

Aparelhos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX

Cristina Miranda (Cap-UFRJ / PUC-SP / bolsista CNPQ)

Os aparelhos ópticos que surgiram na Europa, ao longo do século XIX, a partir de pesquisas e experiências científicas, e rapidamente foram popularizados sob a forma de brinquedos, vêm sendo tratados pela historiografia clássica do cinema, como por exemplo a desenvolvida por George Sadoul (1948), apenas como parte de um processo de evolução tecnológica que culminaria com a invenção do cinematógrafo. Entretanto, recentes trabalhos vem configurando um novo quadro: os estudos referentes ao período inicial do cinema, também conhecidos por *Early Cinema*ⁱ e o estudo do historiador da arte Jonathan Craryⁱⁱ.

Tais estudos consideram que os primeiros anos de exibição de filmes, assim como o período anterior, de invenção e popularização dos aparelhos ópticos, são mais do que a ‘infância’ daquilo que hoje conhecemos por cinema e, por isso, não devem ser analisados sob o ponto de vista do cinema narrativo, mas em suas especificidades, pois estão inseridos em uma lógica e em um projeto não imediatamente relacionados com as características posteriormente presentes no cinema. A inserção desses aparelhos na história do cinema deve, portanto, ser pensada a partir de seu uso social, ligada a um novo sujeito, um novo observador, que se constituiu a partir de transformações que se deram ao longo do século XIX no campo da política, da economia, do social, e da Ciência.

Diversos autores já pesquisaram e escreveram sobre o período anterior ao cinema no Brasil, destacando a utilização destes aparelhos ópticos como forma de divertimento. Nesse sentido, destacam-se as obras de Vicente de Paula Araújoⁱⁱⁱ que buscou, em publicações da época, os acontecimentos em torno dos divertimentos mecânicos e artísticos na chegada do cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo, oferecendo ao leitor “um painel da vida urbana (...) no setor das diversões populares”, entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX; e de Alice Gonzaga, que analisou a expansão do cinema no Rio de Janeiro desde os seus primórdios.^{iv}

A maior parte da bibliografia encontrada sobre os primórdios do cinema no Brasil, que aborda a utilização destes aparelhos, porém, não o faz como objetivo principal, mas lateralmente, como parte introdutória da chegada do cinema no Brasil e, por esse motivo, quando aborda os aparelhos de forma mais central, privilegia o final do século XIX e a passagem para o século XX, período em que estes aparelhos coexistiram com o *cinematógrafo*.

Vários desses aparelhos ópticos, entretanto, circularam por diversos espaços, desde os primeiros anos do século XIX, provocando significativa repercussão nos mesmos, ainda que inicialmente nos centros de maior densidade populacional, como por exemplo no Rio de Janeiro.

Desde 1815 já encontramos referências aos aparelhos ópticos na cidade. A primeira delas refere-se a uma *lanterna mágica*^v, conforme notícia da *Gazeta* (13/9/1815) onde anuncia-se o “leilão de huma colleção de livros em varias línguas, estampas Francezas, *huma lanterna magica e phantasmagorica*”. Em correspondência de D. Pedro I à seu filho, em torno de 1832, encontramos também referência a uma *lanterna mágica* que teria sido enviada ao príncipe regente juntamente com outros presentes da Europa^{vi}. Em 1834 encontramos a primeira referência em jornal da época a um *Cosmorama*^{vii}. A referência se dá a partir da venda de um estabelecimento, conforme notícia do *Diário do Rio de Janeiro*:

“57 – O proprietário do Cosmorama da Rua do Ouvidor n. 175, Canto da rua dos Latoeiros, tendo de regressar a Espanha (...) de onde emigrou em 1825 (...) oferece à venda o seu estabelecimento de Cosmorama completo, tal qual existe atualmente”. *Diário do Rio de Janeiro*, 2 de abr. de 1834.

Alice Gonzaga (1996:26) revela que este estabelecimento de cosmorama fora instalado em 1º de fevereiro por José Felix Moniz na rua da Cadeia (hoje Assembléia), 17, e depois transferida para a rua do Ouvidor, 175. O proprietário, que não possuía a documentação legal para permanecer no país, tendo de regressar a Espanha, o colocou à venda pouco tempo depois. A autora indica, ainda, que o estabelecimento “pode ter sido comprado por Francisco Passasolo e Luís Dancase, que aparecem com um ‘cosmoprograma’ na mesma rua, mais ou menos um ano depois”.

Morales de Los Rios^{viii}, também menciona este estabelecimento, acrescentando a referência à um segundo estabelecimento, na mesma rua, de exibição de fantasmagorias.

