

CINEMA & IMPRENSA:

Discurso jornalístico a cerca do cinema ambulante em São Luís (1901-1906)

WENDELL EMMANUEL BRITO DE SOUSA*

INTRODUÇÃO

Na atualidade, há presença constante de imagens em nosso cotidiano. O cinema é tridimensional, digital e virtual. Hoje, muitos espectadores sequer estiveram em uma sala de cinema na vida, porém, em contato com a rede mundial de computadores, somando-se a qualidade dos aparelhos televisivos e sua programação fechada o espectador do século XXI tem sua experiência cinematográfica. As salas continuam a existir e exibir filmes, contudo o público que à frequenta. Os espectador se fragmentou em grupos, no qual, cada fragmento consome o filme que deseja assistir. Surgiram os gêneros, classificação por idade, filmes de arte, independentes e pipoca.

As películas, ao longo de mais de cem anos, modificaram seu espaço geográfico de sala de exposições, para cafés, salas fixas e na residência de qualquer um. De formato em película, os filmes passaram a ser feitos em vídeos e high definition. As grandes empresas, para atrair público, investiram no 3D e IMAX¹. Hoje com as campanhas “virais” na internet, podemos ter acesso a materiais da pre-produção, acompanhar a bilheteria, entrevistas com os envolvidos e críticas. O filme passou a ser consumido como um produto para além dele, camisetas, jogos e acessórios passaram a ser vendidos. O conceito de blockbuster² surge imbricado a essas características.

O espectador que anteriormente embarcava com tantos outros em um trem e só desembarcaria no final do filme, hoje de mero passageiro, passou a ser maquinista. Este, pode interromper sua viagem mental, pegar o controle remoto parar a exibição, e depois, caso haja desejo, retomá-la tempo depois. O VHS, o DVD e o blue-ray transformaram a experiência do cinema. A prática cinematográfica, como afirma Benjamin (1985), que se condicionava pela

* graduado em História pela Universidade Estadual do Maranhão.

¹ Formato de filme que tem a capacidade de mostrar imagens maiores consequentemente as telas das salas possuem grandes dimensões, em relação as comuns.

² Definição dada a um filme quando este, recebe altos investimentos e sua produção e campanha de marketing.

experiência coletiva, agora, transformou-se em algo individual. Sobre os espectadores Turner afirma,

Foi-se o tempo em que uma família via uma média de um filme por semana, ou que essa mesma família achava que o material disponível é adequado para todas as idades (...) surgiram várias tendências que assinalavam uma considerável mudança na constituição do público do cinema (1997: 97).

O cinema foi, antes de ser elevado ao patamar de arte, e continuará sendo indústria, produto de modificações tecnológicas que visavam/atendiam a lógica do consumo, como arte viveu as tensões dessas modificações, reações foram muitas em busca de uma manifestação que provocasse inquietudes, despertasse dilemas e questionamentos no campo social. É difícil entender essa trajetória permeada por mudanças em mais de cem anos de história, já que a prática cinematográfica se enraizou em nosso cotidiano. No entanto, um longo caminho foi percorrido marcado por rupturas e permanências.

Vale ressaltar que o novo invento, dentre tantos outros recentes, vindos de um Ocidente industrial, “era produto de um encontro histórico entre teatro, vaudeville, music hall, pintura, fotografia e toda uma serie de progressos técnicos”(CARRIÈRE, 2006: 11). Os filmes desenvolveram uma linguagem própria, para alguns especialistas universal e secreta ao mesmo tempo fruto da Revolução Científico-Tecnológica³, o cinematógrafo inaugurou a fase de intervenção do mundo das máquinas no campo das artes e diversões. Em suas primeiras apresentações, as imagens em movimentos não atraíram o público que descrente, parecia desinteressado pelo invento dos Lumière. Em 1895, o filme “A chegada do trem na estação” era exibido.

Em um início não tão promissor as exibições fílmicas logo caíram no gosto do público, meros curiosos deram lugar a multidões fervorosas, de invento promissor o cinematógrafo passou a ser disseminador dos novos valores. O aparelho não apenas transcendeu a linguagem fotográfica como também passou – como seus pequenos filmes – a ser um registro dos novos costumes. A chegada de uma locomotiva a vapor em uma estação ou a saída de operários de uma fábrica representa naquele momento todo o fetiche dos

³ Sevcenko define Revolução Científico-Tecnológica como o momento da expansão da economia industrial também conhecido como Segunda Revolução Industrial. Ler SEVCENKO, Nicolau. O Prelúdio Republicano, Astúcias da Ordem e Ilusões do Progresso. In: _____ História da vida privada no Brasil República: da Belle Époque à era do Rádio. São Paulo, SP : Companhia das Letras, 1998.

inventores da sétima arte pelo tecno-cientificismo. Os Lumière, homens do seu tempo, não deixaram de transpor todo o seu entusiasmo perante as novas criaturas saídas da fábrica.

