

## A DINÂMICA DA CONSTRUÇÃO DO CINEMA COMO GÊNERO ESPETACULAR: A EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA EM PORTO ALEGRE ENTRE 1896 E 1908

Alice Dubina Trusz<sup>1</sup>

### Resúmen

O artigo apresenta uma síntese histórica sobre a primeira década da exibição cinematográfica no Brasil, examinada a partir do caso de Porto Alegre. Em resultado, verificou-se que a experiência cinematográfica no meio local foi antecedida por uma longa tradição espetacular lanternista, que remonta à década de 1860 e com a qual o cinema continuou mantendo estreitos laços até 1907. Desenvolvida sob a abordagem da História Cultural e fundada em discussões teórico-metodológicas caras a autores como Michel de Certeau e Roger Chartier, a investigação também permite discutir os limites e as potencialidades do fazer histórico quando o interesse da pesquisa são as práticas cotidianas e as formas de apropriação, neste caso relativas aos modos de mostrar e ver.

### Palabras-clave

História do cinema, Exibição cinematográfica, Lanternas mágicas, Porto Alegre/Brasil.

y P

## **A dinâmica da construção do cinema como gênero espetacular: a exibição cinematográfica em Porto Alegre entre 1896 e 1908.**

Este artigo procura sintetizar as principais características da exibição cinematográfica ao longo da primeira década da exploração comercial do cinematógrafo [1] a partir do caso da cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, estado do extremo sul do Brasil. O objetivo central da pesquisa que o originou foi compreender como se constituiu o espetáculo cinematográfico no meio local, o que demandou a investigação das práticas que promoveram e qualificaram a oferta e a apropriação do cinema como atração pública entre 1896 e 1908. [2] Tais 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 da exibição itinerante. Durante esta fase, as projeções cinematográficas foram exibidas na cidade de forma esporádica, em temporadas sucessivas, caracterizando uma oferta marcada pela descontinuidade e diversidade. Tais aspectos, somados à supervalorização da sedentarização da atividade exibidora, à crescente narrativização e legitimação artística dos filmes, à racionalização da indústria cinematográfica e consolidação econômica do cinema, que marcaram a década de 1910, acabaram contribuindo para que a primeira década da história do cinema se tornasse objeto de grande desinteresse entre os pesquisadores locais.

A desvalorização do período e da filmografia que lhe correspondeu foi uma característica da historiografia do cinema mundial anterior à década de 1970, que designou o cinema da primeira década como “primitivo”. Tal conceito passou a ser questionado por uma nova geração de estudiosos, cujos trabalhos foram apresentados no Congresso de Brighton, realizado na Inglaterra em 1978 e motivado pela necessidade de elucidar questões de ordem teórica, sobretudo, relativas à gênese da linguagem cinematográfica, às problemáticas da narratividade e da evolução da montagem, entre outras (Gaudreault, 1988). O evento, que ficou conhecido como marco da redescoberta do “cinema dos primeiros tempos”, concentrou suas discussões na problematização da naturalidade aparente da “linguagem cinematográfica”, constituída entre 1907 e 1917 e tomada como referência para a avaliação (e depreciação) do período, da produção e das práticas que a antecederam. O conceito de “cinema primitivo” tinha por fundamento

uma preocupação teleológica e a idéia de progresso não somente das técnicas, mas também das formas que fundavam a história do cinema.

Autores como Tom Gunning e André Gaudreault (1989), precedidos por Noel Burch (1991), na verdade, foram os primeiros a demonstrar que as normas do cinema narrativo clássico (ou o modo de representação institucional, segundo Burch) não haviam existido desde sempre, mas eram um produto histórico e a expressão de um momento da codificação, constituindo-se essa enquanto processo dinâmico e não acabado. Por essa razão, tais pesquisadores defenderam que o “cinema dos primeiros tempos” fosse analisado segundo as finalidades e códigos de sua época. A linguagem cinematográfica clássica que o sucedeu não poderia ser tomada como a sua finalidade, o seu modelo ideal.

Por outro lado, pesquisadores mais estreitamente voltados para a história passaram a investigar os documentos da época e os filmes, objetivando restituir o processo de constituição da forma filme, ou seja, com pretensões teóricas. Representa essa tendência Charles Musser, entre outros. O fato é que as discussões e pesquisas realizadas a partir do interesse pelo “cinema dos primeiros tempos” motivaram o retorno do diálogo entre teoria e história no campo dos estudos cinematográficos e ultrapassaram o estudo do período, estimulando uma problematização global de toda a abordagem da história do cinema.

Além da recusa de uma visão linear e evolutiva como motor da história do cinema, outra característica destes estudos foi a prioridade que deram à especificidade e complexidade histórica e cultural dos contextos estudados (Gaudreault, 1988 e Altman, 1995), em detrimento da reprodução de esquemas globalizantes e evolutivos e da análise de uma realidade a partir dos pressupostos estabelecidos em outra, temporal e/ou espacialmente distinta. Tal procedimento proporcionou a produção de novas comparações e diálogos em torno dos processos de disseminação e afirmação do cinematógrafo em diferentes lugares do mundo.

