



Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia

EVA DAYNA FELIX CARNEIRO

BELÉM ENTRE FILMES E FITAS:

A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos
anos de 1920

BELÉM
2011

EVA DAYNA FELIX CARNEIRO

BELÉM ENTRE FILMES E FITAS:

A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Mestre em História Social da Amazônia.

Orientação: Prof^ª. Dra. Franciane Gama Lacerda. (FAHIS/UFPA).

Co-Orientação: Prof^ª. Dra. Maria de Nazaré Sarges. (DEHIS/UFPA).

BELÉM
2011

EVA DAYNA FELIX CARNEIRO

BELÉM ENTRE FILMES E FITAS:

A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Mestre em História Social da Amazônia. Orientação: Prof^a. Dra. Franciane Gama Lacerda.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Franciane Gama Lacerda. (Orientadora/ FAHIS/UFPA)

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa. (Membro/ FAHIS/UFPA)

Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas. (Membro/ DEHIS/UFC)

BELÉM
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPa, Belém-PA)

Carneiro, Eva Dayna Felix

Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920 / Eva Dayna Felix Carneiro; orientadora, Franciane Gama Lacerda, co-orientadora Maria de Nazaré Sarges. - 2011

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

1. Cinema - História - Belém (PA). 2. Cinema - Socialização - Belém (PA). 3. Cinema - Aspectos sociais - Belém (PA). I. Título.

CDD - 22. ed. 791.43098115

*Dedico este trabalho a
Dalva e Jeconias, meus pais e ao
Elvisson, meu esposo*

AGRADECIMENTOS

A realização da pesquisa e conclusão dessa dissertação seria inviável sem a colaboração, carinho e apoio de várias pessoas, essas, nestes dois anos tiveram fundamental importância para o desenrolar desse processo.

Primeiramente agradeço ao CNPq, que através da bolsa de estudo forneceu apoio financeiro para que fosse possível a realização deste trabalho.

Juntamente com aquela instituição, a realização deste seria impossível sem a doce colaboração e orientação das professoras Franciane Gama Lacerda e Maria de Nazaré Sarges, que entre trocas e mudanças se revezaram nestes tempos no posto de orientadora e co-orientadora, me dando suporte teórico e de orientação da escrita que permitiram o atual contorno dessa dissertação.

Agradeço a todos os professores do PPGHIST/UFPA pelos debates em torno das disciplinas ministradas, que sempre de alguma maneira acabaram por interferir na leitura sobre nosso objeto de estudo particular. Em especial ao prof. Antônio Otaviano Vieira Júnior, que através das polemicas discussões em torno de nossas pesquisas auxiliou de forma decisiva na escolha de meus recortes. Não poderia igualmente, deixar de agradecer ao prof. Antônio Maurício Dias da Costa, hábil leitor, que acompanhou esta pesquisa desde os tempos da especialização, através de seus incentivos e das questões sempre pertinentes que levantava, indicou-me importantes caminhos para a presente dissertação. Agradeço a todos os colegas da turma de mestrado pela boa convivência, ao Eduardo e Alan pelas conversas, trocas de informações e lamentações.

A realização deste trabalho seria improvável sem a presença sempre constante de familiares e amigos que me apoiam na vida acadêmica e aturaram constantemente as minhas ausências. Merece especial agradecimento meus pais Jeconias e Dalva, por simplesmente existirem. Meus irmãos, Adão, Cristina, mesmo com todas as dificuldades estamos juntas e de pé, e Ana Paula, minha principal incentivadora, acreditando em mim, mesmo quando nem eu mesma acredito. As minhas “irmãs de alma” Cris, Tainá e Virgínia, por serem ainda, mesmo que a distância, modelos de amizade e irmandade. Aos amigos Adrio, Denise e Edson, pelo companheirismo e por compartilharem comigo de vários “momentos felizes”, grupo no qual também incluo o amigo Nolasco, a quem agradeço pela importante ajuda no *abstract*. Por fim, agradeço ao meu “porto seguro”, o Elvisson (ou Kelvis) meu melhor amigo e também meu

grande amor e, que entre festa de casamento, fichamentos, casa nova, pesquisas, me deu o incentivo e amor necessários para que tudo corresse bem.

A todos, até mesmo os não citados, muito obrigada.

“... porque o isola, graças ao silêncio e a escuridão, do que podemos chamar de seu habitat psíquico, o cinema é capaz de pôr o espectador em êxtase melhor do que qualquer outra expressão humana. ... É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. Em todos os filmes, bons ou maus, além e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir a tona e se manifestar.”

Luis Buñel, A poesia do cinema, 1955.

RESUMO

A história social do cinema é marcada pelo hábito de frequência. Para além do filme, elementos como infraestrutura e propaganda desempenham papel fundamental para que se crie um clima de sedução e envolvimento com as imagens visualizadas. A trajetória do cinema, entre outros caminhos, vincula-se ao espectador, ao espaço físico das salas de projeção e as sociabilidades nele elaboradas. Esta dissertação discute o cinema na cidade de Belém (Pará) nos anos de 1920. Para tanto investiga a forma como as salas de cinema interagiam com o espaço urbano daquele período. Do mesmo modo, discutem-se elementos da infraestrutura das salas tais como: acomodações, ventilação e música. Procurou-se demonstrar que o ato de assistir a um filme na capital paraense daqueles anos era apenas uma parte do “ritual” de frequência dos cinemas, daí a preocupação em se compreender as formas de sociabilidade processadas no interior daquelas salas. Ao lado disso, faz-se uma análise do cinema atuando como mediador das representações sociais de gênero e infância.

Palavras-chave: Belém/PA, década de 1920, Cinema, Recepção, Sociabilidades.

ABSTRACT

The social history of cinema is also marked by the habit of frequenting. In addition to the film, elements such as infrastructure and advertising plays a major role in order to create an atmosphere of seduction and involvement with the images displayed. The track of the cinema, among other ways, is linked to the viewer, the physical space of projection rooms and the sociability it worked out. This essay discusses the cinema in the city of Belém (Pará) in the 1920s. To investigate how much the cinema interacted with the urban scene that period. Likewise, we discuss elements of the infrastructure of the rooms such as accommodation, ventilation, and music. We sought to demonstrate that the act of watching a movie in the state capital of those years was just a part of the "ritual" of frequenting the cinema, hence the concern to understand the forms of sociability processed within those rooms. Besides, it is an analysis of the cinema acting as a mediator of social representations of gender and childhood.

Key-words: Belém / PA, 1920's, Cinema, Reception, Sociability.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES I

Fotografia 01	Enchente na Pça da Independência	p. 28
Fotografia 02	Sr. Emílio Kauffmann, em filmagem de “ <i>Caçada de jacarés na ilha do Marajó</i> ”.	p. 33
Fotografia 03	Imagem de cena do filme “ <i>A conquista da Guiana Brasileira</i> ”.	p. 34
Fotografia 04	Sr. Artaxerxes Teixeira de Lemos. Proprietário da empresa Teixeira Martins Ltda.	p. 43
Fotografia 05	Edgar Proença	p. 52
Fotografia 06	<i>A graça das Ruas: Dois olhares e dois sorrisos</i>	p. 59
Fotografia 07	<i>Elles... Os gaviões na pose</i>	p. 59
Fotografia 08	Vista lateral do cinema <i>Olympia</i> em 1920.	p. 72
Fotografia 09	Vista de frente da sala de exibição do cinema <i>Olympia</i>	p. 72
Fotografia 10	Vista lateral da sala de exibição do cinema <i>Olympia</i>	p. 73
Fotografia 11	Sala de espera do cinema <i>Olympia</i>	p. 73
Fotografia 12	Vista de frente do cine <i>Iracema</i> .	p. 75
Fotografia 13	Parte do salão de exibição fílmica do <i>Palace Theatre</i>	p. 76
Fotografia 14	Vista da sala de exibição do cinema <i>Moderno</i> .	p. 84
Fotografia 15	Vista de frente da tela do <i>Cinema Moderno</i>	p. 84
Fotografia 16	Violonista João Santa-Cruz.	p. 86
Fotografia 17	Saída do <i>Éden</i>	p. 103
Fotografia 18	Saída do <i>Olympia</i> I	p. 104
Fotografia 19	Saída do <i>Olympia</i> II	p. 104
Fotografia 20	Vista de frente do público do cinema <i>Iracema</i>	p. 110
Fotografia 21	Vista do público do <i>Palace Theatre</i> .	p. 110
Fotografia 22	Sala de espera do Cinema <i>Iracema</i>	p. 115
Fotografia 23	Sala de espera do Cinema <i>Olympia</i> em 1912	p. 116
Fotografia 24	Entrada do cinema <i>Iracema</i>	p. 119
Fotografia 25	<i>Far-West Marajoara</i>	p. 157
Fotografia 26	<i>Far-West ...Em Marajó</i>	p. 157
Fotografia 27	<i>No Far-West Marajoara</i>	p. 157

LISTA DE ILUSTRAÇÕES II

Anúncio 01	Anúncio de venda dos aparelhos “Cinema Pathé-Baby”.	p. 29
Anúncio 02	Propaganda inauguração do <i>Cinema Fuzarca</i> .	p. 39
Anúncio 03	Sorteio de bicicleta: <i>Olympia e Iracema</i> .	p. 91
Anúncio 04	Sapataria Pelicano	p. 144
Anúncio 05	Cigarros Tom Mix	p. 144
Anúncio 06	Pó de arroz Pola Negri I	p. 150
Anúncio 07	Pó de arroz Pola Negri II	p. 150
Figura 01	Capa <i>Belém Nova</i> Pola Negri	p. 46
Figura 02	Capa <i>A Semana</i> Mia May	p. 46
Figura 03	Capa: Harry Lietke e Pola Negri	p. 151
Figura 04	Capa <i>A Semana</i> Pola Negri.	p. 151
Mapa 01	Mapa aproximado de localização das salas de cinema	p. 37
Mapa 02	Mapa da circularidade do filme “A linguagem dos sons”	p. 44
Quadro 01	Preços para a exibição do filme “A condessa Doddy”	p. 41
Quadro 02	Preços para a exibição do filme “Alma Cabocla”	p. 41
Quadro 03	Empresas e proprietários das salas de cinema em Belém nos anos de 1920	p. 42
Quadro 04	Lista de produção e lançamento de filmes	p. 140
Quadro 05	Os vinte maiores filmes de 1928	p. 141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO		14
CAPÍTULO 1-	O CINEMA E A CIDADE NOS ANOS DE 1920	20
CAPÍTULO 2-	<i>NA SOIRÉE DA MODA: O COTIDIANO DAS SALAS DE CINEMA EM BELÉM DO PARÁ NOS ANOS DE 1920</i>	67
	2.1- AS SALAS	68
	2.2- OS ESPECTADORES	95
CAPÍTULO 3-	A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM BELÉM NOS ANOS DE 1920	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS		165
FONTES		169
REFERÊNCIAS		170
ANEXOS		180

INTRODUÇÃO

O cinematógrafo, assim como os automóveis, os aviões, anúncios, letreiros luminosos, e outros instrumentos das novas técnicas que marcaram a virada do século XIX e as primeiras décadas do século XX, inspiraram a imaginação e permitiram de maneira geral captar a realidade de uma forma distinta. Através da visão de uma cidade que “enamora-se”, das luzes em movimentos aladínicos ou de um arraial com feições feéricas, temos novo olhar sob a cidade, um olhar até então imprevisível. A chegada dessas inovações tecnológicas modificou sobremaneira não somente as formas de trabalho e de organização urbana, mas também a sensibilidade e a disposição das pessoas que viviam nas cidades¹.

O espectador, atua neste cenário “idílico” como um interlocutor, recebendo e ressignificando os signos fílmicos. Nesse contexto, o cinema, será um espaço importante dessa nova socialização. De fato, ao contrário do que talvez se possa pensar, o cinema não atuou aqui como mero emissor de novos hábitos e costumes a serem imitados por aqueles que visualizavam as imagens em movimento, mas ao contrário disso, quem assistia criava significados, dialogava com o que era assistido. Sendo assim é justamente acerca de tais práticas que esta dissertação pretende refletir, tendo como foco a cidade de Belém do Pará, na década de 1920.

Na Belém da década de 1920 - que ainda vivia os efeitos do declínio das exportações do látex, semelhante ao que acontecia em outros espaços, embora completamente diversos de Belém² - existia, como até hoje, uma série de fatores que interferem nessa relação espectador e filme, e que de forma decisiva colaboram para as interpretações. Estrutura física das salas, momento “psíquico” da vida urbana, grupos que frequentavam, colaboravam para a construção de entendimentos diferenciados sobre o que era assistido. No que se refere às disposições práticas dessas mensagens no cotidiano dos espectadores, as marcas das histórias de vida, subjetividades, afetividades, anseios individuais, entre outros estavam presentes de

¹ Sobre isto consultar: RONCAYOLO, Marcel. “**Transfigurações noturnas da cidade: o império das luzes artificiais**”. *Projeto História*, nº 18 (1999), pp. 97-102. & CHOAY, Françoise. “**A natureza urbanizada: a invenção dos ‘espaços verdes’**”. *Projeto História*, nº 18 (1999), pp. 103-106. MONDENARD, Anne de. “**A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918**”. *Projeto História*, nº 18 (1999), pp. 107-113). SEVCENKO, Nicolau. **A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio**. In: _____ (org.) *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619. SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

² Cf: SANTOS, Roberto Araújo de Oliveira. **História econômica da Amazônia**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980. WEINSTEIN, Bárbara. **A borracha na Amazônia. Expansão e decadência, 1850-1920**. São Paulo: HUCITEC, 1993. DIAS, Ednéa Mascarenhas: **A Ilusão do Fausto: Manaus, 1880-1920**. Manaus: Valer, 2000.

maneira ativa. O cinema atuava diante disso, como um instrumento de mediação de discussões sobre os papéis sociais empregados aos sujeitos que aqui viviam.

O hábito de frequência era marcado por uma rede de simbolismos, que permeavam desde a escolha da roupa a ser usada, ao salão de exibição a ser frequentado. Isto se dava em grande medida pelo fato de que, as salas de cinema não eram entendidas por muitos, como um simples espaço de exibição de filmes, mas, como um local privilegiado para diferentes práticas de interação social. A cultura cinematográfica estava impregnada na vida urbana em diferentes esferas, tanto no ato de assistir filmes, quanto no ato de exhibir-se, ou “fazer fita”, como se dizia na época. A expressão “fazer fita”, é de proveniência cinematográfica, e era muito utilizada nas crônicas de mundanismo locais, para se referir ao ato vaidoso de mostrar-se. Em alguns momentos ela sugere o comportamento de alguém que fazia “cena”, que se mostrava de maneira pouco espontânea nos espaços de interação social ³. Em vários momentos, o hábito de frequência nos cinemas da Belém dos anos de 1920, estava contornado por filmes e “fitas”.

Por compreender que a relação entre plateia e filme, possui três espaços de construção, dividi a presente dissertação tomando como base estes diferentes lugares. De maneira que o presente estudo esteve estruturado na relação do cinema com três ambientes de interpretação: “a cidade”, “o interior das salas” e a “a subjetividade do espectador”. O que permitiu a divisão deste trabalho em 3 capítulos que se complementam.

No primeiro capítulo intitulado “*O cinema e a cidade nos anos de 1920*”, procurou-se discutir a presença do cinema na cidade de Belém e as interferências dessa prática cotidiana no processo de modernização, pois, o conjunto de valores que atuaram no ordenamento da cidade, desde o final do século XIX, processo de modificação urbana, higienização dos espaços públicos, constituiu, sobretudo, um poderoso instrumento por parte da população de veiculação de padrões de comportamento, ao qual o hábito da frequência não era indiferente. O cinema foi visto como um instrumento de lazer que dialogava com a própria situação da cidade naquele período. Para tanto, entender o espaço urbano, a população, os novos hábitos, os problemas, foi fundamental para se pensar como a cidade de

³ A expressão “fazer fita” não era utilizada apenas em Belém. Em Porto Alegre, por exemplo, Fabio Steyer, destaca que nos anos de 1920 ela começou a aparecer de forma regular nas seções policiais dos jornais, referindo-se a simulações de suicídios. Vinicius de Moraes, em prosa de 1942, “fitas e fiteiros”, definia o ato de “fazer fita” como a forma de uma pessoa de se mostrar pública ou particularmente, por vaidade mais que por negócio, e o “fiteiro” seria aquele que “em pequenos jeitos ou modos de ser procura criar uma outra personalidade, na falta ou na pobreza da sua própria”. Cf. MORAES, Vinicius de. *Fitas e fiteiros*. In: **Poesia completa e prosa**. Organização de Alexei Bueno. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998, p.1121-1123. STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930)**. Porto Alegre: EDIPUC, 2001. p. 139.

Belém vivenciava aqueles “agitados” anos de 1920, e principalmente, como se dava a relação dessa cidade com o cinema.