Consolidado como diversão das massas não demorou muito para um filme ser considerado uma obra de arte. Apesar da presença de inúmeras teorias e textos circulando no meio cinematográfico, foi na década de sessenta que houve a institucionalização do cinema.

O típico departamento de cinema que emergiu da expansão das décadas de 1960 e 1970 é facilmente caracterizado: é norte-americano (...) com predomínio de pessoas jovens teoricamente vinculadas ao cinema de autor que preferem filmes europeus aos de Hollywood (TURNER: 1997: 47).

No campo da historiografia, tudo começa com o movimento conhecido como “Nova História” que promove novas metodologias para o ofício do historiador. Evidências dessa grande contribuição podem ser analisadas a partir da citação de Mônica Kornis:

Foi no âmbito da Nova História que a história das mentalidades ganhou um impulso maior – apesar de já ser enunciada desde a École des Annales – enriquecendo o estudo e a explicação das sociedades através das representações feitas pelos homens em determinados momentos históricos (1992: 238).

Em relação as mentalidades, o trabalho de Michel Vovelle repercutiu de forma positiva entre os historiadores. Sem aprofundar em uma discussão entre Cinema e História o autor destaca o papel da fonte iconográfica como importante documento para análise do historiador. Dentro destas novas perspectivas Marc Ferro – com sua obra Cinema e História – foi o pioneiro nos estudos e no estabelecimento da relação entre cinema/história.

O objetivo do trabalho não é estabelecer uma relação entre História e Cinema através de uma análise fílmica. A intenção é tentar provocar uma reflexão sobre os discursos dos periódicos em relação as primeiras exibições fílmicas em São Luís no início do século XX. Para contemplar a pesquisa, os jornais analisados foram A Pacotilha e O Federalista⁴ utilizando o recorte, de 1901 a 1906, que se associa ao período do cinema ambulante⁵ na urbe.

⁴ Os jornais foram escolhidos por apresentarem maior incidência de matérias sobre os cinematógrafos na época.

⁵ Período que antecede as salas fixas, onde várias capitais receberam a visita de aparelhos cinematográficos durante anos.

Os jornais eram, e ainda são, componentes importantes na ligação entre o cidadão e a metrópole. Era através deles que se podia saber dos principais fatos ocorridos e os que iriam ocorrer na região; como uma fibra, importante componente do complexo mundo urbano. São eles formadores de opinião, direcionando o leitor para o que seria ou não civilizado. Para tanto, qual o papel da imprensa ludovicense na interação entre os habitantes da urbe e as exposições ocorridas no período?

Essas e outras questões buscam compreender um período pouco conhecido na história de São Luís.

1. CINEMA E HISTÓRIA : TEORIA E METODOLOGIA

Como mencionado anteriormente, o cinema passou a ser fonte de conhecimento histórico a partir do movimento conhecido como “Nova História” na década de 70. Inclui-se nesse movimento a pioneira obra do historiador Marc Ferro, que retira o artefato fílmico de seu lugar comum para introduzi-lo na análise histórica. Em sua obra **Cinema e História** (1973) o autor define os campos de atuação do historiador e sua relação analítica com o filme. Para Ferro o estudo deve:

Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificações, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim o método que lembraria o de Febvre, o de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a História quanto a História (1992: 203).

O novo campo de pesquisa proposto pelo francês condiciona compreender o filme do ponto de vista histórico a partir da associação com a sociedade que o produziu. Para maior respaldo por parte da pesquisa histórica Ferro condicionou ao rompimento com a semiótica,

não caberia aqui – na visão do historiador – desvios na pesquisa, para consolidar o filme como um documento era preciso separar a área de atuação dos historiadores com a dos especialistas nos estudos da sétima arte, já estruturados com a institucionalização da semiótica dez anos antes. Os domínios da História em relação ao cinema podem ser ilustrados, na citação a seguir:

O filme aqui não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha (FERRO; 1992: 203).

Conclui-se que a relação História e Cinema para o escritor é condicionada por alguns fatores. O filme é objeto central da pesquisa e o eixo da relação. O francês rejeita a semiologia, ou seja, estética e história do cinema estarão fora da pesquisa. O filme funciona como um objeto de estudo do seu tempo e da sociedade que o produz e recepiona.