As novas pesquisas realizadas a partir desta perspectiva e os novos conceitos formulados alteraram significativamente a maneira de entender a emergência do espetáculo cinematográfico e de seu público espectador. O novo olhar sobre os filmes

acabou modificando delimitações cronológicas e colocando 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. Em resultado, demonstrou-se que o cinema não apareceu como um fenômeno dado e acabado, mas dinâmico, que compartilharia uma série de características comuns com outras formas de representação da época e que teria os seus próprios desdobramentos (Charney e Schwartz, 2001).

Em outra direção, foram empreendidos 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. Eles fizeram emergir a multiplicidade e diversidade das antigas formas de exibição que caracterizavam o cinema antes e mesmo durante a sedentarização, mundialmente verificada entre 1905-08, permitindo a descoberta de uma história fragmentada e múltipla, recheada de influências e práticas remotas (Altman, 2005). Além de identificarem as continuidades e rupturas entre as diferentes fases, tais abordagens permitiram perceber os cruzamentos entre distintas tradições culturais e as soluções mistas daí resultantes, evidenciando 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 (Pisano e Pozner, 2005).

A investigação aqui proposta, que comunga com tais princípios e procedimentos metodológicos e orienta-se pela mesma concepção do cinema como prática cultural construída socialmente, pretende contribuir para a ampliação dos conhecimentos sobre o período do cinema silencioso no Brasil a partir do exame da experiência local e de sua inscrição em redes sociais mais amplas. Para desenvolvê-la, foi adotada uma perspectiva pragmática, o que significa entender que os filmes não são textos auto-suficientes, devendo ser abordados considerando-se a sua projeção, as condições de sua recepção e os dispositivos técnicos, sociais e simbólicos que asseguram essa operação.

Tal abordagem, que privilegia a sala de espetáculos e o ponto de vista do espectador, permite uma abertura à variedade de dispositivos e práticas acionados na efetivação da experiência cinematográfica e, assim, às diversas modalidades de apreensão do

espetáculo cinematográfico. Ao focalizar os elementos constituintes da sessão e o tipo de participação que exigiam do espectador, chama a atenção para a historicidade das formas de percepção, dos modos de ver e de ouvir, ressaltando que as práticas visuais e sonoras possuem uma dinâmica, uma lógica e uma história (Altman, 2005). Nesse sentido, entende-se ser igualmente promissora uma investigação que se mantenha aberta às inter-relações entre o espetáculo cinematográfico e o universo das diversões públicas, as outras formas culturais, externas ao cinema, mas suas contemporâneas, que também concentraram o interesse do público da época.

Trata-se de construir uma história das práticas de exibição do cinema silencioso, investigando as suas transformações ao longo do tempo, a sua aparição, seu recuo e reaparecimento em momentos distintos, reconhecendo a sua não-linearidade e as possibilidades de coexistência entre o velho e o novo. Isso não significa estudar práticas centrais e marginais, mas estar aberto à variedade, simultaneidade, alternância e descontinuidade das formas e dos modos de fazer, percebendo-os em seu dinamismo. A compreensão das razões de sua emergência, das condições do seu sucesso e dos motivos do seu declínio torna-se possível, por sua vez, a partir do momento em que as práticas são observadas de forma contextualizada, considerando-se suas particularidades culturais.

### **A historiografia do cinema em Porto Alegre e no Brasil**

Os primeiros pesquisadores da história do cinema em Porto Alegre, embora tenham publicado os seus estudos na década de 1990, reproduziram a abordagem tecnológica e evolucionista da historiografia tradicional do cinema, percebendo como revolucionária a chegada do cinematógrafo à cidade e priorizando os nomes dos primeiros exibidores e as datas de suas estréias. Já a primeira década da sua exploração comercial foi percebida como uma fase de manifestações irrisórias, durante a qual o cinema não teria passado de uma atração de circos ambulantes e feiras temporárias e por isso sem importância. Alguns dados desconexos sobre os exibidores, aparelhos e locais de exibição identificados no período foram arrolados, mas priorizando-se a produção. Pelas mesmas razões, as salas especializadas permanentes abertas a partir de 1908 foram percebidas 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.

No que respeita à ênfase na produção em detrimento de outros âmbitos da história do cinema, como a distribuição, a exibição e a sua apropriação pelo público, é uma característica da produção historiográfica sobre o cinema no Brasil. [3] Conforme demonstrou Jean-Claude Bernardet (1995), essa tendência estava vinculada a uma tradição peculiar aos primeiros estudos brasileiros de caráter histórico sobre o cinema, os quais, diferentemente da historiografia clássica do cinema mundial, representada sobretudo por Georges Sadoul, mas também da historiografia latino-americana do cinema, afirmaram as origens do cinema no Brasil estabelecendo como marco uma filmagem e não uma projeção. Essa percepção foi reproduzida ao longo do século XX por outros pesquisadores, ganhando maior elaboração no contexto dos anos 1960, quando se vivia a afirmação do cinema de autor no país. Podendo ser compreendida como uma “profissão de fé ideológica”, ela foi incorporada naquele contexto por um discurso histórico que expressava uma reação ao mercado, dominado pela produção estrangeira, e refletia também uma visão corporativista dos cineastas brasileiros sobre si próprios.

