

# A invenção do espectador e do cinema

CRISTINA BRUZZO

Professora do Departamento de Metodologia de Ensino da Faculdade de Educação-Unicamp

## RESUMO

Ao longo do século XIX foram se somando as descobertas que permitiram o desenvolvimento da tecnologia necessária para o registro das imagens em movimento. O século XX viu a consolidação do cinema como diversão de massa, levando à difusão de novos hábitos sociais e a universalização de uma forma de expressão por imagens em movimento que hoje conformam, de certa maneira, o nosso modo de olhar o mundo. As tecnologias de imagens subseqüentes tomaram-no como modelo. Entender o mundo moderno é também refletir sobre o significado do cinema. Considerar seus primórdios permite entender a maneira como o cinema atendeu expectativas e criou novas.

**Palavras-chave:** História do cinema. Cinema no Brasil. Espectador de cinema

## ABSTRACT

The XIX century witnessed many discoveries which allowed the development of a necessary technology to the imprint of images in movement. The XX century witnessed the consolidation of the cinema as a mass entertainment, which spread new social habits and the universalization of a new way of expressing images in movement. Nowadays, the new image technologies have a great influence in our way of looking to the world. To understand the modern world is also to understand the meaning of the cinema. To focus in the history of cinema means to understand the way in which the cinema met the expectations of the time and created new ones.

**Key words:** History of Cinema. The Cinema in Brazil. Cinema spectator

1 - Este texto é uma versão ampliada e atualizada do capítulo dois (Vale a pena ver o cinematógrafo) da tese de doutorado de Cristina Bruzzo: "O cinema na escola: o professor, um espectador". Campinas, SP, 1995

*"A possibilidade estava no ar.  
Tudo o que fizemos foi reunir os elementos."*

**Louis Lumière**

**A**o longo do século XIX foram se somando as descobertas que permitiram o desenvolvimento da tecnologia necessária para o registro das imagens em movimento. Embora os primeiros estudos sobre a persistência das imagens sejam do século XVII e as lanternas mágicas



**Exibição de Lanterna Mágica**  
(litografia de 1870)

e as sombras chinesas já existissem há muito, foi no século XIX que, em diferentes lugares e sem contato entre si, vários homens inventaram engenhocas que desafiavam as imagens estáticas. O século XX viu a consolidação do cinema como diversão de massa, levando à difusão de novos hábitos sociais e a universalização de uma forma de expressão por imagens em movimento que hoje conformam, de certa maneira, o nosso modo de olhar o mundo. As tecnologias de imagens subsequentes tomaram-no como modelo. Entender o mundo moderno é também refletir

sobre o significado do cinema. Considerar seus primórdios permite entender a maneira como o cinema atendeu expectativas e criou novas, cujas possibilidades estavam no ar. [1]

O surgimento da fotografia, em 1839, trouxe um estímulo às tentativas de captar o movimento e as primeiras seqüências do galope de um cavalo



**Seqüência de fotografias feitas por Muybridge**

foram registradas em 1872 pelo fotógrafo inglês major Eadweard Muybridge, a partir de vinte e quatro câmeras fotográficas acionadas pela passagem dos animais. Tal experimento, na verdade, buscava atender o desejo do governador da Califórnia, Leland Stanford, que fizera uma aposta sobre o modo como o cavalo se move no galope – aspecto em que havia muita controvérsia. De qualquer maneira, só em 1878 tal registro foi possível, porque muitos problemas técnicos inesperados alongaram o resultado. (SADOUL, 1983: 37-43). No dia

26 de setembro de 1881, Muybridge apresenta suas projeções luminosas em Paris, na casa do fisiologista Etienne-Jules Marey para um seletto público que

incluía o famoso fotógrafo Félix Nadar. São projetadas imagens inspiradas pelos estudos de Marey sobre o movimento. Muybridge montou um tipo de lanterna mágica que projetava numa tela desenhos feitos em disco de vidro, a partir das fotografias do animal em galope. Esta sessão entrou para a história do cinema, embora a projeção de fotografias fosse conhecida desde 1857, com os Panoramas de Charles Langlois pelo menos. A novidade estava nas imagens serem provenientes de fotografias sucessivas. (MANNONI, 1995: 6)