Apesar de todo o pioneirismo de Ferro e seu lugar de importância no campo da teoria e metodologia, na atualidade, tanto a historiografia estrangeira como a brasileira tem exposto críticas a relação entre cinema e história proposta pelo francês. Sobre essa questão, as ideias de Eduardo Morettin são consideradas por Marcos Napolitano significativas em relação a alguns equívocos da análise:

(...) as tensões internas de um filme vão além de um jogo “história oficial” ou “contra-história”, da “manipulação” fílmica em oposição a uma “verdade” por trás do filme, como coloca Ferro. O que é mais importante, para o pesquisador brasileiro, é perceber a ambiguidade das imagens que nem sempre consegue representar uma leitura coerente e unívoca do fato histórico, mesmo quando é desejo dos seus realizadores, como nos filmes históricos patrocinados pelo Estado (NAPOLITANO, 2010: 244).

Ao tentar estabelecer laços entre os historiadores tradicionais com a fonte, o filme, Ferro rejeita a problematização da película em si, conseqüentemente o diálogo com a semiótica. Para a historiografia tradicional as relações se apresentam do ponto de vista metodológico, do que, no campo da representação imagética. Suas ideias causaram impacto perante a academia. No Brasil, entre as décadas de 70 e 80 não se assistiu nenhum trabalho que discutisse Cinema/História por parte dos historiadores. No seguir, os anos noventa são cruciais para a produção do campo no Brasil.

As dissertações de Eduardo Morettin (1994), Cláudio Aguiar Almeida (1993), e a tese de Alcides Freire Ramos (1996), são algumas delas, todas de autores ligados à USP. Morettin e Ramos dedicaram-se ao estudo da representação cinematográfica da história, respectivamente nos filmes Os Bandeirantes e Os Inconfidentes, enquanto Almeida tratou o filme como documento (SANTIAGO JR; 201: 158).

Nesse mesmo período a obra de Ferro é traduzida para o português, condicionando a formação de núcleos de estudo como o da UFBA com o lançamento da revista **O olho da história** que tratou de publicar estudos de historiadores como: Ferro, Sorlin e Rosenstone sob a organização de Jorge Nóvoa. No texto inaugural intitulado **Apologia da relação cinema e história** (1995), o pesquisador propõe as bases para os estudos de História e Cinema no Brasil. Vale destacar poucas modificações metodológicas entre europeus e brasileiros, o filme ainda era o objeto de estudo, não o cinema.

A ruptura com a historiografia tradicional ocorre com Michele Lagny que repensa o cinema a partir do culturalismo de Chartier. No Brasil, destaca-se o trabalho de Alcides Ramos publicado no livro Canibalismo dos fracos (2002) a partir do filme Os Inconfidentes. A coletânea **Cinema e História: teorias e representações sociais** (2008) organizado por Nóvoa e Barros estabelece no Brasil bases para os estudos no cinema sobre o viés da história cultural.

Com esses novos estudos pode-se definir duas vertentes principais da historiografia que trata dos estudos do cinema, são elas: história social e história cultural. A história social⁶,

(...)é mais flexível nos métodos e propostas, menos cerrada no aporte teórico e apresenta problemáticas que vão desde cinema e política, relações com instituições como a Igreja ou o Estado até as estruturas e relações de dinâmicas sociais nas quais são produzidas os filmes. Preocupa-se muito com circuitos de exibição, salas de cinema, intervenções políticas, políticas culturais, relações institucionais de poder, relações de produção de imagens e com outros meios audiovisuais (SANTIAGO JR, 2012: 164).

Já o campo da história cultural outros rumos são traçados para a problematização do tema. A corrente é responsável,

sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história. Preocupada com as construções culturais das subjetividades, identidades, topografias e comunidades interpretativas,

⁶ Acreditamos que o trabalho esteja incluído nessa corrente.

tende a observar a intertextualidade entre as diferentes linguagens na sua aparição cinematográfica a partir de um referencial teórico mais cerrado, sendo referência muito frequente os conceitos de Roger Chartier na base de reflexão e metódica (SANTIAGO JR, 2012: 164)

Apesar dos inúmeros avanços e novas possibilidades de estudo percebe-se ainda um incomodo em relação a estética fílmica. Essa relação incômoda se apresenta devido à razão dos estudos historiográficos chocarem com subjetividade da linguagem cinematográfica. Os conflitos podem ser suprimidos a medida que o cinema possa ser analisado através da história pela compreensão de que as imagens são construções humanas, estruturadas e constituídas por grupos sociais que apresentam saberes históricos. As imagens podem ser entendidas, através dos seus signos, formadores de identidades e de um imaginário social.