No caso das interpretações sobre a primeira década do cinema em Porto Alegre, observa-se que estiveram orientadas por uma visão anacrônica e valorativa, fundada tanto no desconhecimento das normas regulamentares da disciplina História, quanto na ausência de uma investigação histórica sobre aquele contexto. O problema é que certas generalizações sem base factual e rigor metodológico produzidas a partir desse vazio historiográfico acabaram se perpetuando. Como exemplo, podem ser citadas as idéias de que durante a fase da exibição itinerante a presença dos exibidores cinematográficos na cidade teria sido episódica e insignificante, de que o cinema não se distinguiria de outros gêneros de diversões, restringindo-se a uma atração de feiras, e de que somente com as salas “fixas” é que se teriam criado condições para a constituição do espetáculo cinematográfico e para a formação do seu público espectador.

### **A exibição cinematográfica itinerante em Porto Alegre**

Em Porto Alegre, diferentemente, o período entre 1896 e 1908 foi marcado por uma intensa atividade exibidora e um crescente envolvimento do público com o cinema. O estreitamento desse contato se deu graças à afluência à cidade de um significativo número de exibidores cinematográficos independentes, cujas trajetórias nacionais e internacionais conferiram às imagens técnicas uma circulação nunca antes

experimentada. [4] Eles traziam consigo aparelhos projetores e acervos de vistas, e, com o passar dos anos, também auxiliares e técnicos. Os seus espetáculos foram realizados em diferentes locais, desde os centros de diversões já existentes até espaços especializados abertos por eles próprios, mas de curta duração. No intuito de oferecer às populações visitadas uma temporada tão ou mais atraente do que a dos concorrentes congêneres, eles promoveram diversificadas iniciativas, conferindo à exibição cinematográfica uma marcada heterogeneidade, que estimulou uma apropriação igualmente múltipla.

Tal dinâmica conferiu à qualidade dessa 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, que era compartilhada pelos demais gêneros espetaculares. Com exceção de algumas sociedades teatrais amadoras e conjuntos musicais locais, as ofertas de entretenimento eram sempre externas e esporádicas. As companhias artísticas - líricas, dramáticas, de operetas e zarzuelas, de variedades, de prestidigitação, circenses e tauromáquicas - que se apresentavam em Porto Alegre eram sempre nacionais ou estrangeiras. Em sua itinerância, elas costumavam percorrer as cidades, se apresentando por temporada nos teatros ou em espaços como circos de lona e madeira. Os seus espetáculos, longos e entremeados por intervalos, reuniam diferentes atrações, entre as quais as projeções ópticas de lanterna mágica. 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.

Foi nesse contexto cultural e nesse quadro de organização das diversões públicas que o cinematógrafo se inscreveu e foi explorado como nova atração, nova modalidade de espetáculo de projeções ópticas e nova opção de entretenimento. Foi em meio ao leque dos gêneros então apreciados pela população e das práticas culturais empreendidas com relação às formas de mostrar e ver que ele precisou construir o seu próprio espaço e modo de atuação, formando o seu público e se afirmando como novo gênero espetacular, autônomo.

### **A heterogeneidade dos modos de organização do espetáculo**

Em novembro de 1896, foram pela primeira vez promovidas em Porto Alegre exibições públicas do cinematógrafo, por dois exibidores diferentes, proporcionando-se aos espectadores locais o seu primeiro contato com as imagens fotográficas em movimento. A novidade técnica de seus aparelhos e vistas deve explicar 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 dos programas de sessões curtas e sucessivas.

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. Francisco de Paola, por exemplo, era um exibidor itinerante de novidades mecânicas que já havia visitado Porto Alegre em ocasiões anteriores como demonstrador de fonógrafos (1892, 1894 e 1895). Georges Renouveau era um fotógrafo que manteve um estúdio na cidade antes de estabelecer-se em São Paulo. Ambos inauguraram as suas salas temporárias de exibições cinematográficas 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).

Entre essas pioneiras “demonstrações” das projeções cinematográficas e a abertura das salas especializadas permanentes de exibição, mais de uma década se passou. Durante o período, porém, vários exibidores realizaram projeções na cidade. A investigação da totalidade das temporadas empreendidas permitiu observar diferentes padrões de exibição das vistas e identificar o estabelecimento de três modos básicos de organização dos espetáculos, os quais não foram excludentes, mas conviveram, alternando-se e transformando-se 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.

Um desses modos de exibição consistiu na integração das projeções cinematográficas como atrações complementares de espetáculos de prestidigitação, teatrais, circenses e de variedades. Neste caso, os filmes substituíram as vistas de lanterna mágica, que haviam participado largamente dos espetáculos do gênero na segunda metade do século XIX, ocupando o mesmo espaço e função que lhes era reservado, de conferir maior variedade e atualidade aos programas. Essa continuidade, porém, foi relativa, pois perpassada pela atualização técnica e expressiva das imagens mostradas.

A associação das projeções cinematográficas com os espetáculos de variedades foi a mais freqüente, não somente porque tais companhias 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, eram acessíveis por ingressos de preços diferentes, correspondentes à qualidade das acomodações da casa.

