

2

Cinema e *Cinearte*: uma face e uma faceta da modernidade

“Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância”
Walter Benjamin

“O cinema é a arte do século XX”
Revista *Cinearte*¹

2.1

A nação e seus *cidadãos*

Embora a França seja considerada o palco da descoberta do cinema, a historiografia nos fornece indícios suficientes para comprovar a utilização de imagens em movimento anteriores à exibição dos irmãos Louis e Auguste Lumière no Salon Indien do Grand-Café Paris. Aliás, essa nem mesmo foi a primeira apresentação dos irmãos, visto terem apresentado anteriormente projeções animadas em congressos científicos.

Alguns pesquisadores da história do cinema concordam que o cinema surgiu paralelamente nos Estados Unidos e na Europa, no final do século XIX, “em plena vigência de uma cultura racionalista e de crença nas vantagens da modernidade”, momento no qual “emergiam novas técnicas e invenções que prometiam acelerar o ritmo dos processos industriais.”² Temos como principais nomes Thomas Edison, nos Estados Unidos, Skladanoski, na Alemanha, e os irmãos Louis e Auguste Lumière, na França.

¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1926, n.4, p. 24.

² COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.24.

Esse contexto de surgimento do cinema é marcado por diversas transformações vividas pela sociedade do final do século XIX. Diante do significado do cinema com a inauguração de uma nova linguagem expressiva, não compreendemos seu surgimento apenas como uma criação da modernidade, mas uma das facetas dessa modernidade. Como um instrumento embriagado, em sua totalidade, por características peculiares de sua temporalidade, novidade transformada e transformadora da virada do século, considerada o emblema que melhor personificou a modernidade, dela tornando-se “a expressão e a combinação mais completa”³.

A modernidade, diante de suas agitações, pode ser pensada sobre dois prismas: tanto como expressão de mudanças na *experiência subjetiva dos indivíduos*⁴, quanto signo para expressar as transformações sociais, econômicas e culturais com o advento de inovações.

Flora Süssekind nos apresenta esse momento de mudanças e inovações, iniciados em final do século XIX no Brasil, como *horizonte técnico*. O *horizonte técnico* é expresso pela ampliação da rede ferroviária, pelo uso da iluminação elétrica nos teatros, pela adoção sistemática da tração elétrica nos bondes, pelo aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos, pelo número crescente de automóveis em circulação nas grandes cidades do país. Esse *horizonte técnico* encontraria fatores decisivos para sua configuração na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, na introdução de novas técnicas de registro sonoro, de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática de reclame.⁵

É justamente nessa conjuntura de novidades tecnológicas que vigoravam disputas por inovações e aperfeiçoamento de máquinas e aparelhos para projetar imagens em movimento.

Quanto à difusão dos instrumentos óticos, que, diferentemente da fotografia, buscaram mecanismos de consolidar a apresentação de imagens

³ CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.17.

⁴ SIMMEL, Georg. *Cultura Subjetiva*. (editado por J. SOUZA e O. ÖELZE) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

⁵ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29.

seqüenciadas proporcionando a ilusão do movimento, tivemos, entre outros, o *mutoscópio*, o *quinetoscópio*, o *vitascópio*, o *omniógrafo* / *cinematógrafo*.

O *mutoscópio* foi uma máquina que mostrava imagens fotográficas através de um visor. Tais imagens eram semelhantes aos fotogramas dos filmes, mas sua impressão era feita em papel.

Quinetoscópio foi um aparelho inventado por Thomas Edison em 1891, capaz de apresentar imagens em movimento, reproduzindo-o por meio da passagem rápida de uma série de fotografias e apresentava figuras pequenas que somente uma pessoa podia assistir. O aparelho funcionava da seguinte maneira: através de um visor, era possível assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em que apareciam imagens em movimento de lutas de boxe, bailarinas, cenas eróticas, números cômicos, animais amestrados, quadros da Paixão de Cristo, dentre outros. O invento de Thomas Edison chegou aos Estados Unidos em 1894 e fez sucesso rapidamente. Sabemos que em poucos meses os aparelhos de *quinetoscópio* já tinham se espalhado pelos salões de diversões da época, além de saguões de hotéis e parques de diversões.⁶

Vitascópio foi um projetor inventado na cidade de Washington por Thomas Armat e Francis Jenkins e fabricado por Thomas Edison. O empenho na fabricação desse aparelho ocorreu a partir de janeiro de 1896 após a notícia de que o *omniógrafo* / *cinematógrafo*, inventado pelos irmãos Lumière, estava chegando à América. O *vitascópio* projetava imagens em movimento, mas necessitava de uma estrutura apropriada para seu funcionamento, pois pesava aproximadamente quinhentos quilos e dependia de luz elétrica – o que limitou sua utilização em detrimento de outras máquinas.