Imagens são construídas e apropriadas de inúmeras formas e sua permanência no campo de trabalho do historiador é primordial para entendermos a ação do homem no tempo. É preciso estabelecer laços mais interdisciplinares e romper as linhas do tracionalismo.

2. IMPRENSA E CIDADE

A capital maranhense, no período de transição entre os séculos XIX e XX, como em todas as cidades ligadas à federação, agora estava subordinada ao regime republicano. No entanto, é bem verdade que, no cenário político não tivemos grandes transformações entre o Império e a República. Os atores, dirigentes políticos do nosso estado, continuavam a serem os mesmos. No campo social, também, não se aponta grandes transformações. As elites continuaram a atrair para si toda a representatividade política excluindo a maioria da população da vida política.

A estrutura urbana da cidade de São Luís entre o final do oitocentos e o início do século XX não havia passado por grandes mudanças. A urbe ainda se ligava com a sua ocupação urbana inicial, que hoje chamamos de Centro Histórico, “um acervo arquitetônico – cerca de 3,5 mil construções que ocupam área aproximada de 250 hectares – foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1955” (SILVA apud SELBACH, 2009: 23). Entre os anos de 1870 até 1900 o contingente populacional não havia sofrido grandes mudanças.

Entre 1902 e 1906, São Luís passou por alguns melhoramentos urbanos com o objetivo de embelezar a área central da cidade, principalmente, com a construção da Avenida Dom Pedro II. Nessa região onde, segundo Matos, se concentravam os palácios do governo, da prefeitura e episcopal – respectivamente concentrando o poder estadual, municipal e religioso – quem ficou a cargo das reformas foi o arquiteto francês Charles Thays. O urbanista era reconhecido por reformas nas praças de Buenos Aires e Montevideú. Sendo assim, “foi construída uma avenida (chamada de Avenida Maranhense, nome depois mudado para Avenida Pedro II), passeios, aléas, canteiros, chafariz” (MATOS,2002: 28).

No tratar da higiene e saúde pública, no início do século XX⁷, São Luís foi acometida pela peste bubônica. Para tanto, viu-se necessário o investimento de parte do orçamento público para reformas e melhorias no saneamento da cidade. Segundo Sousa, o Código Sanitário de 1904 determinava que todas as ruas e praças passassem por melhorias.

Ao mencionar Palhano, Sousa reflete sobre a situação em que se encontrava São Luís:

(...) os administradores que se revezavam no comando da Capital e do Estado, pareciam mais preocupados com questões políticas e financeiras do que com a dura realidade que se apresentava através de um número altíssimo de vítimas das epidemias que assolavam a capital maranhense. As verbas públicas a serem aplicadas eram direcionadas as áreas ocupadas pela elite ludovicense (SOUSA;2006: 26).

Por conta de inúmeros casos de peste bubônica foi criado o Serviço Extraordinário de Higiene, em 1904, além do Código Sanitário. O médico responsável, doutor Victor Godinho, elaborou uma série de medidas para erradicação da doença, dentre essas inúmeras medidas, vale destacar: a aplicação de vacinas, eliminação de ratos e limpeza das casas. Para o governo, era necessário por fim a problemas sanitários, como forma de inserção no plano modernista brasileiro e a fim de proteger seus cidadãos – entendam-se as elites – além de resguardar a economia.

Fica claro que as reformas e medidas adotadas pelo governo visavam atender as exigências das classes abastadas, através de medidas sanitárias e reformas nos espaços frequentados por elas. A população pobre ficou a mercê deste processo.

Dentro desse contexto, São Luís era uma cidade com inúmeros problemas estruturais e sociais. O descaso do poder público no campo estrutural refletia a falta de ação das instancias

⁷ No final de 1903 se iniciam os casos de peste na cidade, tendo comprovação definitiva no ano de 1904.

governamentais perante a cidade. As elites sentindo que estavam afastadas de um projeto moderno/civilizador denunciavam as mazelas da cidade – no campo estrutural e social da urbe – transformando-a em favor de seus interesses.

Os periódicos em São Luís – nesse período – passam a funcionar como fiscalizadores e organizadores da ordem urbana. São eles os selos de qualidade das novidades. Segundo Goodwing Jr na construção da imagem da cidade moderna,

A imprensa adquiriu um papel destacado nesse processo. Os jornais não eram novidade, mas novas máquinas tipográficas e fontes de energia baratearam e difundiram a presença da imprensa pelo mundo, especialmente onde as elites locais procuravam alinhar-se ao compasso do capitalismo global. Produto dessa expansão modernizante tornou-se também produtora e participante dela, muitas vezes difundindo os valores e as práticas burguesas. Aqueles que escreviam nas redações dos jornais sentiam-se irmanados por compartilharem da e partilharem a civilização (2007: 98).

