

O cinema no palco: O Cinematógrafo (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900

Danielle Crepaldi Carvalho*

Resumo: Analisamos o *vaudeville* alemão *O Cinematógrafo* (1897), encenado em português no Rio de Janeiro por diversas companhias, no início do século XX. A peça atesta o largo alcance do cinema logo nos primeiros tempos, bem como o seu espraiar pelos meandros de outras manifestações artísticas. O teatro torna-se exemplo incontornável ao cinema, como a historiografia desta arte já teve a oportunidade de demonstrar. Daí a apropriação, pelas telas, de temáticas, da *mise-en-scène* e de gêneros em voga nos palcos. *O Cinematógrafo* inverte as coordenadas segundo as quais a milenar arte teatral vertia a sua seiva na nova arte. Procuramos pensar o cinema em sua relação com as demais manifestações culturais de seu tempo. Neste sentido, ao mesmo tempo em que esta obra apresenta um fértil caminho para o estudo da recepção do cinema por parte de suas primeiras plateias, torna-se espaço privilegiado para o exame da distensão dos limites das artes.

Palavras chave: cinema e outras artes; cinema e teatro; cinema silencioso; primeiro cinema; cinematógrafo.

Cine en el escenario: O Cinematógrafo (1897) en el teatro carioca de 1900

Resumen: Analizamos el *vodevil* alemán *O Cinematógrafo* (1897), escenificado en portugués en Río de Janeiro por varias compañías, a principios del siglo XX. La obra atestigua el amplio alcance del cine desde los primeros tiempos, así como su difusión a través de otras manifestaciones artísticas. La historiografía del cine ya ha tenido la oportunidad de demostrar que el teatro se convirtió en una referencia inevitable para el cine. Tenemos como ejemplo la apropiación en la pantalla de temas, puesta en escena y géneros en boga en el escenario. *O Cinematógrafo* invierte las coordenadas según las cuales el milenar arte teatral influencia el nuevo arte. Intentamos pensar el cine en su relación con las otras manifestaciones culturales de su época. Así, al mismo tiempo que este *vodevil* presenta un camino fértil para el estudio de la recepción del cine por sus primeros públicos, se convierte en un espacio privilegiado para examinar la distensión de los límites de las artes.

Palabras clave: cine y otras artes; cine y teatro; cine silente; primer cine; cinematógrafo.

Cinema on stage: O Cinematógrafo (1897) in the 1900 theatrical scene in Rio

Abstract: This article analyzes the German *vaudeville* *O Cinematógrafo* (1897), which was staged in Portuguese in Rio de Janeiro by several companies, at the beginning of the 20th century. The play attests to the wide reach of cinema in the early days, as well as its dissemination through other artistic manifestations. Theater becomes an unavoidable example for cinema, as the historiography of this art has already had the opportunity to demonstrate. That's why we observe the appropriation by the screen of themes, *mise-en-scène* and genres that belonged to the theater. *O Cinematógrafo* inverts the coordinates according to which the millenary theatrical art influences the new art. We try to think of cinema in its relationship with the other cultural manifestations of its time. In this sense, at the same time that this theater play presents a fertile path for the study of cinema reception by its first audiences, it becomes a privileged space for examining the distension of the limits of the arts.

Keywords: cinema and other arts; cinema and theater; silent cinema; early cinema; cinematograph.

O cinema sobe à cena

Em meados de 1908, a imprensa carioca noticia a exibição de *O Cinematógrafo*, “engraçadíssimo vaudeville em 3 atos, de Moser e Blumenthal, tradução de Acácio Antunes” cuja cena se passa em Berlim, na atualidade; grande sucesso no Ginásio de Lisboa, de acordo com o anúncio.¹ A récita estava sob a responsabilidade da Companhia Dramática Portuguesa, cujo repertório tocava desde a farsa até o mais pungente drama romântico; mais especificamente, desde a comédia *O Bode Expiatório*, também de Blumenthal, até o drama *Kean*, de Alexandre Dumas, passando-se pelos melodramas *A Mártir*, de D’Ennery e Tarbés, *João José*, de Joaquim Dicenta e *Mancha que Limpa*, do espanhol José Echegaray, e pelo drama de costumes portugueses *Morgadinha de Val-Flor*, de Pinheiro Chagas.

THEATRO CARLOS GOMES
COMPANHIA DRAMATICA PORTUGUEZA
HOJE ♦ TERÇA-FEIRA, 23 DE JUNHO ♦ HOJE
 Primeira representação do engraçadíssimo vaudeville em 3 actos, de MOSER
 e BLUMENTHAL, tradução de ACCACIO ANTUNES
O Cinematographo
Personagens. — Alberto Seidler, Pato Moniz; Pedro Neuman, Antonio Sarmento; Boris Mentzhy, Carlos Leal; Tobias Krack, Thomaz Vieira; Luiz Pardal, Avelar; Irene Seidler, Adolla Pereira; Rosa Neuman, Julia Silva; Malvina, Julia d'Assumpção; Emilia (criado) Sarah Coelho.
Berlim — Actualidade
A's 8 3/4. **A's 8 3/4.**
 Esta peça alcançou enorme successo nos theatros de Lisboa, pela novidade do enredo e as situações engraçadissimas.
PREÇOS Camarotes de 1ª, 25\$; camarotes de 2ª, 15\$; cadeiras de 1ª, 5\$; cadeiras de 2ª, 3\$; entradas para camarotes de 2ª, 2\$; entrada geral, 1\$00.

Anúncio da primeira récita carioca de *O Cinematógrafo*. Fonte: “*O Cinematógrafo*”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1908, p. 6.

¹ “*O Cinematógrafo*”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1908, p. 6.

A relação apresentada acima não é exaustiva. Destaque-se, no entanto, uma questão fundamental: *O Cinematógrafo* era a única peça alemã dentre o vasto repertório apresentado pela companhia portuguesa – vasto no que tocava ao gênero, às temáticas e à localização geográfica das obras encenadas. Que caminhos a obra alemã teria trilhado até acomodar-se a um repertório em especial, francês, italiano e português? Retomaremos a seguir esta pergunta, aspecto central deste trabalho, já que a sua resposta determinou a correção da autoria da obra informada pela imprensa.

A peça atesta o largo alcance do cinema logo nos primeiros anos de sua industrialização, bem como o seu deslizamento pelos meandros de outras manifestações artísticas. O teatro influenciou o cinema desde a alvorada da nova arte, haja vista a apropriação, nas telas, de, por exemplo, temas, *mise-en-scène* e gêneros oriundos dos palcos. Todavia, *O Cinematógrafo* provoca uma inversão no quadro, como se vê, ao verter a seiva da jovem arte do cinema na milenar arte teatral. Uma semana depois da estreia do espetáculo, Arthur Azevedo constatava com agudeza que a peça alemã tinha “o famoso ‘sal da oportunidade’”.² Prolífico dramaturgo brasileiro e principal crítico teatral da cidade, Azevedo ia constantemente a público, desde o ano anterior, no intuito de defender a classe teatral frente à “aterradora invasão dos cinematógrafos”.³ Neste sentido, a peça *O Cinematógrafo* seria um esforço engenhoso no sentido de novamente arregimentar à cena teatral as hostes que ela teria perdido para o recente invento.

O ano de 1908 é fundamental no que toca ao estabelecimento do cinema no Rio de Janeiro. A ampla reforma urbana realizada desde o princípio do século sob os auspícios do prefeito Pereira Passos, a qual teve como um dos pontos culminantes a inauguração da Avenida Central, coincidiu com a exploração industrial do cinema, ocorrida internacionalmente, e com a sua penetração em larga escala no Brasil. A

² A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Cf. AZEVEDO, Arthur. “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1908. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Teatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

³ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Cf. AZEVEDO, Arthur. “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1908. In: Azevedo, Neves, Levin, *ibid.*

Avenida instalaria a sua primeira sala de cinema em 1907. Em outubro daquele ano, o desalentado Arthur Azevedo constataria: “O movimento em todos os nossos teatros durante as últimas noites foi muito insignificante; em compensação, os cinematógrafos, que estão na moda, têm tido uma concorrência extraordinária. (...) Já na Avenida estão nada menos de três e sabe Deus quantos mais vêm por aí.”⁴

Até então exibido em espaços restritos, na Rua do Ouvidor⁵ e imediações, ou então como parte integrante de espetáculos de variedades, o cinema muda-se para a Avenida, iluminando-a com suas luzes cambiantes, colaborando para o seu povoamento noite e dia. Um ano mais tarde, contemporaneamente à referência de Arthur Azevedo ao “sal da oportunidade”, o cinema transformava-se, na cidade, em entretenimento elegante, graças à veiculação em jornal da série “Binóculo”, do colunista social Figueiredo Pimentel. Respeitado junto aos leitores porque divulgava o último grito da moda, logo Pimentel se consorcia aos cinemas da capital que, naquele ano de 1908, distribuía pelas ruas os seus operadores, a *tirarem fitas* dos mais distintos sítios –dos palcos de notórios casos criminais até os eventos sociais que tinham como protagonista a elite.⁶

Em princípios de 1908, poucos meses antes da encenação de *O Cinematógrafo*, Pimentel faz publicar na imprensa da cidade o decoro a ser seguido pela sociedade que deseja se fazer cinematografar: “Porque desejamos uma bela fita cinematográfica do *Curso de Carruagens*, insistimos pelo comparecimento, bem cedo, às 5 horas da tarde, das pessoas que nele tomarem parte na próxima quarta-feira. Só assim, aproveitando-se

⁴ A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Cf. AZEVEDO, Arthur. “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1907. In: Azevedo, Neves, Levin, *ibid.*

⁵ A Rua do Ouvidor, coração cultural e político do Rio de Janeiro do século XIX, onde se deu a primeira exibição cinematográfica no Brasil, em 1896, se transforma numa viela acanhada em fins da primeira década de 1900.