Entender o movimento dos seres vivos era a meta de Marey, que em 1882 inventou o fuzil fotográfico, com o qual era possível fazer 12 imagens sucessivas por segundo. Pesquisador incansável, Marey desenvolveu a cronofotografia que reunia na mesma fotografia uma série de imagens sucessivas, na frequência de 10 a 50 imagens por segundo. Em 1890, Marey apresenta o primeiro filme em celulóide com fotografias sucessivas tiradas por uma câmera cronofotográfica. As placas fotográficas usadas pelo fisiologista eram fornecidas pelos irmãos Lumière, industriais do ramo. Marey dedicou-se ao registro de animais e homens em deslocamento, produzindo um conjunto notável de fotografias, cuja dimensão artística foi percebida por alguns de seus contemporâneos, incluindo o próprio Marey que intitulou uma de suas publicações, de 1873, *Estudos de Fisiologia Artística*. O historiador de cinema, Henri Langlois, disse sobre Marey: “Ele analisa, ele diseca, ele descobre com uma minúcia, um cuidado extremo e, de súbito, com a impulsividade dos poetas, ele cria...” (LANGLOIS, 1986: 319)

Nos Estados Unidos, Thomas Alva Edison, inspirado nas câmeras de Marey, desenvolve entre 1891 e 1893 o kinetoscópio que era uma caixa de madeira de 123 centímetros de altura que continha filmes de 750 fotografias sucessivas numa película de 35 milímetros. A inovação eram quatro pares de perfurações por imagem que garantiam a tração da película com nitidez da imagem. Os kinetoscópios foram explorados comercialmente a partir de abril de 1894 nas *penny arcades*, salas com diversões variadas que custavam um *penny* - que equivale a um centésimo de dólar. A grande caixa determinava uma visão solitária das imagens em movimento, mas ali era possível ver os primeiros filmes de ficção, comédias, películas históricas e eróticas. Na metade de 1895, Edison acoplou um fonógrafo aos kinetoscópios, possibilitando a existência de filmes sonoros, além de filmes coloridos, pintados à mão sobre a película.

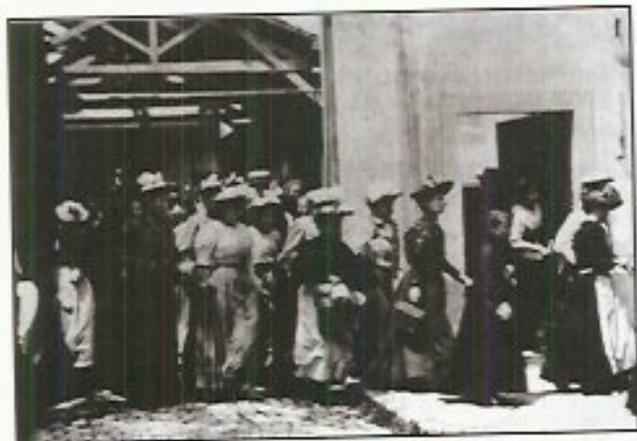
O cinematógrafo viria a público em 1895, com a exibição no Grand Café, em Paris, de um conjunto de filmes dos irmãos Lumière. Um deles era a filmagem da saída dos operários da fábrica da família Lumière, em Lyon.



Fuzil fotográfico

Estúdio de História da Arte

1999



**Filme dos irmãos Lumière *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895)**

4,5 kg, enquanto, nos Estados Unidos, Edison construía aparelhos muito pesados – e praticidade, pois serviam tanto para filmar como para projetar e copiar. Logo a presença dos cinegrafistas, tomando registros nas ruas, passou a ser uma cena comum. Era até uma estratégia dos Lumière para aumentar o público das sessões noturnas. Durante o dia seus operadores ficavam parados nas esquinas mais movimentadas, fingindo filmar, e os transeuntes lotavam as salas buscando-se nas telas. (idem: 52-55)

Um ano depois da primeira sessão pública, as máquinas de filmar dos Lumière já eram conhecidas em Paris, Lyon, Bordéus, Londres, Berlim, Viena, Madri, Lisboa, Nova Iorque, Moscou, Bruxelas e Belgrado. (ARAÚJO, 1986: 6)

A imprensa carioca, em junho de 1896, antecipadamente prepara o público para a chegada da novidade no Brasil. De certa forma era apenas mais uma diversão disponível para o grande público.