Em aliança com as elites, a imprensa trouxe para si a missão de transformar a urbe em um local civilizado e moderno “a ela caberia interpretar, selecionar, reforçar e criticar os caminhos seguidos para que a cidade se modernizasse” (GOODWING JR;2007: 98).

Na pesquisa com os periódicos encontramos leituras sobre a cidade, uma cidade que não é real, e ao mesmo tempo, nem é falsa; apenas uma representação da mesma. Claro, uma representação de um grupo que a construiu a partir de seus anseios. Segundo Sosa,

A imprensa escrita atua, desse modo, em um cenário com o qual interage o discurso; fazendo parte de sua atividade e enquanto órgão de informação e de formação, é capaz de manipular a opinião pública, colocando-a ao lado de um ou de outro discurso. Ela é um órgão político, que representa os anseios da sociedade e ao mesmo tempo é responsável pela mudança de comportamento dessa mesma sociedade. Os discursos que apresenta coadunam-se com essa postura. (2006: 118).

No período da conhecida Belle Époque, São Luís possuía sua modernidade, diferente do padrão seguindo por outras cidades. No intuito de atenuar a cidade “real”, da idealizada, as elites agiam em conjunto com os periódicos, funcionando assim como divulgadores dos novos valores modernos/civilizados. Colocava-se nas páginas dos jornais ideias, conceitos, novidades e hábitos. Os cinematógrafos não fugiram da regra, ao longo do século XX.

3. PROJEÇÕES MODERNAS E CIVILIZADAS: PERIÓDICOS E AS PRIMEIRAS EXIBIÇÕES FÍLMICAS

Apesar dos reclames por parte das elites – canalizado no discurso dos jornais – e das dificuldades em que se encontrava o aparelho urbano ludovicense as novidades do mundo industrializado não demoraram a chegar a São Luís. Em 1884 o telégrafo chega a cidade. A Pacotilha⁸ onze anos depois anunciaria um serviço telegráfico. Na última década do século XIX, foi a vez do telefone chegar a capital; em 1896, a capital já contava com vários aparelhos espalhados nas repartições públicas da cidade.

A imprensa, também, passou por profundas mudanças; a impressão dos jornais passou a ser mecanizada a partir de 1866. Ademais, no início do XX algumas matérias dos jornais, principalmente A Pacotilha, deram destaque a vida social dos habitantes, bem como, o que acontecia na sociedade carioca. A fotografia, também, dava o ar da graça em algumas publicações nos periódicos.

Em relação a São Luís, no ano de 1895, foi inaugurada na Rua da Cruz, 47, a Photographia União. O proprietário, Gaudêncio Cunha, anos mais tarde, seria contratado para realizar seu trabalho mais famoso: o Álbum de fotografia do Maranhão de 1908. O retrato começava a ser comercializado, passando a fazer parte do cotidiano do cidadão.

Os cinematógrafos tiveram sua aparição registrada em 1897 pela A Pacotilha, que publicava a notícia da chegada do aparelho chamado Pantoscópio. O período de ambulância se inicia na capital maranhense 17 meses após sua chegada ao Rio de Janeiro. Segue a matéria do jornal: Amanha, ou mais provavelmente no domingo, abra-se no Largo do Carmo nº 7 o “Pantoscópio”, admirável coleção de quinhentas fotografias em que foram surpreendidos vários casos flagrantes da vida, paisagens, quadros, cidades, etc. (A PACOTILHA *apud* MOREIRA NETO;1977: 9).

O discurso civilista propagandeado nos jornais e sua relação com os cinematógrafos ambulantes era frequente, nesse contexto, civilidade também pressupõe comportamento.

⁸ A Pacotilha, entre os séculos XIX e XX foi um dos principais jornais da capital. Dentre muitas características, o periódico se apresentava ao leitor com publicações das mais variadas, podia-se encontrar matérias referentes ao exterior, de âmbito nacional, local e, calor, reportagens direcionadas a região.