Delso Renault^{ix}, autor que organizou uma série de notícias de jornais sobre o Rio de Janeiro do século XIX, também destaca o aparelho - “Na década de 40, o Cosmorama divertiu a população” – e faz referência a um Museu de ótica, como “uma repetição daquele passatempo, com máquina mais aperfeiçoada”. Segundo Gonzaga (1996) descreve, [com base na pesquisa de Renault] em fins de 1841 instala-se um estabelecimento na rua do Teatro, 33, trazendo “lindíssimas vistas do cortejo de Napoleão em ponto grande”, “vistas panorâmicas de Paris e flagrantes de acontecimentos recentes ocorridos na Europa”.

De acordo com os registros encontrados, as lanternas mágicas e os cosmoramas, primeiros aparelhos a serem apresentados ao Brasil, foram apreciados pela população. O sucesso popular alcançado por estes aparelhos, entretanto, não pode ser atribuído apenas a expansão de estabelecimentos de exibição e deve ser verificado no contexto das diversões populares, como demonstrou a obra da historiadora Martha Abreu^x que, ao pesquisar sobre a festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro, entre 1830-1900, descortinou um importante lócus da cultura popular e da utilização destes aparelhos em um contexto popular: as festas religiosas.

As festas de santos, como eram conhecidas no século passado, reuniam grande parte da população da cidade, com especial penetração nos setores mais populares. A mais importante delas, que reunia o maior número de pessoas, era realizada no campo de Santana. Estas festas ofereciam, além das atividades religiosas (procissões etc.), vários divertimentos – apresentações teatrais e musicais, atrações de circo, barracas de comidas e bebidas, fogos de artifício, leilões, barracas da sorte, barracas de jogos e de “outros divertimentos”, nos quais se incluíam apresentações de cosmoramas, lanternas mágicas e panoramas portáteis, ou, ainda espetáculos de ilusionismo – “mágicas (naturais e fantásticas)”.

Baseando-se em uma série de requerimentos de licença para funcionamento de jogos, barracas e outras diversões realizadas no espaço público e em relatos de

memorialistas e viajantes sobre a festa do Campo de Santana, assim como em anúncios e “críticas” publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, Abreu (1999:75) percorreu um século de divertimentos populares revelando aspectos importantes da festa, de seus participantes, das atividades oferecidas e da relação das irmandades, dos barraqueiros e dos setores mais populares com o Império e demais poderes locais.

A festa reunia as camadas mais pobres da população, juntamente com as comportadas famílias religiosas e mais abastadas - que se divertiam “simultaneamente (mas não da mesma maneira) com as diferentes possibilidades” oferecidas – configurando-se num “intenso e extenso trânsito cultural” entre as diversas camadas da população, tendo inclusive adequação de horários das atividades oferecidas nas barracas, freqüentadas, seja por famílias ou boêmios.

As barracas funcionavam por um período longo e eram fonte de grande lucro para os empresários das diversões, que, precisando agradar a um variado público, importavam atrações lucrativas, anunciavam nos jornais e vendiam ingresso. Segundo Abreu (1999:70):

As barracas da festa (...) faziam de tudo para atrair o público (...). Em geral, todo ano os barraqueiros tinham que solicitar à irmandade do Espírito Santo a autorização para seus empreendimentos. Como deviam estar afinados com os gostos e as modas do público, uma garantia para o sucesso, as autorizações da irmandade revelavam uma enorme disposição da festa e de seus organizadores em se atualizarem frente às novidades do ramo das diversões, inclusive internacionais, (...).

Ao longo do trabalho, Abreu (1999) registra ainda os tipos de “controle e disciplina social, moral e religiosa” que foram esboçados ao longo do século XIX sobre essas manifestações populares, ora pela Câmara de Vereadores da cidade do Rio de Janeiro, entendida pelo conjunto de seus representantes, fiscais e funcionários, ora pelo próprio Regente, ora com a ajuda do Chefe de polícia; explicitando “como a população procurou burlar a legislação e as recomendações para realizar suas atividades lúdicas e religiosas”. As alegações para as proibições de barracas, jogos, danças e outras atividades variaram ao longo do século – preocupação com os ajuntamentos (a partir do levante de negros na

Bahia em 1835 e a ameaça de novos levantes no Rio de Janeiro e em Minas Gerais), com a moral, desordens, bebedeiras e ameaças a ordem pública, condições de higiene, etc.

Ressalta-se que, partir do relato de Abreu (1999), constatamos que os divertimentos ópticos, entretanto, tiveram um tratamento diferenciado de outras diversões: apesar de popular, trazia em seu bojo a perspectiva da civilização – afinal, eram apresentados como novidades européias, científicas e instrutivas - e, talvez por isso, foram reprimidos de forma diferenciada.