O capítulo “*Na soirée da moda: O cotidiano das salas de cinema em Belém do Pará (1920- 1930)*” tem por objetivo analisar o interior destes cinemas, e como ele era formado por um espaço físico e por pessoas. Primeiramente discuto “*As salas*”. Analisar a infraestrutura desses espaços, como ventilação, lotação, riscos de incêndios, foi importante, pois estes elementos também faziam parte das estratégias de sedução dos exibidores e colaboravam para um maior envolvimento com o que se estava assistindo. Criar um clima favorável a essa interação do espectador com o filme, era também papel das empresas, através do equipamento de seus espaços. Este tópico mostra ainda as várias faces do cinema que ia desde a comercial, com estratégias de atração de público, briga entre proprietários de sala, à solidária, com a criação das chamadas sessões em benefício.

No segundo ponto deste capítulo, “*Os espectadores*”, é a vida cotidiana das salas que ocupa um papel de destaque. Este se justifica pela necessidade de se compreender o público frequentador e mais que isso, as diferentes relações processadas no interior das salas. Relações de afetividade, namoros, brincadeiras, fofocas, são alguns dos desdobramentos desta convivência “forçada” entre os diferentes sujeitos sociais que frequentavam os cinemas. Este espectador é aqui apresentado como uma figura ativa no hábito de frequência, como sujeitos que reclamavam uns dos outros e das empresas exibidoras caso lhe conviesse. As pessoas eram levadas por diferentes motivos às salas de cinema: trabalhar, *flirtar*, e fazer “fita” eram algumas dessas motivações.

O terceiro e último capítulo, “*O cinema e as representações sociais*”, teve como objeto de análise a relação do cinema com a construção de diferentes representações sociais ⁴, de onde tratamos das noções de infância ⁵ e gênero ⁶. Fez-se de fundamental importância a

⁴ Serve como aporte teórico a este olhar sobre as representações, os estudos de história das mentalidades. A história das mentalidades tem o seu campo de estudo pautado nos sistemas de valores, crenças e representações. Sendo as mentalidades aquilo que rege o comportamento dos indivíduos sem que necessariamente isto seja percebido por eles, ao passo que as sociedades partilham de pensamentos, que são em grande medida, interiorizados pelos indivíduos. É importante destacar que para os historiadores das mentalidades, os indivíduos não são prisioneiros de sua visão de mundo. Da aproximação entre história e antropologia, segundo Peter Burke, houve uma “substituição da ideia de “regras sociais” (que considera muito rígida e determinista) por conceitos mais flexíveis como “estratégia” e “habitus””. (p. 94). Cf: BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos *Annales* 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991. VAINFAS, Ronaldo. “*Histórias das mentalidades e história cultural*”. In: Ciro Flamarion Cardoso & Ronaldo Vainfas (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 127-162. Para Roger Chartier, a noção de representação social é fundamental para a sua compreensão de história cultural, esta se baseia, segundo ele, na correlação entre práticas sociais e representações. Cf: CHARTIER, Roger. *História intelectual e história das mentalidades*. In: **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, pp. 29-67. Sobre Representações Coletivas e Identidades Sociais, cf: CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av. vol.5 n° 11 São Paulo Jan./Apr.

forma como o cinema era consumido por essa plateia que lotava as salas de projeção. A Igreja instrumentada através do jornal *A Palavra*, sobre o qual me refiro adiante, de maneira recorrente fazia uso da análise dos filmes, na tentativa de um controle moral sobre aqueles que assistiam às fitas. Filmes com cenas de beijo, divórcios, violência eram elementos suficientes para que aquele jornal classificasse-os como “inconveniente”, “mal”, “péssimo”, ou de uma forma mais direta “não deve ser assistido”.

Paralelo a isso, existia na cidade de Belém, um público assíduo das salas de exibição e que de forma constante imprimia novos significados àquilo que era assistido. Mulheres que se pintavam como Theda Bara, que consumiam sapatos Pola Negri da sapataria Pelicano, que se vestiam e falavam como os artistas da tela, homens que imitavam ou juravam ser iguais àqueles artistas e que serão apresentados ao longo desta dissertação, eram frequentes nas páginas das revistas de mundanismo. Neste capítulo, tomando por base os textos do jornal *A Palavra* e as crônicas das revistas ilustradas, uma questão se impunha diante desse confronto de opiniões: De que forma o cinema colaborou para a construção de novas formas de se perceber estes papéis sociais?

Dentro deste público freqüentador estava um grande número de crianças, especialmente nas *matinéés*. Chegou-se inclusive a reclamar da quantidade de crianças

1991. Para Pesavento, a análise das representações é um importante caminho para a compreensão das cidades, a medida que se compreende o fenômeno urbano como um acúmulo de bens culturais. Segundo ela, as representações são também partes integrantes daquilo que chamamos de realidade, haja vista que, as representações são “matrizes geradoras de práticas sociais”. PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. Estudos Históricos. Vol. 8. Nº 16. RJ, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/UFV, 1995. p. 281.

⁵ A infância, entendida como um período da vida diferenciado da idade adulta foi conforme Philippe Ariès uma invenção, segundo ele, construída ao longo da era moderna, e que, portanto, a noção de infância, não é um sentimento natural, inerente à condição humana. Destaca-se, neste sentido, que a concepção de criança é apreendida a partir das construções elaboradas pelos adultos. Cf: ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981. Sobre a infância no Brasil consultar: DEL PRIORE, M. (Org.) **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1999. DEL PRIORE, M. **História da criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1996.

⁶ Sobre a noção de gênero, Soihet indica que há neste conceito, uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como sexo ou diferença sexual. O gênero conforme a mesma torna-se inclusive uma maneira de indicar as construções sociais, a criação inteiramente social da ideia sobre os papéis próprios aos homens e as mulheres. O que a ideia de gênero traz de novo, portanto, é a discussão de que a diferença homem/mulher não está centrada no biótipo de cada um, e sim nas construções sociais, e diga-se culturalmente elaboradas para a definição dessa diferença. A possibilidade de uma categoria mulher, homogeneizada foi desestabilizada pelas diferenças cada vez mais visíveis entre as próprias mulheres, existem hoje várias categorias de análise, mulheres lésbicas, trabalhadoras, pobres, etc. a estas diferenças coube/cabe o papel de desconstrução do caráter fixo e permanente da oposição binária entre homem e mulher. Sobre a temática de Gênero consultar: SOIHET, Rachel. “História das mulheres”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campos, 1997. RAGO, Margareth. “As mulheres na historiografia brasileira”. In: SILVA, Zélia Lopes da. (Org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: EDUNESP, 1995. p. 81-93. DEL PRIORI, Mary. “História das mulheres: as vozes do silêncio”, In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.), **Historiografia brasileira em perspectiva**, SP: Contexto, 1998.

registradas com nomes de artistas da cena muda⁷. A frequência dessas crianças nas salas de exibição também se constituía em um elemento de preocupação por parte daquele jornal, que vez por outra tratava de publicar notas alertando aos pais sobre os “perigos” do cinema. Chegou-se inclusive a ilustrar este pensamento por meio de um pequeno conto que narrava a história de uma criança “adoecida” pelos traumas gerados por cenas de um filme assistido. Obviamente que não saberemos como estas crianças recebiam as imagens em movimento, no entanto, é de grande relevância para este trabalho, entender como a noção de infância era pensada a partir do cinema e das discussões travadas sobre a influência daquele na educação dos “pequenos”.

Observando-se os limites e objetivos da pesquisa, optou-se pela ênfase aos textos divulgados nas revistas de cultura e mundanismo da época, trata-se de um material bastante heterogêneo o que inclui novelas, poemas, contos e crônicas, e matérias divulgadas nos jornais de grande circulação local, principalmente material de propaganda. As matérias veiculadas pela imprensa, no entanto, não são aqui tomadas como mera “fotografia do passado”, mas como instrumentos auxiliares na interpretação do passado. A imprensa é entendida aqui como meio de divulgação de pontos de vista de literatos e jornalistas, e que, portanto, refletem interesses particulares, diferentes projetos, juízos estéticos, posições políticas, entre outros⁸.

Nas leituras preliminares para a elaboração do meu projeto de pesquisa, vali-me em larga medida dos textos publicados na revista *Belém Nova*. Essa revista paraense teve circulação quinzenal, por quase seis anos, precisamente de 15 de setembro de 1923 a 15 de abril de 1929. Uma vida considerada bastante longa para um periódico literário, daqueles tempos, chegando a uma tiragem de 5 mil exemplares. A impressão era feita na gráfica oficial do Estado e a redação funcionava na Rua 28 de Setembro nº 6. Na *Belém Nova* publicavam-se poesia, crônicas, contos, novelas, reportagens locais e ensaios literários. O grupo de Bruno de Menezes, Abguar Bastos, Jacques Flores, Eneida de Moraes, De Campos Ribeiro e outros, lançavam nas páginas da *Belém Nova* seu olhar sobre esse novo contexto histórico, deixando como herança para as gerações posteriores traçados de uma Belém marcada pelas influências das inovações tecnológicas.

⁷ Revista *Belém Nova*, 03.01.1925, n° 27, sem paginação.

⁸ Sobre o uso da imprensa na investigação histórica consultar: LUCA, Tânia Regina. “**História dos, nos e por meio dos periódicos**”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Pp. 111-53; CRUZ, Heloisa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosario da Cunha. **Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa**. *Projeto História* n° 35 (2007) pp. 255-72.

Além da *Belém Nova*, outra fonte de não menos importância fora à revista *A Semana*, esta também ofereceu rico material sobre a presença do cinema na cidade e suas repercussões. Essa revista possuía uma circulação semanal, aos sábados, disponibilizava de anúncios dos lançamentos dos filmes além de uma seção de artigos relacionados ao cinema brasileiro, que era escrita por Milton Lacerda no Rio de Janeiro, além do quadro “Focando”, que por seu turno retratava o cinema e suas estreias na cidade, além de comentar sobre os filmes e artistas estrangeiros.

Outro conjunto de fontes utilizado foram os seguintes jornais: *A Folha do Norte*, que funcionou entre os anos de 1896 e 1974, tendo como fundadores Enéas Martins e Cypriano Santos e outros. O jornal *Lusitano*, sendo este o órgão local de representação da comunidade luso-brasileira. E *A Palavra*, que, dentre os jornais consultados, foi aquele que mais se destacou por oferecer um olhar diferenciado sobre o cinema. Por tratar-se de um jornal religioso, aquele imprimia em suas notas, de forma recorrente, um julgamento moral sobre os usos do cinema. Ele possuía publicação bissemanal, e era autointitulado de o “órgão dos interesses da sociedade da família”, era redigido por Paulino de Brito e Alfredo Chaves, circulou em Belém entre os anos de 1910 a 1941, sob responsabilidade da arquidiocese de Belém⁹.

Foram às notas dos cinemas publicadas nestes jornais, que eram de grande circulação na cidade, com destaque para as propagandas fílmicas e textos de leitores que comentavam sobre o cinema na capital paraense, que permitiram uma maior reflexão sobre a relação do cinema com a sociedade, como espaço de sociabilidade e difusor de novos hábitos e costumes.

Para o encaminhamento da presente pesquisa foi de fundamental importância o diálogo, com a semiótica e teorias da recepção. Esses caminhos teóricos foram imprescindíveis para a construção de um olhar específico sobre as plateias, para o entendimento de uma heterogeneidade dos espectadores, como poderá ser observado principalmente no último momento desta dissertação. Teria sido improvável essa proposta de compreensão das interferências do cinema na vida dessas pessoas sem o acesso, ainda que restrito, a uma parte dos filmes que foram assistidos na cidade de Belém na época em estudo. Desse modo, os filmes *Madame DuBarry* e *Monsieur beaucaire*, atuaram como importantes ferramentas para a compreensão dos julgamentos dados pelo jornal *A Palavra* aos comportamentos moralmente aceitos para homens e mulheres.

⁹ Sobre os periódicos locais Cf. **Jornais Paraóaras**: catálogo. Belém: SECULT, 1985.

CAPITULO I
O CINEMA E A CIDADE NOS ANOS DE 1920

CAPÍTULO I

O CINEMA E A CIDADE NOS ANOS DE 1920

Algumas noites daqueles tristes dias do ano de 1923 iluminavam-se com as discussões filosóficas e recitações literárias de grupos de amigos que se reuniam para distrair-se e amenizar as dores geradas pela crise que assolava Belém naquele momento. As sessões literárias renderam bons frutos como a fundação da Associação Literária do prof. Bento Berilo. Aquele ano ficaria marcado pela grande crise no funcionalismo público da capital paraense, especialmente a classe dos professores, os mesmos que atuavam na promoção dessas sessões, que amargavam um penoso atraso de seus salários e passaram a ser identificados como profissionais sem prestígio, e a profissão, como sinônimo de pobreza¹⁰.

As amarguras de alguns setores da população da cidade de Belém, atingidos pelo declínio das exportações do látex, nos ajudam a pensar como, contraditoriamente, o cinema se consolidava enquanto instrumento de lazer na capital, pois entender o cinema nos anos de 1920, passa pela própria compreensão da cidade, do que era viver na Belém daqueles dias. As influências do cinema na vida cotidiana, a contribuição do mesmo para definições e representações sociais dialogavam com esse viver na cidade. A obviedade está no fato de que aquelas salas eram frequentadas por pessoas que, na maioria das vezes, dependiam de dinheiro para assistir aos filmes, que precisavam se deslocar para chegar às salas, que precisavam ler os anúncios e os próprios filmes. Assim, o funcionamento das salas dialogava com esses vários elementos que marcavam a vida urbana: poder monetário, meios de transporte, meios de comunicação, calamidades, formas de lazer, enfim, todos de diferentes maneiras interferiam nas exibições de filmes e no ingresso as salas de cinema.

A cidade de Belém, no início da década de 1920, amargava uma crise que se arrastava desde a década anterior. Dalcídio Jurandir no romance *Belém do Grão-Pará* caracteriza a cidade, naquele momento como “uma cidade acabada”, caracterizada pelo deterioramento de frotas de navio, caixas d’águas vazias e enferrujadas, ‘avisos de guerra apodrecendo no curro velho’, e até mesmo o suntuoso mercado de São Brás, é lembrado aqui

¹⁰ RIBEIRO, José Sampaio De Campos. **Gostosa Belém de outrora**. Belém: Academia Paraense de Letras, 19?. Aldrin Figueiredo já nos fala de uma crise no funcionalismo público desde 1921, quando os professores ficaram sete meses sem receber seus vencimentos. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929**. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 2001. Esta crise no funcionalismo também é lembrada por Dalcídio Jurandir em: JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004. (Coleção Ciclo do Extremo Norte), p. 203.

por sua “fachada encardida”¹¹. Esta crise se dava em grande medida como um reflexo da queda da economia gomífera na região. O aumento dos preços de gêneros alimentícios¹²; do desemprego, problemas no abastecimento de água e nos meios de transporte eram apenas alguns dos contributos da crise.

Com as devidas correções ao censo de 1920, Cristina Cancela¹³, aponta que a população estimada da capital paraense no ano de 1920 era de 236.402 habitantes e que no intervalo de 1870 e 1920, cerca de 20 a 25% da população do estado vivia na capital. É este mesmo censo de 1920 que aponta a população ativa da capital em 37% da população, enquanto que os 63% restantes dos habitantes eram classificados como não tendo atividade ou, atividade mal definida ou não declarada. Quando levado em consideração que apenas aqueles maiores de 14 anos podem ter uma ocupação fixa, temos um percentual ainda menor, 43%.

O dinheiro não saiu completamente de circulação naqueles anos, todavia, a cidade de Belém não foi capaz de ocupar em trabalhos fixos, o grande número de pessoas que aqui moravam. Dessa forma, gerou-se uma significativa parcela de desempregados e de trabalhadores informais que perambulavam pelas ruas da cidade¹⁴. Vendedores ambulantes, como as mingauzeiras, vendedores de remédios naturais, cocada, davam outras feições a Belém através de suas “zuadas” diárias, com pregões que alegravam a criançada e que por vezes tiravam o sossego dos moradores¹⁵.

A cidade de Belém naqueles anos de 1920 possuía feições de uma cidade cosmopolita, ela contava com a presença de pessoas vindas de diferentes regiões e que aqui haviam estabelecido morada. Uma significativa parcela da população que viva na capital, era formada por migrantes, boa parte deles vindos de outros países. Os estrangeiros chegavam a 8,5% da população, sendo que 71% deles eram homens e na maioria das vezes comerciantes. Dentre estes estrangeiros, os portugueses formavam o maior número.¹⁶ Os estrangeiros mantiveram aqui, uma constância no processo migratório, ou seja, não refluíram, isso deu-se

¹¹ JURANDIR, *op. cit.*, p. 153.

¹² Segundo Bárbara Weinstein, a disputa por alimentos fez surgir em Belém uma série de impostos específicos a alguns gêneros alimentares, no entanto após algumas disputas judiciais, o congresso Federal resolveu pela inconstitucionalidade destes impostos. WEINSTEIN, Bárbara. **A borracha na Amazônia. Expansão e decadência, 1850-1920.** São Paulo: HUCITEC, 1993.