⁶ Cf. CARVALHO, Danielle C. “Emulações do chic: o ‘Binóculo’ de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema”. In: Mendes, Leonardo; Pedro Paulo G. F. Catharina (orgs.). *Figueiredo Pimentel: um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019, v. 1, pp. 131-173; SOUZA, José Inácio Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

ainda o sol, se poderão apanhar instantâneos magníficos”;⁷ ou “É preciso, outrossim, que se recomende aos cocheiros e chauffeurs uma velocidade moderada. É conveniente também que as pessoas a pé, ao invés de se sentarem, circulem sempre, passem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas”.⁸ O ato de “apanhar instantâneos” será, como veremos, o agente catalizador de *O Cinematógrafo*.

É preciso destacarmos que só podemos avaliar materialmente esta obra devido à sua edição impressa disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa, uma vez que não tivemos acesso ao texto original⁹ –agradecemos, aliás, os funcionários da instituição, os quais permitiram a digitalização da obra em meados de 2017, tornando possível a análise aqui realizada. É preciso destacarmos o caráter fugidio do objeto com o qual trabalhamos. A versão portuguesa da obra, a qual analisamos, localiza geograficamente a ação em Turim, enquanto que o anúncio da encenação de *O Cinematógrafo*, publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, localiza-a em Berlim. Os nomes das personagens também se alteram, como demonstraremos oportunamente.

O analista de gêneros teatrais de cunho popular vê-se obrigado a trabalhar com a efemeridade. Analisamos aqui um *vaudeville*, gênero eminentemente visual, o qual se perfazia em cena –moldando-se a depender da sociedade que o fruiria. Era, ademais, raramente publicado. A existência desta tradução de *O Cinematógrafo*, datada de 1917, em papel de boa qualidade, demonstra a sua relevância dentre os exemplares do gênero. Em 1917, ano em que já se consolidara o *star system* e o cinema tornara-se uma das mais importantes indústrias em países como os Estados Unidos, o teatro tomava a peito o papel de realizar criticamente a historiografia daquela arte.

O *vaudeville* *O Cinematógrafo* tem início com a chegada de Alberto Seidler (Martinho Ciccotti, segundo a versão de Acácio Antunes) a sua casa, ao nascer do sol, depois de uma noite de pândega. A esposa Irene espera-o irascível, já que ele era dado às

⁷ [PIMENTEL, Figueiredo]. “Binóculo”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1908, p. 2.

⁸ [PIMENTEL, Figueiredo]. “Binóculo”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908, p. 1.

⁹ Há na *web* referências à existência da obra em arquivos físicos ao redor do mundo, todavia, não pudemos acessá-la. Cf. BLUMENTHAL, Oscar; Gustav Kadelburg. *Hans Hucklebein: Schwank in drei Akten*. Berlim: Berlin Bloch, 1928.

noitadas. O marido explica-lhe que participou do evento de despedida de certo amigo dileto seu, Boris Mentzky, que zarpava rumo ao estrangeiro. A seguir, chegam à residência do casal os sogros do marido festeiro: Pedro Neuman (Pirro Pirloni, segundo a versão de Antunes) e Rosa Neuman (Mathilde), vindos do campo, onde habitam. O sogro dá ao genro os cumprimentos da parte de certo Dr. Spitzzi, que Alberto/Martinho conheceu em Ostende um ano antes. Bem-urdido exemplar do gênero cômico, *O Cinematógrafo* delinea imediatamente o mote da ação.

Outro elemento fundamental entrará em seguida em cena. Trata-se do próprio Boris Mentzky –o suposto viajante de cuja despedida Martinho/Alberto supostamente participara. Boris surge inopinadamente de uma longa estada no Egito, desejoso de estreitar nos braços o amigo (o marido estroina não mentira no que tocava à amizade de ambos), e de conhecer a esposa dele. Irene se enfurece frente à menção do nome de Boris, o suposto autor das tantas noitadas de que Martinho/Alberto participara nos últimos anos; acabando, não muito mais tarde, por descobrir a longa farsa engendrada pelo marido. Com o objetivo de, num só tempo, fazer um agrado à sogra campesina, desculpar-se com a mulher raivosa e repousar da noite agitada, Martinho/Alberto decide convidar as duas senhoras a uma sessão de cinema. O resultado disso o público descobrirá algumas cenas adiante, após o tragicômico retorno das três personagens. A citação, embora longa, é fundamental à análise que se realizará a seguir:

Pirro –Mas afinal, de que se trata?

Malvina –Meu Deus! Que terá sucedido!...

Irene –Tínhamos apenas voltado à esquina da rua.

Matilde –Perguntei a Martinho o que havia de novo a ver na cidade; ele pergunta-me se já tinha visto o cinematógrafo.

Malvina –Ah! bem sei! A fotografia animada!

Matilde –Não, ainda não vi, respondi eu...

Irene –E então este senhor leva-nos logo, muito pressuroso, ao tal cinematógrafo. Entramos por ali dentro: ia principiar a primeira sessão.

Matilde –Sentamo-nos. Toca a música, dá sinal a campainha e a sessão começa.

Irene –Os primeiros números do programa sucedem-se sem novidade (desdobra um programa). A chegada de um comboio à estação de Lyon; Brinquedos infantis; A demolição de um muro; Exercícios de ginástica; A chegada do Czar a Paris.

Matilde –Agora é que vem o bom e o bonito!

Irene –Oh! Papá! O n. 6!

Martinho – (à parte) Uf!

Matilde –Pirro! assistimos a uma cena!... Só o lembrar-me dela me faz ainda ruborizar!... Não, não quero ouvir contá-la! Vou chorar sozinha para o meu quarto!... Ah! Pirro! Pirro!... Que grande pouca vergonha (sai muito agitada).

Malvina –Tia! Sossegue! então!... (sai atrás dela)

Pirro (à parte) –Uma cena que só lembrá-la faz ruborizar minha mulher! Vou vê-la! (Irene dando o programa a Pirro). Leia, papá!

Pirro (lendo) – “N. 6: Uma aventura na praia de Ostende.” E então? Calculo... um quadro um tanto picante...

Irene –O quadro é realmente gracioso. Primeiro, o mar iluminado pelo sol no poente; ondas espumantes; gaivotas voam roçando pela superfície das águas, sobre a praia solitária, um banco. De repente aparece uma mulher elegantemente vestida; olha em volta, como esperando alguém, e senta-se no banco.

Pirro –Já sei! uma entrevista! Ai! que belos bocados se hão de gozar numa praia de banhos!

Irene –Do outro lado, aparece um sujeito.

Pirro (À parte) - Feliz mortal! (alto) Continua...

Irene –Também muito elegante: fato de praia, todo branco, desde os sapatos até ao chapéu. No momento de entrar, volta as costas aos espectadores. Corre para a senhora de braços abertos, cheio de alegria, dá meia volta e aparece-nos de frente. E quem vejo eu?... Meu marido!

Martinho (à parte, acabrunhado) - Tableau!

[...]

Irene –[...] Ouça, papá!... O amoroso par senta-se no banco com mil denguiques; ela torce-se voluptuosamente, arregala os olhos, com languidez, abraça-o com ternura; ele suspira, beijalhe as mãos, ajoelha-se-lhe aos pés...

Pirro –Ah, Martinho! Martinho!

Irene –Parecia um gato enamorado! Por fim, aproxima o seu rosto do dela... que se curva ternamente para ele... e... Ai! papá!... estendem os lábios... assim.

Pirro –E depois? e depois?...

Irene –Neste momento a vista desapareceu... e ficamos às escuras.

Pirro –Ah! que pena! no melhor da festa!

[...]

Irene –Aí tem como eu vim a saber o que meu marido fazia em Ostende!... Pelo cinematógrafo! E ele a escrever-me que estava doente, que não se podia mexer... Acabo de ver como ele se mexia!¹⁰

¹⁰ ANTUNES, Acácio. *O Cinematógrafo. Comédia em 3 atos* (versão livre do italiano). Lisboa: Editor Arnaldo Bordalo, 1917, pp. 14-15.

Conforme depreendemos do diálogo, Martinho/Alberto havia sido um daqueles transeuntes tomados por uma objetiva cinematográfica semelhante àquelas que devassavam a cidade do Rio de Janeiro contemporaneamente à encenação do *vaudeville*, em meados de 1908. No entanto, a leitura do programa do cinematógrafo, feita por Irene, remetem-nos a uma cinematografia bastante anterior: “A chegada de um comboio à estação de Lyon; Brinquedos infantis; A demolição de um muro; Exercícios de ginástica; A chegada do Czar a Paris”¹¹ compõem o repertório inaugural dos irmãos Lumière.¹² Observem-se, dentre as produções pertencentes ao catálogo dos irmãos: *Arrivée d'un train à Perrache* (França, Lumière, 1896); *Démolition d'un mur* (França, Lumière, 1896), ambas rodadas em Lyon; *Exercices de gymnastique* (Itália, Lumière, circa 1897/1898), rodada na Itália; e *Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées* (França, Alexandre Promio, Lumière, 1896), rodada na capital do país. Há, no catálogo dos irmãos, uma série de vistas com títulos e temáticas semelhantes. No que concerne a “Brinquedos infantis”, o repositório digital registra *Enfants aux jouets* (França, Louis Lumière, Lumière, 1897) –vista rodada por Louis Lumière em Lyon, na qual a sua pequena Andrée consta como uma das personagens–, informando, ainda, a respeito da existência de uma vista anterior de temática semelhante, não catalogada, exibida em fins de 1896 na França.¹³

O fato de grande parte dessas vistas datarem de 1896 leva-nos a imaginar que elas tenham sido assistidas pelos autores de *O Cinematógrafo* entre esse ano e o início de 1897, contemporaneamente ao princípio da penetração dos programas Lumière pelas mais importantes cidades do globo. A única vista inexistente no catálogo é a que serve de mote à peça. No entanto, a famigerada “N. 6” mimetiza os procedimentos de produções congêneres, rodadas nos últimos anos do XIX, nas quais a natureza se dava em espetáculo tanto quanto os homens –há, no catálogo, *Enfants pêchant des crevettes* (Grã-Bretanha, Alexandre Promio, Lumière, 1896), na qual crianças em trajes de banho divertem-se à beira-mar, observadas pelos familiares, tendo como pano de fundo o

¹¹ ANTUNES, *ibid.*, p. 14.