“Conforme vejo anunciado, brevemente teremos ocasião de admirar o cinematografo, uma das maravilhas deste fim de século. Todos nós vimos os kinetoscópio de Edison, o qual reproduz o movimento por meio da passagem rápida, em frente à retina, de uma série de fotografias instantâneas. Mas no kinetoscópio as figuras eram pequeninas, e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-las. O cinematografo, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vistas por um número qualquer de espectadores. Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos ‘boulevards’ de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo. Em meio da multidão, podemos descobrir pessoas conhecidas que por acaso ali se achassem durante a operação do fotógrafo.” (FERREIRA, 1986: 17)

Figuras em tamanho natural, os bulevares de Paris em suas exatas dimensões, a possibilidade de descobrir pessoas conhecidas no vaivém da multidão, realizava-se a ilusão do cinema. As pessoas conseguiam ver, ou esperavam ver, naquelas imagens tremulantes em preto e branco, em poucos minutos de exibição numa tela bem menor do que as atuais, a reprodução da realidade. Apesar dos primeiros registros cinematográficos terem sido de caráter documental – câmeras paradas filmando o movimento – o universo imaginário das pessoas se mobilizava.

Georges Méliès, presente à primeira exibição pública dos irmãos Lumière em Paris, deixou testemunho de suas impressões. À maravilha despertada pelo movimento era acrescido o impacto provocado pela situação da projeção: a sala é pequena e ocupada por mais ou menos 30 pessoas, ao apagar as luzes, uma imagem fixa é projetada na tela e Méliès acredita tratar-se de uma sessão de projeções fotográficas; repentinamente “um cavalo puxando uma carroça começou a se mover na nossa direção, em seguida vieram outros veículos, depois pessoas, enfim toda a animação da rua.” (PINEL, 1995: 12) Apesar de um registro da realidade, os irmãos Lumière criaram o clima que estimulava a imaginação.

Além do aspecto encantatório das exibições, a própria visão das cenas cotidianas era uma novidade. É bom lembrar, as fotografias só apareceriam nos jornais a partir de 1904, portanto os filmes de atualidade despertavam enorme curiosidade. É bem verdade que muitas destas películas não correspondiam a filmagens no local do acontecimento, mas eram encenações. Em 1902, Charles Urban realizou um filme sobre a coroação de Eduardo VII, encarregando George Méliès da realização. Este filmou diversas “atualidades reconstituídas”, embora não as apresentasse como verdadeiras. Em 1899 filmou *O Caso Dreyfus*, e antes havia reconstituído episódios da guerra greco-turca. (SADOUL, 1983: 62)

A encenação de episódios históricos e a reconstituição de acontecimentos da atualidade pelo cinema são tipos de filmes que instigam a pensar na complexidade das práticas sociais de recepção dos filmes pelos espectadores e nas relações estabelecidas entre público e realidade fílmica. Aqui estamos frente ao poder das imagens para evocar a realidade, vale lembrar da retórica das imagens discutida por Barthes a propósito da fotografia. A ambigüidade destes filmes suscitou a desconfiança dos atores mais conhecidos que, segundo depoimento de Méliès, recusaram-se a participar de seus filmes, considerando uma decadência submeter-se a estas produções. (LANGLOIS, 1986: 355) Mais tarde o cinema teria no filme

histórico uma de suas modalidades mais prestigiadas.

Os simuladores de cenas da atualidade, deve-se reconhecer, também tiveram seu papel na exploração dos recursos do cinema. Mitchell, nas cenas de guerra e nas perseguições, costumava desenhar estrelas nos negativos para acentuar os tiros. No fim do século XIX, quando Estados Unidos e Espanha disputavam a posse de Cuba, vários filmes apresentavam o desempenho das tropas americanas nas trincheiras. Até mesmo uma batalha naval foi “filmada”: um recipiente cheio de água, com barquinhos de papel sobre os quais tinham sido coladas fotografias dos navios de guerra, e a fumaça de um cigarro completou o clima da batalha. Se o público acreditava no que lhe era apresentado ou percebia os artifícios, é difícil analisar. Possivelmente as pessoas estivessem mais interessadas na diversão proporcionada pelo espetáculo cinematográfico.