¹³ CANCELA, Cristina Donza. **Casamentos e relações familiares na economia da borracha. (Belém, 1870 a 1920).** 343 f. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ RIBEIRO, *op. cit.*

¹⁶ CANCELA, 2006, *op. cit.*

principalmente em virtude dos mesmos exercerem, na maioria das vezes, atividades menos vulneráveis a crise da borracha ¹⁷.

Além da presença dos estrangeiros, na capital do Pará, havia um grande número de migrantes de outros estados, especialmente do nordeste. Entre finais do século XIX e o início do século XX, a migração de pessoas de diferentes áreas do atual nordeste brasileiro para a Amazônia, foi intensa, nos períodos de seca, mas também em outros momentos. Segundo Franciane Lacerda, entre alguns anos do período de 1889 e 1915, o estado do Ceará experimentou intensos períodos de seca, aliado a isto, o trabalho nos seringais amazônicos e também os incentivos a agricultura por parte dos governos paraenses com a criação de núcleos coloniais marcada pela possibilidade de se adquirir terras, foram eventos que levaram à vinda de muitos cearenses para o estado do Pará¹⁸. Por mais que Roberto Santos aponte que na década de 1910 houve uma diminuição no número de imigrantes ¹⁹, principalmente de nordestinos que retornavam ao seu local de origem, é importante pensar que nem todos os migrantes que aqui se estabeleceram, tomavam caminho de volta nos anos de 1920.

Em período anterior a esta década, o cinema chegou, inclusive, a desempenhar a importante função de instrumento para angariar fundos para a manutenção da sobrevivência de parte destes imigrantes. Os membros da *Assistencia aos Flagelados pela Seca* tomavam como prática recorrer aos instrumentos de lazer da população citadina para a captação de recursos. O exemplo disto está a sessão do cinema *Olympia*, em julho de 1915, com a exibição do filme “O rei do diamante”, que acontecera em prol dos flagelados ²⁰.

Para essa população multifacetada, que seriam os frequentadores das salas de cinema, viver na cidade de Belém nos anos que se seguem a 1920, implicava ainda conviver com uma série de problemas estruturais da organização urbana, como o problema das habitações. Nessas duas primeiras décadas, a capital presenciou a formação de subúrbios, obviamente mal dotados de equipamentos urbanos e bons serviços, proliferaram-se pela

¹⁷ SANTOS, Roberto Araújo de Oliveira. **História econômica da Amazônia**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980.

¹⁸ LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)**. Belém: Açai, 2010.

¹⁹ Para Roberto Santos, procedimento contrário era observado entre os imigrantes estrangeiros, que haviam em permanecido em número na capital, os migrantes vindos de outros estados teriam passado, naqueles anos, por um processo de refluxo. “*Os cearenses que se haviam refugiado no Pará por efeito das secas do meio-norte, estão correndo açodadamente em demanda da terra natal que, em plena atividade, neste momento está movimentando todas as suas fontes de vida. De Bragança e Benjamin Constant, abandonam os seus pequenos campos de cultura, dirigindo-se a pé para o Maranhão, visto não poderem pagar as passagens à Estrada de Ferro de Bragança. É incalculável o número dos que se retiram daquela zona rural do estado. É o que dizem os jornais*”. SANTOS, *op. cit.* p. 263. Citando: *O despovoamento da Amazônia*, na Revista Commercial do Pará, da Casa Bancária de Moreira, Gomes & Cia., Belém, 31 de dezembro de 1921.

²⁰ *A Folha do Norte*, 14.08.1915, p.1. *Apud.* LACERDA, *op. cit.*

cidade construções pobres ²¹, que de certa forma harmonizavam com as velhas construções suntuosas do início do século e que já não possuíam o mesmo esplendor de outrora. Ao descrever a ida do personagem Alfredo em direção ao cinema *Olympia*, Dalcídio Jurandir ainda no romance *Belém do Grão-Pará*, deixa transparecer a decadência de alguns prédios da capital, como o de um importante jornal “na esquina da Serzedelo, com as suas grades enferrujadas”, era “o esqueleto ainda sabrecado d’Aprovíncia” Trata-se aqui de uma alusão à decadência do Lemismo ²².

Morar no centro ou não, significava estar à aproximação ou o distanciamento dos equipamentos de lazer, como o cinema. Em decorrência da diminuição dos fluxos de capitais em todo o estado, houve mesmo uma desvalorização dos imóveis urbanos. Em vista disso, muitos proprietários passaram a vender seus imóveis para sanar despesas e dívidas adquiridas, aumentando a oferta e diminuindo o valor de bens. A partir de 1910, com o declínio de capital de casas aviadoras, firmas comerciais e capital bancário, os imóveis urbanos chegaram a ter uma queda de até 50% de seu valor ²³. O que por si só não garantia o acesso à casa própria. Mesmo com o barateamento dos imóveis, havia uma escassez de recursos que dificultava essas aquisições. A crise é sentida por toda a população cidadina, ela marcava não somente a vida dos servidores mais humildes, como também a de membros da dita elite de Belém.

Até mesmo as famílias ilustres da cidade, como os Meira Dantas, do senador José Augusto Meira Dantas, viveram durante muitos anos sem ter casa própria, sendo esta adquirida somente em 1926, isso com muitos esforços e pouco dinheiro, dezenove contos para ser mais exata, o restante foi adquirido através de nota promissória com o Banco Nacional Ultramarino. Mesmo com a ajuda do governador do estado, Dionysio Bentes, que mandara pagar saldo de dezenove contos a que Augusto Meira tinha no Tesouro Público por “lições que dera por quase uma vida”, não foram esses suficientes para pagar a dívida, foi preciso que a família promovesse um leilão com os “móveis dos bons tempos, quadros magníficos e, sobretudo os seus livros”, para sanar o débito. ²⁴ O que demonstra a indistinção da crise de habitações em Belém.

²¹ Segundo Nazaré Sarges, o resultado das transformações processadas em fins do XIX e início do XX foi a elitização do espaço urbano, o desalojamento da população pobre para áreas mais distantes do centro, além da discriminação espacial das classes sociais. Para além do embelezamento produzido por esta *Belle-Époque*, este também foi, paradoxalmente, um período de agravamento dos problemas sociais e deterioração das condições de vida dos moradores mais pobres da cidade. Cf. SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

²² JURANDIR. *op. cit.*, p.137.

²³ CANCELA, 2006, *op. Cit.*

²⁴ MEIRA, Octávio Augusto de Bastos. **Memórias do quase ontem**. RJ: Lidador, 1975. p.95.

Essa crise ao que consta, prolongou-se pelos anos de 1930, quando em nota não assinada à revista *Guajarina*, falava-se que “a crise de habitações em Belém é simplesmente aterradora; levando a crer num futuro picaresco, em que a população, para se acomodar seja empilhada como sacas nos armazéns da *Port-of-Pará*”²⁵. Esta nota nos revela outra face do mesmo problema, a dos poucos investimentos nas áreas afastadas da cidade e o conseqüente inchaço na área central da mesma. A penúria dos bairros afastados nos quais “o transito é quase impossível”, é posta na nota como um dos fatores que levavam a essa “falta de habitações”. Os Aterramentos, nivelamentos dos bairros pobres eram preteridos em relação às obras de melhoramento no centro da cidade o que contribuía para a não permanência de uma parcela da população em áreas mais afastadas.

Esse descaso das intendências municipais pela população mais pobre pode ser sentido, quando em 1930, a imprensa local noticiou o possível fechamento do Instituto de Assistência e Proteção a Infância, levantado por Ophir Loyola. Nesse momento, alguém que assinava pelo nome de A. Zarrague denunciava na revista *Guajarina*, a preocupação da prefeitura em remodelar a estrada de Nazaré, ao mesmo tempo em que planejava fechar o Instituto alegando falta de recursos. A municipalidade de Belém gastava “nababescamente” o pouco que possuía com a remodelação da estrada de Nazaré, “muito embora por essa rua transitem os cortejos fúnebres dos anjinhos mortos pela falta justamente daquilo que se gastou na remodelação da dita rua”²⁶.

Leandro Tocantins destaca que naquele momento de declínio da borracha e fim da primeira Guerra Mundial, Belém passou a adotar valores importados do Sul do país, em especial do Rio de Janeiro, então capital federal. Nas habitações, a moda importada era a dos *bangalôs*. Casas geralmente de madeira, caracterizadas pelas varandas que rodeiam a casa. Como a da família Passarinho localizada por aquela época na Av. Independência. Esses *bangalôs* eram para os belenenses um sinal de distinção social, um traço do “elevado nível social e econômico” daqueles que a possuam²⁷.

Para além das habitações, Belém possuía uma série de problemas relativos à deficiência no fornecimento de água, de saneamento das ruas úmidas e ainda da circulação urbana. Sobre este último, eram latentes as problemáticas envolvendo os bondes. Mesmo pagando em fins de 1929 e início de 1930, 200 réis por viagem, os passageiros eram constantemente surpreendidos com bondes velhos, sem reparos, sujos de graxa, que em nada

²⁵ Revista *Guajarina*. *Habitações*. 15/06/1930, n. 12, sem paginação.

²⁶ Revista *Guajarina*. *Missivas de um pessimista*. 16/08/1930, n. 20, sem paginação.

²⁷ TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 1987. P. 162.

lembravam os “veículos especiais, preparados para enfrentar as chuvas copiosas, todos fechados”, como rememorava Clóvis Meira, sobre os bondes da Belém do começo do século XX²⁸. A reclamação era tanta que os passageiros chagavam até a queixar-se do aguaceiro dentro destes transportes, isso devido à grande quantidade de “goteiras” que eles apresentavam²⁹. Mas as reclamações não eram exclusividade dos passageiros, os responsáveis pelas linhas de bondes também reclamavam de seus clientes, como o que aconteceu ao gerente da *Pará Elétric* que chegou a ir a polícia reclamar dos passageiros que não aceitavam as senhas e contra-senhas oferecidas a eles pelos condutores de bonde³⁰.

Para aquelas populações que viviam em bairros mais afastados e que desejavam assistir aos filmes exibidos na área central da cidade, um dos meios de transporte a serem utilizados, mesmo com as reclamações, eram os bondes. Estes, segundo Clóvis Meira, poderiam ser encontrados nos bairros mais populosos da cidade, como São Brás, Marco, Cremação, Jurunas, entre outros³¹. Pouquíssimos eram aqueles espectadores que poderiam dispor de automóveis para o seu deslocamento as salas de cinema de primeira linha, haja vista que, nas décadas de 1920 e 1930, a cidade de Belém possuía poucos automóveis, e destes apenas um reduzido número pertenciam a particulares, pois, apenas “os endinheirados poderiam comprar”³², como era o caso da família de Benedito Passarinho.

É inegável a importância da queda da economia gomífera para a formação de um quadro caótico na capital, todavia, outros fatores contribuía para a construção de um cenário de crise na principal cidade paraense. O processo de remodelamento da urbe nos áureos dias da borracha acarretou em uma série de problemas para a cidade, como o surgimento de pântanos, esses por seu turno, contribuíram em grande medida para a proliferação de várias doenças, a exemplo da malária e para a proliferação do grande número de ratos que contribuía ainda mais para insalubridade da cidade³³.

²⁸ MEIRA, Clóvis. **O Silêncio do tempo**. Belém: Editora não identificada, 1989. p. 133.

²⁹ Revista *Guajarina*. *Bondes sujos*. 01/03/1930, n. 5, sem paginação.

³⁰ Revista *Guajarina*. *Era o que faltava...* 01/04/1930, n. 7, sem paginação.

³¹ MEIRA, Clóvis, *op. cit.* p. 135.

³² Clóvis Meira destaca que partes destes automóveis eram de aluguel e atendia principalmente a acompanhamentos em enterros, condução aos bailes, casamentos ou alguma outra atividade de urgência. MEIRA, *op. cit.*

³³ Jane Beltrão faz uma análise sobre o "flagelo" causado pela cólera, uma das doenças que marcaram fins do século XIX e início do XX. Para Beltrão, a cólera dispersou terror entre as populações belenenses, na segunda metade do século XIX. A autora destaca a estrutura social de Belém por intermédio de seu olhar sobre o surto daquela doença. BELTRÃO, Jane. **Cólera: o flagelo da Belém do Grão-Pará**. 1999. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas. Campinas, 1999. Ainda sobre doenças e epidemias na virada do século e nos primeiros anos do século XX, cf AMARAL, Alexandre Souza. **“Vamos à vacina? Doenças, saúde e práticas médico-sanitárias em Belém (1904 a 1911)”**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará. Belém, 2006. Em estudo sobre a Belém na virada do século XIX para o XX, Iracy

Não menos importante nesse cenário de horror foi o surto de. Com sua presença sinistra, a “influenza” deixou um rastro de destruição na capital. Em suas memórias, Octávio Meira recordava dos carros fúnebres que costumavam levar os corpos de indigentes, mas que no período alto da epidemia passaram a ser utilizados para o transporte de todo tipo de gente, fosse o corpo de um rico ou de um pobre, e que em meio a grande mortandade, alguns corpos ficavam sem sepulcro. Mesmo aterrorizada pela epidemia, os cidadãos ainda deixavam admirar-se pelo ceifamento de pessoas ilustres da cidade, algumas famílias, mesmo com toda desgraça, faziam questão de manter a pose e a pompa, conforme rememora Octávio Meira:

Lembro-me do carro mortuário, de primeira classe, com quatro cavalos, ajazados, com plumas negras na cabeça, cobertos por mantilhas rendadas. Traziam dois cocheiros, com as roupas fúnebres e cobertos por uma cartola. Sua morte, vítima de “influenza” deixou toda a cidade surpresa³⁴.

Com base em dados oficiais, Roberto Santos destaca que a gripe espanhola chegou a abater 575 pessoas somente em Belém. No que tange as epidemias, mesmo na capital, doenças como a malária haviam matado 270 pessoas somente em 1919³⁵. Mesmo com a chegada da nova década, Belém ainda despertava a atenção das autoridades públicas para a questão da proliferação de doenças e dos riscos de contaminação, fazendo ressoar o higienismo nos discursos das autoridades locais³⁶. Nesse processo de contaminação e transmissão dessas doenças, as enchentes ocupavam um papel de destaque. As enchentes eram um dos elementos que contribuíam de forma decisiva para as contaminações, não raro este se fez um problema recorrente nos anos de 1920. As enxurradas afetavam diretamente a vida da cidade, tanto no que diz respeito ao agravamento das doenças quanto na alteração das atividades de lazer. Haja vista que, a grande quantidade de água dificultava sobremaneira o tráfego de pessoas nas ruas da capital.

Gallo destaca que os miasmas, atuavam, naquele cenário como facilitadores na proliferação de doenças. Cf. RITZMANN, Iracy de Almeida Gallo. **Belém: cidade miasmática (1878/1900)**. Dissertação apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC / SP. São Paulo: Mimeo, 1997.

³⁴ MEIRA, Octávio, *op. cit.* p. 137. Tratava-se do velório do Sr. João Castelo Branco que tendo perdido a esposa por conta também da gripe, havia ficado com os seis filhos do casal, e por conta da perda entrou em aflição e pouco tempo depois chegou a falecer. A esposa do falecido era filha do senador José Porfírio de Miranda.

³⁵ SANTOS, *op. cit.*

³⁶ O governador do Estado Eurico Dutra, em um acalorado discurso do dia 7 de setembro de 1921, ressalta por várias vezes a palavra higiene, e sua importância para o progresso da ciência, e para a “evolução social”, fundamental para o “aperfeiçoamento da raça pela melhoria das condições de saúde”. Segundo Elane Gomes, dentre os principais males que assustavam a população e as autoridades nesse início da década de 1920 estavam exatamente na proliferação de doenças como varíolas, febre amarela, verminoses, tuberculose, lepra, impaludismo, peste bubônica, e outras doenças tidas como endêmicas na época. Cf: GOMES, Elane C. Rodrigues. **Vida material: Entre casas e objetos, Belém 1920-1945**, 183. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Belém, 2009



FOTOGRAFIA 01: Enchente na Pça da Independência.
 Fonte: Revista *A Semana*. Enchentes, 15/04/1922.