Os jornais atacavam o que consideravam condutas impróprias representando um risco aos bons costumes – tornando os periódicos propagadores censores da ordem pública. Além disso, comprova a imagem simbólica dos aparelhos cinematógrafos como suporte para o civilismo. O mau comportamento em uma exibição era inaceitável. O exemplo abaixo descreve uma concorrida sessão do Bioscópio Inglês (1902) que ilustra os fatos:

Da platéia – Hontem o theatro esteve completamente cheio, não se notando um só lugar vazio. O espectáculo, que constou da exhibição de photographias da Exposição de Paris, correu magnificamente. As vistas cômicas, como sempre, foram bisadas. Infelizmente, porem, durante a exhibição destas, ouviram-se alguns gritos pouco decorosos, desses que se soltam nos circos. É preciso que a nossa platéia seja um pouco commedida, não se deixando arrastar por tanto entusiasmo. O bioscope esta se exhibindo num theatro e não num circo de cavalinhos (A Pacotilha, 21.07.1902).

No seguir, com a visita do Cinematógrafo de Hervet, temos a seguinte observação:

O cinematographo – No sabbado e domingo, talvez para se desferrar dos maus bocados que a peste [bubônica] o fez passar, o nosso publico encheu á cunha o theatro S. Luiz, no qual se apresentou o cinematographo do sr. Hervet. Ambas as funções agradaram geralmente. A parte falante é um tanto ou quanto desharmônica, porque não dá a illusão completa ao espectador. Poderia ser melhor, o que não significa que seja má. Os assistentes sahiram satisfeitos de ambos os espectaculos, porque realmente a variedade é grande e proporciona bons momentos. É conveniente, no entanto, que o pessoal paradisiaco se recolha á sua insignificancia e não exija repetições incommodas. Bisem, mas quando haja razão para isso e não sem proposito. Não sejam paus! (A Pacotilha, 02.05.1904)

A ação dos periódicos é no intuito de conter as infrações dos considerados incivilizados nos espaços frequentados pelas elites. Em um espetáculo civilizado – a preço módico – seria de suma importância padronizar o comportamento dos espectadores com o objetivo, claro, de afasta-los dos espaços e do convívio com os ditos distintos. Vimos que a distinção era uma marca da modernidade. Não seria diferente na euforia cinematográfica e na capital maranhense.

Em 1902, chega em São Luís o aparelho ambulante mais famoso: Bioscópio Inglês, do exibidor José Felippi. O aparelho em questão foi o primeiro a se alojar no Teatro São Luís⁹. A temporada em que esteve na capital – durante quase um mês – o Bioscópio e seu proprietário,

⁹ O Teatro atualmente é conhecido como Arthur Azevedo.

protagonizaram vários episódios singulares. Sem dúvida, foi o aparelho que mais atraiu a atenção do público por fatores que tentaremos elucidar no decorrer do texto. Depois desta temporada, nenhuma outro cinematógrafo vai conseguir encantar os habitantes da capital. Vale a observação sobre o aparelho no jornal A Pacotilha:

Noticiou hontem o <<Diario>> cuja a reportagem é activa em negocio do theatro, que amanha estreará no S. Luiz o bioscope inglez do Sr. José Filippi, de que a dias nos occupamos. Se assim for, nosso publico terá amanhã occasião de apreciar as magníficas vistas que dispõe o cinematographo do Sr. Fillipi (A Pacotilha, 12.06.1902).

Um dos primeiros aspectos que foram de fundamental importância para o sucesso do Bioscópio foi o local onde se instalou. O teatro São Luís era um dos símbolos da prosperidade econômica do Maranhão no século XIX, espaço cultural onde frequentavam as elites. Portanto, seu alojamento naquele espaço atraiu as classes mais abastadas de São Luís, ilustrando um processo de elitização dessa exibição.

Ademais, a cidade com certeza acompanhava as notícias das visitas de cinematógrafos em outras regiões. A novidade – invenção francesa – já despertava interesse, não só pelo fato da magia das imagens, bem como os aparelhos pertencerem a um ideal de progresso e modernidade. Um dos símbolos de uma cidade moderna é a sua absorção e disposição para as novidades.

BIOSCOPE INGLEZ

Certo, não podiam ser melhor empregadas as horas que o nosso publico passou hontem á noite no << S. Luiz>>, a assistir a estrea da Companhia Bioscope Inglez. Já haviamos apreciado exhibição de diversos cinematographos, mas nenhum nos agradou tanto como esse do Sr. José Fellipi, que tem a superioridade de funcionar a luz electrica e dispor de photographias magníficas, duma nitidez e perfeição admiráveis. Todas vistas, animadas ou fixas cômicas e não, agradaram sobremaneira, tanto que os applausos arrebatavam de vez em quando, sendo algumas, com o Banho Diana, em Milão, os acrobatas no circo de Paris, O Cavalheiro mysterioso e outras, bisadas à insistência da platêa.