Quase simultaneamente, seriam introduzidas modalidades de exibição autônomas, particularizando-se certas práticas. Num primeiro momento, 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. As projeções eram exibidas em “sessões” noturnas diárias sucessivas, cujos programas eram compostos por vários filmes curtos. Contando com apenas uma qualidade de acomodação, tais salas diferenciavam os preços dos seus ingressos pela faixa etária. Os cinco estabelecimentos do gênero abertos em Porto Alegre na fase da exibição itinerante localizaram-se na rua dos Andradas. Esse modo de exibição, que deu continuidade àquele protagonizado pelos pioneiros em 1896 e que foi adotado em 1908 como padrão da exibição sedentária, não foi empreendido na cidade entre 1905 e 1907.

A partir de 1901, uma terceira modalidade, também autônoma, passaria a ser executada de forma crescente. Ela integraria práticas características ao modo de organização

teatral e à tradição lanternista experimentada pelos porto-alegrenses no século XIX, conjugando elementos novos, peculiares ao modo de exibição nas salas especializadas. Tais espetáculos, embora fossem exclusivamente de projeções, eram realizados nos teatros, expressando um esforço de afirmação do cinema como gênero espetacular. Em resultado, apresentavam duração prolongada, 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. Estes e outros padrões de organização, relativos aos dias de realização dos espetáculos (3<sup>as</sup>, 5<sup>as</sup>, sábados e domingos à noite, podendo ocorrer também aos domingos à tarde), também foram observados e seguidos em seus princípios gerais pela maioria dos exibidores ao longo dos anos.

A duração prolongada e a variedade dos programas tornaram tais espetáculos, denominados “funções”, mais caros do que aqueles realizados “por sessões”, apesar de serem acessíveis por ingressos de valores diferentes. Tais características também estimularam diversificadas iniciativas promocionais, como as funções de gala, da moda, de despedida, comemorativas a datas históricas e beneficentes. Estiveram igualmente vinculadas a esta terceira modalidade de exibição as matinês dominicais infantis com meia-entrada ou entrada franca, assim como a extensão da temporada a um segundo teatro com redução nos preços dos ingressos.

Os anos de 1905 a 1907, em que desapareceram as salas especializadas de exibições com programas organizados por “sessões”, tornando-se hegemônico o modo de exibição acima referido, exclusivamente de projeções, mas de organização teatral, também foram aqueles durante os quais o contato com o cinematógrafo no meio local foi mais freqüente e duradouro. Isso ocorreu devido ao aumento da presença de exibidores na cidade e à duração e qualificação das suas temporadas. De resto, essa modalidade de exibição, como a mais experimentada em Porto Alegre durante toda a fase itinerante, pode ser considerada a maior responsável pelo incremento do gosto pelo cinema entre a população local, o estabelecimento do hábito da freqüentação aos espetáculos cinematográficos e a formação do público espectador de cinema. Apesar disso, ela foi renegada pelos exibidores que deram início à sedentarização em 1908, os quais adotaram em seus estabelecimentos o modo de exibição das salas especializadas temporárias, o mesmo sob o qual vinham trabalhando os cinematógrafos abertos no Rio

de Janeiro desde 1907. Por essa razão, divulgou-se na época que as novas salas funcionariam segundo o “sistema carioca”.

### **As manifestações sonoras**

As mais remotas indicações do emprego de aparelhos sonoros mecânicos em espetáculos de projeções cinematográficas foram observadas em Porto Alegre em 1897 e 1899, quando dois exibidores diferentes abriram salas próprias e fizeram uso de fonógrafos. As escassas informações existentes indicam um provável uso dos dispositivos para ambientação sonora das projeções, embora não possam ser confirmadas. Em 1903, um terceiro fonógrafo foi exibido localmente por um exibidor cinematográfico itinerante, mas como a atração final dos programas, como um número musical autônomo, independente das projeções. Nos anos seguintes, outros exibidores que trariam fonógrafos à cidade os empregariam dessa mesma forma pontual e com a mesma finalidade, de conferir diversidade e atualidade técnica aos seus espetáculos. Os fonógrafos também costumavam ser ativados nos intervalos das trocas de filmes e dos programas, de modo a distrair os espectadores nos momentos de espera.

Em 1904, um fonógrafo foi pela primeira vez empregado para efeitos de sonoplastia de alguns filmes (imitando sons de sinos e outros ruídos, além de canções). O mesmo exibidor também o empregou para executar trechos musicais nos intervalos das projeções. Segundo os comentários da imprensa da época, tais apresentações autônomas 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 incremento dos espetáculos de projeções cinematográficas com aparelhos sonoros mecânicos, sobretudo daqueles de longa duração realizados nos teatros, tornou-se mais freqüente a partir de 1905, quando os fonógrafos passaram a ser utilizados na sincronização musical de filmes cantantes. Tais filmes eram promovidos como a atração principal dos programas, apesar de serem minoritários em relação aos filmes silenciosos.

Já 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 elevado. As orquestras e bandas costumavam abrir 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”. Ou seja, também as experiências sonoras de que foram objeto as projeções cinematográficas na fase itinerante da exibição caracterizaram-se pela descontinuidade e pelo caráter pontual da execução.