Como pode ser visualizado na imagem acima, as águas da chuva alagavam até mesmo logradouros mais largos, o que não deixava imune nem mesmo o Largo da Pólvora, hoje Praça da República. Tendo em vista que uma boa parte dos cinemas locais localizava-se naquele espaço, não eram incomuns os proprietários das salas de exibição anunciar a suspensão de suas atividades por conta dos “aguaceiros” que banhavam a capital. O exemplo disso, o *Olympia* lançou nota em 05 de janeiro de 1921 no jornal *A Folha do Norte* dizendo que:

Em virtude do forte aguaceiro que no dia primeiro do corrente, desabou sobre a cidade, privado dessa maneira as famílias freqüentadoras do *Olympia* de admirarem em dos *bellos films* da Cherles Ray, a empresa proprietária do referido cine-salão exhibirá hoje, em reprise a referida película oferecendo assim oportunidade aos habituês do *Olympia* de apreciarem uma soberba jóia cinematográfica – O culpado inocente.³⁷

Exemplifica ainda essa interferência das chuvas no hábito de frequência a nota do cinema *Paris* informando que “em reprise é hoje focada a 3ª série, 5º e 6º episódios de *O grito da sombra que na estréia*, devido à chuva deixou de ser apreciada pelos frequentadores do *Paris*”.³⁸ Também o cinema *Olympia*, que se localizava próximo ao *Paris*, lançou nota no ano anterior lamentando a interrupção de suas atividades por conta da “chuva torrencial de terça-feira ultima”, impedindo a exibição do filme “Favorita”, culpava-se disso a chuva que se tornara “uma impertinência, incomoda e cruel”³⁹. Desse modo, é importante perceber que o cinema não se encontrava isolado em ‘progresso’ em meio a uma cidade marcada por uma série de problemas. As salas de exibição eram também afetadas por aquelas circunstâncias.

³⁷ *A Folha do Norte*, Belém, 05 de janeiro de 1921, p 5.

³⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 05 de janeiro de 1921, p 5.

³⁹ Revista *A Semana*, 23/03/1920, n. 103, sem paginação.

Em paralelo e contraditoriamente a todas essas penúrias, os anos de 1920, podem ser considerados, na capital paraense, como os anos de expansão e consolidação de uma rede estável de salas de exibição, pois se nas décadas anteriores, a exibição dos filmes acontecia em barracões improvisados, teatros ou, ainda, nos cinemas ambulantes, contando com a presença de poucas salas exclusivas para a exibição fílmica ⁴⁰, essa década marca a consolidação desse circuito de salas fixas. Entre inaugurações e reinaugurações foram noticiados na *Folha do Norte* dezesseis novos cinemas nessa década. Provavelmente o número de abertura de salas foi superior a esse, haja vista que muitas salas nem sequer anunciavam nos jornais locais, muitos, inclusive, anunciavam as suas atrações nas portas das próprias salas. O anúncio abaixo nos dá uma amostra da “facilidade” com que se poderia exibir filmes em Belém:



Cinema Pathé-Baby

Nova remessa de projectores e (?). Fitas novas em portuguez e francês de afamados artistas, como sejam:

(...)

Todos os assumptos, sports, arts, religião, sciencia, viagens, história natural, comédias, dramas, magia, desenhos animados, Etc. Etc.

Vendas e demonstrações com A MOURÃO & Cia – Rua 15 de Novembro, n. 57.
(M—Vs.)

ANÚNCIO 01: Anúncio de venda dos aparelhos “Cinema Pathé-Baby”.

Fonte: *Folha do Norte*. Nº. 10922, 10/11/1925, p. 04, col. 03.

Por mais que o anúncio não apresente o valor dos projetores e fitas, ao menos podemos concluir que qualquer um que tivesse interesse e dinheiro para isso, poderia montar o seu espaço de exibição, sem precisar se deslocar para outro estado ou país para adquirir os equipamentos necessários. São imprecisos os dados quanto às aberturas das salas e o número exato das mesmas. No entanto, fica evidente que havia diferentes formas de se adquirir aparelhos para a montagem de uma sala de exibição. Além da comodidade de compra dentro do próprio estado, havia a possibilidade de importação dos instrumentos de outros estados,

⁴⁰ Sobre isto cf. CARNEIRO, Eva D. Felix. **Cinema e cidade: um estudo sobre o lazer na Belém dos anos de 1920.** Monografia de Especialização – Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Curso de Especialização Cidades da Amazônia: História, Ambiente e Culturas. Belém, 2008.

como era o caso de Pernambuco. A *Empresa Cinematográfica 'Castello'*, de Recife, era uma das que ofertavam seus produtos aos paraenses. Nas páginas da *Belém Nova* aquela empresa anunciava a venda de “cabines completas para cinema, Poltronas de imbuia e cadeiras para camarote”, os interessados poderiam através do endereço daquela empresa pedir “catálogos, preços e condições”. Além desses instrumentos, diferentes tipos de projetores poderiam ser comprados os principais deles eram “*Gaumont*” e “*Pathé*”⁴¹.

Os anúncios acima citados revelam ainda, a importância da empresa *Pathé*, na região, mesmo nos anos de 1920⁴². Nas décadas anteriores, aquela empresa desempenhou um importante papel na formação de um mercado exibidor nacional, com destaques para as cidades de Rio e São Paulo, em que a *Pathé* manteve uma média de “30% a 40% de controle do mercado de novos títulos”⁴³, além da participação nos cinemas ambulantes espalhados por todo o país. Como definia Alice Gonzaga “por algum tempo *Pathé* continuou a ser um quase sinônimo de cinema na cidade. No campo dos projetores, reinou praticamente absoluto”⁴⁴. Os cinemas tomavam inclusive o nome daquela empresa como sinônimo de qualidade de imagens. É importante lembrar que aquela empresa, para além da venda de projetores, teve grande relevância na configuração de novas formas de identificação entre os espectadores e o que era assistido, isso ficou marcado através dos cinejornais.

Celso Sabadin lembra que, o primeiro cinejornal distribuído mundialmente fora o *Pathé-Journal*. Através daquele, os “espectadores de todo o planeta eram informados das últimas notícias nacionais e internacionais, filmadas por funcionários da *Pathé* espalhados por toda parte”⁴⁵. No Brasil, a primeira edição chegou somente dois anos depois, com as filmagens de Alberto Botelho, com imagens que tratavam do cotidiano do Rio de Janeiro⁴⁶. Os cinejornais eram filmes periódicos, geralmente semanais, com a focalização de assuntos de

⁴¹ Revista *Belém Nova*, 19/11/1928, nº 84, ano VI, sem paginação.

⁴² José Inácio destaca que a indústria cinematográfica francesa, da qual se inclui a *Pathé*, passou por momentos de crise na segunda década do século XX. A baixa no número de estreias havia declinado desde antes da primeira guerra mundial, que por seu turno, acentuou ainda mais as dificuldades, à medida que colaborou para a mobilização de mão-de-obra, fez perder cinemas no norte da França e da Bélgica, por conta da invasão Alemã. Somado a esses fatores, estava o sucesso da produção norte-americana. Cf: SOUZA, Jose Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004. Vale lembrar que a *Pathé* como se pode observar não deixou de atuar mesmo em tempos de crise. Quando da guerra, Charles Pathé, viajou para os Estados Unidos ficando de lá administrando seus negócios, só retornando a França em 1917. Encontrando na França um mercado extremamente comprometido com a produção americana. O império *Pathé* durou até 1929, “quando Charles Pathé, após um longo e doloroso processo de desativação de seus negócios, aposentou-se e foi desfrutar de sua fortuna”. Cf: SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. 3ª ed. SP: Summus, 2009. p. 66.

⁴³ SOUZA, *op.cit.* p. 177.

⁴⁴ GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. RJ: Record, 1996, p. 89.

⁴⁵ SABADIN, *op.cit.* p. 65.

⁴⁶ MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo brasileiro: uma visão através da Carriço Film**. Juiz de Fora – MG: FUNALFA, 2008.

grande repercussão na imprensa. Filmagens de rua, partidas de futebol, vistas de autoridades e inaugurações, eram alguns dos temas tratados. Com esse mesmo objetivo de “documentar” uma dada realidade, em Belém, destaca-se a produção de Ramon de Banões. Boa parte da produção desse gênero, na Belém das primeiras décadas do século XX, é de autoria do cineasta espanhol ⁴⁷.

Ramon de Banões chegou a Amazônia em 1911, contratado pelo sr. Joaquim Llopes ⁴⁸, com a missão de supervisionar suas salas e de filmar um documentário sobre o processo de fabricação da borracha. Em sua filmografia sobre a Amazônia consta um curta-metragem intitulado “*Os sucessos de agosto*”, que trata da situação política de Belém no ano de 1911, com as conflituosas relações entre Antônio Lemos e Lauro Sodré, incluem-se ainda os títulos: *Viagem de Lisboa ao Pará, O Cyrio, Inauguração da linha fluvial Belém-Mosqueiro, Dia de finados em Santa Isabel, A moda em chapéus da casa africana, Concurso hípico, Batalha das flores, O embarque do eminente Dr. Lauro Sodré*, entre outros ⁴⁹. Pedro Veriano destaca que a *Amazônia filmes* produzia irregularmente cinejornais, e que a maioria deles continha matéria paga ⁵⁰.

Conforme Pere Petit, o *Pará Films Jornal*, foi o primeiro noticiário cinematográfico da região Norte. Inspirado na *Revista Pathé*, aquele jornal foi lançado em 8 de agosto de 1912 no cinema *Rio Branco* em Belém. Um dos objetivos centrais daquele jornal era informar sobre assuntos paraenses, “especialmente acontecimentos festivos, culturais, políticos e comerciais ocorridos, sobretudo em Belém” ⁵¹. Com aproximadamente 15 minutos de duração, estas fitas traziam breves anúncios comerciais, com anunciantes de Belém, com o objetivo de pagar os custos das gravações e ainda da obtenção de algum lucro ⁵².

Peter Cowie considera o cinejornal como a mais conhecida das variantes do documentário ⁵³. Meize Lucas destaca que o filme documentário era conhecido nos

⁴⁷ VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

⁴⁸ Joaquim Llopes era um fotógrafo, industrial da borracha e proprietário da “*Pará Films*”. Sobre isso consultar: VERIANO, Pedro. **Cinema no Tucupi**. Belém: Secult, 1999. PETIT, Pere. *O imaginário em imagens: Ramon de Banões, pioneiro do cinema mudo na Amazônia*. IN: RUIZ-PEINADO, José Luis (Coordenação). **Atlântico imaginado - Fronteiras, migrações e encontros**. Madrid: Editora: Ministerio de Trabajo e Inmigración - Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones. Edição bilíngue em espanhol e português, 2011.

⁴⁹ OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. *Em cartaz: um cineasta, uma cidade, uma época*. IN: OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. (org). **Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes**. Belém: CNPq, 2004.

⁵⁰ VERIANO, 2006, *op.cit.* p. 48.

⁵¹ PETIT, *op. cit.* p. 117.

⁵² Além dos anúncios de caráter local, os noticiários daquele jornal diferenciavam-se dos noticiários cinematográficos produzidos na Europa até o termino da primeira guerra mundial, posto que aqueles noticiários divulgavam principalmente sobre informações internacionais, enquanto que o *Pará Films Jornal* priorizava os assuntos paraenses. PETIT, *op.cit.*

⁵³ COWIE, Peter . *Apud*: MEDEIROS, *op.cit.* p. 20.

primórdios do cinema como filme “natural” ou ‘atualidade’. Este tipo de produção ganhou espaço naqueles anos por conta de uma queda na, já espaça produção nacional de filmes posados. Isso se dá em virtude dos países latino-americanos terem se tornado, com a primeira guerra mundial, um campo promissor para a entrada da produção norte-americana, que com aquele conflito, tornara-se um produto remodelado e padronizado, “exportado para os quatro cantos do mundo” ⁵⁴. No caso do Brasil, em pouco tempo ele, “havia se tornado um importante mercado para o filme estrangeiro, ao mesmo tempo em que absorvia os padrões e valores da indústria cinematográfica norte-americana” ⁵⁵.

Neste ponto, Sheila Schvarzman, reitera dizendo que “o interesse do produtor e do exibidor brasileiro se separaram, e o financiamento de filmes nacionais é abandonado em favor da compra do produto estrangeiro” ⁵⁶. E assim, o filme de caráter não ficcional foi uma constante naquele período. Era atualidades que destacavam dentro vários assuntos, acontecimentos marcantes nas atividades políticas, como fora o caso da transição do governo de Antônio Lemos para o de Lauro Sodré, destacados na produção de Ramon de Banões, e aspectos naturais do Brasil.

No caso da Amazônia, Selda Vale da Costa destaca que dezenas de exibidores ambulantes de empresas como a *Pathé-Frères* e a *Gaumont*, realizaram tomadas da selva e do cotidiano das cidades amazônicas. Silvino Santos, porém, foi o que mais se destacou nessa área. Após estagiar nos estúdios da *Pathé-Frères* e nos laboratórios Lumière em Paris, tornou-se documentarista e realizou centenas de pequenos filmes. Seu principal trabalho *No país das Amazonas*, de 1922, foi destinado a divulgar aquele estado durante as festividades comemorativas do centenário da independência, no Rio de Janeiro ⁵⁷.

Em Belém nos anos de 1920 a empresa *Grão-Pará film*, que tinha como proprietário Estanislau e Cia, também produzia filmes “naturais”. Dentre os filmes citados pelas revistas locais, tem-se: “*Caçada de jacarés na ilha do Marajó*”, filmado por Emílio Kauffmann ⁵⁸ e “*A conquista da Guiana Brasileira*” ⁵⁹, a qual não se sabe quem é o cineasta responsável. Desta

⁵⁴ LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural. Florianópolis, 18 a 22 de setembro de 2006. Revista O olho da história. Ano 12, nº 9, dezembro de 2006.

⁵⁵ LUCAS, 2006, *op.cit.* p. 02.

⁵⁶ SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2000. p. 21

⁵⁷ Sobre cinema no Amazonas *cf*: COSTA, Selda Vale da, LOBO Narciso Júlio Freire. Cinema no Amazonas. IN: DOSSIÊ AMAZÔNIA BRASILEIRA I. Estud. av. vol.19 nº 53. São Paulo 2005; COSTA, Selda V. **Eldorado das ilusões. Cinema e sociedade. Manaus: 1897-1935**. Manaus, Editora da Universidade do Amazonas, 1997.

⁵⁸ *Belém Nova*, 10/02/1927, nº 66, sem paginação.

⁵⁹ *Belém Nova*, 15/09/1928, nº 80, sem paginação.

mesma empresa foi gravado, “*Pará, terra da promessa*”, “mostrando as incomparáveis riquezas e maravilhas que possuímos”⁶⁰. A empresa *Amazônia Filmes*, também produzia filmes “naturais” naquela década, uma de suas produções foi à película *Breves Scenas*, na qual se pintava “a beleza dos campos marajoaras”, com tomadas da fazenda do coronel Cássio Reis. Segundo a revista *A Semana*, aquele filme, imprimia sobre a tela branca “encantadora sedução”, por apresentar “várias representantes do *set belenense*”⁶¹.



FOTOGRAFIA 02: Sr. Emílio Kauffmann, em filmagem de “*Caçada de jacarés na ilha do Marajó*”.

Fonte: Revista *Belém Nova*. 10/02/1927, nº 66.

Os filmes naturais, atraíam várias críticas, como a de que existiam muitos títulos de baixa qualidade, e que “entulhavam as telas dos cinemas com cenas exóticas de paisagens e culturas”, para muitos, essas películas retiravam “forças e recursos que deveriam ser empregados no verdadeiro cinema”, ou seja, o filme ficcional e de longa metragem⁶². Schvarzman destaca ainda que:

O caráter de encomenda não artística, de proposta de cunho político e laudatório, aliado a certa falta de seriedade de alguns dos realizadores, além da origem estrangeira de muitos deles, leva a atividade a ser denominada pelo termo depreciativo de ‘cavação’⁶³.

Sobre a recepção do público diante dessas produções, Meize Lucas, destaca que ele “oscilava entre o fascínio pelas imagens “naturais” e o desprezo pelas fitas repetitivas e de má

⁶⁰ *Belém Nova*, 18/08/1928, nº 78, sem paginação.

⁶¹ *A Semana*, 24/04/1920, nº 108, sem paginação.

⁶² LUCAS, 2006, *op.cit.* sem paginação.

⁶³ Schvarzman destaca ainda que havia certo temor em torno da divulgação dessas fitas, posto que, elas também apresentavam características inusitadas do interior como a pobreza, a presença de negros, mestiços ou índios, o que contrariava a imagem europeia do Brasil que se queria mostrar. SCHVARZMAN, 2000, *op.cit.* p. 22. Adriano Medeiros lembra ainda que, aos poucos as “atualidades” foram oficializadas, passando a ser utilizadas como propaganda política, despertando com isso a crítica tanto de especialistas, quanto das plateias que constantemente vaiavam-nas. MEDEIROS, *op.cit.* p. 23.

qualidade”⁶⁴. No caso da produção paraense, o interlocutor da *Belém Nova*, chamava atenção para o fato de alguns filmes “naturais” primarem pela “inverdade do real”, ou seja, para a criação de cenas transmitidas como naturais, reais, sendo as mesmas, fruto de uma encenação, forjada por cineastas “pouco honestos”. Dentre os atos falseados pelos cineastas estavam, “querer fazer de uma vila, abandonada e sem população, uma cidade onde o povo se acotovela e mostrando cenas que não são suas”⁶⁵. Nem mesmo o elogiado, “*Pará, terra da promessa*” fora poupado de críticas. Algumas cenas, por serem longas, eram tidas como fatigantes, “as quais, sem prejuízo do valor do filme, poderiam ter sido retiradas”⁶⁶.