¹² A câmera de Thomas Edison, por suas grandes dimensões, não podia captar na época essas vistas externas rodadas ao redor do mundo.

¹³ CATALOGUE Lumière. Disponível em: <https://catalogue-lumiere.com/> [Acesso: 3 de julho de 2020].

portentoso mar da Grã-Bretanha. Na descrição pormenorizada que Irene faz da vista, encontramos o fascínio de seus primeiros espectadores. Exemplo deles é o literato russo Gorky, que, retornando da sessão na qual fora apresentado ao “reino das sombras”, em meados de 1896, põe-se a descrever carruagens a surgirem do fundo da fotografia rumo ao espectador, tornando-se maiores à medida que se chegavam; e pessoas, crianças, cachorros, ciclistas... “Tudo se move para o primeiro plano e depois desaparece em algum lugar”¹⁴.

Além do desaparecimento dos personagens tomados pela objetiva, torna-se significativa a interrupção peremptória da ação (o *tableau* ao qual se refere o sogro de Alberto/Martinho). Seja pelo fim do rolo de cerca de um minuto, seja por uma característica interna à *mise-en-scène* desses primeiros filmes, fica patente neles – e especificamente neste ao qual se refere Irene – a incompletude, a sensação de que eles se tratam de secções fugidias da realidade. Noutras palavras, emerge para primeiro plano uma característica que fazia o cinema muito diferente do teatro então encenado, no qual a boca de cena era o cerne em torno do qual o espetáculo orbitava. Numa crônica contemporânea à primeira exibição dessas vistas no Rio de Janeiro, datada de 1897, o cronista e também dramaturgo Figueiredo Pimentel, por meio do diálogo de um casal enamorado que assistia à exibição do Animatógrafo Super-Lumière, encenava a percepção deste mundo que jazia fora de campo, à espera de ser tomado pela objetiva:

“— Viste bem essa rua de Londres? § — Vi!... É uma fotografia. [...] § — Havia mais povo do outro lado. § — Que lado? § — O lado que se não via. § — Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou. § — Foi um relâmpago, mas bastou, filhinha, para se poder calcular o que é Londres. Uma grande cidade, uma cidade enorme...”¹⁵

O *vaudeville* *O Cinematógrafo* apresenta perplexidades contemporâneas ao surgimento do cinema, as quais emergiram de seus primeiros ensaístas ainda de forma tateante,

¹⁴ GORKY, Maxim. “The Lumière Cinematograph (4 jul. 1896)”. In: Christie, Ian; Richard Taylor (eds.). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, pp. 25-26.

¹⁵ F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). “Diálogos”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 1.

desde fins do século XIX.¹⁶ Além disso, os epítetos utilizados pelas personagens, ao longo da peça, para se referirem ao cinema, remetem-nos às produções anteriores à sua industrialização: “Espécie de quadros vivos fotográficos”¹⁷ ou “fotografias animadas”¹⁸ fazem-nos lembrar do anúncio do Animatógrafo Super-Lumière publicado no Rio de Janeiro em dezembro de 1897 –o mesmo entretenimento frequentado pelo casal criado pela pena de Figueiredo Coimbra–, o qual prometia ao público a “exibição nítida e luminosa de fotografias com todos os movimentos naturais”.¹⁹

Extorquido pela personagem do exibidor das vistas cinematográficas (Luiz Pardal, ou Casimiro Melro, segundo a versão de Antunes) ao pedir que retirasse de cartaz a agora já notória “vista n. 6”²⁰, Martinho/Alberto afirma: “Três mil francos não vale toda aquela caranguejola”.²¹ Seu sogro retruca: “Mas não é a caranguejola que tu compras, desgraçado, é a tua tranquilidade!”.²² A peça ainda se refere ao cinema como um entretenimento de feira. Assim o exibidor descreve a empresa na qual trabalha: “Nós fazemos parte de uma sociedade belga que tem por toda a parte os seus representantes, e, como deve compreender, trabalhamos todos com o mesmo material. Apresentamo-nos em todas as exposições, nos festejos populares e nas feiras de importância”.²³

Referências depreciativas feitas pelas personagens ao cinematógrafo e ao seu espaço de exibição remetem-nos a um período em que o invento ainda buscava legitimidade. Martinho/Alberto ironiza Pardal/Melro: “crê que eu me prestarei a servir de chamariz à sua barraca?”.²⁴ E, ao saber que a “vista n. 6” se espalha pelo globo, constata: “estou em

¹⁶ A esse respeito, conferir BANDA, Daniel; José Moure (orgs.). *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.

¹⁷ ANTUNES, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ “Animatógrafo Super-Lumière”, *A Notícia*. Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 4.

²⁰ Ao conhecer Martinho, o exibidor da famigerada vista “n. 6” afirma: “Não imaginava que o meu n. 6 vivesse nesta cidade. Agora é que eu compreendo o enorme sucesso daquele quadro! O Sr. deve ser muito conhecido. [...]. Não imagina que afluência! Ontem, em vez de seis sessões, vimo-nos obrigados a dar dez! Pode orgulhar-se com isso!” Cf. ANTUNES, *op. cit.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *ibid.*, p. 21.

caminho da celebridade, figurarei nas feiras entre o burro sábio e a mulher canhão.”; “Também em Londres!... E então! Não ando eu exposto por toda a parte como um animal raro?...”.²⁵ Divulgado no âmbito das feiras e circos, o cinema acaba, em seus primórdios, sendo envolto pelo mesmo preconceito que alcançavam aqueles divertimentos. Também apresentado em espaços que tinham como tônica a itinerância e, por isso, considerado pela crítica um gênero menor, este *vaudeville* vinga-se do repúdio por meio da arte, submetendo à sátira feroz a burguesia hipócrita – a qual é ludibriada ou perseguida por uma série de personagens oriundos das classes populares. Exemplo deles é Tobias Krack (o marido da jovem que enceta o colóquio amoroso com Martinho/Alberto), conhecido pela alcunha de “Braço de Ferro”, lutador de circo que, palavras de Boris, “arremessa até o teto uma bala de 300 quilos”²⁶. “E eu não peso senão 65!”²⁷ replica o medroso Martinho/Alberto. As personagens e temáticas circenses presentes na peça remetem-nos a Thomas Edison, de cujo estúdio saíram vistas como *Sandow* (Estados Unidos, William K.L. Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894), uma espécie de alter-ego de Tobias Krack. O “Maldito Edison”,²⁸ ao qual Martinho/Alberto alude diversas vezes na peça, é nela associado à invenção do cinema, malgrado as vistas assistidas pelas personagens sejam produzidas pelos Lumière.

Hans Hucklebein, Number Nine (or The lady of Ostend), O Cinematógrafo: a autoria do vaudeville e sua longevidade na cena ocidental

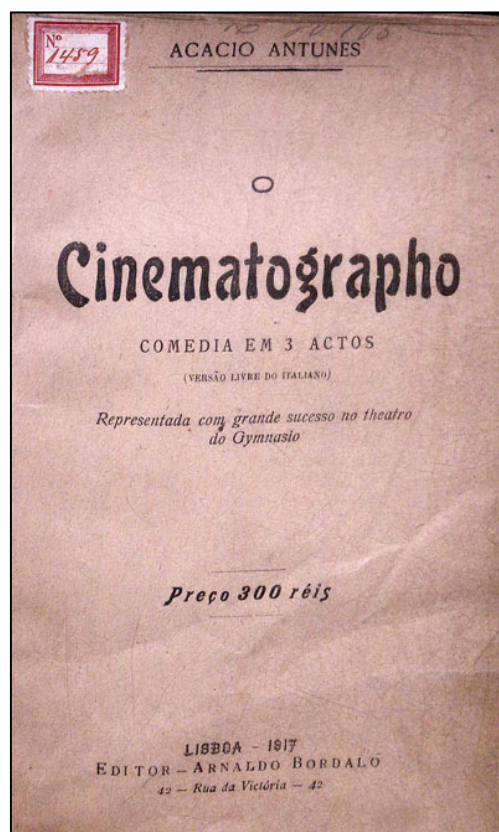
Publicado em 1917, *O Cinematógrafo* historiciza os primórdios do cinema. Os caminhos tortuosos da pesquisa no intuito de aferirmos a data de escrita da peça explicitam a raridade das fontes voltadas ao registro de exemplares tanto do *vaudeville* quanto do primeiro cinema. A obra resistiu ao tempo devido ao seu invulgar sucesso de público, no entanto, a publicação da tradução de Acácio Antunes, realizada em 1917, não oferece pistas para que se compreenda o percurso da obra. Antes o contrário, já que se obliteram, nela, os nomes dos autores, cabendo a Antunes a autoria da “versão livre” da obra, realizada a partir do texto em italiano.