Já o *omniógrafo*, aparelho considerado mais desenvolvido que o *quinetoscópio*, era capaz de apresentar imagens de tamanho natural que podiam ser projetadas a um grande número de pessoas. Chegou ao Brasil em julho de 1896, sete meses após ter sido inventado pelos irmãos Lumière e não se tem registro de quem o trouxe. *Omniógrafo* foi o nome dado anteriormente ao que veio se chamar *cinematógrafo*, aparelho inventado em 20 de dezembro de 1895, na França. Essa máquina obteve vantagens com relação ao *vitascópio*, pois era ao

⁶ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit. p.38.

mesmo tempo câmara e projetor e não necessitava de eletricidade, já que seu mecanismo era acionado por manivela. Além disso, pesava pouco, se comparado ao *vitascópio*, o que favorecia seu transporte, possibilitando filmagens fora de estúdios, como paisagens urbanas e rurais, ou seja, o *cinematógrafo* obteve vantagens devido à variedade de imagens a serem filmadas.

2.1.1

Em contato com o *Primeiro Cinema*

Com o intuito de compreender a dinâmica das projeções em movimento no momento de seu surgimento, trabalhamos com o conceito de *Primeiro Cinema*, na acepção de Flávia Cesarino Costa, ao nomear por primeiro cinema os filmes e práticas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908. A autora nos explica o porquê de sua escolha ao trabalhar com o termo:

Não consideramos adequados os termos *cinema primitivo* ou *filmes primitivos* [...] Do nosso ponto de vista, o termo *primitivo* permanece muito associado a uma visão determinista da história do cinema – que considera os primeiros filmes como pouco evoluídos dentro de uma escala ascendente de aperfeiçoamento da linguagem do cinema.[...] Quisemos, ainda, evitar os termos *cinema das origens* ou *dos inícios* porque a discussão em torno da questão das origens do cinema é polêmica e por si só exigiria um trabalho bem mais extenso do que aquele pretendido aqui.⁷

Esse *primeiro cinema* possui características peculiarmente importantes a serem conhecidas. Primeiramente, o cinema não era considerado uma arte promissora, aliás, estava longe de ser considerado uma arte.

Quanto ao futuro do cinema pensado em fins do século XIX, um exemplo clássico da historiografia é o encontro entre Mèliés (um homem de teatro e entretenimentos) e Lumière no dia da primeira exibição pública de cinema pelos

⁷ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit. p.34-35.

irmãos Lumière no Salon Indien do Grand-Café Paris em 28 de dezembro de 1895.

Méliés o teria procurado com o intuito de adquirir um aparelho de projeção de imagens em movimento, visto que nessa época era comum espetáculos de variedades, compostos por teatro, música, danças, apresentação de “aberrações”, circo e imagens projetadas. Méliés teria sido desencorajado com o argumento de que o cinematógrafo não teria futuro enquanto espetáculo, pois deixaria de atrair a atenção do público quando deixasse de ser novidade.⁸

Para Lumière, o cinematógrafo era um instrumento voltado para pesquisa e, por isso, sem futuro enquanto entretenimento. Ao que parece, Lumière não hesitava expor seu posicionamento sobre a impossibilidade futura de entretenimento com as imagens em movimento, pois outros indícios nos levam a pensar que era comum seu pronunciamento de que o cinema era uma “invenção sem futuro”, frase dirigida a Félix Mesguich, um dos cinegrafistas com quem trabalhou.⁹

O que Lumière não poderia prever era a força que o cinema ganharia na medida em que respondia às necessidades dessa sociedade em constante transformação, a qual vivia mudanças em suas sociabilidades, formas de agir e conceber o mundo.

Na esteira das transformações, os indivíduos eram aventureiros a normas inéditas de conduta entre si. Conforme Walter Benjamin, citando Georg Simmel:

Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de ter de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.¹⁰

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

⁹ A frase aparece nas memórias do cinegrafista. In: MESGUICH, Félix. *Tours de Manivelle: souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1933.

¹⁰ SIMMEL, Georg. Apud: BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império (a boemia, o flâneur, a modernidade)*. Obras escolhidas, vol. III, São Paulo: Brasiliense, 1989, p.36.

Outras importantes características do *primeiro cinema* são o caráter dos filmes e os locais onde eram apresentados.

Os primeiros filmes eram feitos com grande apelo popular. Eram fortemente influenciados pelos espetáculos de lanterna mágica¹¹ e quase sempre apresentados por um conferencista.