Entre os espectadores que apresentavam boa aceitação das imagens, isto por vezes residia no fato de que se identificava com o que era visualizado no *écran*, pois era algo que em muitos momentos dizia respeito a sua realidade, aos acontecimentos que marcavam a vida da sua cidade, e ou de localidades próximas, como o caso do Marajó. Aqui a revista *Belém Nova*, dava elogiosíssima nota do filme “*No rastro de Al Dourado*”, de Silvino Santos justamente por apresentar “aspectos inéditos” da “surpreendente natureza Amazônica” e pelo simples fato de ser “um film sobre a Amazônia”⁶⁷, ou quando falava sobre “*A conquista da Guiana Brasileira*”, destacava que o seu valor real consistia na sua arte, na fotografia, mas principalmente, por apresentar “as belezas naturais de nosso estado”⁶⁸.



FOTOGRAFIA 03: Imagem de cena do filme “*A conquista da Guiana Brasileira*”.
Fonte: Revista *Belém Nova*, 15/09/1928, nº 80.

Acredito que, as imagens da realidade amazônica⁶⁹, de suas “belezas naturais”, atuavam também, dentro de suas limitações, na atração de plateias, o que era fundamental

⁶⁴ LUCAS, 2006, *op.cit.* sem paginação.

⁶⁵ *Belém Nova*, 18/08/1928, nº 78, sem paginação.

⁶⁶ *Belém Nova*, 18/08/1928, nº 78, sem paginação.

⁶⁷ *Belém Nova*, 18/09/1926, nº 61, sem paginação.

⁶⁸ *Belém Nova*, 15/09/1928, nº 80, sem paginação.

⁶⁹ A revista *Belém Nova* apresentava a coluna “o nosso cinema”, que se dedicava a informação de produções cinematográficas locais.

para o circuito exibidor naquele momento de crise. Era a presença desse público, que colaborava, entre outros elementos, para a permanência e consolidação da rede de salas fixas na capital ⁷⁰. Como dito anteriormente, são imprecisos os dados quanto às aberturas das salas e o número exato das mesmas. Todavia, por mais que os anúncios jornalísticos, textos memorialísticos e revistas ilustradas da época não precisassem números exatos, eles nos ajudam a compreender o significativo aumento no número de cinemas naquele momento, e a identificação das salas que desfrutavam de maior prestígio.

As salas de exibição cinematográfica não estavam isoladas em uma relativa prosperidade em meio a uma cidade que sofria com uma crise. Os cinemas dialogavam com as diferentes faces da cidade, pois se Belém nesse período passava por problemas decorrentes da crise, não eram somente estes que compunham o cenário citadino. Se a cidade de Belém era, no auge da borracha, o terceiro centro comercial do Império, em relação à atividade industrial sua expressão era pouco significativa ⁷¹. Entretanto, na década de 1920, segundo Santos, houve um verdadeiro salto nesse setor. No Pará, o ano de 1920 marcou um aumento

⁷⁰ Belém, não apresentava naqueles anos de 1920, a exclusividade sob a exibição de filmes. Existiam várias salas de projeção espalhadas pelo interior do estado. No interior, duas localidades se destacavam nesse setor, o Mosqueiro e a cidade de Santarém. Esta segunda manteve intenso interesse por esse negócio. Segundo Wilson Fonseca, foi em 1924 que se construiu naquele município a primeira sala destinada especificamente ao cinema, o *Cine Ideal*, a iniciativa teria surgido do sr. José de Albuquerque Franklin, que era sócio as empresa concessionária do serviço de energia elétrica da cidade. O *Cine Ideal* teve vida curta, encerrando suas atividades no mesmo ano de sua criação. Os motivos apontados para a prematura interrupção residem no fato de que aquele cinema tinha como característica principal, a deficiência da aparelhagem de projeção e o desconforto da sala, que diga-se de passagem, “era desprovida até mesmo de coberto”, o que impossibilitava seu funcionamento em dias chuvosos. Em 1926, uma nova tentativa de fixar o *Cine Ideal* foi feita, ele foi inclusive coberto com telhas de barro. Este cinema apesar das deficiências tinha seus filmes fornecidos pela empresa Teixeira Martins de Belém. Outro cinema de destaque naquela cidade foi o cine *Vitória* (lotação de 500 lugares), que voltava às atividades de exibição fílmica em 1927, e que por conta dos problemas no fornecimento de energia, chegou a adquirir um gerador, a gasolina. Este contava com a programação da Teixeira Martins em sua primeira fase, a segunda fase tinha como fornecedor de filmes a empresa Amazônia Ltda, também com sede em Belém. No segundo semestre daquele mesmo ano reinaugurou em Santarém, o *Cine Ideal*, agora denominado de cine *Guanabara*, com lotação de 600 poltronas, melhor aparelhado, com mobília, prédio e maquinaria renovados. Aquele cinema contava inclusive com a presença de um quarteto particular, o “Quarteto Guanabara”. A década de 1920 foi naquele município, marcada pela concorrência entre os cinemas *Vitória* e *Guanabara*. Cf: FONSECA, Wilson. *Cinema em Santarém*. IN: **Asas da Palavra: 100 anos de cinema**. Ed. Comemorativa. Cine Unama, Curso de Letras e APCC, Belém-PA: 1995, pp.26-34. No Mosqueiro, destacou o cinema *Guajarinu*, inaugurado em 1913, ele manteve funcionamento até a década de 1970. O sr. Pires Teixeira, da Teixeira Martins, foi o seu primeiro proprietário, seguido de Bianor Carneiro e Paulo Monteiro. Este último destacava que para lá ia um trem pequeno, chamado por ele de *Maria Fumaça* “cheio de melindrosas e almofadinhas”, que saíam de Belém, no entanto, aquele cinema passou muitos anos exibindo filmes mudos apenas para a comunidade local, posto que o movimento veranista fosse ainda pouco destacado. O cinema *Guajarinu* contava com bancos corridos, “ventiladores na parede, diminuta sala de espera e um projetor de 35 mm”. Cf: VERIANO, Pedro. *Cinema Guajarinu*. IN: **Asas da Palavra: 100 anos de cinema**. Ed. Comemorativa. Cine Unama, Curso de Letras e APCC, Belém-PA: 1995, p. 35.

⁷¹ PENTEADO, Antônio. **Belém: estudos da geografia urbana**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

no número de estabelecimentos e de operários industriais. Passando de 54 estabelecimentos em 1907 para 168 em 1920, e de 2.539 operários em 1907 para 3.033 em 1920⁷².

Naquele mesmo ano havia no estado do Pará, 168.111 profissionais liberais formados. Além de tímido aumento da produção de mercadorias não duráveis. Segundo Elane Gomes⁷³, a crise da borracha ocasionou várias tentativas de parceria entre o Estado e o Governo Federal para amortecer a crise gomífera, essas parcerias teriam por seu turno favorecido as indústrias locais na década de 20, o que fez com que houvesse um aumento na produção e circulação de objetos domésticos em Belém. Desse modo, é importante lembrar que houve “uma preocupação do Estado em viabilizar estruturas locais” que atendessem ao mercado interno “com as leis de isenção de impostos”⁷⁴. Gomes levanta ainda a hipótese de que a crise tenha contribuído para o crescimento de outras atividades comerciais, setor lojista, armazéns e distribuidores locais⁷⁵.

Desse modo, o cinema não era o único setor que se desenvolvia nesse período de crise. Assim, contraditoriamente, nos anos que se seguiram após a chamada crise da borracha, os cinemas passaram, na década de 1920, a ocupar um espaço privilegiado de opção de lazer para a população da capital paraense, isso se dava muito em razão do grande aumento no número de salas. Os proprietários das salas de cinema procuravam atrair as pessoas que viviam em Belém para as exhibições. A população interessada era bastante variada. A documentação pesquisada indica a presença de prostitutas, empregadas domésticas, profissionais liberais, coronéis, o que importava a empresa exibidora era a presença de público nas suas sessões. Por conta disso, havia diferentes tipos de salas, pensadas para serem freqüentadas por essa demanda tão diversificada, mas que especialmente não possuíam grandes discrepâncias, como podemos observar no mapa aproximado da localização das salas:

⁷² SANTOS, *op. cit.* p.273.

⁷³ GOMES, *op. cit.*

⁷⁴ GOMES, *op. cit.* p.15.

⁷⁵ É inegável a importância da economia gomífera para o desenvolvimento econômico da região amazônica, no entanto no período de sua crise, a economia da região não para por completo, outras atividades e estratégias de sobrevivência são criadas na região amazônica. A exemplo disso temos, a participação das mulheres na criação de formas alternativas de sobrevivência na floresta com o fortalecimento de núcleos familiares. Cf: WOLFF, Cristina Scheibe. “E não desapareceram... A sobrevivência na floresta. In: **Mulheres da Floresta: uma história: Alto Juruá, Acre (1890-1945)**. São Paulo: Hucitec, 1999, pp.93-152. Se por um lado a borracha havia diminuído a sua importância, Lévi-Strauss demonstra que de outro, a castanha ganhava espaço. Cf: LÉVI-STRAUSS, Claude. “Amazônia” [1955]. In: **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 341-351.



MAPA 01: Mapa aproximado de localização das salas de cinema.

Fonte: Mapa Google, acesso 27/04/2010. Manipulado pela autora com base nos dados coletados no jornal *A Folha do Norte*, entre os anos de 1920 e 1930.

- 1- *Olympia*: Largo da Pólvora (Pça. da República), inaugurado em 1912.
 - 2- *Palace Theatre*: Largo da Pólvora (anexo ao Grande Hotel).
 - 3- *Cine Éden*: Largo da Pólvora (antigo Moulin Rouge), 1928 reinauguração.
 - 4- *Paris*: Largo da Pólvora com atual Rua Riachuelo.
 - 5- *Rio Branco*: Largo da Pólvora (junto ao café da Paz).
 - 6- *Cine Rádio*: Trav. Campos Salles. Inaugurado em 1925.
 - 7- *Iris*: 28 de Setembro próximo a Trav. da Piedade. Inaugurado em 1924.
 - 8- *Magestic*: 28 de Setembro próximo a Trav. da Piedade, finda suas atividades em 1924, quando dá lugar ao cinema Iris.
 - 9- *Rialto*: Cidade Velha (Contiguo a casa Baptista). Inaugurado em 1922.
 - 10- *Ideal*: Cidade Velha (Dr. Assis, localizado na casa Baptista), inaugurado em 1921, segundo Clóvis Moreira⁷⁶ onde antes era o cinema Universal.
 - 11- *Trianon*: Largo do Palácio, Cidade Velha. Em 1924 inicia divulgação sem menção ao ano de inauguração.
 - 12- *Cine Victória*: Largo de São João (Cidade Velha).
 - 13- *Teatro São João*: Av. São João (Cidade Velha). em 1921: passa a divulgar atividades de cinema.
 - 14- *Cinema Moderno*: Largo de Nazaré, inaugurado em 1928.
 - 15- *Cine Teatro Avenida*: Largo de Nazaré Pça. Justo Chermont. Inaugurado em 1929.
 - 16- *Iracema*: Largo de Nazaré Pça. Justo Chermont. Inaugurado em 1926.
 - 17- *Natureza*: Largo de Nazaré (fundos do Iracema), em 1926 passa a funcionar fora da quadra nazarena em caráter permanente.
 - 18- *Poeira*: Largo de Nazaré (antigo cine Natureza), inaugurado em 1929.
 - 19- *Cine Glória*: Largo de Nazaré (ao Lado do Ideal Parque), inaugurado em 1926.
 - 20- *Odeon*: Largo de Nazaré (vila Leopoldina).
 - 21- *Serrador*: Inaugurado em 1925 no lugar do Odeon.
 - 22- *Cinema Popular*: Avenida Independência, próximo ao atual Colégio Gentil. Inaugurado em 1926.
 - 23- *Cinema Royal*: Benjamin Constant, nº 79. Inauguração dia 15 de Março de 1930.
 - 24- *Cine Fuzarca*: Avenida Independência próximo a caixa d'água. Inauguração dia 25 de Maio de 1930.
- *: *Cinema Brasil*: Umarizal. Inaugurado em 1927. OBS: Não foi possível fazer uma localização aproximada do referido cinema.

⁷⁶ *O Liberal*, Belém, 28 de Dezembro de 1986, 1º cad. p. 8.

Através do mapa, fica claro que as salas que anunciavam suas programações nos jornais e revistas tinham a área central de Belém como espaço privilegiado de alocação, a espacialidade das salas de cinema irá se expandir a partir da década de 1930, com a criação do *Cine Fuzarca*, criado em 1930, nas proximidades de São Braz, nos arrabaldes da cidade ⁷⁷, e do cinema *Royal* localizado no bairro do Reduto, considerado um bairro operário ⁷⁸, inaugurado naquele mesmo ano. De maneira geral, as salas podem ser divididas em três núcleos: Nazaré, Cidade Velha e Campina. É importante atentar, ainda, que em um mesmo perímetro, poder-se-ia encontrar salas que apelavam a públicos completamente distintos, como era o caso do *Olympia*, que convidava a “gente fina e elegante”, e o *Paris*, que se dirigia às “classes populares”.

As fontes consultadas não permitiram a localização de salas de exibição nos bairros periféricos de Belém, na década de 1920 ⁷⁹. Supondo que existiam tais cinemas, estes não apresentavam a mesma estrutura de divulgação dos eventos cinematográficos possuída pelas salas das áreas mais centrais da cidade, uma vez que suas atividades não aparecem nos jornais consultados, e nem foram utilizadas como cenários de crônicas e contos das revistas trabalhadas. Uma característica peculiar à cidade de Belém corresponde justamente à grande presença de salas nos espaços centrais da capital, enquanto que centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam uma relativa rigidez na divisão espacial das salas. Sendo a periferia da cidade o *locus* principal de alocação de salas ditas “populares” e as regiões centrais os espaços privilegiados para o estabelecimento dos cinemas de “luxo”, voltados para um público mais abastado. Desse modo, vale dizer que, na capital paraense dos anos de 1920, a distinção espacial de cinemas de luxo e cinemas populares se deu de forma menos marcante do que em outras capitais ⁸⁰.

⁷⁷ JURANDIR, *op. cit.*

⁷⁸ SOUSA, Rosana de Fátima Padilha de. **Reduto de São José: História e memória de um bairro operário (1920-1940)**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém: 2009.

⁷⁹ Ângela Corrêa através de um cruzamento entre as narrativas de Eneida de Moraes, Edgar Proença e os estudos de Antônio Rocha Penteado, destaca os bairros do Umarizal, Marco, Telegrafo e Jurunas, como sendo do “entorno dos bairros centrais” da cidade, no qual inclui o Bairro de São Brás. Destes bairros, não foram encontrados anúncios de divulgação de atividades de cinema no período em estudo. Somente a partir da década de 1930 foram divulgadas atividades em São Brás e Umarizal, com o cinema Fuzarca e cinema Royal, respectivamente. *cf.* CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **História, cultura e música em Belém de 1919 à década de 1940**. Tese de doutorado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2010. Sobre São Brás, Dalcídio Jurandir fala da existência naquele bairro dos *Covões*. Os *Covões* de São Braz ficavam atrás do mercado, aquela era a parte baixa onde havia casas muito pobres. JURANDIR, *op.cit.*

⁸⁰ Com base nas crônicas de Otávio Gabus Mendes, Schvarzman, destaca que até 1925 os cinemas de São Paulo eram, em grande medida, voltados para os bairros e público operários. A autora expõe, ainda, que a partir daquela data foram construídos vários cinemas no centro da cidade direcionados para o público mais abastado. *Cf.* SCHVARZMAN, Sheila. **Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20**. Revista Brasileira de História, São Paulo, Unicamp, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005. Os cinemas de bairro também são identificados como espaços

Como dito anteriormente, essa diferenciação espacial na capital paraense só começou a se tornar mais visível a partir da década seguinte. A inauguração do *Cine Fuzarca*, em 1930, nas proximidades de São Braz significou uma expansão do circuito exibidor e uma transição para um período em que essas diferenciações entre cinema “popular” e de “elite” por bairro são mais latentes. O *Fuzarca* também chama atenção pelo escracho de sua propaganda. Além de anunciar-se como o cinema da “fuzarca” da “pavuna”, em tom coloquial e de galhofa já alertava: “olha a família!... Dá nella!”. E ainda como fica exposto em seu cartaz, apelava aos diferentes tipos sociais que viviam naquelas regiões, como a dona de casa, os operários, os malandros. Em um momento em que no *Olympia* chegava-se a pagar 2\$100 réis para assistir a uma película, por módicos 600 réis o *Fuzarca* chamava todos os tipos sociais a assistirem seus filmes.



ANÚNCIO 02: Propaganda inauguração do *Cinema Fuzarca*.

Fonte: *A Folha do Norte*, n. 12.608. 29/06/1930, p. 01

ESTÁ CHEGADA A HORA DA
“FUZARCA”

A postos, pois, povo amigo, pessoal da
Independência, Canudos, St^a Izabel e outras
redondezas mais!