Cedo, os efeitos especiais, oriundos dos espetáculos de magia e prestidigitação, produzidos pelo gênio de Georges Méliès, encantaram a platéia, como *Viagem à Lua*, de 1902, cheio de truques e criatividade. Méliès era prestidigitador e levou para o cinema as trucagens do teatro, criando filmes que se destacavam dos habituais registros do cotidiano. (SADOUL, 1983: 56)

O cinema era um passatempo bem a gosto das platéias europeias e americanas do início do século que iam às feiras itinerantes. Estas eram as fontes de novidades e diversões baratas, com as exposições de animais selvagens, músicas e representações teatrais melodramáticas. E os primeiros filmes em barracas que acomodavam, sentados ou em pé, algumas centenas e pessoas.

Rapidamente, o cinema foi se espalhando também pelas principais cidades brasileiras: Juiz de Fora, Campinas, Curitiba, Niterói, Petrópolis. Em São Paulo um dos primeiros registros é de uma exibição em fevereiro de 1898 no Teatro Apolo, num conjunto de atrações da

“Grande Companhia de Novidades Excêntricas: o jovem PROF OSCAR, artista brasileiro, prestidigitador; a MULHER PÁSSARO, executado pela gentil Srta. Carmen e apresentado por Mlle. Yvonne; a VOLTA DE CANUDOS, cantado em português por YWONNE, a célebre mulher-barítono; o verdadeiro CINEMA-TÓGRAFO LUMIÈRE, o melhor que até hoje tem aparecido no Brasil, segundo a opinião do público e da imprensa.” (ARAÚJO, 1981: 29)

O cinema era um passatempo atraente, mas ainda não o suficiente para sustentar um espetáculo exclusivo.

Em que contexto surge o cinema como diversão? Pensando na capital paulista, não havia muito o que fazer. No Brás e no Bexiga jogava-se bocha; os ingleses, empregados nos estabelecimentos bancários e comerciais da cidade, tentavam introduzir o críquete e o futebol, mas o esporte familiar era o ciclismo. Com frequência irregular apresentavam-se espetáculos circenses e de variedades – companhias dramáticas, museus de cera, concertos, cantores, exposições de animais exóticos e nem tanto, sem falar nas corridas de touros. Havia ainda as lanternas mágicas e fonógrafos.

Estas eram as atrações públicas; nas residências das famílias mais abastadas havia as diversões privadas. Pessoas traziam das viagens à Europa as lanternas mágicas com vários discos de movimento, “como o do bigodinho dorminhoco, engulidor de camundongos.” (BRUNO, 1984: 1234)

Às vezes, uma comemoração especial fornecia a ocasião para que acontecessem exibições públicas dessas lanternas mágicas particulares, como a festa do Divino Espírito Santo, em 1897, na Vila de Santo Amaro, conforme noticiado pelo jornal *O Comércio de São Paulo*: “às oito horas da noite será exibida no Largo da Matriz a reprodução de vistas de uma lanterna mágica, de propriedade do Dr. Luis de Souza, que gentilmente a oferece ao festeiro para recreação do público.” (ARAÚJO, 1981: 19)

O cinema foi recebido como uma novidade técnica do mesmo tipo que os fonógrafos, os diferentes tipos de lanternas mágicas, kinetoscópios, ou mesmo aparelhos de Raio X,

“a maior e mais assombrosa descoberta do século XIX no ramo das ciências. Com esse aparelho, que é de construção BRASILEIRA pelo Sr. HENRIQUE GRUSCKA, pode qualquer pessoa reconhecer as deformidades, a sua organização, e sem abrir, o conteúdo de uma mala, de caixas, etc. Os Raios X constituem uma garantia para os espectadores e fazem conhecer as últimas novidades da ciência.” (idem: 86)

