris en images – Paris, França
- <http://www.precinemahistory.net> – The History of the Discovery of cinematography, por Paul Burns, historiador do cinema canadense – Canadá
- <http://www.stereo-club.fr> – Stéréo-Club Français – França

<http://www.victorian-cinema.net> – Site construído a partir do livro *Who's who of victorian cinema: a worldwide survey*, publicado originalmente pelo British Film Institute
www.leedor.com – Leedor.com – Sítio de Cultura – Buenos Aires/ Argentina

6. Filmes

Citizen Langlois, direção de Edgardo Cozarinsky, França, 1995, pb-cor, 65 min.

Filme antes do filme, direção de Werner Nekes, Alemanha, 1986, 35mm, cor, 83min.

Les premiers pas du cinema. La naissance du son et de la couleur. DVD. Paris: Lobsterfilms / Histoire. Realização de Eric Lange.

O Grande truque (The Prestige), EUA / Reino Unido, 2006, 128 min. Direção de Christopher Nolan.

O ilusionista (The Illusionist), EUA / República Tcheca, 2006. 110 min. Direção e roteiro de Neil Burger, baseado em estória de Steven Millhauser. Música de Philip Glass.

Fontes

1. Jornais de Porto Alegre

A Federação

A Reforma

A República

Correio do Povo

Correio do Sul

Gazeta da Tarde

Gazeta de Porto Alegre – Folha da Tarde

Gazeta do Comércio

Jornal do Comércio

Mercantil. Folha da Tarde.

Mercantil. Órgão Federalista.

O Commercio

O Independente

O Mercantil

2. Publicações

DICICIONARIO ETYMOLOGICO, PROSÓDICO E ORTHOGRAPHICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Por J. T. da Silva Bastos. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Editor, 1912.

DICIONARIO PROSÓDICO DE PORTUGAL E BRAZIL. Por Antonio José de Carvalho e João de Deus. Rio de Janeiro: Frederico Augusto Schmidt Editores/ Porto: Lopes & Cia., 1890.

LEIS, DECRETOS, ATOS E RESOLUÇÕES. Município de Porto Alegre. Administração do Engenheiro José Montauray de Aguiar Leitão. Período de março de 1909 a dezembro de 1916. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1930.

LEIS, DECRETOS, ATOS E RESOLUÇÕES. Município de Porto Alegre. Administração do Engenheiro José Montauray de Aguiar Leitão. Período de maio de 1897 a dezembro de 1908. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1930.

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.

Instituições consultadas

Arquivo Histórico de Porto Alegre Moisés Vellinho

Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul

Arquivo Jornal Correio do Povo

Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul – Setor RS

Divisão de Biblioteca e Memória Parlamentar – Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul

Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

- p. 37a Publicada no catálogo *50 años de la Filmoteca Española. El cine español en los años 50*. Madri: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003, p. 115. Cortesia: Filmoteca Espanhola.
- p. 37b Publicada no catálogo *50 años de la Filmoteca Española. El cine español en los años 50*. Madri: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003, p. 112. Cortesia: Filmoteca Espanhola.
- p. 48 Coleção Eva Schmid. Acervo Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman. Porto Alegre/BR.
- p. 51 Publicada no catálogo *50 años de la Filmoteca Española. El cine español en los años 50*. Madri: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003, p. 115. Cortesia: Filmoteca Espanhola.
- p. 52a Fotografia de Stéphane Dabrowski. Publicada no catálogo da exposição *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinema*. Organizado por Laurent Mannoni e Donata Pesenti Campagnoni. Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinémathèque Française, 2009, p. 320. Cortesia: Cinemateca Francesa.
- p. 52b Fotografia de Stéphane Dabrowski. Publicada no catálogo da exposição *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinema*. Organizado por Laurent Mannoni e Donata Pesenti Campagnoni. Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinémathèque Française, 2009, p. 216. Cortesia: Cinemateca Francesa.
- p. 73 Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Setor de Imprensa. Porto Alegre/BR.
- p. 77 Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Setor de Imprensa. Porto Alegre/BR.
- p. 88 Fotografia de Stéphane Dabrowski. Publicada no catálogo da exposição *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinema*. Organizado por Laurent Mannoni e Donata Pesenti Campagnoni. Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinémathèque Française, 2009, p. 256. Cortesia: Cinemateca Francesa.
- p. 89 Publicada em PISANO, G.; POZNER, V. (orgs.) *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005, p. 43. Cortesia: Laurent Mannoni.