²⁵ *ibid.*, p. 22-23.

²⁶ *ibid.*, p. 27.

²⁷ *ibid.*

²⁸ *ibid.*, p. 28.



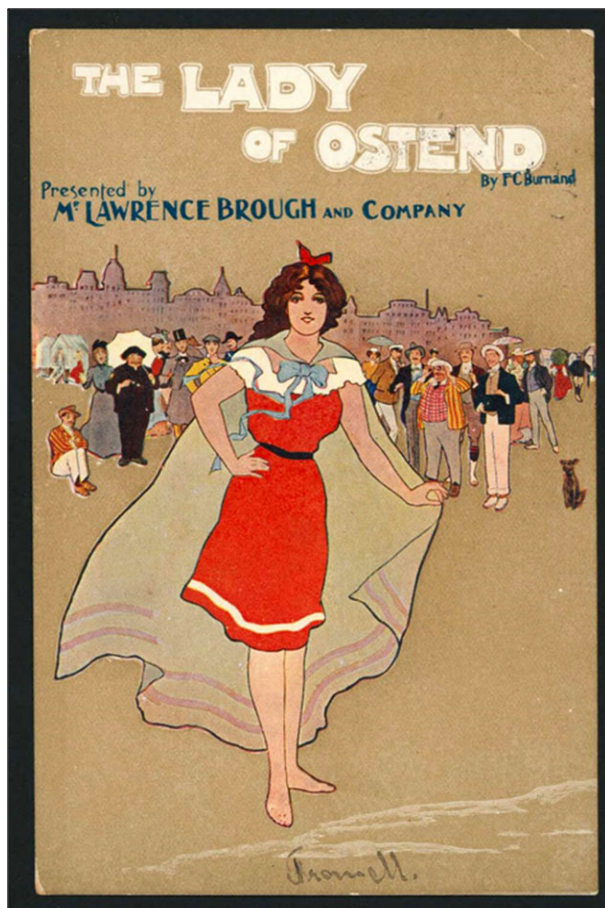
Folha de rosto de *O Cinematógrafo*, publicado em Lisboa (1917). Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa

A obra *Bibliography of English Renditions of Modern German Dramas*, publicada em 1917, fornece-nos o título e a autoria originais de *O Cinematógrafo*. Explicita-nos, ademais, uma análoga dificuldade de aferição da autoria original das obras ali coligidas. Segundo o volume, “frequentemente dramas são mencionados como sendo originários do alemão, não havendo qualquer referência aos autores do original. Os títulos são distorcidos para se enquadrarem ao gosto do tradutor”.²⁹

Por meio deste guia, descobrimos que *O Cinematógrafo* é obra de autoria de Oskar Blumenthal e Gustav Kadelburg (e não de Gustav Von Moser, como informou a imprensa brasileira), traduzido ao inglês por Burnand e Austin Daly, sob o título de *Number nine (or The Lady of Ostend)* e surgiu originalmente em 1897. Augustin Daly era o proprietário do Daly Theater, tradicional teatro da Broadway em funcionamento da década de 1860 até 1920. Em linhas gerais, no que toca a este contexto primeiro de apresentação, a peça se encena em Nova Iorque em dezembro de 1897, concomitantemente à sua circulação europeia (em inglês e em alemão). O *Le Monde Artiste* dá notícia de representações da obra original, denominada *Hans Hucklebein*, em teatros de Berlim e Viena, entre 1897 e 1902 –teatros como o Lessing-Theater, em Berlim, e o Deutsches-Volkstheater, em Viena, em fins

²⁹ Do original: “Frequently dramas are mentioned as from the German, without any reference to the author of the original. The titles are distorted to suit the taste of the translator.” Cf. SCHOLZ, Karl. “Bibliography of English Renditions of Modern German Dramas”, *German American annals*. Continuation of the *Quarterly Americana Germanica*. Philadelphia, Pa.: The German American Historical Society, n. 1 e 2, 1917. Disponível em: <https://archive.org/details/germanamericanooamergoog/mode/2up> [Acesso: 3 de julho de 2020]

de novembro de 1897, e o Schiller Theater, em Berlim, em janeiro de 1902.³⁰ Weedon Grossmith (1913), produtor de teatro e ator inglês, reporta-se ao pouco sucesso que a peça fizera em Londres em 1898, lamentando-se, todavia, pelo fato de ele ter, em seguida, vendido os direitos da produção a Lawrence Brough, que obteria franco sucesso com a obra ao longo dos próximos sete anos. A imagem abaixo, um postal de *The lady of Ostend*, oriundo da montagem de Brough, distribuído na então longínqua Austrália em 1903, demonstra que Weedon Grossmith tinha razão de se lamentar.



Cartão Postal de *The Lady of Ostend* publicado em Sydney, Austrália (1903). Fonte: *The Lady of Ostend* by F. C. Burnand, presented by Mr. Lawrence Brough and company. In: *David Elliott theatrical postcard collection* (PIC/4008). Sydney: C.I. Rogers; Harrow, England: David Allen & Sons, [ca. 1903].

Na imagem, uma bela jovem trajando uma roupa de banho de um fulgurante vermelho, segundo a última moda, oferece-se, em primeiro plano e ao centro, ao olhar do público que lhe admira ao fundo. A ilustração delinea ainda, no plano de fundo, os contornos das edificações da estação balneária de Ostende, na Bélgica. A cena ilustrada no postal é típica de um momento fundamental do gênero *vaudeville*, no

qual diálogos dividem espaço com bailados e canções³¹: a “dama de Ostende” parece preparada para entoar um solo musical – número por meio do qual as personagens protagonistas usualmente se apresentavam nesse gênero de espetáculo.

³⁰ Cf. *Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature*. Paris, 28 de novembro de 1897, p. 764 e 5 de janeiro de 1902, p. 9.

³¹ A respeito deste e de outros exemplares de gêneros teatrais de cunho popular, cf. MENCARELLI, Fernando A. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de Arthur Azevedo*. Campinas: UNICAMP, 1999.

A imagem escolhida para ilustrar o espetáculo surpreende os conhecedores da versão portuguesa de *O Cinematógrafo*, dado que a cena em questão inexistia nele. Não pudemos cotejar a versão de Antunes com a obra original, para confirmar se há, nesta, números musicais que o tradutor resolveu eliminar. Em 1908, este *vaudeville* foi encenado no Rio por uma Companhia Dramática, daí o relevo dado ao texto, em detrimento da música. Observamos que *Hans Hucklebein, Number Nine (or The lady of Ostend)* e/ou *O Cinematógrafo* tiveram recepções variadas por parte do público, a depender dos sítios pelos quais passaram. Para além das distintas inclinações desses públicos, possíveis de se averiguar apenas por meio de uma ampla análise comparativa que foge ao escopo deste trabalho, é importante destacarmos a grande flexibilidade de que então estavam dotados os gêneros teatrais de cunho popular, nos quais a dimensão da encenação tinha invulgar importância, extrapolando muitas vezes os limites do texto impresso. Portanto, a análise desta peça tendo como referência a versão de Acácio Antunes é incontornavelmente lacunar.

Daí a procurarmos analisá-la em diálogo com a produção (áudio)visual que lhe era contemporânea. Ao fazê-lo, pudemos observar que a maioria das ilustrações localizadas concernentes à obra remete ao âmbito cinematográfico –cerne de *O Cinematógrafo*, embora aconteça fora da cena teatral–, o que atesta a curiosidade do público da época acerca da materialidade do invento. Uma ilustração que explicita com clareza o que afirmamos é realizada por David Allen & Sons, baseados na Grã-Bretanha, em torno de 1898, para a versão da peça de autoria de Burnand. A imagem surpreende pela sofisticação com que se refere ao *medium* ainda no século XIX. Ela alude à cena em que a personagem de Boris Mentsky, “em fato de banho”³², encontra-se com a famosa dama de Ostende (uma variante da vista protagonizada por Martinho/Alberto), toma o dito casal em dois ângulos: no primeiro, em tamanho ampliado e ao centro, o casal surge de frente, tendo ao fundo o já mencionado cenário contendo a silhueta dos hotéis da orla de Ostende e o público; no segundo ângulo, no canto inferior direito, o casal aparece em tamanho menor, de costas, tomado pela lente do operador. Na primeira imagem, um espectador arguto poderia observar, em

³² ANTUNES, *op. cit.*, p. 31.

tamanho diminuto, próximo ao cotovelo da dama, a objetiva que se encontra na orla, velada dos olhos do casal.



ALLEN, David. *The Lady of Ostend*. Harrow: Belfast: London: David Allen & Sons Ltd, ca. 1898.