As vistas fixas, todas ellas representando os principaes edificios de Roma, são esplendidas, nada deixando a desejar. Aos nosso olhos desfilaram as magestosas basilicas da cidade eterna, as estatuas de Mysés e S. Pedro e S. Paulo, quadros de Miguel Angelo e Raphael, e outros tantos monumentos celebres (A PACOTILHA, 14.07.1902).

Além de ser um registro importante de uma apresentação de sucesso do Bioscópio, a matéria do periódico releva aspectos do progresso que podem ser percebidos. O primeiro é o fato de o teatro ter sido iluminado a luz elétrica, símbolo progressista da modernidade, tendo

em vista, que São Luís só recebera iluminação pública em 1918; o segundo, são as nítidas imagens da cidade de Roma, a Europa como referencial de novos costumes e de vida urbana.

Contudo, a rivalidade com o morador da cidade será o ápice da passagem do aparelho pela cidade. O sr. Bluhm era conhecido na cidade por ser dono, juntamente com os irmãos, da Chapelaria Alemã. O morador em 1902, antes da chegada do Bioscópio, adquire um projetor conhecido como Cinematógrafo Alemão. Contudo, as pretensões do exibidor nunca foram concluídas. As inúmeras tentativas da apresentação foram impedidas pelos problemas técnicos apresentados pelo aparelho. Um mês depois, chega a cidade o Bióscopio Inglês, a receptividade com que a imprensa recebeu o aparelho e a seu dono José Fillippi mexeu com o orgulho do empresário. Criou-se então uma rivalidade e disputa de exibidores. Contudo, Bluhm estava em longa desvantagem. Além dos problemas técnicos de seu aparelho a figura carismática do exibidor italiano conquistou a imprensa ludovicense. O empresário tentou forçar a estreia do cinematógrafo, partilhando inimigos dentro dos periódicos.

Em uma situação desconfortável, o proprietário do Cinematógrafo Alemão cancela as apresentações e divulga nota acusando O Federalista de perseguição. Nas seguintes trocas de farpas o jornal se defende das acusações:

Nem lhe accusamos, nem fallamos despeitados.

O caso é este: Havia já muito tempo que não tínhamos no theatro S. Luiz uma representção qualquer, uma diversão que alegrasse ou distrahisse o publico por algumas horas, qualquer cousa que nos acalmasse a nossa necessidade muzical e artística.

Em falta de tudo, veio uma companhia cinematographica e o publico, ávido por distração, accorreu celebre ao S. Luiz, donde sahia plenamente satisfeito com as esposições bioscopicas e animatographicas do Sr. Fillippi. Derepente, porém, com uma surpresa que nos indignou muito soube se que V.S interrompera as representações do sr. Fillippi, tomando o theatro para as noites de sabbado e domingo (O FEDERALISTA. 21.07.1902).

Na queda de braço entre Bluhm e a imprensa quem saiu perdendo foi o empresário. O contexto poderia ser outro se o Cinematógrafo Alemão estivesse em boas condições. De rejeitado, o Sr. Bluhm propagandearia seu nome pela história. De herói, passou a ser o vilão. Os ataques ao Bioscópio – por conseguinte a figura do Sr. José Fillippi – ameaçavam estruturas simbólicas com ideias de civilidade e modernidade. Quando o jornal utiliza a expressão *nossa necessidade muzical e artística*, constrói a imagem de uma sociedade com o caráter erudito, algo próprio do maranhense filho da Athenas. Ademais, representa a

disponibilidade da sociedade a algo que é progressista, bem como, se projeta o espetáculo cinematográfico dentro das diversões, sem ferir os bons costumes.

Imaginemos que talvez o Sr. Bluhm tenha conseguido de alguma forma impedir as apresentações do Bioscópio, que assim as elites ludovicenses ficassem sem o espetáculo. O processo de incorporação ou atualização histórica estaria sido rompido. Segundo Darcy Ribeiro este processo é típico da sociedade brasileira, o autor concluiu que:

Estamos diante do resultado de um processo civilizatório que, interrompendo a linha evolutiva prévia das populações indígenas brasileiras, depois de subjugar-las, recruta seus remanescentes como mão-de-obra servil de uma nova sociedade, que já nascia integrada numa etapa mais elevada da evolução sociocultural. No caso, esse passo se dá por incorporação ou atualização histórica – que supõe a perda da autonomia étnica dos núcleos (RIBEIRO. 199: 74).

Portanto, a formação da nossa sociedade se incide sobre a negação de valores nativos e a incorporação de uma ordem simbólica europeia. O que nos condiciona a um laço de submissão cultural intimamente relacionado com um pensamento colonial de que nos constituímos enquanto civilização através da incorporação de valores referentes às nossas raízes de subordinação metropolitana.