É HOJE A INAUGURAÇÃO DO
CÉLEBRE:

CINEMA FUZARCA

Empresa Agostinho Nogueira e Cia.

Ilegível

Ilegível

Sou da Fuzarca!

Sou da Pavuna!

Olha a Família!

Dá nella! Etc.

Ilegível

\$600 Réis.

Em Belém, conforme se percebe acima, a diversidade de salas se faz refletida nos próprios anúncios. A propaganda do período nos ajuda a compreender os interesses de seus proprietários na construção de um público regular. Existiam aqui três discursos recorrentes na atração do público e é através deles que as empresas cinematográficas demonstravam os espectadores nos quais estavam interessadas. O primeiro era aquele que apelava a um público “popular”, sem muitos recursos; o segundo, aqueles que procuravam por um local moralmente

frequêntados por grupos menos favorecidos por José Inácio de Souza. Cf. SOUZA, Jose Inácio De Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004.

aceito, com ambiente “familiar”, e o terceiro discurso era aquele que se remetia a gente “*chic*” e “elegante” da cidade. Todavia, por mais que um cinema propagandeasse a “gente *chic*”, as “famílias distintas” ou as classes “populares”, isso não significa que de fato tais estabelecimentos eram freqüentados somente por aquelas pessoas ⁸¹.

Até por conta da geografia das salas, pelo fato de ficarem espacialmente localizadas em perímetros marcados por uma circularidade de diferentes tipos sociais, as fronteiras entre o que seria popular e o que seria de elite são tênues e efêmeras, de tal modo que, o fato de um cinema fazer um apelo “as classes menos favorecidas” e outros a uma “elite”, não determina que tais espaços fossem freqüentados apenas por espectadores identificados com tais rotulações.

Para além da questão espacial, existiam também relações de apadrinhamento, amizades e afetos que poderiam interferir no ingresso a determinadas salas. O fato de o cinema *Olympia* ser considerado um cinema elitizado, pelo que pode ser constatado através da documentação investigada, isso não significava que fosse proibido o ingresso de pessoas de outros grupos sociais naquele estabelecimento. Mesmo se tratando de ficção, o romance *Belém do Grão-Pará*, nos dá um exemplo desses diferentes tipos de relações, quando destaca que a personagem da costureira Isaura ganhava as entradas para o cinema *Olympia*, como cortesia da empresa Teixeira Martins. Isaura as “ganhava” por já possuir uma relação profissional, que lhe dava certa proximidade aquela empresa, haja vista que, ela trabalhava como ornamentadora do *Palace Theatre*, para os bailes de carnaval ⁸².

O hábito de freqüentação era, na Belém dos anos de 1920, impregnado de simbolismos. Por mais que não houvesse entre os “cinemas maiores”, grandes discrepâncias referentes ao valor dos ingressos havia uma distinção que se fazia presente de outras maneiras, seja através do vestuário ⁸³, seja através do encontro com autoridades locais nos salões de espera, entre outros ⁸⁴. Frequentar uma ou outra sala passava por uma série de

⁸¹ Sobre as diferentes propagandas dos cinemas cf. CARNEIRO, *op. cit.*

⁸² JURANDIR, *op. cit.*

⁸³ Alexandre Vale destaca quem mesmo o cinema tendo se popularizado, em parte pelo dizia imprensa, na década de 1930, no Ceará, as “distinções entre os espectadores a partir do vestuário era uma constante nas ‘grandes salas’ de exibição”. Essa diferenciação, segundo ele, teria se arrastado até a década de 1960. VALE, *op. cit.* p. 46.

⁸⁴ Armando Mendes nos lembra que senhoras da sociedade que iam para as paradas esperar os bondes que as levariam ao Olympia, enfeitavam-se “todas de chapéus e luvas”. Cf. MENDES, Armando Dias. **A cidade transitiva: rascunho de recordância e recorte de saudade da Belém do meio do século**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998. Luzia Alvares lembra ainda, que as manhãs do Olympia a “roupa domingueira” era sempre uma exigência. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda, **Saias, laços e ligas: Construindo Imagens e Luta [Um estudo sobre as formas de participação política e partidária das mulheres paraenses 1910/1937]**. 1990, 954. Dissertação de Mestrado - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Universidade Federal do Pará (UFPA/NAEA), Belém, 1990. Dalcídio Jurandir narra o encontro no salão de espera do cinema *Olympia* da

escolhas, que por mais que, em alguns casos, fosse relevante o valor dos ingressos, este não era o único fator que pesava na escolha da sala a ser frequentada.

É importante lembrar que havia entre essas salas, em momentos pontuais significativas oscilações no valor dos ingressos: como pode ser observado nas tabelas abaixo:

Cinema	Data	Preço
Olympia	03/04/22	1\$500
Rio Branco	04/04/22	1\$500
Odeon	05/04/22	1ª classe: 1\$500
		2ª classe: 1\$000
Magestic	06/04/22	1ª classe: 1\$500
		2ª classe: 1\$000
Paris	07/02/22	1\$000
São João	08/04/22	1ª classe: 1\$060
		2ª classe: \$600
Ideal	09/02/22	1\$200

QUADRO 1 - Preços para a exibição do filme: “*A condessa Doddy*”.
Fonte: *Folha do Norte* (1922).

Cinema	Data	Preço
Olympia	25/10/27	2\$600
Olympia	26/10/27	2\$600
Rio Branco	27/05/26	2\$600
Odeon	28/10/27	1ª classe: 2\$600
		2ª classe: 1\$600
Iris	29/10/27	1ª classe: 2\$600
		2ª classe: \$700
Trianon	30/10/27	1ª classe: 2\$600
		2ª classe: 1\$600
São João	31/10/27	1ª classe: 2\$600
		2ª classe: 1\$300
Popular	01/11/27	1\$600

QUADRO 2 - Preços para a exibição do filme: “*Alma Cabocla*”.
Fonte: *Folha do Norte* (1927).

Nos quadros acima há uma diferença significativa no valor dos ingressos, principalmente entre os cinemas que possuíam em sua divulgação um constante apelo ao “popular”, como era o caso do *Paris*, em 1922, e o *Popular*, em 1927. No que diz respeito às outras salas, não há uma discrepância tão grande, chegando por vezes a uma tarifa única entre salas medianas e aquelas de primeira linha. Desse modo, a preferência se dava muito mais a níveis simbólicos. Preferiam-se determinados cinemas não apenas pelo que eles apresentavam em termos práticos (fácil acesso, conforto, infra-estrutura), mas pelo que eles representavam simbolicamente, haja vista que o gosto é também um marcador de classe, o consumo de bens culturais preenche uma função social de legitimar as diferenças sociais. E aqui o cinema pode

personagem de D. Inácia com o desembargador Julião Gomes, chefe da polícia ou “figurão” aos olhos de Alfredo. JURANDIR, op. cit. p. 231.

ser entendido como forma de lazer que funcionava no sentido de uma distinção social, permitindo unir e separar pessoas ⁸⁵.

As sessões não possuíam um valor fixo para as suas programações, o valor dos ingressos variava, ainda, de acordo com a metragem da fita. Dependendo do tamanho dessa, as empresas poderiam pagar mais ou menos por elas, e isso se refletia no valor das entradas. O que contribuía para a formação de uma espécie de hierarquia das salas, além da infra-estrutura que cada uma possuía, era o fato de ser um cinema lançador ou não.

Naquela década, as salas de projeção seguiam o modelo de circuitos nos quais várias salas pertenciam a um mesmo dono. Em Belém, é importante lembrar da dificuldade de se identificar as empresas do ramo e os seus respectivos donos. A Junta Comercial do Estado do Pará, órgão que trata do registro de estabelecimentos comerciais não oferece dados que precisem número e os proprietários daqueles estabelecimentos. Os jornais, por seu turno, não divulgavam comumente os proprietários e localização nos anúncios dos filmes. Tais informações ficam gotejadas ao longo de reportagens e notas de abertura. Partindo desses indícios, tem-se o nome das seguintes empresas:

Empresa	Proprietários	Cinemas
Teixeira Martins Ltda.	Artaxerxes Teixeira de Lemos	Olympia, Palace Theatro, São João, Odeon, Iris, Popular, Poeira, Trianon, São João, Éden, Iracema
E.D.A.L.: Empresa de Diversões Amazônia Ltda.	?	Moderno, Ideal, Royal, Avenida, Éden
?	Sr. Martiniano	Cine Paris
?	Leoni Siqueira	Avenida
Octávio Macedo e Comp.	Francisco Coelho e depois Octávio Macedo	Ideal
Cardoso e Cia.	José Joaquim da Silva Vieira e Aníbal Centeio Lopes	Magestic
Leandro Figueredo e Cia.	Leandro Figueredo	Éden
Agostinho Nogueira e Cia.	Agostinho Nogueira	Fuzarca
Martyres Ltda	Sr. Zacarias	Trianon. Serrador, Natureza, Rio Branco, Ideal Parque
Norte-Brasil	?	Serrador, Natureza, Cine-Rádio
?	Raymundo Vieira Lima	Iracema, Natureza, Éden-Teatro, Moderno

QUADRO 3: Dados das empresas exibidoras e seus referidos proprietários.

Fonte: dados coletados a partir do jornal *Folha do Norte* entre os anos de 1920 e 1930. Alguns nomes de cinemas repetem na lista, pois era comum uma empresa comprar a sala de outra e continuar funcionando da mesma maneira e com o mesmo nome.

⁸⁵ BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

Dentre as empresas citadas, sem dúvida, aquela que mais se destacou no período em estudo foi a Teixeira Martins Ltda, que usufruía, à época, de grande prosperidade, mantendo, em certos momentos, uma espécie de monopólio das salas de exibição. Ela chegou, mais de uma vez, a comprar cinemas que, antes, lhe faziam concorrência, a exemplo dos cines *Trianon* e *Iracema*. Na década de 20, em diversas ocasiões, os cinemas da empresa Teixeira Martins reinaram solitários nas páginas da *Folha do Norte*. Além dos cinemas, aquela empresa era proprietária do *Grande Hotel* e do *Palace Theatre*, que apesar de desempenhar atividades de cinema, este último desenvolvia de atividades mistas, como a de teatro, festas e números musicais ⁸⁶.

O *Olympia*, por seu salão de luxo, e o *Grande Hotel*, pelo *Terrasse* e seus famosos sorvetes, tinham grande relevância para a Teixeira Martins, por compor o itinerário de determinados grupos que buscavam a distração associada ao “chiquismo” ⁸⁷. Nas crônicas da época, era comum a relação entre esses dois estabelecimentos. Após uma sessão no *Olympia*, desfrutava-se dos sorvetes servidos no “*terrasse*” do *Grande Hotel* ⁸⁸.



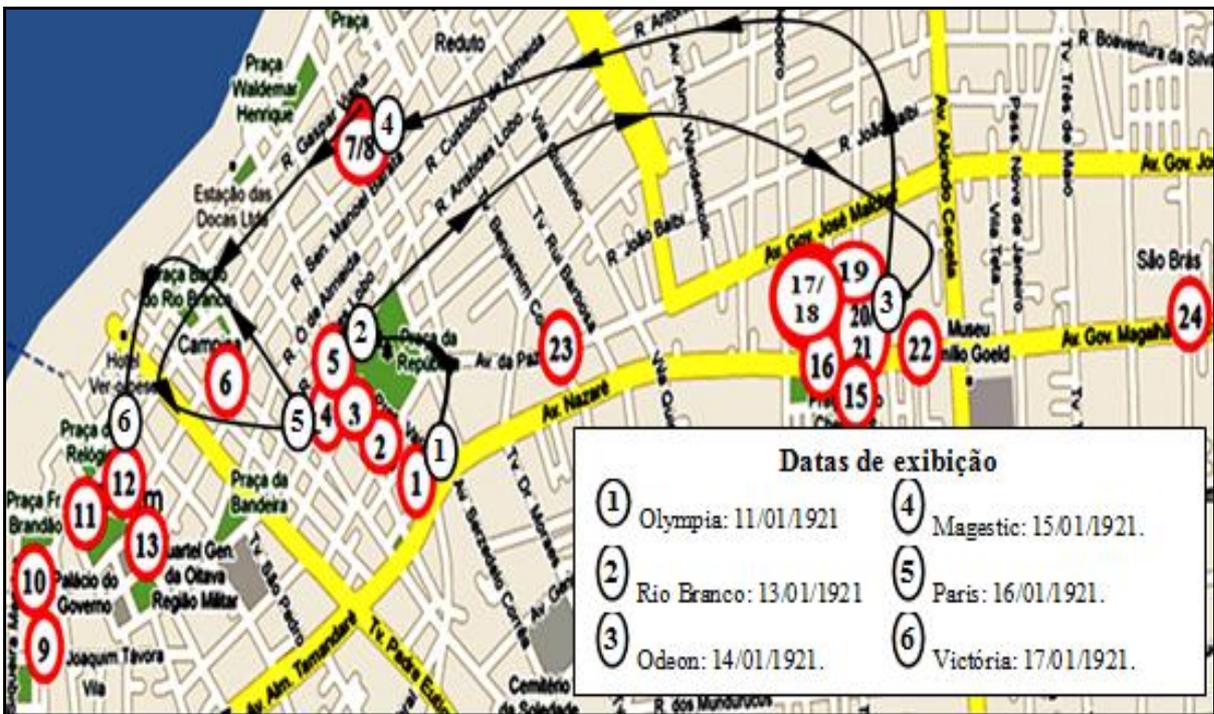
FOTOGRAFIA 04: Sr. Artaxerxes Teixeira de Lemos.
Proprietário da empresa Teixeira Martins Ltda.
Fonte: Revista *A Semana*. nº. 231, 23/09/1922.

⁸⁶ CARNEIRO, *op.cit.*

⁸⁷ Nas fontes consultadas, a palavra chiquismo aparece de maneira recorrente associada à ideia de hábitos elegantes, ligado ao que era considerado *chic* para a época, como por exemplo andar na moda, frequentar os locais preferidos das elites locais.

⁸⁸ Segundo Marinilce Coelho o “terrasse” do Grande hotel tornou-se por muito tempo uma referência cultural da cidade. Turistas, boêmios, intelectuais e artistas usavam aquele espaço como ponto de encontro de forma muito marcante na década de 20. Cf. COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003

Em cada circuito havia as salas de primeira linha, sendo que estas iniciavam a exibição das fitas e somente depois dessas exibições é que elas passavam a circular pelos demais cinemas da mesma empresa. Em Belém, diferentemente do que ocorria em outras cidades, nas quais uma sala de primeira linha poderia manter um filme de sucesso em cartaz durante semanas e até meses seguidos ⁸⁹, não era hábito um filme ficar dias seguidos na mesma sala. Com raras exceções, ele não ultrapassava três dias consecutivos, sendo mais comum o seu retorno à sala de exibição depois de circular pelas outras salas, isto se o mesmo obtivesse uma boa aceitação. E assim, “atendendo aos pedidos do público”, era reprisado. Para se ter uma idéia disso, o mapa abaixo nos apresenta a trajetória percorrida pela fita “*A linguagem dos sons*” entre os dias 11 e 21 de Janeiro de 1921, nas salas da empresa Teixeira Martins:



MAPA 02: Mapa da circularidade do filme “*A linguagem dos sons*”.

Fonte: Mapa Google, acesso 27/04/2010. Manipulado pela autora com base nos dados coletados no jornal *A Folha do Norte*, entre os dias de 11 a 16 de Janeiro de 1921.

O filme foi primeiramente lançado no *Olympia*, que era o cinema lançador da empresa, depois passou para o *Rio Branco*, *Odeon* e o *Magestic*, que se constituíam como salas medianas e finda o ciclo pelos ditos cinemas “populares”, *Paris* e *Vitória*.

⁸⁹ SCHATZ, Thomas. *O gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Companhia das Letras. RJ: 1991.

Para além da circularidade dos filmes e do valor dos ingressos, reitero, o público deveria identificar-se com as salas e essa identificação não pode ser pensada somente em termos materiais concretos mais principalmente através de construções ideológicas⁹⁰. Porque, mais do que assistir em primeira mão ao filme que circularia pela cidade, ou pagar mais, era importante freqüentar um espaço desfrutado, pretensamente, por “iguais”, sejam eles identificados com a elegância, com o *smartismo*⁹¹, com a “boa” conduta moral e preservação dos valores familiares ou simplesmente por serem “modernos”. Daí a importância fundamental da propaganda para deixar claro ao público que tipo de cinema ela estava sendo convidado a freqüentar⁹².

Toda a velocidade que esses novos tempos impunham, com o trem, os novos vapores, o automóvel, a aviação, o telégrafo, o telefone, estendiam-se também à comunicação das notícias. Aquele cenário favorecia o surgimento de uma imprensa mecanizada e “beneficiada pelos métodos fotoquímicos de impressão e reprodução da imagem (...), através da fotografia e seus derivados, o clichê em cores e a rotogravura”⁹³. Na ponta estavam as revistas ilustradas, que vinham tomando corpo desde fins do século XIX. Atendendo aos anseios de diferentes grupos sociais, como homens de negócio, mães de família, crianças em idade escolar e moças, entre outros, elas apresentavam uma grande variedade temática.