A tradução de Antunes permite-nos perceber a qualidade da carpintaria teatral de *O Cinematógrafo*. Efetivamente, a *Gazeta de Notícias* constataria, ao resenhar o espetáculo: “assunto foi aproveitado com felicidade, porque diverte sem fadiga, faz rir com disparates engraçados e ditos espirituosos [...]”.³³ O cinema é, na peça, o dispositivo deflagrador dos quiproquós que levam adiante a ação. Cabe ao mecanismo –ou à “caranguejola”³⁴, nas palavras depreciativas de Martinho/Alberto–,³⁵ denunciar os atos dos maridos às esposas (também Pirro Pirloni/Pedro Neuman acaba preso nas teias do aparelho, igualmente apanhado noutra vista comprometedora). As “fotografias animadas”³⁶ substituem o lenço perdido de Desdêmona, que provoca o ciúme de Otelo, denunciando, de modo sub-reptício, o suposto caso amoroso por ela vivido; ou a carta de Krogstad, a qual a jovem Nora procura impedir que chegue ao marido, pois denuncia o ato de falsidade ideológica por ela cometido no passado, ainda que para o bem dele.³⁷

O teatro popular e o erudito utilizam-se prodigamente do expediente da prova comprometedora. *O Cinematógrafo* segue a tradição de gêneros cômicos como a farsa, a comédia de costumes e o teatro cômico-musicado (o *vaudeville*, a opereta, a revista de ano, etc.), que passam em escrutínio a sociedade, satirizando os seus tipos. Tradutor/adaptador sagaz que era, Acácio Antunes dá ao original alemão contornos tipicamente portugueses, com os quais a índole brasileira, por convivência ou ascendência, tão bem dialoga. Isto posto, poderíamos afirmar, apressadamente, que a artesanaria cênica é a principal responsável por garantir o sucesso da peça, levando-se em consideração as intensas transformações experimentadas pelo cinema nos onze

³³ “Teatros e...: Primeiras, Companhia Dramática Portuguesa”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1908, p. 3.

³⁴ ANTUNES, *op. cit.*, p. 28.

³⁵ Eis as acepções que nos interessam de “caranguejola”, de acordo com o Houaiss digital: “qualquer coisa mal presa, em desequilíbrio, sem sustentação confiável”; “empresa ou sociedade pouco confiável”; “objeto velho e/ou sem valor”; “carro velho e desconjuntado”. Cf. HOUAISS Digital, Disponível em: houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-4/html/index.php [Acesso: 8 de julho de 2020]

³⁶ ANTUNES, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ Sobre ambas as obras, conferir *Otelo*, de William Shakespeare, *circa* 1603, e *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, 1879. Dentre as edições disponíveis dessas obras, cf. SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000; IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

anos que separam a versão encenada pela Companhia Portuguesa e a sua estreia alemã, ocorrida em 1897.

Entretanto, a análise da produção artística do período faz emergir para um primeiro plano o desejo de se historicizar o cinema desde os seus primórdios. A exemplo deste *vaudeville* de Blumenthal e Kadelburg, um conjunto de produções literárias –e, mais tarde, cinematográficas– surgidas ao redor do mundo lança ao cinema olhos ao mesmo tempo eufóricos e temerários, dada à incontornável proximidade que o dispositivo cinematográfico (e as imagens por ele engendradas) estabelecia com as fantasmagorias, os sonhos, os pesadelos e os espectros.³⁸ Ian Christie debruça-se sobre as narrativas que narram a simbiose entre homem e a máquina, produzidas entre as últimas décadas do século XIX e a aurora do XX. Numa era em que a sobrevida poderia ser garantida não apenas pela memória, mas materialmente, por meio de dispositivos como o fonógrafo³⁹, uma figura como Thomas Edison inspirava medo. No Brasil, Olavo Bilac faz o seu Fantásio chamá-lo de “Jack-the-Ripper da Fantasia”, numa crônica contemporânea à exibição das primeiras imagens kinetoscópicas no Rio de Janeiro, em dezembro de 1894.⁴⁰ Na peça *O Cinematógrafo*, Martinho/Alberto vitupera: “Ah! aquele Edison! Aquele Edison!... Se o apanho um dia a jeito... dou-lhe uma tosa que o estafo!”⁴¹. Ao que a sogra, mais tarde, ajunta: “o cinematógrafo levanta-se entre nós como um espectro”.⁴²

São contemporâneos à aurora do cinema filmes que tomam como tema a materialidade fílmica: a utilização da imagem cinematográfica para a comprovação de crimes, seu poder de devassar a intimidade alheia –intimidade cujo esquadrinhamento não deixava de lado seu lastro com o erotismo.⁴³ Exemplos são obras como *Peeping Tom* (Estados

³⁸ CHRISTIE, Ian. “Early Phonograph Culture and Moving Pictures”. In: Abel, Richard; Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 3-12.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). “Kinetoscópio”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1894, p. 1.

⁴¹ ANTUNES, *op. cit.*, p. 21.

⁴² *Ibid.*, p. 39.

⁴³ Em 1911, a Giornate del Cinema Muto de Pordenone exibiu o programa “I pericoli del cinema” (“Os perigos do cinema”), composto por filmes rodados de fins da década de 1900 a meados da década de

Unidos, American Mutoscope Company, 1897) e *L'indiscret aux bains de mer/ Peeping Tom at the Seaside* (França, Georges Méliès, Star-Film, 1897), rodadas, respectivamente, nos Estados Unidos e na França no mesmo ano da escrita de *O Cinematógrafo*. A primeira pode ainda ser visionada: principia por tomar as portas de um corredor de apartamentos; concentrando-se, depois, nas fechaduras, o que transforma a câmera num sucedâneo do olho humano, a esquadrihar a intimidade de cada morador. A segunda obra não resistiu ao tempo, mas seu título –*O indiscreto nos banhos de mar*– surpreende pela proximidade com a temática do *vaudeville* aqui estudado.

Essas fotografias em movimento dialogam com um arcabouço imagético anterior, apresentado com cuidado por Andrea Cuarterolo em *De la foto al fotograma*,⁴⁴ obra na qual a pesquisadora observa as continuidades que o cinema estabeleceu, no que tange à temática e à *mise-en-scène*, com dispositivos como o estereoscópio e a lanterna mágica (inclusive no que diz respeito ao escrutínio das intimidades alheias). E, no que tange a este escrutínio, devemos obrigatoriamente recuperar as ponderações de Tom Gunning a respeito do cinema de atrações –a materialidade dos corpos registrados pela objetiva interessava enquanto atração, para além da diegese narrativa.⁴⁵

A “vista n. 6”, deflagradora dos quiproquós de *O Cinematógrafo*, considera essas variadas dimensões, ao mesmo tempo imiscuindo-se na intimidade do casal de Ostende e servindo de prova material do encontro furtivo. A interrupção da fita no justo momento em que o casal estendia os lábios para se beijar sugere um romance

1910, os quais tomavam em primeiro plano a imagem cinematográfica, delatora de crimes de maior ou de menor monta. Cf. ROBINSON, David. “I pericoli del cinema/ Perils of the Pictures”. In: *Catalogo de Le Giornate del Cinema Muto* 30. Pordenone, 2011, pp. 192-193. Disponível em: <https://goo.gl/cpBczr> [Acesso: 4 de julho de 2020]. A respeito dos filmes que colocam em primeiro plano a materialidade fílmica, cf. também COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005; CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética”, *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, janeiro-junho 2017, pp. 178-199.

⁴⁴ CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones Cdf, 2013.

⁴⁵ GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde”. In: Elsaesser, Thomas; Adam Barker. *Early Cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

ilícito. Pouco se pode fazer frente à impressão de realidade que emana das imagens cinematográficas, tanto pelo que elas explicitam quanto pelo que obliteram, a partir de expedientes como o *tableau*, a fusão e o *fade out*. E, ao mesmo tempo, a verdade supostamente inquestionável da imagem já ali era colocada em debate – pois o marido pego em delito jura que o seu encontro com a misteriosa dama não passara daqueles furtivos momentos registrados, que o beijo encenado num *tableau* sustara-se no plano da realidade, embora aparentasse ter ocorrido no plano da ficção.

Martinho – Dou-te a minha palavra d’honra que entre mim e aquela senhora, não sucedeu nada mais do que aquilo que tu viste.

Irene – E queres que eu te acredite, quando te vi já de lábios estendidos para beijá-la?

Martinho – É verdade... mas não cheguei a dar-lhe o beijo.

Irene – Sim? porque o maquinismo estacou!

Martinho – E eu fiz como o maquinismo... estaquei também!⁴⁶

No decurso da peça, pondera-se de forma reiterada sobre as especificidades da imagem tomada pela câmara. No que toca à sua incontornável verdade (a qual considera implicitamente a ontologia da fotografia: imagem obtida pela ação da luz sobre os objetos),⁴⁷ o protagonista questiona ao sogro diante da resistência da esposa em acreditar em sua inocência: “Como é que o Sr. queria que eu me desculpasse, quando os fatos me acusam com uma evidência esmagadora?”.⁴⁸ Ao ser questionado pela esposa: “Negarás que essa mulher é tua amante?”, a resposta do marido tange a tragicomédia: “Já não me atrevo a negá-lo! Eu próprio começo a acreditar que é verdade!”.⁴⁹ O caráter de prova incontestada da imagem fotográfica é corroborado pelo sogro debochado, arremedo de filósofo à la portuguesa, para o qual a última das vistas exibidas pela “caranguejola” – a de si próprio, em cima “d’uma mesa,

⁴⁶ ANTUNES, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁷ Recomendamos o seguinte estudo de Tom Gunning a respeito do uso policial da imagem fotográfica visando ao controle dos corpos – uso que remonta a meados do século XIX: GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: Charney, Leo; Vanessa R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 33-65.

⁴⁸ ANTUNES, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

discursando às odaliscas”–, era a justa prova de sua inocência, já que ele estava, na ocasião, “em traje de eunuco”⁵⁰...