Abreu (1999:213) sustenta, por exemplo, que

A polícia das festas da Câmara Municipal na década de 1830 tornaria cada vez mais difícil a realização das danças populares em locais públicos. Em contraste, uma quantidade expressiva de pedidos de pequenos empresários para *cosmoramas* – a última novidade que vinha da Europa, apresentando vistas de vários países, observadas por aparelhos ópticos que as ampliavam – foram aprovados. Além dos solicitantes serem estrangeiros e representarem a novidade européia, o próprio tipo da atração, organizada por um empresário e onde o público era apenas o assistente, ajuda a entender as autorizações.

Nos anos de 1840-1855, segundo a autora, não houve recuo quanto aos mecanismos de controle das atividades da festa, “mas os temores, expressos pelas autoridades municipais nas autorizações dos anos 1830, cederam lugar, paulatinamente, a uma convivência menos restritiva com as festas e seus complementos”. No ano de 1843, por exemplo, de 18 registros encontrados de solicitações de autorização de barracas para a festa, 6 eram para “cosmoramas com vistas estrangeiras”. Além destes, ao longo da década a autora registrou pedidos para apresentações de *panoramas fantasmagóricos*.

A partir de 1850, entretanto, verificou-se “uma política de controle mais restritiva das autoridades municipais sobre os costumes da cidade e, principalmente, sobre as festividades populares”. Esses anos foram marcados “por muitas reclamações na imprensa contra os tiradores de esmola”. Outra questão que passou a incomodar foi a crescente presença nas ruas de “artistas ambulantes”. Assim, a autora registrou sucessivas condenações de “pedidos de particulares para tocar realejo pelas ruas, mesmo que alegassem ser a atividade fundamental para o sustento da própria família”.

Segundo Abreu (1999:259)

Os pedidos para realejos (...) datam de 1844, e a quase maioria absoluta pertence a estrangeiros, italianos, principalmente, espanhóis e franceses. Até 1857 (...) eles eram permitidos sem maiores exigências (...). A partir daí (...) os realejos sofreriam um cerceamento progressivo e os estrangeiros começaram a ser vistos como perigosos.

Assim, em 1863, passaram a ser incluídas entre as proibições as apresentações de panoramas portáteis, realizadas pelos artistas ambulantes. Entretanto, pela quantidade de artistas nas ruas e pela pressão dos ‘necessitados’, a política de proibição era de difícil execução. Assim, a despeito dos indeferimentos da Câmara, o chefe de polícia, ainda que cobrando um depósito, como garantia, de 50 mil réis, concedeu licença para dois italianos circularem pela cidade com panorama e realejo, provocando uma espécie de efeito em cascata pela sua decisão. Dessa forma, a proibição não se efetivou por completo, ainda que tenham sido criadas condições para limitar as apresentações.

Em 1869, os cosmoramas também passaram a ser criticados em “nome da civilização”.

Depois de serem considerados as maiores atrações internacionais dos anos de 1830, reunindo apresentações de vistas de vários países, (...) os cosmoramas devem ter caído na mão de empresários populares. Diferentemente das casas autorizadas a funcionar, esses empresários armavam desajeitadas barracas pelas praças da cidade. Uma delas ficava localizada na praça das Marinhas, largo do Paço, e, quando seu proprietário, Antônio da Silva Júnior, solicitou prorrogação da licença, recebeu o seguinte despacho do (...) vereador da comissão de praças: *Entendo que é ridículo e depõe contra nossa civilização o uso de barracas para os cosmoramas (...) em qualquer praça da capital do Império e sobretudo no largo do Paço, que é freqüentado por todos os estrangeiros que aportam a esta cidade; e pois sou de parecer que se negue a licença pedida.*

Silva Júnior apelou para todos os argumentos que, acreditava, sensibilizariam a Câmara: não atrapalharia o trânsito público, havia empregado as suas economias, era onerado de numerosa família e, por último, confiava no ‘benfazejo coração’ da Câmara, que não tiraria ‘o pão cotidiano de seus inocentes filhos’. Apesar de os vereadores se dividirem, seu pedido foi indeferido em julho de 1869. (p.264-265)

Segundo Abreu (1999:352, 48) em abril de 1880, outro pedido de panorama, desta vez para o campo da Aclamação, foi indeferido. Em 1884 sucedeu-se caso semelhante. Apesar de o “solicitante procurar valorizar o caráter recreativo e sério do divertimento,

considerou-se o local escolhido como *muito inconveniente*". Como a própria autora ressalta, "importava muito (...) o local de realização e o público previsto". Assim, os "panoramas mais sofisticados, em locais especiais, foram licenciados sem problemas", como por exemplo o de "Vitor Meireles, que seria exposto numa rotunda próximo do Paço Imperial", em 1889.

Nos pedidos de 1882 e 1886, para a festa do divino que continuava a realizar-se, embora não mais no Centro e não tão freqüentada, os panoramas de vistas continuaram a ser anunciados.