A prática do acompanhamento oral dos filmes silenciosos, tão comum em países como o Canadá, Japão, Rússia, Bélgica e França (Iris, 1996), não foi identificada em Porto Alegre entre 1896-1908, embora acredite-se haver ocorrido, considerando-se a especificidade temática das vistas exibidas, sobretudo daquelas de caráter documental, na maior parte turísticas e noticiosas, tanto fixas quanto animadas.

### **As vistas**

Os filmes em cores foram apreciados pelos porto-alegrenses ainda em 1896, depois em 1901 e após em 1903. Faziam parte dos programas das sessões nesse momento também as produções Gaumont, os cômicos e documentários Lumière e as fantasias de Méliès. Mas os filmes já haviam se estendido da média de 49s das primeiras produções Lumière para cerca de 15 minutos de duração. Os acervos de vistas ganhavam crescente valorização entre o público, considerando-se aspectos como variedade e atualidade temática. Por sua vez, os filmes documentais sobre os acontecimentos cotidianos, ainda predominantemente estrangeiros, eram tão ou mais importantes do que as fantasias e os filmes burlescos.

Em 1905, os filmes em cores passam a compor os programas como um atrativo extra, sendo anunciados como atrações especiais, juntamente com alguns filmes de maior duração (cerca de 18min). As vistas fixas, até então exibidas regularmente como imagens alternativas às vistas animadas, escasseiam. Vistas animadas e fixas, em P&B e coloridas, curtas e longas, novas e já conhecidas, além dos filmes cantantes sincronizados mecanicamente, constituem os programas dos espetáculos exclusivamente

de projeções em 1906. Nos anúncios dos exibidores, os filmes são identificados segundo os gêneros - dramas, cômicos, atualidades, sátiras, fantasias – e promovidos por sua capacidade de provocar surpresa, emoção ou riso.

Ainda em 1907, os filmes permanecem sendo chamados de “quadros” ou “vistas” e o repertório de cada exibidor é referido como “coleção”. Os programas dos espetáculos continuam reunindo filmes de diferentes gêneros, com predomínio incontestável das produções francesas, ganhando espaço crescente 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.

### **A produção de vistas locais**

Durante o período da exibição cinematográfica itinerante, constatou-se a produção local de filmes documentais registrando acontecimentos protagonizados pelos porto-alegrenses em três ocasiões: 1904, 1905 e 1908. Nas duas primeiras elas tiveram por autor um exibidor estrangeiro, Giuseppe Filippi, e na terceira um importante fotógrafo local, Jacintho Ferrari. Essas produções vinham suprir as expectativas dos contemporâneos de se verem e serem vistos na tela. A exibição dos filmes nos teatros, geralmente realizada em sessões especiais, promovia a espetacularização dos eventos filmados e a distinção social dos grupos sociais a eles relacionados, proporcionando às pessoas comuns a experiência do reconhecimento e da celebridade, mesmo que momentânea, em sua comunidade. Simultaneamente, a produção das “vistas locais” ampliava o prestígio do profissional e contribuía para a afirmação da sua reputação tanto como produtor quanto como exibidor dos filmes, no caso de Filippi, permitindo a renovação e diversificação do seu acervo e o incremento do grau de atração dos seus espetáculos.

### **A persistência das vistas fixas de lanterna mágica nos espetáculos cinematográficos**

A dinâmica da exibição cinematográfica entre 1896 e 1908 estimulou os exibidores a oferecerem cada espetáculo como um evento único e novo. A concorrência e o caráter efêmero das temporadas determinavam a organização de programas variados e atualizados, que precisavam ser constantemente incrementados. Entre as iniciativas mais comuns promovidas com este fim estiveram a realização de eventos especiais e a

manutenção de práticas de outra tradição espetacular, a lanterna, alternando-se as projeções de vistas animadas com aquelas de vistas fixas.

O cinematógrafo foi introduzido em Porto Alegre em um contexto já enriquecido por uma larga experiência com espetáculos públicos de projeções, mas de lanterna mágica, o primeiro e mais popular projetor da história até a invenção dos Lumière. [5] Tais espetáculos possuíam uma organização, um espaço e uma importância cultural consideráveis, construídos ao longo de décadas; eles constituíam 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 e da sua afirmação como nova modalidade de projeção de imagens. Tanto é que em 1896, assim que se depararam com as “vistas” do cinematógrafo, os contemporâneos passaram a denominá-las “animadas”, em distinção às vistas de lanterna mágica, que eram estáticas e passaram a ser referidas como “fixas”.

Exibidas localmente em espetáculos públicos desde a década de 1860, ao menos, as projeções luminosas foram predominantemente apresentadas para fins de entretenimento, sendo realizadas preferencialmente no Theatro São Pedro, que se tornou o principal local de exibição das vistas de lanterna mágica no século XIX, assim como das cinematográficas entre 1901 e 1908.

Os profissionais que trouxeram as lanternas mágicas a Porto Alegre não eram exatamente lantervistas, mas prestidigitadores, 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 exibições de caráter esporádico e temporário, pois eram artistas nacionais e estrangeiros itinerantes que incluíam a capital gaúcha no roteiro de suas turnês.