Cinema, notas sociais, moda, esportes, teatro, literatura, esses eram alguns dos temas que estampavam as páginas de revistas como *A Semana*, *Belém Nova*, *Caraboo*, *Gente Nova*, *Guajarina*, que circulavam por Belém naqueles anos de 1920. Aqueles temas eram apresentados pelos literatos como aspectos das mudanças processadas naquele momento.

⁹⁰ É importante lembrar que as empresas distribuidoras faziam contratos com os proprietários de um circuito. Conforme Graeme Turner, até a década de 1940 existia os chamados *block booking* ou aluguel de lotes de filmes, no qual, os produtores através de um acordo com os exibidores, alugavam um pacote fechado de filmes, sem direito a escolha. “isso garantia a exibição do produto fazendo com que o exibidor arcasse com a maior parte do risco no que diz respeito ao sucesso ou fracasso do filme”. cf. TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997, p. 24. Nessa perspectiva, os filmes que chagavam em Belém eram em sua grande maioria comprados da região sul, pouco se alugava filmes, esses eram adquiridos em lotes que depois de lançados passavam a ser revendidos, inclusive para estados vizinhos. Essa comercialização era feita somente depois dos filmes terem encerrado todo o circuito, com direito a reprises, se fosse o caso. Sobre isso cf. VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

⁹¹ A palavra *smartismo* devia da palavra inglesa *smart*, ela era usada pelos brasileiros no início do século como sinônimo de distinção social e estilo. Sevcenko destaca no Rio de Janeiro no início do século, verdadeiras campanhas, principalmente por parte de jornalistas, contra os velhos hábitos e pela implantação de novos costumes, pautadas no otimismo da regeneração e no *smartismo*. Cf: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁹² Adriano Medeiros destaca que, em nível nacional, a maior parte dos exibidores tinha preferência pelo público formado pela “família burguesa”, com atenção especial as mulheres e crianças. Tratando do contexto de Juiz de Fora, ele destaca que havia “uma elitização inicial dentro do processo da indústria cultural”, isto dificultava o acesso de uma população mais pobre, ou suburbana, que “muitas vezes, conseguia assistir cinema apenas nas sessões gratuitas, ao ar livre, em alguma praça”. MEDEIROS, *op.cit.* p.51.

⁹³ MARTINS, Ana Luíza. **Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de república**, São Paulo (1890-1922). SP: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, p. 107

Amostras de uma cidade pulsante, que por parte de vários segmentos, ansiava sentir-se moderna.

Essas revistas passaram a ser um dos veículos de divulgação mais utilizados pelas salas de cinema da década de 1920. Aproveitando-se dessa característica das revistas de serem voltadas para uma diversidade de público leitor, as empresas proprietárias de salas de exibição utilizavam-se daquelas para seduzir os leitores a frequentarem os seus salões de exibição. Essa forte ligação entre as revistas de mundanismo e o cinema fica exposta nas seguintes capas de *A Semana* e *Belém Nova* que trazem afamadas atrizes da cena muda.



FIGURA 01: Capa *Belém Nova* Pola Negri.
Fonte: Revista *Belém Nova*, 08/11/1924, n.25. Capa.



FIGURA 02: Capa *A Semana* Mia May
Fonte: Revista *A Semana*, 24/09/21, n.181. Capa.

Essas revistas, não se restringiam apenas aos anúncios da programação dos cinemas. *A Semana*, por exemplo, possuía no início dos anos de 1920 uma coluna chamada “*A arte do silêncio*”, assinada simplesmente por *Operador*, que ricamente ilustrada dava notas biográficas sobre os artistas da tela e ainda fazia algumas análises fílmicas. Em 1928, outra coluna marcava a relação entre o cinema e aquele periódico. “*A Semana Cinematográfica*”, diferente do formato adotado pela coluna de 1920, fazia comentários específicos sobre os filmes exibidos em alguns cinemas da cidade, como *Olympia* e *Eden*, que dependendo do gosto de *Carlos Valentino*, quem assinava a coluna, poderiam receber notas que variavam de

0 a 10⁹⁴. Da mesma forma, a revista *Belém Nova* através da coluna “*Arte dos gestos e dos olhares*”, que se dizia uma correspondência direta da “*Consortium de Presse*”, de Paris, publicava notícias sobre os filmes que estavam sendo feitos, das contratações de atores e com menos frequência da compra de salas de projeção⁹⁵.

Segundo Meize Lucas, as revistas especializadas em cinema publicadas no Brasil possuíam características diferenciadas. Aquelas pertencentes a grupos editoriais fortes e que contavam com uma circulação nacional, serviam de veículo para o *star system* hollywoodiano. Nessas publicações, as principais fontes de renda “estavam ligadas a publicidade de filmes norte-americanos anunciados por empresas distribuidoras ou por circuitos de exibição”⁹⁶. Em Belém, dentro deste formato, seguindo as mesmas linhas de prioridade de escrita, chegavam várias revistas, especialmente do sudeste, que forneciam as publicações locais matérias específicas sobre cinema. Essas matérias eram distribuídas em diferentes números daquelas revistas. Dentre essas revistas, a *Cinearte* se posicionava como colaboradora das revistas locais, especialmente a *Belém Nova*, que em 01 de Setembro de 1928, fez uma transcrição de uma matéria sobre *Quo Vadis*⁹⁷.

Naquele padrão de divulgação, destacava-se também a revista “*Cineasta*”, publicação da “*Metro-Goldwin-Mayer Pictures*”. Era comum, algumas matérias serem enviadas as revistas pelas próprias produtoras como era o caso da MGM. A *Belém Nova* recebeu em 1929 um número da publicação daquela empresa norte americana “repleta de interessante matéria, ilustrada de inúmeros ‘clichés’ de ‘astros’ e ‘estrelas’ de maior evidencia em Hollywood”⁹⁸. O envio de matérias especiais sobre as suas produções, por parte das produtoras eram frequentes⁹⁹. Até mesmo, algumas empresas locais de exibições enviavam suas publicações para as revistas ilustradas de grande circulação local, como fora o caso da Empresa de Diversões Amazônia Ltda, que enviou a *Belém Nova*, o primeiro número de o

⁹⁴ A coluna *Arte do silencio* esteve presente nas páginas da revista a *Semana* entre os anos de 1920 a 1923 e a coluna *A Semana Cinematográfica* foi encontra da mesma revista no ano de 1928. Os referidos números desse periódico foram encontrados na Biblioteca Pública Arthur Vianna, no setor de Obras Raras.

⁹⁵ A coluna *Arte dos gestos e dos olhares* da revista *Belém Nova* foi ser visualizada neste periódico nos anos de 1923, 1924, 1925, 1927, 1928 e 1929, do período em estudo. Os números deste periódico puderam ser consultados na Biblioteca Pública Arthur Vianna, no setor de Obras Raras e em maior número na Biblioteca da Academia Paraense de Letras.

⁹⁶ LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Ver, ler e escrever: A imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950*. Revista Brasileira de História, jan-jun, año/vol. 28, nº 055. Associação Nacional de História. São Paulo Brasil, 2008, pp. 19-40.

⁹⁷ *Belém Nova*, 01/09/1928, nº 79, sem paginação.

⁹⁸ *Belém Nova*, 09/03/1929, nº 90, sem paginação.

⁹⁹ Uma dessas matérias pode ser encontrada na *Belém Nova*, 15/01/1929, nº 88, sem paginação.

“*Cinema*”, jornal programa da empresa, este periódico também era distribuído gratuitamente nas casas da citada empresa ¹⁰⁰.

Evidencia-se assim, a forte ligação entre as produtoras, exibidoras e as revistas ilustradas, utilizadas como instrumentos de divulgação das novidades cinematográficas, e como importantes elementos na formação de plateias ¹⁰¹. É importante lembrar que, havia na década de 1920 grandes restrições de acesso a essas revistas, a principal delas se fazia por conta do grande contingente de analfabetos. O censo daquele ano apontava que no Brasil de cada 100 pessoas, 65 eram analfabetas ¹⁰². Em Belém, essa realidade não era diferente, poucos eram os que sabiam ler e escrever, e dentre estes nem todos se interessavam por esse tipo de publicação ¹⁰³. Naquele momento, várias revistas apareciam e desapareciam com grande velocidade. Poucas eram as revistas que conseguiam sobreviver aos déficits de venda. A *Semana*, *Belém Nova* e a *Caraboo* foram algumas das poucas felizardas que resistiriam por alguns anos no mercado editorial paraense ¹⁰⁴.

As revistas ilustradas representam a seu modo, parte da grande movimentação intelectual que a cidade presenciava naquele momento. Essas revistas eram constituídas por grupos letrados que estavam em constante diálogo. Era comum, alguns escritores trabalharem em um periódico e colaborar com outro. A *Semana*, por exemplo, possuía colaboradores da *Belém Nova*, assim como essa publicação recebia apoio de elementos da redação daquela. É importante lembrar ainda que, por mais que várias revistas tenham surgido em Belém no período em estudo, poucas delas foram preservadas, como foi caso da *Belém Nova* e *A Semana*, das outras publicações, minguidos são os números ainda acessíveis ¹⁰⁵.

Os anos de 1920 marcam o momento de grandes discussões sobre as raízes da identidade pátria, e de elaboração de uma arte genuinamente nacional. Um dos momentos de grande destaque dessas discussões fora a *Semana de Arte Moderna* em São Paulo de 1922. Aquele evento foi à culminância dos projetos então em voga. Enquanto isso, em Belém um grupo de jovens intelectuais que pouco tinha contato com os intelectuais no sudeste, pois as

¹⁰⁰ *Belém Nova*, 18/08/1928, nº 78, sem paginação.

¹⁰¹ Mesmo trabalhando em diferente contexto, com um tempo distinto, Meize Lucas, nos ajuda a compreender essa relação entre imprensa, cinema e espectador. Ela destaca a importância da imprensa para a formação de uma “cultura cinematográfica” nos anos de 1950. No qual, “a divulgação de novos referenciais por parte da imprensa e dos próprios filmes representou mudanças na recepção dos espectadores e em seu horizonte de expectativas, o que, conseqüentemente, implicou modificações entre os que produziam”. LUCAS, op.cit. p.37.

¹⁰² MARTINS, *op. cit.*

¹⁰³ Revista *A Semana. Balanço de três anos*. 26/03/1921, sem paginação.

¹⁰⁴ Revista *A Semana. Balanço de três anos*. 26/03/1921, sem paginação.

¹⁰⁵ BATISTA, Alessandra de Jesus Sodré. **Vândalos na folia: Carnaval e identidade nacional na Amazônia**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2001.

informações que aqui chegavam ainda eram muito precárias, demonstravam seu interesse em mudanças e na elaboração de uma arte original ¹⁰⁶. Em várias crônicas, aqueles literatos criticavam a constituição de um centro e de várias periferias, e identificavam aquela divisão como um dos principais problemas na arte e na literatura.

Essa intelectualidade local agregava-se principalmente na “Associação dos Novos”, que surgira a partir da união de dois outros grupos: a *Academia ao ar livre* e a *Academia do peixe frito*. Os primeiros eram identificados como aqueles que promoviam seus encontros nos cafés e bares elegantes da cidade, enquanto que o segundo divertia-se com os encontros que aconteciam no Ver-o-Peso, regado sempre à cachaça e peixe frito como tira gosto. Todavia, é importante lembrar que, os dois grupos não seguiam rigidamente essa divisão, pois eles constantemente circulavam por aqueles diferentes ambientes. O grupo dos novos foi denominado por Bruno de Menezes de vândalos do apocalipse ¹⁰⁷.

A relação dos novos com o movimento paulista é marcada por aproximações e distanciamentos. Se em alguns momentos esses manifestavam aberto apoio aos paulistas, esse apoio foi sempre seguido de autonomia, trilhados por caminhos próprios e independentes e não de uma adesão cega. Para Alessandra Batista, o grupo dos novos em muitos aspectos se diferenciava dos intelectuais da semana paulista de 1922. A exemplo disso, a revista *Belém Nova*, que era o próprio órgão de imprensa do grupo, agregava diversos tipos de literatos, abarcando não apenas os mais revolucionários, adeptos de modelos estéticos inovadores, mas também aqueles que adotavam formas conservadoras de manifestação artística. Essa diversidade era unida em torno de projetos comuns, como o interesse em dar maior oportunidade às publicações paraenses elaboradas por artistas locais ¹⁰⁸.

Segundo Aldrin Figueiredo, os literatos daqui só tomaram conhecimento de fato das agitações paulistas a partir da semana de 22. Antes disso, o que chegava até Belém eram as influências de uma vanguarda marcadamente europeia. A França, inclusive, continuava sendo o “epicentro cultural do mundo civilizado”. “Eram por aqui muito comentados o expressionismo alemão e o futurismo italiano, sendo estes confundidos como vindos da França” ¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Para Alessandra Batista a própria semana de arte de São Paulo pouco surtiu efeito nos círculos locais. O conhecimento dos homens das letras locais sob as vanguardas européias também eram minguados, mas, ainda assim existia aqui uma ânsia por mudanças. BATISTA, *op.cit.*

¹⁰⁷ Sobre isto cf. BATISTA, *op. cit* e FIGUEIREDO, *op. cit.*

¹⁰⁸ BATISTA, *op. cit.*

¹⁰⁹ FIGUEIREDO, *op. cit.*

Bruno de Menezes, um dos nomes fundamentais do “modernismo paraense”, sob o pseudônimo de João de Belém, através das páginas da *Belém Nova*, criticava a substituição de nomes de antigas heroínas pelo das estrelas cinematográficas, do *flirt*, como forma de relação amorosa inapropriada para “moças de família”, entre outras. As crônicas de Menezes são emblemáticas no sentido de revelar contornos da relação entre literatura e modernidade. Tem-se nesse contexto a confluência entre as formas de produção literária e a sensibilidade propiciada pelas inovações tecnológicas. De forma estreita o cinema, assim como vários outros elementos da modernidade, alterou de forma expressiva a escrita. As crônicas confirmam a influência do cinema nos hábitos e costumes da época, o cinema agindo com forte influência sob o imaginário de seus espectadores. Essa influência também foi sentida na escrita de alguns intelectuais daquele momento.

Existia uma preocupação na divulgação de notícias sobre o mundo do cinema, o que nos permite pensar que o cinema não só já se instituíra como importante forma de lazer como também era alvo da preocupação de grupos letrados da cidade. Através de em uma leitura mais atenta da produção literária desse período, pode-se perceber a forma como foram incorporados à escrita, alguns elementos desse impacto tecnológico. Os processos de montagem, linguagem e estilo são apenas alguns dentre os vários elementos que ajudaram a compor essa inovadora forma de se escrever.

Desse modo, as novas tecnologias são tomadas não apenas como tema expresso no conteúdo, mas condicionante de uma escrita ágil e sintética, João de Belém, pseudônimo de Bruno de Menezes, que em muitos aspectos assemelha-se a João do Rio e tal como aquele traz em seu pseudônimo o nome da cidade, deixa entrever em sua obra as ressonâncias do impacto dos cinematógrafos. Principalmente através de suas crônicas. João de Belém, citando apenas um, incorpora em sua técnica de escrita algumas derivações permitidas pelo cinema, como por exemplo, a incorporação da sensação de efeitos mágicos.

A feira da elegância e do chiquismo: A cidade enamora-se [...] em lyrica oblata régia olha a lua que vae – romântica, e lindo cisne vogando a lona dos lagos dormentes dos jardins outonais do azul – e ruma para o arraial féérico, a tomar parte na incomparável feira da elegância e do chiquismo [...]. E ficamos a recordar, a viver, na memória do que vai fugindo, os prodromos dos festejos profanos, o ante-círio, as noites seguintes, com os chuveiros a giorno e os pharolins de festa veneziana, iluminando a praça, as luzes pindalgadas dos bares em movimento dos aladínicos bazares de brinquedos, dos theatros apinhados dos cinemas em penumbra que alegravam tanto...¹¹⁰.

¹¹⁰ *Belém Nova*, 25/10/1924, sem paginação. As revistas de mundanismo possuíam colunas que constantemente apelavam para a temática do cinema. Revistas como a *Belém Nova* traziam uma literatura voltada para as inovações estéticas e literárias, demarcando um conceito próprio de modernidade. Esta revista serviu como

O cinematografo, bem como os outros instrumentos das novas técnicas inspiram a imaginação e permitem de maneira geral captar a realidade de uma forma distinta. Através da visão de uma cidade que “enamora-se”, das luzes em movimentos “aladínicos” ou de um arraial com “feições feéricas”, temos um olhar novo sob a cidade, um olhar até então imprevisível. Por sua grandiosidade, a relação entre cinema e seu papel na reformulação da escrita de vários literários, não cabe nesta dissertação, mas aponta para novos caminhos de pesquisa ¹¹¹.