Tais espetáculos descreviam viagens a terras distantes, histórias populares ou canções e misturavam filmes com projeção de imagens coloridas das placas das lanternas mágicas. Até mesmo “a Igreja se utilizava de sessões de lanterna mágica com o objetivo de atrair os fiéis nos seus momentos de lazer, segundo Georges Sadoul, para lhes mostrar ‘os horrores do inferno’”.¹²

Nos primeiros anos, uma das mais importantes características dos filmes era o interesse em temas da atualidade. Esses filmes se tornavam populares na medida em que retratavam a Europa e os Estados Unidos envolvidos em guerras imperialistas. Com relação a esses filmes,

Havia filmes de atualidades que documentavam situações reais, como os dos Lumières. Mas alguns filmes também misturavam encenações e maquetes dos eventos reais. Eram as chamadas ‘atualidades reconstituídas’, em que fatos recentes eram mostrados de forma muitas vezes sensacionalistas.¹³

Entre os filmes apresentados em conferências sobre viagens, pode ser observada a predominância do aparecimento de um elemento chave da sensibilidade humana na modernidade: o fascínio pela velocidade. Nesse sentido,

¹¹ Foi criada pelo Alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII, baseando-se no processo inverso da câmera escura. A câmera escura teve seu princípio enunciado por Leonardo da Vinci, no século XV, e foi desenvolvido pelo físico Giambattista Della Porta, no século XVI. O invento projeta uma caixa fechada com um pequeno orifício coberto por uma lente. Através do orifício, penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores. A imagem, invertida, inscreve-se na face do fundo, no interior da caixa. Ao contrário da câmera escura, a lanterna mágica é composta por uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro. Parte do princípio que consiste em fazer aparecer, em tamanho ampliado, sobre uma parede branca ou tela estendida num lugar escuro, figuras pintadas em tamanho pequeno, em pedaços de vidro fino, com cores bem transparentes.

¹² COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.47

¹³ Idem, Ibidem, p.48.

são comuns, principalmente nos primeiros filmes, cenas a partir de meios de transporte como o trem e o automóvel. Quanto a essa observação:

O mundo visto a partir do trem, mostrado como uma paisagem que desfila rapidamente diante do retângulo da janela, aludia a uma experiência sensorial da velocidade que era inteiramente inédita. Surgia uma nova percepção do mundo, medida pelas formas mecanizadas de deslocamento, mas transformada em percepção visual com o auxílio direto do próprio cinema, única mídia capaz de reproduzir a sensação de velocidade.¹⁴

Referente aos locais onde começaram a ser exibidos os primeiros filmes, temos conhecimento de que foram projetados em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em todos os lugares onde houvessem espetáculos de variedades. Além disso, sabemos que, na maioria dos casos, não respeitavam uma seqüência de apresentação, cabendo ao operador a tarefa de projetar os quadros conforme as necessidades ou exigências do público.

Nesse momento inicial, o principal local de exibição dos filmes eram os chamados *vaudeviles*. Assim, sabemos que:

Os vaudeviles tinham surgido a partir de teatros de variedades – com conotações exclusivamente eróticas – que, em geral funcionavam anexos aos chamados ‘salões de curiosidades’ (*curio halls*, que exibiam coisas como mulheres barbadas, anões, bichos de duas cabeças e outras aberrações) dos *dime museums* (museus cujas atrações custavam dez centavos). Mas nas últimas décadas do século XIX, o vaudeville já estava deixando de ser um espaço pervertido. [...] em 1896 o vaudeville estava se tornando a forma mais freqüente de diversão popular e a competição entre os teatros começou a se acirrar intensamente. É nesse contexto, em maio de 1895, que a Cinematógrafo Lumière estreou nos Estados Unidos, fazendo um tremendo sucesso.¹⁵

¹⁴ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.59.

¹⁵ Idem, Ibidem, p.40-41

Ainda que os vaudevilles fossem a principal forma de exibição dos filmes, apontamos que não era a única. Uma importante maneira de difundir as projeções animadas era através do exibidor itinerante, tanto na Europa e Estados Unidos, como no Brasil e diversos outros países. No caso do Brasil, estamos nos referindo especificamente aos primeiros anos do século XX.

Os itinerantes eram uma espécie de *showmen* responsáveis por levar os filmes também a locais mais afastados dos centros urbanos. Era de sua responsabilidade o aluguel de salões para projetar os filmes junto a outras atrações. Obtinham autonomia para decidir a ordem dos quadros e muitas vezes atuavam como comentadores / narradores dos espetáculos.

É importante lembrar que estamos nos referindo ao cinema mudo, momento em que qualquer intervenção sonora ocorria ao vivo e paralela à exibição. Em todo caso, nesse momento, denominado *primeiro cinema*, os filmes eram recriados pelos exibidores a cada vez que eram exibidos¹⁶, possuíam uma autonomia que viera a se perder conforme as mudanças da delimitação da linguagem cinematográfica.

