

## **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos – As origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)**

Por Alice Dubina Trusz

### **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 história da exibição cinematográfica não somente em Porto Alegre, mas no Brasil como um todo e ainda hoje.

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. 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.

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 heterogeneidade 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.

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 distinguiram 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 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.

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.

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.

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 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”. 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 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 derrubar 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 permitia o caráter

episódico e temporário da sua exibição. Tal aspecto seria determinante na qualidade da apropriação do cinematógrafo pelos contemporâneos inicialmente 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 desta 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” destes sujeitos e não eles próprios. Em resultado, as unidades a partir das quais se conduziram 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, considera-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 exhibições 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. Estes 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, se procurou 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 proporcionar 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 projeções 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 Theatro-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 como o padrão que deveria garantir a racionalização de uma atividade comercial e o fortalecimento de um setor econômico, não extinguindo a exploração itinerante das projeções cinematográficas, também este capítulo chama a atenção para a necessidade de repensar a importância das mudanças e permanências nos processos históricos, respeitando-se as especificidades culturais de seus contextos de realização.