O cinema coincidiu com a descoberta dos raios X: sábado, 28 de dezembro de 1895, aconteceu a famosa primeira sessão de cinema para uma platéia pagante no Grand-Café, no bulevar des Capucines, em Paris, apresentando a invenção dos irmãos Lumière; no mesmo dia o físico alemão Wilhelm Conrad Roëntgen anuncia sua descoberta à Universidade de

Würzburg. Logo o resultado de ambos os trabalhos será exposto como curiosidade nas feiras. Entretanto, os raios X ultrapassam a simples demonstração: por uma pequena quantia as pessoas podem levar para casa uma radiografia da própria mão. Não apenas o simples público das feiras interessou-se pela descoberta de Röntgen, o czar e a czarina da Rússia também se renderam à maravilhosa descoberta, mandando emoldurar as radiografias de suas respectivas mãos imperiais. (SICARD, 1994: 3)

Sucesso junto ao público, os raios X também impressionaram o mundo científico. Não se deu o mesmo com o cinema: nem arte, nem ciência. A Academia Francesa publica o primeiro artigo sobre o cinema somente em 1925, tratando da polêmica sobre a autoria da invenção, embora a fotografia e os raios X tivessem merecido centenas de comunicações. (idem: 3)

A transformação do cinema na diversão predileta do público deu-se aos poucos, partindo da introdução dos filmes no meio de outras atrações do teatro de variedade e até mesmo como complemento das corridas de touros. As “vistas” chegavam com relativa frequência, permitindo, pelo menos na capital de São Paulo, uma variedade na programação.

O Teatro Sant’Ana apresentou a 24 de abril de 1901 *Grande Programa* em quatro atos, a *Exposição Universal de Paris* em 1900; *Intervenção Européia na China*; *Grandes Funerais de Umberto I* e o quarto ato de a *Última Novidade em Cores Joanna D’Arc* – grandioso drama histórico, sendo protagonista Mlle. Rêjane, celebridade francesa. O crítico de espetáculos da seção especializada “Palcos e Circos” do jornal *O Comércio de São Paulo*, do dia seguinte, observou que os “episódios copiados das cenas reais impressionam sempre muito mais os espectadores. Assim é que os funerais de Humberto I e as vistas da exposição de Paris tiveram grande aceitação, ao passo que o drama *Joanna D’Arc* mostrava, a todo momento, que era copiado de atores e comparsas tão medíocres uns como os outros.” (ARAÚJO, 1981: 63)

A crítica cinematográfica também surgiu nos primórdios do cinema, nem sempre atenta às mudanças mais significativas da nova arte, afinal o veio importante do cinema, como indústria e como meio de expressão, estava na ficção.

Desde cedo o cinema mostrou ser uma indústria lucrativa e para tanto era necessário manter o público presente às exhibições. Assim, é natural que as fórmulas de sucesso fossem exploradas à exaustão. Porém, se a realização cinematográfica era bastante atraente como negócio, também era um campo interessante para desenvolvimento de técnicas e exploração de recursos da que seria chamada linguagem cinematográfica.

No início do século XIX, Louis Lumière desenvolveu um processo de cor, chamado autocromo, empregando um sistema de dupla exposição usando filtros vermelho e azul. Também fez experiências com telas de grandes dimensões. Géorge Méliès costumava colorir à mão as películas. Durante a Exposição Pan-americana de 1901, em Búfalo, várias companhias cinematográficas estavam presentes e realizaram filmagens. Edwin Porter, que era cinegrafista da empresa de Edison, filmou *A Torre Elétrica*, registrando cada quadro durante dez segundos. Conseguiu a primeira tomada noturna, mostrando a torre iluminada. No mesmo ano, Porter documentou todas as etapas da demolição de um teatro, num registro contínuo.

A sociedade não tardou a perceber a imensa potencialidade do cinema. Surgiram os filmes institucionais e os de publicidade – Méliès fez comerciais para Mostarda Bornibus e Corpetes Mystere. (SADOUL, 1983: 66) As possibilidades políticas do cinema também foram percebidas: McKinley e Teddy Roosevelt usaram o cinema em suas campanhas, em 1896.

Na Inglaterra, Person Smith, em 1909, fez experiências de filmagens com lapsos de tempo para registrar o desabrochar de flores, usou fotomicrografias e filmou a mobilidade dos insetos. Isto sem falar nos recursos de movimento de câmera e montagem largamente usados nos filmes de ficção.