Nesse momento, o cinema, enquanto espetáculo industrializado de massa, foi discutido por Walter Benjamin como fruto da “reprodutibilidade técnica”, momento fortemente marcado pelas transformações ocorridas no âmbito da arte, pela modificação de sua função social – sua separação do ritual e ligação ao aspecto político. Para Walter Benjamin, o cinema fez parte de um momento de “refuncionalização da arte”.¹⁷ Essa mudança característica da arte a partir de sua separação da tradição (aura) com o decorrer da prática de *reprodução técnica* na história vem a explicar o fascínio pelo cinema em seu período inicial. Ou melhor, uma sociedade pós-revolução industrial, tendo modificadas suas relações de trabalho, vívida de novidades e transformações tecnológicas respondeu satisfatoriamente à arte baseada no aparelho. Para Benjamin,

¹⁶ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.57

¹⁷ Discussões presentes no artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade [...] como coloca esse aparelho a serviço de seu próprio triunfo.¹⁸

É justamente nesse sentido que Walter Benjamin afirma que “uma das funções do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”, não apenas pela maneira com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo através desse aparelho.¹⁹ É através das telas que o homem se encontrava, como em um jogo de espelhos, ria e chorava ao se assemelhar com tamanha realidade proporcionada pelas projeções “vivas”.

Enquanto espetáculo de massa somado a diversas outras formas de diversões, o cinema tinha um caráter marginal. Seu público inicial compreendia uma platéia predominantemente pobre, operária e urbana. Os *vaudevilles*, uma das principais formas de apresentação dos filmes, conforme apresentamos anteriormente, eram freqüentados, principalmente, por pobres, por proletários e indivíduos que viviam às margens da sociedade.

Mas a transição para espetáculo industrializado de massa modificou fortemente suas características iniciais. Essa transição ocorreu a partir do momento em que as imagens ganharam autonomia e passaram a ganhar prioridade. Essa autonomia ocorreu na medida em que os filmes começaram a serem exibidos como um espetáculo à parte, deixando de ser apresentado junto a outras formas de entretenimento. Assim, aos poucos, foi deixando de ser considerado o cinema uma atividade marginal.

Quanto a essa transição para espetáculo industrializado de massa, ocorreu através de um período conceituado por Flávia Cesarino como *aculturação*. Para a pesquisadora, isso ocorreu na medida em que os *vaudevilles* foram sendo substituídos pelos chamados *nickelodeons*. Os *Nickelodeons* eram grandes armazéns transformados em cinema, muitas vezes do dia para a noite, devido ao

¹⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p.179.

¹⁹ Idem, Ibidem, p.189.

sucesso enquanto empreendimento financeiro.²⁰ Nesses locais, os filmes eram exibidos exclusivamente e rendiam altos lucros para produtores e exibidores. Podemos atribuir esse lucro ao aumento do público nesses espaços de exibição, ao surgimento de grandes empresas no controle de diversos ramos da atividade cinematográfica e à “gradual *domesticação* das formas de representação e exibição dos filmes.”²¹

Quanto ao público, nossos indícios apontam que foram compostos por operários e pobres, os quais alimentaram os grandes lucros advindos das exibições ocorridas nos *nickelodeons* nesse momento correspondente a 1905-1915. De acordo com Flávia Cesarino, “os espectadores dos filmes exibidos nos nickelodeons não tinham muitas outras opções de diversão barata. Para este público de trabalhadores pobres, os nickelodeons funcionavam como locais de encontro com seus pares de trabalho”.²²

Diante da alta lucratividade do cinema, produtores e exibidores começaram a pensar em artifícios para moralizar o cinema e atrair as classes médias, dotadas de maior poder aquisitivo. Desta forma,

Se antes o cinema se dirigia a uma platéia predominantemente pobre, operária e urbana, os anos de 1908 e 1909 podem ser entendidos como o que Gunning considera ‘a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema’. A indústria do cinema precisava conseguir ‘respeitabilidade social’, trazendo os filmes para perto das ‘tradições burguesas de representação’. Daí a multiplicação das tentativas de se adaptar para as telas romances, peças de teatro e poemas famosos.²³

Mencionamos que os *nickelodeons* funcionavam como locais de encontro dos indivíduos com seus pares, mas, na época, não eram considerados espaços de diversão saudável, familiar ou mesmo educativa. Como havia o interesse por parte de exibidores e produtores por atrair grupos com maior poder aquisitivo para a atividade do cinema, estratégias de atração do público começaram a ser pensadas,

²⁰ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit, p.59

²¹ Idem, Ibidem, p.59

²² Idem, p.65

²³ Idem, p.64.

sendo as principais: a mudança dos enredos dos filmes e a mudança na estrutura dos espaços de suas apresentações.

Desta maneira, com a realização de tais mudanças, concomitantemente, o cinema veio a consolidar autonomia e vieram a surgir, quiçá, as primeiras propostas de cunho moral e educativo.