É preciso que digamos algumas palavras sobre os nomes dados às personagens. Atréadas à tradição da baixa-comédia e do melodrama, que tece personagens de superfície, sem psicologismos ou dicotomias, cujas características físicas imprimem-se à flor da pele –gêneros que tão bem se amoldam ao primeiro cinema–, todas as personagens da peça, em especial as masculinas, trazem seus caracteres expressos nos nomes. Assim, se pensarmos na pronúncia do português de Portugal, o protagonista Martinho Ciccotti, soaria, em Portugal, como “Mortinho Chicote”. Segundo Weedon Grossmith⁵¹, que protagonizara a obra em sua montagem londrina, seu “herói” fora ali denominado “Wortles”, trocadilho explícito com o vocábulo “worthless”, imprestável –epíteto que amalgamava bem às *personas* desempenhadas por esse ator inglês, conhecido pelo desempenho de covardes, tolos e esnobes.

O sogro Pirro Pirloni, segundo a tradução portuguesa, remete ao grego Pirro de Élis, filósofo cético inventor do pirronismo. Boris Mentzky, utilizado na tradução portuguesa e repercutido no Rio de Janeiro [Boris Mente], encobre todas as histórias inventadas pelos amigos; o sobrenome do lutador Tobias Krack, igualmente utilizado tanto na tradução portuguesa quando no Rio, é onomatopeia que remete ao ruído da transformação de um esqueleto num “feixe de ossos” –temor nutrido por Martinho/Alberto ao conhecer a profissão do marido da misteriosa dama de Ostende. Já no que toca ao sobrenome do ladino exibidor Casimiro Melro, significa, no sentido figurado, “indivíduo cheio de manhas e espertezas; finório, espertalhão”. Transformado em “Pardal” no Rio de Janeiro, fazia ali referência à mais reles das aves existentes no Brasil –“pássaro bisnau” (=velhaco, espertalhão), nas palavras do articulista que resenha a encenação de *O Cinematógrafo* em 1908⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁵¹ GROSSMITH, Weedon. “Chapter XVIII”. In: *From studio to stage: reminiscences of Weedon Grossmith*. New York: John Lane Company, 1913, p. 266. Disponível em: <https://archive.org/details/fromstudiotostagooogrosiala> [Acesso: 3 julho de 2020].

⁵² “Teatros e...: Primeiras, Companhia Dramática Portuguesa”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1908, p. 3.

Nas versões em português, cabem às personagens dos exibidores sustentarem os sentidos comportados pelo título da peça original. O título original de *O Cinematógrafo, Hans Huckebein*, faz referência a um sucesso editorial alemão publicado na década de 1860, a obra infantil ilustrada *Hans Huckebein der Unuchücksrabe* (ou *Hans Huckebein, o corvo do infortúnio*, de 1867), do escritor e caricaturista Wilhelm Busch⁵³. Como ao redor do mundo inexistia a relação entre a máquina dos irmãos Lumière e o aludido pássaro, o título recebeu modificações que aludissem ao trocadilho, a exemplo de “Olyckskorpen”, ou seja, “corvejador”, em sueco⁵⁴. Nas versões em português, os nomes das personagens dos exibidores/operadores da câmera aludem, como se vê, às conotações do título original. Aliás, na época em que *O Cinematógrafo* foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro, já estava em voga na cidade a expressão depreciativa “fazer fita”, cujo sentido figurado encontra-se agora dicionarizado: “ação ou dito que visa iludir, enganar ou impressionar; manha, fingimento”⁵⁵ –explorado amplamente pela peça.

O Cinematógrafo surpreende tanto pela urdidura cênica quanto pela agudeza da reflexão sobre o aparato fílmico. Ambos esses motivos fazem com que a peça estabeleça-se longevamente numa cena teatral na qual gêneros ligeiros como o *vaudeville* raramente resistiam ao tempo –dado que a sua característica primordial era a atualidade, o diálogo direto que estabeleciam com a sociedade, como uma revista de costumes. A relevância da peça explicita-se por sua publicação em Portugal em 1917, exatos 20 anos após a estreia alemã, numa época em que raramente exemplares do gênero eram levados ao prelo. A permanência em cena deste *vaudeville* acena para a continuidade do interesse despertada pela história do surgimento do cinema, mesmo depois de décadas.

⁵³ ESAT. Hans Huckebein, der Unglücksrabe. Disponível em: https://esat.sun.ac.za/index.php/Hans_Huckebein,_der_Ungl%C3%BCcksrabe [Acesso: 18 de julho de 2020].

⁵⁴ OLYCKSKORPEN. Disponível em: <https://www.doria.fi/handle/10024/152253> [Acesso: 18 de julho de 2020].

⁵⁵ HOUAISS Digital. Disponível em: houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-4/html/index.php [Acesso: 8 de julho de 2020].

A obra colabora com um esforço da indústria do cinema de desvelar ao público os seus meandros: esforço titulado ao longo da história do cinema, para o qual contribuíam revistas sobre os bastidores da cinematografia lançadas, sobretudo, a partir de meados de 1910 (como a norte-americana *Photoplay* –secundadas, no Brasil, por séries cronísticas como “A arte do silêncio”, da revista *Careta*, e “Cinematográficas”, da revista *Seleta*⁵⁶, ambas do ano de 1920–), e por um conjunto de filmes pedagógicos rodados especialmente nos anos 20.⁵⁷ O *vaudeville* *O Cinematógrafo* surpreende, todavia, pela precocidade com que realiza o feito. Ali, o cinema é colocado em debate no calor da hora; contemporaneamente ao primeiro encontro do público com as “fotografias animadas”.⁵⁸

Já se viu que esta reflexão sobre as especificidades do aparato cinematográfico realiza-se, desde o princípio da cinematografia, nas próprias fitas de ficção. O primeiro cinema transforma o próprio ato de rodar fitas em atração. Para além das obras citadas acima, imediatamente contemporâneas à primeira encenação de *O Cinematógrafo*, podemos citar, de forma não exaustiva, duas, ambas rodadas em 1908: *Collection de cartes postales* (França, Pathé Frères), exibida no Rio de Janeiro com o título de *Os cartões postais*, em fevereiro de 1908 –um conjunto de quadros que “apanha instantâneos” da “cena ultrassugestiva” de certo marido que “aproveita-se do sono da sua esposa numa praia de banhos, para perseguir com declarações amorosas uma gentil rapariga que o atende”, acabando por se transformar no assunto dos “cartões postais” que dão título à fita;⁵⁹ e *O flagrante pelo cinema* (Brasil, Antonio Leal, Photo-Cinematographica Brasileira, 1908), rodada no Rio de Janeiro por Antonio Leal, cujos

⁵⁶ *Photoplay* passa a ser publicada em 1914. Já as séries cronísticas mencionadas são publicadas a partir de 1920, assinadas, respectivamente, pelos pseudônimos de Jack e Mlle. Fulaninha. Dois exemplares dessas crônicas podem ser acessados em MLE. FULANINHA. “Cinematográficas”, *Seleta*, Rio de Janeiro, 7 fevereiro de 1920, ano VI, n. 6 e JACK. “A arte do silêncio”, *Careta*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1920, ano XIII, n. 605.

⁵⁷ A “Giornate” de Pordenone do ano de 2019 apresentou-nos exemplares dessas obras rodadas a partir de 1920, no programa “Films on Films”. Exemplos: *A Tour of the Thomas H. Ince (Ex Triangle) Studio*, *L’Histoire du Cinéma par le Cinéma/ Le ciné par le ciné* e *The Inventor of Kinematography*, cujas referências completas estão na filmografia deste trabalho.

⁵⁸ ANTUNES, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹ D. PICOLINO. “Cuidado!”, *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1908, ano II, n. 46.

detalhes nos escapam, já que a fita perdeu-se no tempo, como a maciça maioria da cinematografia nacional rodada no período. Neste mesmo ano, foi rodada *A visit to the seaside* (Grã-Bretanha, George Albert Smith, Natural Colour Kinematograph Co., 1908), obra cujo principal objetivo era testar o processo Kinemacolor, que procurava devolver à película as cores da realidade. Anos mais tarde, em 1912, exhibe-se no Rio de Janeiro uma produção intitulada *Na praia de Ostende*: “curiosíssimo filme em cores naturais, tirado na hora do banho - KINEMACOLOR”. Não seria um acaso se ambas se tratassem da mesma película, malgrado a obra de Smith tenha sido rodada na Grã-Bretanha (o *vaudeville* *O Cinematógrafo* já àquela altura transformara Ostende em símbolo por excelência do paraíso decaído...). Para além do grande desenvolvimento ocorrido no cinema nesses pouco mais de vinte anos de que nos ocupamos, havia continuidades temáticas e estruturais que tornavam atual a crítica social estampada no *vaudeville* *O Cinematógrafo*, daí a sua longevidade.



Fotograma de *A visit to the seaside* (George Albert Smith, 1908).



Anúncio da exibição de *Na Praia de Ostende*, no Cinema Avenida (1912). Fonte: Hemeroteca Digital.

Em 1908, ao longo da estada no Rio de Janeiro, a *troupe* da Companhia Dramática Portuguesa dividiu espaço na cena artística da cidade com o célebre Fregoli, multitalentoso transformista italiano que apresentava, dentre as partes do seu variado programa, o “Fregoligraph” –aparato que exhibia a sua produção cinematográfica rodada essencialmente entre os anos de 1897 e 1899 (sobretudo em 1898).⁶⁰ A exibição dessas vistas oriundas do século XIX, ocorridas dez anos depois de sua rodagem, ao longo de um espetáculo de palco e tela, colabora, ainda uma vez, para que compreendamos a atualidade da obra de Oskar Blumenthal e Gustav

Kadelburg na cena brasileira de 1908. Naquela época, o papel do cinema enquanto divertimento se soma ao interesse do público por sua história –para o que cooperam, num só tempo, uma obra como o *vaudeville* de que nos ocupamos e um artista como Fregoli.