Miriam Hansen em importante estudo sobre o espectador do cinema mudo norte-americano aponta a relação entre as exibições da lanterna mágica e os primeiros filmes, com destaque para a função do projetorista que, em ambas as situações, ordenava as imagens, tendo controle sobre a narrativa e a continuidade espacial: justapondo, misturando gêneros, indicando formas de interpretação, explicando e orientando o espectador. (HANSEN, 1991: 42-43)

Inicialmente como uma das atrações de uma noite de espetáculo, o cinema foi se constituindo como uma apresentação capaz de atrair platéias. Aos registros documentais foram se somando os filmes que contavam histórias. O interesse pelos filmes de atualidades, entretanto, só acabaria com o advento da televisão, considerada mais apropriada para a transmissão dos acontecimentos nacionais e mundiais.

Os filmes começaram a contar histórias e o narrador que, ao vivo, ia explicando as imagens, desapareceu. Assim, bem antes do cinema falado, fizeram-se dramas, comédias, documentários e filmes científicos, ficção científica, filmes de propaganda, filmes históricos e de atualidades. E não faltaram os filmes eróticos, em sessões “só para homens”, numa adaptação dos “assuntos especiais” – danças do ventre, em trajes mínimos, que atraíam a clientela masculina das sessões individuais dos kinetoscópios de Edison,



**Cena de O Grande Roubo do Trem, de Edwin S. Porter**

comercializados desde 1894, que viriam a influenciar a produção posterior, muito mais do que os filmes dos irmãos Lumière. Estes temas integravam o vasto repertório das diversões populares que proliferaram no final do século XIX com a crescente industrialização e concentração das pessoas no meio urbano (quase um terço da população europeia na virada do século). Eram peças burlescas, espetáculos de danças e acrobacias, sessões de lanternas mágicas que projetavam imagens seqüenciais em salas escuras, acompanhadas de som. (idem: 29)

É não podemos esquecer os faroestes. O precursor dos *western* foi feito por Edwin S. Porter, um americano que trabalhava com Thomas Edison, em 1903. Foi *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*), apresentado como se fosse a reconstituição de um fato real. Porter baseara-se num filme de Mottershaw, comerciante de carvão e depois feirante inglês, que dirigira vários filmes de perseguição, dentre os quais *O Roubo do Vagão Correio* (*Robbery of the Mail Coach*). Em 1905, o filme de Porter foi projetado numa sala alugada de um bairro popular. Operários lotaram a sala em sessões permanentes de meia hora, desde as oito horas da manhã até a meia noite. Até 1915 este filme foi

o campeão de bilheteria nos Estados Unidos, tendo custado apenas US\$ 150. Este foi o sinal de largada para a expansão das *nickelodeons*, salas onde os filmes eram exibidos por um níquel; que é a moeda americana que vale cinco centavos de dólar. O cinema já não era diversão de feira.

Tratava-se de um divertimento popular – ganhava-se US\$ 10,00 por dia de trabalho –, acessível à crescente camada operária e aos imigrantes europeus que desconheciam o idioma inglês. Pouco a pouco formavam-se cadeias de *nickelodeons* (ou *five-cent movie theaters*), já que os

lucros permitiam que os mais bem sucedidos comerciantes abrissem duas salas novas por mês. Em 1909, os Estados Unidos possuíam dez mil salas de exibição enquanto que, no resto do mundo, elas não chegavam a três mil. (SADOUL, 1983:95)

O tempo de duração dos filmes se estendeu de dez minutos para uma hora e até mais. Entretanto, os produtores ainda eram pagos por metro de



**Um Nickelodeon, em 1905**

negativo rodado e os filmes eram feitos em dois dias ou mesmo numa manhã. Nessa época, os estúdios dispensavam tratamento semelhante para atores, cenógrafos, câmeras e carpinteiros.