Após 1890, os pedidos para realejos tornaram a ser indeferidos, desta vez "pelo próprio prefeito da cidade, na época Barata Ribeiro, com reforço da justificativa de que os requerentes deveriam 'empregar a sua atividade em trabalho mais útil a si e à sociedade do que o de tocar harmônica pelas ruas". Mas, novamente, "as requisições para cosmoramas (...) tiveram histórias (...) diferentes".

Independente das críticas que os cosmoramas móveis e populares vinham recebendo há tempo, os pedidos persistiam e chegavam a incorporar as justificativas da moda para terem mais argumentos na busca do licenciamento. Um deles, uma solicitação de cidadãos brasileiros de 1893 para uma Câmara escura portátil funcionar em um *Kiosque* ou *chalet*, justificava-se demoradamente com argumentos de que o divertimento era científico e interessante sob todos os pontos de vista.

Em junho de 1895, sem maiores explicações, (...) o próprio prefeito, Furquim Werneck, enviava uma circular a todos os distritos da cidade, comunicando que, com urgência, se deveria providenciar para que fossem fechados os cosmoramas existentes, 'pedindo, se necessário for, o auxílio da polícia'.

Essa drástica decisão, entretanto, não duraria muito tempo. Em 1896 o pedido de Philipe Gazelle e Adolpho Mallitz para funcionar numa sala térrea da rua do lavradio foi aprovado. O agente da prefeitura, independentemente do local ser particular, havia dado parecer desfavorável, alegando ser um subterfúgio para funcionamento de casa de jogo e um desrespeito à moral pública. Uma outra autoridade, provavelmente um intendente, analisou a questão de uma forma diferente: não havia lei que vedasse o funcionamento do cosmoramas; (...). (Abreu, 1999:338).

Certamente havia algo mais, além das controversas aceitações e negações de pedidos para exposições destes aparelhos. Por um lado, como sublinha Abreu (1999) a apropriação, pelos segmentos populares, da moral dominante, ajudavam a driblar o controle - os valores, moralizantes, sobre a conduta em locais públicos eram apropriados por

diferentes personagens (pequenos empresários, barraqueiros, membros das irmandades, artistas ambulantes), que tornavam atraentes seus pedidos “para ‘cosmoramas ordeiros’, ‘sortes beneficentes’, ‘jogos inocentes’, ‘divertimentos instrutivos’ (...)”. Por outro, deve-se ressaltar, o que estava em proibição eram as formas de cultura popular, que iam contra o padrão civilizador europeu – danças sensuais, batuques desordeiros, jogatinas, artistas populares pelas ruas – e não os aparelhos ópticos em si. Ao contrário, comprovadamente as solicitações de exposições em locais fixos eram sempre aprovadas.

No final do século XIX, estes aparelhos já haviam se espalhado pelo Brasil. O cinema já começava a despontar e estes divertimentos mecânicos alcançavam sua glória nas terras tropicais. Até os anos de 1913, ainda encontramos registros de suas apresentações concomitantes a dos primeiros cinematógrafos e cinemas brasileiros.

O uso dos aparelhos em locais públicos, acessíveis aos setores populares, em especial como diversão em festas religiosas e outras contribuiu para o redimensionamento da cidade, ensejando tensões e deslizamentos na relação entre o público e o privado. O direito de exibição nesses espaços, como vimos, gerou muitos conflitos, porém, o controle não pôde ser absoluto. Assim, ecos de práticas existentes na Europa chegam aos populares. As ruas e praças já não podem ser obstáculos e barreiras à circulação das gentes simples. A cidade como espaço público começa a ser esboçada.

ⁱ Ver: GUNNING, Tom. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. **Revista Imagens**, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.

ⁱⁱ CRARY, Jonathan. **L’art de l’observateur: vision et modernité au XIX siècle**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

ⁱⁱⁱ ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. [2ª edição, 1985]; ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

^{iv} GONZAGA, Alice. **Palácios e Poerias: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

^v “uma caixa óptica de madeira, folha de ferro, cobre ou cartão, de forma cúbica, esférica ou cilíndrica, que projeta sobre uma tela branca (tecido, parede caiada, ou mesmo couro branco, no século XVIII), numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro”. MANNONI, Laurent. **A Grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo: UNESP, 2003.

^{vi} MAUAD (1999:145) *apud* **Cartas. Correspondência entre D. Pedro I e D. Pedro II**. Arquivo Histórico do Museu Imperial, I POB 22.2.831 PI.B.C1-8

^{vii} Segundo Delso Renault, “(...) um projetor primitivo, que exibia fotos ampliadas de vistas e flagrantes da Europa”. RENAULT, Delso. **O Rio Antigo nos anúncios de jornais, 1808-1850**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

^{viii} MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Topbook, 2000. p365.

^{ix} RENAULT, Delso. *Op. Cit.* p.103.

^x ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.