Referindo-se ao *primeiro cinema*, Flávia Cesarino Costa identifica e aponta elementos morais e educativos. Além disso, enfatiza que essa preocupação surgiu com a necessidade de atrair a classe média para o cinema:

é um período de alta lucratividade e de estabilização do cinema como indústria, que fomenta a discussão sobre as formas de se reconquistar as classes *respeitáveis*. Este esforço de atrair a classe média é visível tanto nas novas maneiras de fazer filmes, nas quais o papel de Griffith foi decisivo, quanto na tematização estética do cinema, feita pela crítica e pela imprensa especializada da época, que chegava a propor de maneira quase normativa o uso de certas estratégias, como a proibição do olhar do ator na direção da câmera, a definição de padrões estéticos para heróis e heroínas e mesmo a frequência de finais felizes e do fracasso das opções pela marginalidade ou pelo crime.²⁴

Outra preocupação dos filmes, mencionados pela pesquisadora, era ensinar às camadas mais baixas o valor do trabalho e da honestidade. A essa mudança de postura está intrinsecamente associado o fato dos *homens de cinema*, ainda nesse período do *primeiro cinema*, compreenderem que seu público alvo, a burguesia, somente poderia adotar a cultura do cinema quando identificasse nos filmes alguns valores, como a prática respeitável, familiar, educativa. E, além disso, quando se sentissem seguros quanto aos “perigosos impulsos de afirmação das classes subalternas, pela repressão ou pela tutela didática de idéias sensatas”.²⁵

Esse grupo almejado pelos *homens de cinema* – cujos valores eram guiados pela pressa e pela velocidade, características que melhor expressam essa

²⁴ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.65-66.

²⁵ Idem, Ibidem., p.66.

sociedade moderna – somente poderia ser alcançado à medida que se compreendia as necessidades do *Homus cinematographicus* ²⁶.

Portanto, foi partindo dessa preocupação com as novas sensibilidades do homem, e da mudança de postura, que as primeiras inquietações com o caráter educativo dos filmes apareceram na história do cinema – o que não demandou muito tempo, tanto na Europa, quanto nas Américas.

No caso do Brasil, os primeiros anos foram marcados fortemente pela presença dos exibidores itinerantes – também conhecidos por ambulantes. Assim como na Europa e Estados Unidos da América, a prática de projeção de películas esteve associada a vários tipos de espetáculos e diversões e teve como principal nome no empreendimento o italiano Pascoal Segreto.

Conhecido popularmente no ramo das diversões por *Pasquale*, Pascoal Segreto, nasceu em 1868 e migrou para o Brasil devido à pobreza da Província de Salerno, na Itália. Desembarcou no Rio de Janeiro entre 1883 e 1886. Não possuía qualificação intelectual ou manual e, ainda menos, capital financeiro. Trabalhou como vendedor ambulante de bilhetes de loteria e jornais até que se estabeleceu como dono de bancas de jornais. É atribuído à sua história de vida o envolvimento com jogo de bicho e outras formas de sorteio e jogos de azar.²⁷

Além desse aventuroso currículo no mundo dos jogos, obteve grande envolvimento com diversas formas de entretenimento em sua época: inaugurou, em 1897, o *Salão de Novidades Paris no Rio*, o *Parque Fluminense*, a *Maison Moderne*, arrendou os teatros *São José*, *São Pedro de Alcântara* e *Carlos Gomes* e controlou outros empreendimentos em Niterói, Petrópolis e São Paulo.²⁸ Para Jean-Claude Bernardet, Pascoal Segreto foi, sem dúvida, “um dos reis do espetáculo e da noite carioca, que reinou durante uns vinte anos, e seu espetáculo leve e alegre incluía tudo, inclusive cinema”.²⁹

²⁶ João do Rio. Cinematógrafo: crônicas cariocas. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio [nossos clássicos]*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

²⁷ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.503-504.

²⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004, p.120.

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude, Op. Cit. p.79.

Além de dominar a Praça Tiradentes³⁰, com o que chamou de seu carro-chefe, a *Companhia de Operetas, Mágicas e revistas do Teatro São José*, o empreendedor veio a estimular, principalmente a partir de 1911, a frequência de camadas menos abastadas da população nos eventos, com ingressos de apenas 500 réis na geral.³¹

De qualquer modo, Paschoal Segreto, como seus contemporâneos, talvez não tenha sido um homem de cinema, mas um homem de espetáculos, para quem o cinema foi um momento, uma oportunidade, não a base de seu negócio, a qual teria sido o espetáculo, incluindo o cinema entre outras possibilidades.³²

Porém, a forma itinerante teve vida curta na cidade capital devido ao começo de importação regular de películas para os cinemas recém inaugurados a partir de 1905. José Inácio de Mello e Souza aponta que a rápida expansão dos cinemas nos centros mais civilizados e a centralização das salas fixas fizeram com que os ambulantes desistissem do Rio de Janeiro, demonstrando que no ano de 1908 apenas dois ambulantes se apresentaram na cidade, obtendo resultados pífios: a Empresa Sadayaco e Co. (Cinematógrafo Japonês), no Pavilhão Internacional, e a Empresa Del Guzzo, no Teatro Lírico.³³