As temporadas que empreenderam na cidade entre 1861 e 1896 caracterizaram-se por distintos modos de exibição das projeções. Elas foram apresentadas tanto como atrações complementares e finais dos programas de espetáculos de prestidigitação e variedades, quanto como atrações exclusivas de espetáculos autônomos. O primeiro modo de exibição foi o mais comum, destinando-se as projeções a dar maior variedade e atualidade aos programas, tornando-os mais atraentes e competitivos. O objetivo era

fechar a noitada com um número capaz de causar “indeláveis impressões” nos espectadores, seja pelas cores vivas das imagens projetadas, seja por suas temáticas turísticas e científicas, pelas narrativas que compunham, pelos efeitos de movimento e dissolução que proporcionavam.

Essa modalidade de exibição das projeções - como atrações complementares em programas de variedades - foi adotada por parte dos exibidores itinerantes como uma das possibilidades de exploração comercial do cinematógrafo em sua primeira década de exibição, substituindo-se as vistas fixas pelas animadas. Por outro lado, foi comum a exibição das vistas fixas em associação às vistas animadas nos espetáculos exclusivamente de projeções realizados nos teatros. A prática foi uma constante entre 1897 e 1907, sendo pertinente 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 que permitiu estender e diversificar os espetáculos exclusivamente de projeções, dando condições para a sua especialização e ao mesmo tempo oferecendo aos espectadores um maior número de imagens, de distinta natureza formal e expressiva.

A bifuncionalidade dos aparelhos projetores empregados na primeira década do cinema é um dos fatores que explica a exibição das vistas fixas pelos exibidores cinematográficos itinerantes. Essa sua característica peculiar, 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, p. 90).

Segundo o historiador Rick Altman, nos Estados Unidos essa dupla função dos projetores permitia 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. Ao contrário, foram apropriadas 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. Afinal, os 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 reprise. 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.

No entanto, essa continuidade foi relativa, pois 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 dessas expectativas. Esta abordagem multifacetada dos eventos pelas imagens, permitindo diferentes perspectivas de observação e representação da realidade, contribuiria 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.

### **O público espectador**

Ao longo de todo o período aqui tratado, observou-se que o público que freqüentava os espetáculos de projeções cinematográficas participava ativamente dos mesmos, expressando 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 pedidos de reprise de vistas costumavam ser acatados pelo exibidor no mesmo espetáculo ou no seguinte, uma praxe que remontava à tradição espetacular do final do século XIX, tanto do teatro quanto do circo, e que era fundamental respeitar se o intuito era manter a simpatia do artista junto ao público.

As manifestações do público porto-alegrense nos espetáculos de projeções foram mais intensas e evidentes nas ocasiões em que eram exibidas 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. Neste último caso, costumava-se bater com os pés no chão.

Ainda em 1899, observa-se a recomendação das projeções cinematográficas às famílias, mulheres e crianças, evidenciando-se a consideração social de que o cinema gozaria no meio local ao longo de todo o período, sendo promovido pela imprensa como uma opção de entretenimento familiar e respeitosa. A participação das crianças nos espetáculos teatrais noturnos, que era considerável nas últimas décadas do século XIX, parece ter sido lentamente disciplinadas segundo novos padrões e horários na primeira década do século XX, proliferando os espetáculos de matinê dominical. A sua presença nas manifestações públicas e a sua frequência aos centros de diversões, contudo, cresceram progressivamente.

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 nos anúncios comerciais circulados na época. A sua presença nos espetáculos de projeções cinematográficas também foi largamente estimulada pelos exibidores ao longo dos anos. Em 1906, pela primeira vez, um exibidor cinematográfico promoveu espetáculos de matinê dominical literalmente dedicados às crianças, reconhecendo-as como um público suficientemente numeroso e representativo para justificar o intento. Não era a primeira vez que um exibidor itinerante promovia na cidade matinês dominicais como espetáculos alternativos em meio a temporadas cujas exhibições 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”, embora seja muito provável que tal chamada ocultasse, na verdade, uma expectativa de atração do público feminino, que era aquele que comumente acompanhava as crianças aos locais de lazer.

Em 1907, as crianças são crescentemente reconhecidas como grandes apreciadoras do cinema, o que pode ser percebido no incremento das práticas de sua atração aos espetáculos de projeções. Com este fim, os exibidores organizaram matinês infantis com programas diferenciados, ofereceram descontos, bombons, brinquedos, prêmios, sessões com meia-entrada ou mesmo entrada franca, entre outras diversas iniciativas promocionais.

No que respeita à formação do público de cinema em geral e sua identificação como uma comunidade distinta daquelas dos apreciadores de outros gêneros de diversões, é significativa a recorrente recomendação que um jornal local fez em 1906, conclamando que os espetáculos cinematográficos de certo exibidor fossem prestigiados pelos “*habitués* daquele gênero de diversão”. Ou seja, identificando determinado grupo de pessoas pela sua freqüentação habitual aos espetáculos cinematográficos. A expressão é reveladora, já que aponta uma mudança significativa no processo de afirmação do cinema como gênero espetacular e de fidelização de um público espectador.