Surgem os grandes estúdios. Charles Pathé, antigo feirante e responsável pela industrialização do cinema na França, definiu com a clareza de um homem de negócios a relação entre a indústria cinematográfica e seu público: “metade do nosso público é formado por pessoas que gostam de brutalidade ou comédia, a outra metade são crianças” (Declaração presente na série de televisão exibida pela TV Cultura, *Imagens em Movimento*, dirigida por David Naden e Noel Chanan). É a primeira década do século, o espaço de projeção dos filmes ainda são as feiras, é a época em que um filme se pagava com a renda de uma vintena de cópias. Mais tarde, Pathé faria um balanço da rentabilidade do cinema: “com exceção das indústrias de guerra, não creio que exista outra na França que se tenha desenvolvido tão rapidamente como a nossa e que tenha dado aos seus acionistas dividendos tão elevados.” (idem: 84)

Em São Paulo, os filmes não chegaram como diversão de feira. Eram projetados nos poucos teatros da cidade. Os promotores das primeiras exposições no Brasil adquiriam as fitas, alugavam salas e projetavam os filmes até que a novidade se esgotasse. Daí iam para uma outra cidade. As condições de exibição não eram as melhores; cópias de filmes mutiladas, projeções desfocadas, público barulhento.

Em agosto de 1910 a empresa Serrador organizou em São Paulo sessões para alunos, atendendo solicitação da Escola Normal. A exibição apresentou filmes de paisagem, costumes, microbiologia, astronomia, fenômenos geológicos e vida de pessoas famosas. (ARAÚJO, 1981: 187)

Neste mesmo ano começam a ser construídas na capital paulista as salas de cinema, buscando o conforto dos espectadores num ambiente moderno e luxuoso – há a mudança profunda de comportamentos, para um modo de ser do frequentador de cinemas como um partícipe do espetáculo cinematográfico. O público gosta de exercer seu papel e até os anos 50 a progressão do cinema é formidável, e ir ao cinema é muito mais do que ver um filme.

“O público acorreu a nova casa de espetáculos satisfeito por se ver pela primeira vez cercado de um ambiente de luxo, arte, gosto, conforto e higiene, diante de um ‘écran’ em que eram projetados os seus artistas favoritos. Deuse, com a inauguração do primeiro cinema digno desse nome, um facto extraordinário: famílias que jamais haviam

freqüentado os cinemas do centro da cidade passaram a ir a todos os programas, dando à sala do Capitólio um aspecto mundano e encantador, como só se encontra no municipal. Tornou-se um hábito 'chic' frequentar o Capitólio, a cuja porta paravam todos os dias centenas de automóveis particulares, reveladores da classe social que se aglomerava no interior." (VIEIRA e PEREIRA, 1986: 30)

Em menos de meio século, a arquitetura das salas de cinema paulistas seguia o modelo dos centros exibidores americanos e europeus. O cine Metro, inaugurado na capital paulista em 1938, correspondia aos da Broadway e Champs Elysées, assim como os demais cinemas do circuito Metro, construídos em Bogotá, Cidade do México ou Havana. (SIMÕES, 1990: 10) O público paulistano era mais numeroso do que o de muitas cidades européias e as salas eram projetadas para acomodar grande número de pessoas. O cine Universo, no Brás, concluído em 1938, era o maior cinema de São Paulo, com quase 5.000 lugares e uma clarabóia que podia ser aberta nas noites de céu estrelado. (idem: 45)

Ir ao cinema, agora, era cobrir-se de glamour.

De certa forma o espectador de cinema nasce junto com a possibilidade dos filmes, porque o cinema dos primórdios guarda muita semelhança com variadas formas de entretenimento que se multiplicaram ao longo do século XIX, embora a lanterna mágica existisse há pelo menos 200 anos (o jesuíta alemão Athanasius Kircher, que viveu entre 1602 e 1680, é considerado o seu inventor: imagens desenhadas em pedaços de vidro, colocadas entre uma fonte de luz e uma lente). Eram as possibilidades que estavam no ar. Nem passivo consumidor da nascente indústria de massa nem pleno senhor de suas escolhas, o espectador encontrou nos filmes as convenções narrativas e imagéticas às quais já se habituara e o movimento que estava inscrito nas formas fixas das figuras projetadas pelos inúmeros artefatos usados nos espetáculos populares, que ordenavam as imagens e inseriam um controle temporal sobre a forma de recepção por parte da platéia. (WINSTON, 1996: 25)

Por isso não surpreende que em uma vintena de anos os realizadores tenham experimentado tantas idéias e desenvolvido esta linguagem cinematográfica que conhecemos, expressão da forma moderna de estar no mundo. A chegada do som e das cores viria dar forma aos desejos das platéias ávidas pelas ilusões proporcionadas pelo cinema e pela realidade que os filmes apresentam, espelho dos sonhos de que o mundo possa ser à imagem e

semelhança dos filmes.