Neste sentido, cabe destacarmos que, em 1902, a Companhia Portuguesa Taveira anunciou *O Cinematógrafo* em meio ao repertório integrante da excursão que faria ao Rio naquele ano⁶¹. Não localizamos, no entanto, registro sobre a encenação da peça,

⁶⁰ O IMDB faz referência a algumas fitas suas rodadas entre 1900 e 1905, mas a maioria da sua produção data do final do século XIX.

⁶¹ “Teatros e... Cia Taveira”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1902, p. 2.

que bastante possivelmente não ocorreu. A sua existência no repertório da Cia. Taveira indica-nos a sua relevância em Portugal já no início do século XX. O fato de ela não ter sido encenada no Rio de Janeiro em 1902 deve-se, quem sabe, à diminuição de interesse do público pelo cinematógrafo, malgrado o espetáculo tenha despertado grande curiosidade quando fora primeiro exibido na cidade, nos últimos anos do século XIX.⁶² Isso corrobora com o nosso argumento em torno da questão da “atualidade”: a mais aguda penetração do *medium* cinematográfico na sociedade determinou a transformação do cinema em assunto teatral.

A industrialização do cinema determina a expansão deste mercado no Brasil, a partir dos anos de 1907-8. Daí o sucesso que a exibição do *vaudeville* de Blumenthal e Kadelburg obtém também na cidade de São Paulo, onde a Companhia Dramática Portuguesa o encena e o reprisa, após o término da temporada carioca.⁶³ O levantamento na imprensa do Rio de Janeiro levou-nos ainda a encontrar referências à encenação da peça pela Companhia Dramática Dias Braga, no Teatro Apolo, em 1911. Dois anúncios, publicados em dias subsequentes – 9 e 10 de dezembro, sábado e domingo –, noticiam a exibição diária de três sessões da peça, às 19h30, 20h45 e 22h00, a “preços de cinema”.⁶⁴ O anúncio pormenorizado dá mostras da apropriação da versão de Acácio Antunes, reproduzindo-se mesmo os nomes das personagens e o espaço geográfico da ação.

⁶² O que não significa que o cinematógrafo não tenha estado presente na cidade ao longo do ano de 1902. Ao contrário, encontramos registros de sua exibição, sobretudo, no Parque Fluminense (estabelecimento situado no Largo do Machado) e no Salão Paris no Rio (situado na Rua do Ouvidor), ambos de propriedade do italiano Paschoal Segreto. Destaque-se que, embora houvessem sido exibidas fitas como *Cendrillon* (França, Georges Méliès, 1899) e *A vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo (La Vie et la Passion de Jésus-Christ)*, França, Pathé Frères, 1902), não localizamos qualquer referência da imprensa a esses programas, provavelmente porque o caráter novidadeiro do entretenimento havia sido, então, ultrapassado – exemplo disso é que, nos anúncios do Parque Fluminense, o cinematógrafo é elencado como mais um divertimento, entre o *rink* de patinação, a lanterna mágica, os bonecos mágicos e a orquestra. Cf. “Parque Fluminense”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1902, p. 6; 22 de março de 1902, p. 4; 20 de abril de 1902, p. 6; 26 de abril de 1902, p. 4.

⁶³ O *vaudeville* foi encenado no Teatro Colombo, nos dias 23 de julho e 2 de agosto de 1908. Cf. “Companhia Dramática Portuguesa: O Cinematógrafo”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de julho de 1908, p. 5; 2 de agosto de 1908.

⁶⁴ “A Fita n. 6 (O cinematógrafo)”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1911, p. 6.

A obra era exibida no contexto do teatro por sessões, cuidadosamente analisado por Gomes,⁶⁵ que consistiu no esforço do âmbito teatral de mimetizar a estrutura do espetáculo cinematográfico, encurtando as peças para que elas coubessem no tamanho de uma sessão cinematográfica –e, conseqüentemente, no orçamento do público. O expediente patenteava a já então incontornável penetração do cinema na sociedade carioca.

THEATRO APOLLO

Companhia Dramatica DIAS BRAGA – Direcção do actor Marzullo, da qual
faz parte a distincta actriz ADELAIDE COUTINHO

Estréa HOJE Estréa

ESPECTACULOS FAMILIARES

3 Sessões. A's 7 1/2, 8 3/4 e 10 horas **3**

PREÇOS DE CINEMA

Representação da engraçadíssima comedia em 3 actos, de Blumentha e Kadel,
tradução de Accacio Antunes.

A FITA N. 6

(O CINEMATOGRAFO)

GRANDE SUCESSO DO THEATRO GYMNASIO DE LISBOA

PERSONAGENS – Martinho Ciecoti, Marzullo; Irene, sua mulher, Adelaide Coutinho; Boris Mentzky, Ramos; Tobias Krack, Barbosu; Mathilde Proloni, Lúlza d'Oliveira; Malvina, sua sobrinha. Herminia Mattos; Pirro Proloni, seu tio, Bragança; Casemiro Melro, Tavarès; Emilia, Odette; Eduardo, Côrte Real.

ACÇÃO EM TURIM ACTUALIDADE

Scenarios, mobiliarios e adereços de propriedade da Companhia.

Mise-en-scène LIMPA E APROPRIADA

Amanhã -- A FITA N. 6 -- Amanhã

A SEGUIR : O Conde de Monte Christo e o Homem do Guarda-Chuva, para estréa do actor Olympio Nogueira.

Uma banda da Brigada Policial, gentilmente cedida por seu commandante Ex. o coronel Silva Pessoa, abrilhantará o presente espectáculo.

Anúncio da primeira apresentação de “A fita n. 6”, ao longo de três sessões, no carioca Teatro Apolo.

Fonte: Fotograma do filme e Hemeroteca Digital

⁶⁵ GOMES, Tiago de M. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.

Considerações finais

William Grange tece algumas considerações sobre Oskar Blumenthal preciosas para que compreendamos *O Cinematógrafo*. Doutor precoce em literatura alemã na Universidade de Leipzig, logo Blumenthal torna-se editor da sessão “Artes e Diversões” do *Berliner Tageblatt*, transformando-se, pouco depois, no Bloddy Oskar –ou, “Sangrento Oskar”–, crítico severo de autores como Henrik Ibsen, de cujos dramas psicológicos ele desdenhava (chamando-os de “corridas de obstáculos psicológicas”⁶⁶). Blumenthal começa a escrever sob pseudônimo no início da década de 1880, tornando-se, uma década depois, o maior colecionador de sucessos teatrais da Alemanha. A estação teatral de 1897-1898 teria sido a sua mais bem-sucedida: “três de suas peças estão entre as cinco mais frequentemente produzidas em palcos alemães”.⁶⁷ Era, segundo Grange, autor notório por suas obras de superficialidade bem burilada e formulaica, menos pretensiosas que as obras de predecessores seus como Moser (ao qual esta peça é primeiramente atribuída, como vimos), voltadas às fáceis trocas verbais e destituídas de desenvolvimento interno, uma vez que, segundo ele, o público berlinense da última década do XIX não compreenderia personagens dotadas de densidade psicológica.⁶⁸

Não é um acaso que a abordagem do cinema em sua aurora tenha ocorrido a meio do caminho entre a comédia de costumes, a farsa e o *vaudeville*, já que também o cinema de então era feito de bidimensional superficialidade, de fotografia sobre base de nitrato, de aparência. É importante chamarmos igualmente a atenção para o esforço de realização de historiografia do primeiro cinema, intentada no calor da hora por esta peça, esforço que se refaz a cada reencenação dela, ao longo dos cerca de vinte anos dos quais este artigo se ocupa, malgrado as modificações ocorridas na arte cinematográfica neste decurso de tempo.

⁶⁶ No original: “psychological steeple chasing.”. Cf. *Theatralische Eindrücke*, Berlin: Hofmann, 1909, p. 112, apud. GRANGE, William. “Blumental, Oskar (1852-1917)”. In: *Historical dictionary of German theater*. 2nd Edition. Lanham: Boulder/ New York/ Toronto/ Plymouth: Rowman & Littlefield, 2015, p. 38.

⁶⁷ No original: “The most successful season came in 1897-1898, when three of his plays were among the top five most frequently produced on German stages.”. Cf. GRANGE, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 37-39.

Porém, além disso, considerando-se que o teatro precisa se viabilizar comercialmente, tal esforço se sustenta devido, num só tempo, a exemplar urdidura da obra e às muitas continuidades mantidas pelo cinema. E exemplo cabal dessas continuidades é o fascínio/temor inspirado pela materialidade da imagem, no seu poder tanto de capturar os instantes fugidios, servindo de prova aos atos reprováveis cometidos pelas criaturas tomadas pela objetiva, quanto de inventá-los. Porque, ao fim e ao cabo, ao menos no que tocava ao episódio registrado pela vista n. 6, o covarde Martinho/Alberto era fiel à esposa...

Referências bibliográficas

- A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1907. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.
- A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1908. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.
- A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1908. In: Azevedo, Arthur; Larissa O. Neves; Orna M. Levin (orgs.). *O Theatro. Crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.
- ALLEN, David. *The Lady of Ostend*. Harrow: Belfast: London: David Allen & Sons Ltd., ca. 1898.
- “Animatógrafo Super-Lumière”, *A Notícia*. Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 4.
- ANTUNES, Acácio. *O Cinematógrafo. Comédia em 3 atos* (versão livre do italiano). Lisboa: Editor Arnaldo Bordalo, 1917.
- “Artes e Artistas: Pavilhão Internacional”, *O País*, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1911, p. 5.
- BANDA, Daniel; José Moure (orgs.). *Le cinéma: naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.
- BLUMENTHAL, Oscar; Gustav Kadelburg. *Hans Huckebein: Schwank in drei Akten*. Berlim: Berlin Bloch, 1928.