Em 1901 e 1903, por exemplo, os espectadores cinematográficos eram freqüentemente identificados pela imprensa como “*habitués*” e “*freqüentadores*” dos centros de diversões onde eram exibidas as projeções. Diferentemente, outros gêneros de diversões mais antigos, como as touradas, o circo e o teatro lírico, já tinham os seus *habitués* ou apreciadores. O que se percebe em 1906, apesar da manutenção da condição itinerante da exibição e da realização das projeções nos teatros, ou seja, em locais que não foram construídos especificamente para a atividade, é uma definição maior do gênero espetacular em seu conjunto de práticas e do público que as exercita e mantém. Ambos se tornam menos fluídos 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 dos programas organizados como “*funções*”, que foram predominantes em Porto Alegre.

Acompanhando e registrando o cotidiano da oferta comercial e da apropriação social do cinema, a imprensa o reconhece publicamente em 1906 como opção de lazer específica, que tem o seu público habitual, o qual assume a mobilidade das exhibições. Evidencia-se, assim, que na fase da exibição cinematográfica itinerante não foi só o cinema que precisou ir até onde o público estava, mas que também o público precisou identificar os locais de exibição do cinema e buscá-los, a fim de aproveitar a oportunidade efêmera da temporada de projeções.

A partir de maio de 1908, porém, quando foram abertas as primeiras salas permanentes de cinema da cidade, novas transformações seriam operadas, iniciando-se um novo processo de identificação e vinculação entre público e espaço, destinado a promover a distinção entre as salas concorrentes, que funcionavam 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 cinema Recreio Ideal ou do cinema Variedades.

### **Os locais de exibição**

Os teatros, particularmente o Theatro São Pedro, foram os locais preferencialmente ocupados pelos exibidores cinematográficos itinerantes para a realização das suas temporadas de projeções em Porto Alegre. Construído em 1858, o São Pedro, que ainda existe e funciona em ótimas condições, era o teatro melhor localizado e também o mais antigo e tradicional da Capital.

Até 1907, alguns outros teatros locais dividiram com ele as ofertas de atrações. Mas neste ano foram definitivamente fechados o Theatro-Parque e o Teatro Polytheama. A extinção dos dois ativos centros de diversões e a consequente escassez de locais aptos a receber as companhias artísticas determinaram a ocupação de espaços até então inexplorados pelos exibidores cinematográficos itinerantes, como a Sociedade Bailante e a Praça de Touros. Contudo, 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 tendo havido qualquer relação entre as touradas e as projeções cinematográficas.

Da mesma forma, e rompendo com outra idéia equivocada e sem fundamentação documental que vem sendo perpetuada na historiografia local, houve uma única ocasião em que as projeções cinematográficas foram realizadas em um café. Contudo, tratava-se de um café-bilhar com confeitaria e não de um café-concerto, ou seja, era um estabelecimento que gozava de boa reputação pública e consideração social, sendo inclusive transformado em um restaurante após a temporada, mudança inspirada na qualidade familiar do público que passou a prestigiá-lo para assistir às projeções.

### **A sedentarização**

As primeiras salas permanentes especializadas em exhibições cinematográficas abertas em Porto Alegre a partir de maio de 1908 localizaram-se inicialmente na mesma rua dos Andradas e funcionaram de forma padronizada, diariamente, à noite, apresentando espetáculos exclusivamente de projeções, organizados em sessões curtas e sucessivas. Pequenas, ofereciam uma ou duas opções de lugar. Embora possa ter ampliado e estabilizado inicialmente os lucros dos exibidores, a abertura de tais estabelecimentos não significou 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, resultaram na elitização social do acesso público e na padronização e empobrecimento da apropriação.

Assim, observa-se que o processo de sedentarização da exibição cinematográfica em Porto Alegre concentrou-se na afirmação das salas especializadas como espaços legítimos de realização da atividade, expressando um esforço de definição de um lugar e modo próprios de organização do espetáculo, orientados para a autonomização. Por sua vez, a opção por esta forma de funcionamento - por sessões - evidencia 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.

A sedentarização atendeu principalmente a um intuito de reorientar a exploração comercial do cinematógrafo no sentido da sua racionalização e consolidação como prática econômica. Afinal, o cinema já era reconhecido e experimentado localmente como novo gênero de espetáculo e nova opção de diversão antes de 1908, ainda que sua

oferta e freqüentação obedecessem a uma regularidade própria, diversa, caracterizada por um caráter esporádico e temporário. Da mesma forma, a formação do gosto pelo cinema entre o público porto-alegrense 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 experiência acumulada pelos exibidores na sua prática profissional e empresarial, assim como pelo público apreciador do novo gênero de imagens que aqueles atraíram e conquistaram, é que conferiram à atividade da exibição durante a fase itinerante as condições que permitiram a própria abertura das salas especializadas permanentes a partir de 1908.

### **Considerações finais**

Através dos novos conhecimentos produzidos sobre os dois períodos e processos culturais, anterior ao lançamento do cinematógrafo e correspondente à primeira década de sua exploração, pretendeu-se colocar em discussão as implicações dos vazios investigativos que os caracterizavam para a construção da história do cinema, particularmente em relação à experiência porto-alegrense e brasileira.

As considerações apresentadas 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 o 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, aqueles 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 uma 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 as experiências cotidianas. 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. Nesse processo, o cinema construiu um público espectador e foi simultaneamente por ele construído, organizando e qualificando a inserção de ambos no mundo moderno.