A partir desse momento, as casas começam a dedicar sessões voltadas apenas à exibição de filmes, o qual vai ganhando, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, público cativo, contribuindo para a abertura de novas salas de cinema. Este movimento de ampliação do cinema na cidade foi um crescente no decorrer de toda a década de 1910. Se, como lembra Pedro Lima³⁴, os cinemas da

³⁰ A tese de doutorado de Evelyn Furquim Werneck Lima apresenta a praça Tiradentes como palco das arquiteturas de teatro e cinema do século XIX até meados do XX, Demonstrando como as construções configuravam o espaço público da praça Tiradentes. Ver: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: 1813-1950*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 1997.

³¹ BERNARDET, Jean-Claude, Op. Cit., p.79-80.

³² Idem, Ibidem, p.84.

³³ SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p.129.

³⁴ Pedro Mallet de Lima (1902-1987), crítico e diretor de cinema, foi mais um dos que colaborou com o jornalismo cinematográfico nos anos 20 e 30. Amigo íntimo de Adhemar Gonzaga, fez parte do chamado “grupo do paredão”, composto por estudantes e amigos que se reuniam para assistir filmes e discutir após a sessão. Em 1924 lançou na revista *Selecta* a coluna O Cinema no Brasil. Foi um grande colaborador na revista *Cinearte*, sendo o responsável pela coluna dedicada à produção nacional, intitulada, inicialmente, *Filmagem Brasileira* e depois *Cinema Brasileiro*. Juntamente com Adhemar Gonzaga, Pedro Lima participou da produção do clássico *Barro Humano*, exercendo a função de diretor de produção.

década de 1910 não passavam de uma sala de visitas com cadeiras de madeira ou palhinha, na década seguinte o luxo e a suntuosidade dos ambientes criaram o ritual que antecede a apresentação do espetáculo cinematográfico, reforçando o clima de sedução: soa o gongo, a sala escurece lentamente e as cortinas se abrem. O filme vinha complementar o espetáculo que começava na arquitetura do cinema.³⁵ O culto do divertimento se estabelecia entre nós. O cinema, afirma Maria Rita Galvão, “desbancava os circos, os cafés-concerto, os teatros, os serões”³⁶.

O sucesso da atração cinematográfica redundou na explosão das salas de cinema nas duas primeiras décadas na capital. Sobre as salas de exibição em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro entre 1904 e 1919, Alice Gonzaga³⁷ nos apresenta um salto no número de salas em funcionamento, de nove, em 1906, para trinta e seis em 1907, permanecendo em crescimento até 1910, atingindo o número de setenta e duas salas. O quadro abaixo ilustra e proporciona a dimensão desse crescimento nas duas primeiras décadas:

³⁵ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Op. Cit.

³⁶ GALVÃO, Maria Rita. Crônica do cinema paulistano. São Paulo: Ótica, 1975. Apud: SIMIS, Anita. Op. Cit., p.78.

³⁷ GONZAGA, Alice. *Palácio e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996, p.337.

I - Dados acerca das salas de exibição cinematográfica em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro (1904-1919)

Ano	Salas em funcionamento
1904	4
1905	6
1906	9
1907	36
1908	43
1909	56
1910	72
1911	70
1912	63
1913	58
1914	64
1915	72
1916	74
1917	79
1918	79
1919	80

(Fonte: GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras...*, Op. Cit., p. 337)

Os dados apresentam um crescente aumento das salas de cinema até 1911. Com exceção de 1912, 1913 e 1918, o número de salas abertas é sempre maior que o de salas fechadas. Porém, tais dados também apontam uma instabilidade, já que determinados espaços não conseguem se manter por períodos prolongados. Esse momento é caracterizado pela conjuntura da Primeira Guerra Mundial e suas conseqüências são apontadas na história do cinema brasileiro como: período de declínio das salas de cinema; a diminuição da importação de películas virgens, e, conseqüentemente a diminuição da produção local ³⁸; e a entrada do cinema hollywoodiano no mercado nacional. No entanto, após a observação desses dados, constatamos que, embora o pós-guerra tenha afetado a importação de películas, não influenciou na abertura de salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro.

Aliás, tais dados apenas comprovam a relevância da abertura das salas de cinema em momento onde se acreditava que o progresso de um país media-se pelo número de cinemas que ele possuía e pelos filmes que apresentava ao mundo.

2.1.2

O progresso de um país mede-se pelo número de cinemas

“O progresso de um país mede-se pelo número dos seus Cinemas”.³⁹ Assim inicia o texto que ajudou a tornar célebre a campanha de levantamento do número de salas de cinemas no Brasil.