- p. 97 Acervo Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/BR
- p. 147 Acervo Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman. Porto Alegre/BR.
- p. 149 Acervo Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman. Porto Alegre/BR.
- p. 163 Acervo Divisão de Biblioteca e Memória Parlamentar da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/BR.
- p. 181 Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Setor de Imprensa. Porto Alegre/BR.
- p. 190 Acervo Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman. Porto Alegre/BR.
- p. 199 Acervo Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman. Porto Alegre/BR.
- p. 230 Acervo Divisão de Biblioteca e Memória Parlamentar da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/BR.
- p. 284a Publicada no catálogo *50 años de la Filmoteca Española. El cine español en los años 50*. Madri: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003, p. 115. Cortesia: Filmoteca Española.
- p. 248b Publicada no catálogo *50 años de la Filmoteca Española. El cine español en los años 50*. Madri: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2003, p. 113. Cortesia: Filmoteca Española.
- p. 288 Coleção Eva Schmid. Acervo Museu Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman. Porto Alegre/BR.
- p. 326 Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Setor de Imprensa. Porto Alegre/BR.
- p. 330 Acervo Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa – Setor de Imprensa. Porto Alegre/BR.

PRÊMIO SAV PARA PUBLICAÇÃO
DE PESQUISA EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

Secretário do Audiovisual
Newton Cannito

Diretor de Programas e Projetos Audiovisuais
Ana Paula Santana

Coordenação Prêmio SAV
Alessandra Meleiro

Editor Instituto Iniciativa Cultural
José Márcio Mendonça

Produção
Belisa Figueiró

Gestão Administrativa
Daniela Cyrino

Assessoria Jurídica
Roberto Nunes Pereira

Desenvolvimento Web
Luciano Bonachela

Supervisão de arte
Viviana Bueno

EDITORA TERCEIRO NOME

Editora-Executiva
Mary Lou Paris

Assessoria editorial
Carolina Pereira Pinto, Claudia Piccazio,
Dominique Ruprecht Scaravaglioni, Estevão Azevedo, Gustavo Regina Leme,
Irene Paris Buarque de Hollanda, Sandra Frota, Sarah Czapski Simoni

Revisão
Percival de Carvalho

Projeto gráfico, diagramação e capa
Antônio Kehl

Fotografia da capa

Fotografia de Stéphane Dabrowski. Publicada no catálogo da exposição *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinema*. Organizado por Laurent Mannoni e Donata Pesenti Campagnoni. Paris: Éditions de La Martinière/ La Cinémathèque Française, 2009, p. 320. Cortesia: Cinemateca Francesa.

O Prêmio SAV foi implementado na gestão do Secretário do Audiovisual Silvio Pirôpo Da-Rin e do Diretor de Programas e Projetos Audiovisuais Adilson Ruiz.

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Trusz, Alice Dubina

Entre lanternas mágicas e cinematógrafos : as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908 / Alice Dubina Trusz. -- São Paulo : Editora Terceiro Nome : Instituto Iniciativa Cultural, 2010.

Bibliografia

ISBN 978-85-7816-065-4 (Editora Terceiro Nome)

1. Cinema - Brasil - História
2. Cinema e história
3. Cinema - Porto Alegre (RS) - História
4. Cinema - Rio Grande do Sul - História
- I. Título.

10-09825

CDD-791.43098165

Índices para catálogo sistemático:

1. Rio Grande do Sul : Cinema brasileiro : História e crítica
791.43098165

Copyright © Alice Dubina Trusz 2010

Todos os direitos desta edição reservados à Ecofalante

ECOFALANTE
Rua Mateus Grous, 528
05415-050 Pinheiros
São Paulo SP
www.ecofalante.org.br
fone: (11) 3814-9099



Idealização e Realização

Realização



centro de
análise do
cinema e do
audiovisual

Fundo Nacional
de Cultura

Secretaria
do Audiovisual

Ministério
da Cultura



editora
TERCEIRO NOME

Rua Belmiro Braga, 70
05432-020 São Paulo SP
www.terceironome.com.br
fone: (11) 3816 0333
São Paulo 2010

Este livro foi composto em Adobe Garamond,
corpo 11/13,2, e impresso em papel
Chamois Fine 80g/m² pela Orgrafic em setembro de 2010.



Este livro apresenta um estudo histórico sobre a primeira década da exibição cinematográfica no Brasil, examinada a partir do caso de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. A investigação das práticas que caracterizaram a exploração comercial do cinematógrafo para fins de entretenimento desde a sua introdução na cidade, em 1896, até a abertura das primeiras salas permanentes especializadas na exibição cinematográfica, em 1908, teve por objetivo compreender o processo de constituição do espetáculo cinematográfico no meio local. A necessidade de conhecer o contexto cultural de efetivação dessa dinâmica em suas especificidades determinou a pesquisa às diversões públicas anteriores e contemporâneas ao surgimento do cinematógrafo. Assim, o livro oferece também uma abordagem inédita sobre a história dos espetáculos de projeção de lanterna mágica que caracterizaram a experiência visual dos porto-alegrenses entre 1861 e 1896, e com os quais o cinema continuaria mantendo estreitos laços durante a sua primeira década de exibição.

Idealização e Realização

Realização



centro de
análise do
cinema e do
audiovisual

Fundo Nacional
de Cultura

Secretaria
do Audiovisual

Ministério
da Cultura



editora
TERCEIRO NOME