- CARVALHO, Danielle C. “Emulações do chic: o ‘Binóculo’ de Figueiredo Pimentel e a instituição do hábito elegante de se ir ao cinema”. In: Mendes, Leonardo; Pedro Paulo G. F. Catharina (orgs.). *Figueiredo Pimentel: um polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019, v. 1, pp. 131-173.
- CARVALHO, Danielle C. “Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem filmica, a imersão diegética”, *Significação*, São Paulo, vol. 44, n. 47, janeiro-junho 2017, pp. 178-199.
- CHRISTIE, Ian. “Early Phonograph Culture and Moving Pictures”. In: Abel, Richard; Rick Altman (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 3-12.
- “Cinema Avenida”, *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1912, p. 8.
- “O Cinematógrafo”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de junho de 1908, p. 6.
- “Companhia Dramática Portuguesa: O Cinematógrafo”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de julho de 1908, p. 5 .
- “Companhia Dramática Portuguesa: O Cinematógrafo”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 de agosto de 1908, p. 7.
- COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones C&F, 2013.
- DALY, Joseph F. *The Life of Augustin Daly. Samuel Stark Theatre Collection*. New York: The Macmillan Company, 1917.
- ESAT. “Hans Huckebein, der Unglücksrabe”. Disponível em: https://esat.sun.ac.za/index.php/Hans_Huckebein,_der_Ungl%C3%BCcksrabe [Acesso: 18 de julho de 2020].
- “Enfants aux Jouets”. In: *Catalogue Lumière*. Disponível em: <https://catalogue-lumiere.com/enfants-aux-jouets/> [Acesso: 6 de julho de 2020]
- F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). “Diálogos”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 11-12 de dezembro de 1897, p. 1.
- FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). “Kinetoscópio”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1894, p. 1.
- “A Fita n. 6 (O cinematógrafo)”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 dezembro de 1911, p. 6.

- GOMES, Tiago de M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.
- GORKY, Maxim. “The Lumière Cinematograph (4 de julho de 1896)”. In: Ian Christie and Richard Taylor, eds. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, pp. 25-26.
- GRANGE, William. “Blumental, Oskar (1852-1917)”. In: *Historical dictionary of German theater*. 2nd Edition. Lanham: Boulder/New York/ Toronto/Plymouth: Rowman & Littlefield, 2015, pp. 37-39.
- GROSSMITH, Weedon. “Chapter XVIII”. In: *From studio to stage: reminiscences of Weedon Grossmith*. New York: John Lane Company, 1913, pp. 263-267. Disponível em: <https://archive.org/details/fromstudiotostagooogrosiala> [Acesso: 3 de julho de 2020].
- GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde”. In: Elsaesser, Thomas; Adam Barker. *Early Cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.
- _____. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: Charney, Leo; Vanessa R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 33-65.
- IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- JACK. “A arte do silêncio”. In: *Careta*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1920, ano XIII, n. 605.
- MENCARELLI, Fernando A. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de Arthur Azevedo*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- MLLE. FULANINHA. “Cinematográficas”, *Seleta*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 6, 7 de fevereiro de 1920.
- Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, Paris, 28 de novembro de 1897, p. 764 e 5 de janeiro de 1902, p. 9.
- OLYCKSKORPEN. Disponível em: <<https://www.doria.fi/handle/10024/152253>>. [Acesso: 18 de julho de 2020].
- “Parque Fluminense”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1902, p. 6.
- “Parque Fluminense”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1902, p. 4.
- “Parque Fluminense”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1902, p. 6.
- “Parque Fluminense”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1902, p. 4.

- PICOLINO, D.. “Cuidado!”, *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, ano II, n. 46, 22 de fevereiro de 1908. [PIMENTEL, Figueiredo]. “Binóculo”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1908, p. 2.
- [PIMENTEL, Figueiredo]. “Binóculo”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908, p. 1.
- ROBINSON, David. “I pericoli del cinema/ Perils of the Pictures”. In: *Catalogo de Le Giornate del Cinema Muto* 30. Pordenone, 2011, pp. 192-193. Disponível em: <https://goo.gl/cpBczr> [Acesso: 4 de julho de 2020].
- “Salão Paris no Rio”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1902, p. 6.
- SCHOLZ, Karl. “Bibliography of English Renditions of Modern German Dramas”. In: *German American annals* (Continuation of the *Quarterly Americana Germanica*), Philadelphia: The German American Historical Society, n. 1 e 2, 1917. Disponível em: <https://archive.org/details/germanamericanaooamergoog> [Acesso: de julho de 2020].
- SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- SOUZA, José Inácio Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- “Teatros e...: Primeiras, Companhia Dramática Portuguesa”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1908, p. 3.
- “Teatro Apolo”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1911, p. 8.
- “Teatro São Pedro de Alcântara: Fregoli”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1908, p. 6.
- “Teatros e... Cia Taveira”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1902, p. 2.
- “The Lady of Ostend”, by F. C. Burnand, presented by Mr. Lawrence Brough and company. In: *David Elliott theatrical postcard collection* (PIC/4008). Sydney: C.I. Rogers; Harrow, England: David Allen & Sons, [ca. 1903]. Disponível em: <http://nla.gov.au/nla.obj-145696999/view> [Acesso: 3 de julho de 2020].
- Theatralische Eindrücke*, Berlin: Hofmann, 1909.
- ZENO. Busch, Wilhelm/.../Hans Huckebein der Unglücksrabe. Disponível em: <http://www.zeno.org/Literatur/I/bwe1490a> [Acesso : 18 de julho de 2020].

Páginas web

CATALOGUE Lumière. Disponível em: <https://catalogue-lumiere.com/> [Acesso: 3 de julho de 2020].

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Disponível em: <http://bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p> [Acesso: 3 de julho de 2020].

FONDATION JÉRÔME SEYDOUX PATHÉ: Disponível em: <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/> [Acesso: 5 de julho de 2020].

HEMEROTECA Digital. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> [Acesso: 5 de julho de 2020].

HOUAISS Digital. Disponível em: houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v5-4/html/index.php [Acesso: 8 de julho de 2020].

IMDB. Disponível em: www.imdb.com [Acesso: 8 de julho de 2020].

Filmografia

Arrivée d'un train à Perrache (vue n. 127) (França, Lumière, 1896)

Collection de cartes postales (Os cartões postais), França, Pathé Frères, 1908)

Cendrillon (França, Georges Méliès, Star-Film, 1899)

Démolition d'un mur (vues 40.1, 40.2) (França, Louis Lumière, Lumière, 1896)

Enfants aux jouets (vue n. 43) (França, Louis Lumière, Lumière, 1897)

Exercices de gymnastique (vue n. 999) (Itália, Lumière, circa 1897/1898)

O Corso de Botafogo (Brasil, Antonio Leal, Photo-Cinematographia Brasileira, 1908)

O Corso de Botafogo (Brasil, William Auler, William e Cia., 1908)

O Corso de 19 de fevereiro (Brasil, William Auler, William e Cia., 1908)

Enfants pêchant des crevettes (vue n. 45) (Grã-Bretanha, Alexandre Promio, Lumière, 1896)

O flagrante pelo cinema (Brasil, Antonio Leal, Photo-Cinematographica Brasileira, 1908)

La Vie et la Passion de Jésus-Christ (França, *A vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*, Pathé Frères, 1902)

Les Inconvénients du cinématographe (França, Pathé Frères, 1908)

L'indiscret aux bains de mer/ Peeping Tom at the Seaside (França, Georges Méliès, Star-Film, 1897)

L'Histoire du Cinéma par le Cinéma/ Le ciné par le ciné (França, Raoul Grimoin-Sanson, 1927)
The Inventor of Kinematography (França, Gaumont Graphic, 1921)
Paris: les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées (vue n. 163)
(França, Alexandre Promio, Lumière, 1896)
Peeping Tom (Estados Unidos, American Mutoscope Company, 1897)
Sandow n. 2 e 3 (Estados Unidos, William K.L. Dickson, Edison Manufacturing Company, 1894)
The story the Biograph told (Estados Unidos, American Mutoscope & Biograph, 1904)
[A Tour of the Thomas H. Ince (Ex Triangle) Studio] (Estados Unidos, Hunt Stromberg, Thomas H. Ince, 1920)
A visit to the seaside (Grã-Bretanha, *Na praia de Ostende*, George Albert Smith, Natural Colour Kinematograph Co., 1908)

Data de recepção do artigo: 9 de julho de 2020
Data aceitação do artigo: 12 de novembro de 2020

Para citar este artigo:

CREPALDI CARVALHO, Danielle. “O cinema no palco: O *Cinematógrafo* (1897) na cena teatral carioca dos anos de 1900”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 19-51. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/276>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Danielle Crepaldi Carvalho** é Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos Literários da Universidade de Campinas (IEL-UNICAMP), com a tese “Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922”, centrada na análise das primeiras impressões suscitadas pelo cinema nos literatos da capital brasileira. Desenvolve, atualmente, um projeto de Pós-Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo –sob a supervisão do Prof. Dr. Eduardo Morettin e auxílio da FAPESP (15/06383-4)–, o qual se debruça sobre os usos dos sons durante a voga do “cinema silencioso”. E-mail: megchristie@gmail.com.