Compreendendo a importância da aberturas das salas de cinema, a revista *Cinearte* lança uma campanha, divulgada na coluna *Cinema e Cinematographistas*, com objetivo de mostrar, através de estatística, a pujança do mercado brasileiro. Para isso, elabora um questionário destinado aos exibidores, pedindo, solícitamente, que contribuam ao preencherem e enviarem para o

³⁸ Taís Campelo, em sua dissertação de mestrado, esclarece um pouco sobre esse assunto ao mencionar que “No Brasil, o período é pouco produtivo. Caracterizado por poucos filmes de ficção (cerca de sessenta títulos) com temas patrióticos e adaptações de obras da literatura nacional. Os exibidores brasileiros que, até meados de 1912, financiavam a produção de alguns filmes, passam a representar os grandes estúdios estrangeiros, que abrem escritórios pelo país.” Ver: CAMPELO, Taís Lucas. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2005, p.45.

³⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1926, n.7, p.28.

escritório da *Cinearte*. Do questionário, temos, por exemplo, as seguintes indagações:

Em que localidade está instalado o vosso cinema? Qual o Estado? E' servido por... Estada de ferro, qual? Comp. de navegação, qual? Outro qualquer meio de transporte, qual? Neste último caso qual a estação ou o ponto mais proximo? Qual é a população approximada da cidade? E' illuminada a luz electrica? quantos volts? Alternada ou continua? Quaes são os impostos que paga para funcionar? Que titulo tem o vosso cinema? Qual a firma que o explora? E' predio construido especialmente para cinema ou adaptado? Rua e numero, telephone? Quando foi inaugurado? Quantos espectadores comporta? Qual é o fabricante do aparelho de projecção de vossa cabine? Trabalha com corrente directa da cidade? Tem motor e dynamos electricos? Tem motor a explosão, para produzir a luz electrica, qual o fabricante? Quaes são os fornecedores de films para vossas sessões? Existem outros cinemas nessa localidade? Como se chamam?⁴⁰

⁴⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1926, n.7, p.28.

I. Seção *Cinemas e Cinematographistas* buscando realizar um levantamento do número de condições físicas das salas de cinema no país.

Cinearte

14 — IV — 1926

CINEMAS E CINEMATOGRAFISTAS

28

Este seu film é regular. A direcção é mais aprimorada. Gostei do desempenho de René Kessler como apache. Está bem natural e sem affectações. Não ha aquellas gesticulações tão communs na "mise-en-scene" italiana.

Cotação: 5 pontos.

"Sugestões para reclame": — Anunciem o nome de Helena Makowska. Não digam nada que o film é italiano...

● Vi o film no "Guarany", no meio de uma algazarra medonha, feita por um grupo enorme de creanças que vão para lá, não para vêr o programma, mas para brincarem de esconder, gritar, dar pulos, bater com as cadeiras, etc., etc. O salão de exhibição é para elles o mesmo que o pavilhão de recreio de uma escola publica. O Amaral bem poderia acabar com aquillo, pois é preciso que elle não se esqueça que os outros espectadores pagam entrada para assistir os programmas, socegados e com a devida attenção.

Pretenderá o Sr. Amaral transformar o seu Cinema em jardim da infancia? Estes Cinemas do Rio têm cousas! Ah! se eu pudesse ir a todos elles? Mas ha de chegar o dia...

● "A seducção do dinheiro". (Gim-me). — Goldwyn). — Producção de Jan., 21, 923. — (Splendid programma). — Ainda um dos antigos films da Goldwyn quando independente. Este film esteve annuciado no "Rialto" quando da penultima vez que esteve aberto. Não chegou a ser exhibido. Depois teve a sua "première" em um cinema de arrabalde, se não me engano, no "Guanabara". Passou longo tempo sem entrar em programmação, voltando depois pelo "Tijuca" (onde vi), "Primor", "Excelsior", etc...

É uma boa fitinha. Um romancesinho accitavel e bem desempenhado por parte dos varios e conhecidos artistas que nelle trabalham. Helene Chadwick tem o principal papel. Vae muito bem. Tomam parte ainda: May Wallace, Gaston Glass, Eleanor Boardman, Henry B. Walthall, Georgia Woodthorpe e a saudosa Kate Lester. Boa technica e magnifica photographia. Se o virem annuciado não o perderão tempo indo vel-o.

Cotação: 5 pontos.

"Sugestões para reclame": — O nome dos artistas! "Dinheiro! Dinheiro!" Vejam hoje no Capitolio, etc.

"Resumo technico": — Argumento, Rupert e Adelaide Hughes. Direcção, Rupert Hughes.

O progresso de um paiz mede-se pelo numero dos seus Cinemas. Afim de sabermos a quantidade exacta e as condições dos Cinemas do Brasil, resolvemos iniciar a organisação de uma estatistica para em qualquer oportunidade, entre outras cousas, mostrarmos a pujança do mercado brasileiro. Os Srs. Exhibidores deverão preencher claramente o Questionario abaixo e envia-lo ao escriptorio de *Cinearte*, Rua do Ouvidor, 164, Rio de Janeiro, juntando uma ou varias photographias das suas casas que serão publicadas á proporção que forem recebidas. Pedimos o obsequio da maior exactidão na resposta do Questionario.