#### *Notas*

1. Este artigo constitui-se em uma síntese da tese de doutorado da autora sobre as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre, cuja pesquisa abarcou o período entre 1861 e 1908, utilizando como fonte a imprensa da época. O trabalho foi recentemente publicado, após ter recebido o Prêmio SAV para Publicação de Pesquisa em Cinema e Audiovisual Brasileiro, lançado em 2009 pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, Instituto Iniciativa Cultural e Ecofalante.
2. O uso do termo “cinematógrafo” procura respeitar um uso corrente no período investigado, enfatizando a especificidade do gênero de imagens que tais aparelhos projetavam e o espetáculo que proporcionavam, não devendo ser tomada como referência específica ao projetor desenvolvido pelos Irmãos Lumière em 1895.
3. A historiografia produzida em torno dessa perspectiva, absolutamente hegemônica, mereceu uma análise contundente de Jean-Claude Bernardet e uma retrospectiva crítica de Arthur Autran. Ambos observaram o caráter limitado da compreensão da história do cinema brasileiro reduzida também à idéia de ciclos regionais, à preocupação com as origens e os auge da produção ficcional. A característica, segundo Autran (2007, p. 24), permaneceu marcando as produções da “historiografia universitária”, terceira fase do panorama elaborado pelo autor, verificada nos anos de 1970. Essa produção foi incrementada na década seguinte e diversificada do ponto de vista dos interesses temáticos e abordagens, abarcando o estudo das instituições e o papel do Estado na

produção cinematográfica, mas ainda reproduzindo a perspectiva dominante desde a década de 1950, comprometida ideologicamente com a defesa da cinematografia brasileira.

4. Entre outros aspectos igualmente inéditos revelados pela pesquisa destaca-se a observação da integração da capital gaúcha não somente às redes e rotas que envolviam a Capital Federal e outras cidades do sul, sudeste, norte e nordeste do Brasil, mas também da América Latina e Europa. Nas trajetórias desenvolvidas pelos exibidores, em sua maioria estrangeiros, observou-se trocas e vínculos significativos entre as experiências porto-alegrenses da exibição e aquelas das cidades platinas e centro-americanas, além das brasileiras, traço ausente na escassa bibliografia geral sobre o tema da exibição no Brasil (Souza, 2004; Leite, 1995; Araújo, 1976 e 1981).

5. As lanternas mágicas 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 amplificada sobre uma tela ou parede branca, em uma sala escurecida, de imagens pintadas sobre uma placa de vidro (Mannoni, 2003). 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, recebeu sucessivos aperfeiçoamentos de sábios e artesãos ao longo dos séculos, os quais melhoraram a qualidade de suas lentes e fontes energéticas e diversificaram a natureza das imagens projetadas com a incorporação da fotografia.

### Referências bibliográficas

(1996). *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, 22.

Altman, R. (1995). Penser l'histoire du cinéma autrement. Un modèle de crise. *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 46, 65-83.

Altman, R. (2005). Quelques idées reçues sur le son du cinéma muet qu'on ne saurait plus tenir. En Pisano, G.: Pozner, V. (Org.) *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. (pp. 81-99). Paris: AFRHC.

Araújo, V. P. (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.

Araújo, V. P. (1981). *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.

Autran, A. (2007). Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU. Revista de comunicação, cultura e política*, 7, (14), 17-29.

Bernardet, J-C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: ANNABLUME.

Charney, L.; Schwartz, V. (Org.). (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.

Gaudreault, A. (1988). L'histoire du cinéma revisitée: le cinéma des premiers temps. *CinémAction. Les théories du cinéma aujourd'hui*, 47, 102-108.

Gaudreault, A.; Gunning, T. (1989). Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? En Aumont, J., Gaudreault, A.; Marie, M. (Org.). *Histoire du cinema. Nouvelles approches*. (pp. 49-63). Paris: Colloque de Cerisy/ Publications de la Sorbonne.

Gunning, T. (2004). Le cinéma des premiers temps. *Trafic*, 50, 327-336.

Leite, A. B. (1995). *Fortaleza e a era do cinema*. Pesquisa Histórica – Volume I – 1891-1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/memoriadocinema/texto.html>> Consultado em: 2007

Mannoni, L. (2003). *A grande arte da luz e da sombra. Arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC / UNESP.

Pisano, G. ; Pozner, V. (Org.) (2005). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC.

Souza, J. I. M. (2004). *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC.

Trusz, A. D. (2010). *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante.

---

<sup>1</sup> Alice Dubina Trusz é doutora em História (2008) pela UFRGS/Brasil com estágio de doutorado-sanduíche na EHESS/ França. Tem experiência de pesquisa em História Cultural e da Visualidade, com ênfase em História do Brasil República. Dedicar-se à investigação histórica da trajetória social de manifestações visuais como as ilustrações de humor, a publicidade, a fotografia, a imprensa periódica ilustrada e o cinema, abordando-as enquanto práticas culturais que dinamizaram a experiência moderna nas sociedades urbanas. Possui artigos em publicações como *Anais do Museu Paulista*, *Conexão*, *História Hoje* e *ArtCultura*, além de capítulos em livros sobre a história local e regional. E-mail: alicetrusz@hotmail.com