Ribeiro aponta os aparelhos simbólicos que contribuem para o processo de atualização:

Aquelas inovações tecnológicas, somadas às referidas formas mais avançadas de ordenação social e a esses instrumentos ideológicos de controle e expressão proporcionaram as bases sobre as quais se edificou a sociedade e a cultura brasileira com uma implantação colonial europeia. Uma e outra, menos determinadas por singularidades decorrentes de incorporação de múltiplos traços de origem indígena ou africana. Do que pela regência colonial portuguesa que as conformou como uma filial lusitana da civilização europeia (RIBEIRO. 1995: 76).

No caso específico, o Bioscópio Inglês – como uma inovação tecnológica – representava para a sociedade local um suporte de construção social, tendo como base a Europa como modelo. Além disso, ter um contato – através da imagem – com os valores europeus introjetava um discurso de pertencimento e contato com um estilo de vida distinto, estabelecido por um processo contínuo de recolonização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das visões aqui apresentadas podemos perceber que há uma série de relações entre o cinema e imprensa. A primeira, se refere ao caráter civilizador das exposições na capital maranhense, o discurso dos periódicos evidenciam a disponibilidade da sociedade ludovicense – erudita por herança – as imagens que em sua maioria representavam o cotidiano no velho continente. Por conseguinte, a segunda inclui a atividade cinematográfica como uma prática moderna, portanto própria para serem vistas.

A modernidade exercia sobre a cidade um jogo de luz e sombra; era preciso iluminar caminhos – através de plano elitista de atualização – e renegar outros em prol de um projeto civilizador. A partir de então, o espetáculo cinematográfico é incluindo nesse projeto. O que se percebe, em relação a esse período ligado ao advento da República, não resultou em um rompimento definitivo com a Europa, pois nossos referenciais republicanos de civilidade estavam presos a um modelo europeu. Em São Luís não foi diferente, as elites logo traçaram um plano civilizador para a cidade, com o intuito de afastar o que considerava impróprio para os bons costumes. Os laços com a França – referencial moderno – foram ativados para se legitimar o discurso civilizacional, bem como, as elites.

A imprensa da capital foi decisiva a estabelecer os parâmetros entre os cinematógrafos e o ludovicense. Contudo, os aparelhos que outrora representavam uma possibilidade de adequação ao estilo de vida social e cultural baseado nos bons costumes, atualmente, representam uma memória esquecida. O que revela a construção de uma identidade para urbe a qual não inclui, em alguns aspectos, o século XX. A São Luís construída, enquanto discurso, é a cidade do século XIX do apogeu econômico, dos casarões azulejados, é a cidade dos letrados que projetou grandes escritores e poetas.

REFERÊNCIAS

Jornais

A PACOTILHA (1898, 1902, 1904, 1905, 1906).

O FEDERALISTA (1902, 1903, 1904).

Obras

CARRIÈRE. Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**/ Jean-Claude Carrière: tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. – ed. Especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOODWING JR., James William. Anunciando a civilização: imprensa, comércio e modernidade fin-de-siecle em Diamantina e Juiz de Fora, MG. **Projeto História: história e imprensa**. São Paulo: 2007.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva**. – 2. ed. rev. E ampl. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. HISTÓRIA E CINEMA: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, nº 10, 1992, p. 237-250.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **... E o cinema invadiu a Atenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898-1909)**. São Luís: Livraria e Editoras UNISAOLUIS, 2002.

- MOREIRA NETO, Euclídes Barbosa. **Primórdios do Cinema em São Luís**. São Luís: Cineclube Uirá, 1977.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: **Fontes históricas**/ PINSKY, Carla Bassanezi (org.). 2.ed. – São Paulo: Contexto, 2010.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SANTIAGO JR., Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**. Ouro Preto: 2012.
- SELBACH, Jeferson Francisco. Mobilidade urbana nos Códigos de Postura de São Luís – MA. In: **Mobilidade urbana em São Luís**/ ALCÂNTARA JR., José O.; SELBACH, Jeferson Francisco (orgs.). – São Luís – MA: EDUFMA, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do processo. In: **História da Vida Privada no Brasil**: da Belle Époque à era do Rádio / coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOSA, Derocina Alves Campos. Imprensa e História. **Biblos**. Rio Grande: 2006.
- SOUSA, Carmem de Jesus Rabelo de. **A CIDADE EM FOCO**: imagens visuais e escritas das condições urbanas de São Luís na Primeira República. Monografia apresentada no curso de História da Universidade Estadual do Maranhão. São Luís: UEMA, 2006.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**./tradução Mauro Silva. – São Paulo: Summus, 1997.