Em que localidade está installado o vosso cinema?

Qual o Estado?

E' servido por.

Estrada de ferro, qual?

Comp. de navegação, qual?

Outro qualquer meio de transporte, qual?

Neste ultimo caso qual a estação ou o ponto mais proximo?

Qual é a população approximada da cidade?

E' illuminada a luz electrica? quantos volts?

Alternada ou continua?

Quaes são os impostos que paga para funcionar?

Estadual — Diario	Mensal	Annual
Federal "	"	"
Municipal. "	"	"

Que titulo tem o vosso cinema?

Qual a firma que o explora?

E' predio construido especialmente para cinema adaptado?

Rua e numero

Telephone

Quando foi inaugurado?

Quantos espectadores comporta?

Qual é o fabricante do aparelho de projecção de vossa cabine?

Trabalha com a corrente directa da cidade?

Tem motor e dynamo electricos?

" " a explosão, para produzir a luz electrica, qual o fabricante?

Quaes são os fornecedores de films para vossas sessões?

Existem outros cinemas nessa lalacalidade? Como se chamam?

A década de 1920 se tornava cada vez mais atraente aos olhos do público, o qual estava se habituando a ida aos cinemas. Os espaços se tornavam mais confortáveis e glamorosos, na acepção de George Simmel, verdadeiros espaços de sociabilidade e diversão.⁴¹

Portanto, podemos dizer que foi essa década de 1920 que consagrou o cinema como um “culto moderno”⁴², não apenas no Brasil, mas em grande parte dos países.

A cultura do cinema tornava-se difundida entre os distintos segmentos da sociedade. O preço dos ingressos variava de acordo com o assento no cinema e, inclusive, entre as salas de projeção. Quanto a esse ponto, sabemos que as salas de cinema do centro da cidade, principalmente na década de 1920, tinham um custo elevado, limitando seu acesso à “boa sociedade”. Restava à população mais pobre as salas de cinema construídas no subúrbio da cidade. O acesso às salas da Avenida e do Centro era restrito aos que possuíam um poder aquisitivo maior, o que não significa uma exclusão da população à nova forma de entretenimento, apenas uma distinção entre os espaços de sociabilidade freqüentados por ambas as classes.

O sucesso da nova arte, o “culto moderno” era difundido na cidade, chegando a contar, na década de 1920, com maior número de salas de cinemas no subúrbio que no próprio centro da cidade, o que pode ser observado no quadro abaixo:

⁴¹ Sobre esse assunto, consultar: SIMMEL, George. Sociabilidade. *Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal*. In: FILHO, Evaristo de Moraes (org.). George Simmel: sociologia. São Paulo: Ática, 1983, pp.165-181.

⁴² A expressão “culto moderno” titula uma importante obra de Ismail Xavier sobre esse período da história do cinema brasileiro. Ver: XAVIER, Ismail. Op. Cit.

II - Salas de cinema em funcionamento, em 1926, de acordo com a localização

Área	Número de salas de cinema
Cinelândia	04
Centro (demais regiões)	26
Subúrbio e áreas industriais	31
Bairros habitacionais nobres e classe média	15

(Fonte: GONZAGA, *Palácios e poeiras...*, Op. cit., p. 267-337)

A diferença no valor dos ingressos mais baratos nos estava no fato dos lançamentos / estréias das fitas ocorrerem na cidade e, somente depois, atingirem os demais cinemas. Conforme Taís Campelo, “uma cópia do longa-metragem importado é exibido no Rio de Janeiro em um cinema central e, paulatinamente, circulava nas demais salas da cidade”.⁴³

Sobre o cinema norte americano, sabemos que

penetrou nos mercados nacionais de vários países, aproveitando a situação crítica de guerra dos países industriais europeus envolvidos no conflito mundial, e, se até então nosso mercado exibia produções francesas, italianas, alemãs, suecas e dinamarquesas, após a guerra predominarão as norte americanas.⁴⁴

Ainda que fossem exibidos filmes europeus, os filmes de Hollywood dominavam o mercado cinematográfico, projetando, toda semana, nas telas da cidade do Rio de Janeiro, filmes com história de amor, faroeste ou policial. O

⁴³ CAMPELO, Tais Lucas. Op. Cit. p.49

⁴⁴ SIMIS, Anita. Op. Cit. p.73-74

conteúdo de tais filmes foi motivo para debates acalorados por parte de intelectuais que julgavam as possibilidades dos conteúdos dos filmes comprometerem a moral e a conduta da população, principalmente mulheres e crianças – consideradas as maiores vítimas das ilusões da sétima arte.