Quando o cinema já tinha feito importantes avanços na procura de uma forma específica de expressão, afastando-se lentamente do teatro e da literatura, o ar passou a conduzir as ondas sonoras do rádio. Depois da Primeira Guerra Mundial começou a expansão da radiodifusão. Em 02 de novembro de 1920, a Westinghouse Electric and Manufacturing, de East Pittsburgh, Pensilvânia, começou a operar a primeira estação radiodifusora regular. No Rio de Janeiro, a Rádio Sociedade foi a pioneira, em 1923, dirigida por Edgard Roquette Pinto, mais tarde responsável pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1937 por Gustavo Capanema, no governo Vargas.

Na década de 50, a rádio Difusora criou o programa *Cinema em Casa*, que serviu de modelo para a Rádio Bandeirantes lançar *Cinema em seu Lar*. Segundo pesquisa de Flávio Luiz Porto e Silva, tais programas

“representavam a vanguarda do rádio de então. Basicamente, *Cinema em Casa* transpunha para o rádio *scripts* de filmes. No início, Otávio Gabus Mendes revezava-se com Ivani Ribeiro no trabalho de transposição dos *scripts* cinematográficos para a linguagem radiofônica, enquanto Walter Forster liderava e dirigia o elenco de radioatores que atuavam no programa. As próprias distribuidoras cinematográficas consideravam que a radiofonização da história do filme era publicidade, e cediam à emissora interessada os *scripts* das fitas que estavam para ser lançadas ou que se encontravam em exibição na ocasião. Enfim, *Cinema em Casa* procurava fazer juz a seu slogan pretensioso: ‘a mais perfeita tela do ‘éter’.” (SILVA, 1981: 12)

O que leva um espectador a “assistir” um filme na “tela do éter”? Não importa qual seja a motivação, de todo modo é muito estranho este modo de querer o cinema, ainda que sem imagens. Estranho, muito estranho é o espectador.

## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Vicente de Paulo. “1896: o cinematógrafo dos Irmãos Lumière chegava ao Brasil”. In: *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n°.47, agosto, 1986.

\_\_\_\_\_. *Salões, Circos e Cinema de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1984, vol. 3.
- FERREIRA, Paulo Roberto. "Do kinetoscópio ao omniographo". In: *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, nº. 47, agosto, 1986.
- HANSEN, Miriam. *Babel e Babylon*. Londres: Harvard University Press, 1991.
- LANGLOIS, Henri. *Trois Cents Ans de Cinéma: Ecrits*. Paris: Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française/Fondation Européenne des Métiers de l'image et du son, 1986.
- MANNONI, Laurent. "Muybridge à Paris: une soirée animée". In: *Cahiers du Cinéma*. Paris: jan. 1995. 100 journées qui ont fait le cinéma.
- PINEL, Vincent. "Lumière et Méliès au Grand Café". In: *Cahiers du Cinéma*. Paris: jan. 1995. 100 journées qui ont fait le cinéma.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial: Das Origens aos Nossos Dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, vol.1.
- SICARD, Monique. "Révelations sur le Monde, le Spetacle, la Matière et l'esprit. In: *Le Monde*. Paris: 22 déc. 1994. Le Siècle du Cinéma.
- SILVA, Flávio Luiz Porto e. *O Teleteatro Paulista nas Décadas de 50 e 60*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1981. (Cadernos, 4)
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema de São Paulo*. São Paulo: PW/ Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- VIEIRA, João e PEREIRA, Margareth C. S. "Cinemas Cariocas: do Ouvidor à Cinelândia". In: *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, nº.47, agosto, 1986.
- WINSTON, Brian. *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. London: British Film Institute, 1996.