As revistas ilustradas, para além das discussões literárias, traziam fofocas, crônicas, novelas que tinham o cinema como foco principal. O que se divulgava não eram apenas os filmes e a vida das estrelas das películas, das colunas já citadas. Publicava-se uma série de valores, códigos de comportamento e simbolismos que marcavam o hábito da frequência e que estavam em conformidade com a vida moderna. Acompanhavam aquelas publicações, “as falanges emergentes dos fiscais do gosto, os censores da correção, os ditadores da moda” ¹¹². A publicidade das revistas sobre esse novo estilo de vida é marcada pelo recorrente uso da palavra “moderno”. Nos dizeres de Sevcenko (1992):

Essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante. Não há limite para o seu uso e, embora na sua raiz ela comporte um mero registro temporal, na semântica publicitária ela capitaliza as melhores energias da imaginação e se traduz, por si só, no mais sólido predicado ético em meio à vasta expectativa por uma vida melhor. ¹¹³

Nos anos 20, por mais que se valorizassem as tradições nacionais, havia um grande fascínio pelas novas tecnologias. Esse período marca o início da introdução de novas tecnologias ligadas aos meios de comunicação de massa no Brasil, como Rádio, gramofone e o próprio cinema ¹¹⁴. Estar “antenado” a este aparato da modernidade era vivenciar esse “novo tempo”. O cinema era, por excelência, um dos expoentes máximos dessas inovações. Segundo Nicolau Sevcenko, espaços como aquele tinham na idéia de modernidade um dos seus

elemento de divulgação regional do universo literário e da arte. A *Belém Nova* publicou os seguintes manifestos: *Manifesto da beleza*, *À geração que surge!* e o *Manifesto aos intelectuais paraenses*.

¹¹¹ Sobre a relação entre cinema e literatura, a influência das novas tecnologias na escrita cf: SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil**. SP: Cia das Letras, 1987.

¹¹² SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

¹¹³ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 228.

¹¹⁴ Sobre a presença do rádio no estado, ainda em fins da década de 1920 cf: OLIVEIRA, Érito Vânio Bastos de. **Imagens Sonoras: O Universo Sensível e Imaginário do Rádio na Amazônia, 1928–1940**. Revista eletrônica História e-história, 25/05/2010. Disponível em <http://www.historiaehistoria.com.br/>. Acesso: 15/06/2011.

principais instrumentos de divulgação, o ideal de parecer moderno era um dos pontos privilegiados por aqueles que queriam atrair o público, reconhecer-se e ser reconhecido como moderno implicava, em certa medida, freqüentar os espaços de lazer construídos para estes fins exibicionistas ¹¹⁵. A extensão do exibicionismo é perceptível mesmo no estilo arquitetônico adotado pelo cinema *Olympia*. Naquele cinema, o espectador, para ter acesso à sala de projeção, passava por uma entrada que dava diretamente para o público. Dessa forma, seria impossível entrar sem ser percebido ¹¹⁶.

As revistas ofereciam ainda uma demonstração do que ocorria dentro das salas, das pessoas que haviam frequentado, dava conta de fofocas sobre a vida particular dos freqüentadores. A coluna “*Gravetos*”, escrita por Edgar Proença - um dos colaboradores da revista *Belém Nova* e ainda redator de *A Semana* – era um dos espaços privilegiados para este tipo de notícia. Na referida coluna, Proença assinava sob o pseudônimo de Miracy. A ele é dada a iniciativa de introdução do colunismo social na imprensa local. O nosso escritor atuava na coluna vez por outra como uma espécie de espectador, não do filme, mas das pessoas que freqüentavam as salas. As gozações nesses ambientes, os namoricos, o *flirt*, os “causos” engraçados, eram alguns dos sustentos de sua coluna ¹¹⁷.



FOTOGRAFIA 05: Edgar Proença, redator de *A Semana* e colaborador da revista *Belém Nova*.
Fonte: *A Semana*, 04/02/1928, n. 510, vol. 9

¹¹⁵ SEVCENKO, 1992, op. cit.

¹¹⁶ O cinema moderno em Fortaleza possuía a mesma característica do *Olympia* de a entrada ser ficar ao lado da tela e, portanto, quem entrasse dava de cara com o público já presente. SILVA, Márcio Inácio da. **Nas telas da cidade:** salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007. VAZ, Toninho. **O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia.** RJ/SP: Ed. Record, 2008.

¹¹⁷ Sobre Edgar Proença. Cf. FIGUEIREDO, op. cit. pp. 253-262

Além do cinema, outra forma de divertimento e distração dos belenenses, que mereceu destaque nas discussões entre esses intelectuais era o carnaval. A participação dos membros do *Grupo dos Novos* tanto nas organizações, quanto como partícipes da folia eram muito freqüente. Os literatos dessas duas revistas travaram em suas páginas longas discussões no correr daquela década sobre os significados daquela festa.

Assim, tais literatos em um tom pessimista falavam da decadência do carnaval paraense nos anos de 1920. A explicação era que este ficava muito restrito aos salões e clubes da cidade e como esses espaços não poderiam ser freqüentados por todos, pois fantasias e ingressos custavam caro, essa se tornava uma diversão para poucos. Nesse momento, lamentava-se pelo “desaparecimento” dos festejos em locais abertos, nas praças e ruas da cidade e, portanto, de livre acesso a todas as pessoas. Boa parte dessa intelectualidade atribuía ao carnaval daqueles anos uma apatia advinda de uma série de motivos. O primeiro deles era o tom nostálgico a que se referiam folguedos tradicionais organizados pelos moradores das áreas periféricas da cidade, além desse, a crise financeira e os fatores climáticos, como a grande presença de chuvas, eram alguns dos elementos amplamente citados. Todavia, não havia uma homogeneidade de opiniões dentre as revistas ¹¹⁸.

Arnaldo Valle e Zé Pereira foram vozes destoantes daquelas. O primeiro defendendo que no carnaval, o moderno havia ganhado a disputa, e que justamente por conta disso, aquela festa havia sofrido grandes melhoras naqueles anos. Que ao invés de uma moralidade cega, as brincadeiras da moda, como o lança-perfume, havia tornado a festa mais divertida. Zé Vicente, por seu turno, ao contrário da morte do carnaval de rua, afirmava que os foliões continuavam nas ruas, que os cordões, ditos como sem graça e tristemente presos aos salões e que aqueles representavam toda a alegria da gente da terra, misturando fantasias de origem local e européia, em um hibridismo de *pierrots* e índios ¹¹⁹.

Em 1924, Bruno de Menezes desdizendo as críticas aos anos anteriores mostrava em suas crônicas um carnaval animado, como símbolo de um tempo de igualdade e democracia, por ser uma festa síntese de diferentes gostos e origens. A Praça da República e São Braz são lembrados aqui como os pontos principais dessa animação carnavalesca. No entanto, havia

¹¹⁸ Alessandra Batista, *Op. Cit* nos lembra que em fins do século XIX e início do XX, em Belém o carnaval que se celebrava era aquele que mais se aproximasse do modelo europeu, o uso de serpentinas, bisnagas, os lança-perfumes refinados e elegantes eram usados como elementos de distinção, que alinhava a sociedade da terra com os cantos mais elegantes e modernos do Brasil e do mundo. Seguindo um modelo de organização veneziana. Isso era feito com o devido apoio do intendente para dar a cidade uma aparência moderna e civilizada. Exercendo sob o carnaval um rígido controle, tanto no que diz respeito ao modelo da folia quanto ao controle das massas que seguiam nas ruas. Mesmo com todo esse controle a população ainda encontrava meios de driblar a fiscalização estatal, a exemplo disso, a prática do entrudo, os cordões de pretinhos, o até mesmo o encontro de cordões.

¹¹⁹ BATISTA, *op.cit.*

uma diferenciação entre estes dois espaços, o primeiro destinado a receber as brincadeiras mais caras e o segundo, juntamente com a Avenida Generalíssimo Deodoro, recebiam os foliões dos bairros da periferia. Em outras palavras a tão sonhada igualdade da folia não passava de uma falácia ¹²⁰.

Os carnavais dos anos de 1920 foram marcados pela presença constante das drogas. O pós-guerra foi um período identificado como de progressos espantosos do tráfico de cocaína, na Europa e, em especial, na França, mas o Brasil também não saiu ileso desse avanço. Na São Paulo daquele período, chegou-se a apreensão de quantidades “alarmantes” da droga. A cocaína juntamente com a morfina, o éter e o ópio, formavam os “vícios elegantes”, servidos em bares e clubes ou através de farmacêuticos e comerciantes. A presença das drogas em São Paulo era tamanha que se chegou a montar uma campanha por parte da polícia contra a difusão desses hábitos ¹²¹.

Em Belém, os alucinógenos eram presenças cativas nas festas carnavalescas da década de 1920. E assim como em São Paulo, chegava-se a identificar o consumo desses alucinógenos com a vida elegante. “Éter, hoje em dia é elegância. O elegante, o superiormente elegante, bebe éter, intoxica-se, suicida-se, mortifica-se o paladar para o gosto supremo de perfumar a alma” ¹²². O éter é aqui identificado como um hábito refinado de gente superiormente elegante, como fonte única de “sensações inéditas”. “Sonhava-se acordado” devido à grande quantidade de éter, cocaína e morfina que eram vendidos pela cidade ¹²³. É importante lembrar que, o consumo dos “vícios elegantes”, era marcado por simbolismos que estavam ligados a experiência da “vida moderna”, e que não diferente acontecia com o hábito de frequência dos cinemas. Estes dois “costumes”, agregados a outras práticas, davam forma a este “ser moderno” ¹²⁴.

No carnaval de 1926, Carlos Valenciano profetiza um futuro triste nas páginas da *Belém Nova*, futuro este em que “a bisnaga deixará de ser de uso exclusivo do carnaval e passará para todos os dias.” ¹²⁵. Raymundo Carneiro, meio que confirmando a profecia de Carlos Valenciano, fala de uma D. Cocaína que acomodada em uma caixinha em cima de sua banca de trabalho, clamava para que não fosse tocada, mas que ele não resiste e contrariando-la, aspira-lhe o “perfume”:

¹²⁰ *Idem, Ibidem*, p. 99.

¹²¹ SEVCENKO, 1992, op. cit. p.85

¹²² Revista *Belém Nova*, 13/03/1926, sem paginação.

¹²³ Revista *Belém Nova*, 13/03/1926, sem paginação.

¹²⁴ SEVCENKO, 1992, op. cit

¹²⁵ Revista *Belém Nova*. “A vida pelo sorriso delas”. 27/02/1926.

Sinto-me levado a outro mundo, onde se pisa em estrelas, ouve-se as ondinas, sente-se a angústia de Hamlet, a supplica de Desdemona por Othelo. Sonho e, ao despertar, Dona Cocaína, chorando, com lábios franzidos, como uma maeixa secca, balbucia: - Féche a caixa. O senhor offendeu-me. Aspirou-me para olhar a vida...¹²⁶.

Segundo Sevcenko, o carnaval assim como o esporte são alguns dos elementos que suscitam e sustentam um eriçamento de estados de ânimo, eles são tidos ainda como signos do clímax urbano em que se vivia. O esporte e em menor escala o carnaval, são tidos como rituais públicos de glorificação e de deslumbramento coletivo sob as mudanças aqui processadas¹²⁷. Se para aquele autor os anos de 1920 marcam em São Paulo a transformação do futebol em esporte de massa, capaz de promover grandes mobilizações públicas, Belém, até pelo fato de sentir esses “frêmitos anos 20” de uma maneira diferenciada, não presenciou o mesmo entusiasmo futebolístico naqueles anos¹²⁸.

Em relação a outras práticas de lazer, para além do cinema, referindo-se ao jogo de bola, Itamar Gaudêncio, que estudou os chamados festivais futebolísticos nas primeiras décadas do século XX em Belém, enfatiza que entre de 1910 e 1920, já sentia um certo interesse pelo futebol, entretanto somente a partir dos anos de 1930 houve a sua consolidação definitiva, isto por conta do “advento do profissionalismo” e ainda pelo “ingresso maciço de jogadores oriundos das classes populares nos grandes clubes”. Antes, porém, na década de 20 começava-se a ampliar o número de jogos pelo campeonato paraense e vários festivais esportivos estavam sendo criados em diferentes locais da cidade¹²⁹.

O futebol, assim como o carnaval, seria usado por diversas vezes, no período em estudo, por parte dos governantes para uma aproximação com os setores populares, como forma de legitimação das ações estatais junto à sociedade. Gaudêncio lembra que alguns políticos colocavam seus nomes em taças que eram disputadas como forma de autopromoção perante a sociedade¹³⁰. Não se pode esquecer que o mesmo Edgar Proença, que sob a pele de Muracy nos fala sobre os tipos freqüentadores das salas de cinema, foi uma das figuras de

¹²⁶ Revista *A Semana*, 10/03/1928, n. 515, vol. 9.

¹²⁷ SEVCENKO, 1992, op. cit.

¹²⁸ *Idem, ibidem*

¹²⁹ Mesmo não agradando a muitos, os anos de 1920 marcam o início de um processo de popularização dos festivais futebolísticos. Houve ainda um aumento no número de torcedores e o surgimento de times de futebol formados exclusivamente por mulheres, obviamente que mesmo a prática do futebol feminino não sendo proibida, aquelas enfrentavam uma proibição moral por parte da sociedade que tinha o futebol como prática esportiva exclusivamente masculina. GAUDÊNCIO, Itamar. **Diversão, Rivalidade e Política: o RE X PA nos festivais futebolísticos em Belém do Pará (1905-1950)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

¹³⁰ GAUDÊNCIO, op.cit..

maior relevância para o jornalismo esportivo local, era ele próprio um *sportman*. Proença, juntamente com outros jornalistas fundaram a A.C.E.P (Associação dos Cronistas Esportivos do Pará), no ano de 1925 e três anos depois em um ação que impulsionou o futebol paraense, participou da primeira transmissão radiofônica da Radio Clube do Pará ¹³¹.

De fato, pode-se dizer que entre uma sessão no *Olympia* e uma partida de futebol, Edgar Proença juntamente com os outros intelectuais que produziam as revistas ilustradas, possuíam outra forma de distração bastante comum na Belém dos anos de 1920, especialmente entre a juventude. Era a habitual presença em bares que borbulhavam na capital. Longe das tristezas que marcaram aqueles dias, a vida noturna de Belém era bastante agitada. As crônicas urbanas de De Campos Ribeiro revelam uma cidade boêmia, com uma vivacidade pulsante em bares, teatros e cafés que pululavam nos diferentes bairros da cidade, boa parte deles são lembrados por servirem de ponto de encontro daqueles homens das letras. O *Café do Buraco*, *Café do Frederico* (presença cativa de várias prostitutas vindas do interior). *Bar Pilsen*, *Bar Kean* (ponto de encontro em fins de noite), são apenas alguns dos bares que davam corpo a boemia belenense ¹³².

Esses bares serviram também para aproximar literatos, poetas e músicos de Belém. Ao som dos violões, faziam-se poemas, recitações, discutiam política, os problemas da cidade, letras de músicas e, claro, bebia-se. As modinhas, os sambas, valsas e as canções sertanejas eram os estilos musicais que mais faziam sucesso nos bares da cidade. Na ocorrência de noites mais silenciosas, contava-se com a presença surpresa de “sons longínquos, vindos de muito longe” ¹³³ e que se aproximavam das janelas das casas, com seus acordes tristes de serenata. Era um dos personagens marcantes da noite belenense. A figura romântica dos seresteiros transformava as noites dos fins de semana quando perambulavam pelas ruas e bares de Belém com suas canções.

Segundo Ângela Corrêa, a maioria destes violonistas seresteiros morava no Bairro do Umarizal, cuja população, era composta, naquele momento, principalmente por operários. No entanto, as rodas boêmias e seresteiras não eram frequentadas apenas por estes grupos, “muitos músicos paraenses como Emílio Albim, Waldemar Henrique e Guiães de Barros,

¹³¹ Edgar Proença foi o precursor do Rádio no Norte do Brasil. A rádio Clube foi criada por ele em colaboração com Eriberto Pio e Roberto Camelier. Cf: VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima. **Ligo o rádio para sonhar: a história do rádio no Pará**. Belém: Ed. Prefeitura de Belém, 2003.

¹³² Sobre a relação dos intelectuais com a vida boêmia da cidade consultar: CORRÊA, Angela Tereza de Oliveira, **Músicos e Poetas na Belém do início do século XX: Incursionando na história da cultura popular**. 343 f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido - PDTU, curso de Mestrado Internacional em Planejamento do Desenvolvimento – PLADES. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA/ Universidade Federal do Pará. Belém, 2002.

¹³³ RIBEIRO. op. cit. p. 129.

juntaram-se aos boêmios seresteiros”¹³⁴. Apesar de esses seresteiros aparecerem de forma idealizada pelos literatos, como uma figura associada a um universo de encanto e magia, de alguém que desconstruía a rotina cotidiana, que encantava as mulheres, Corrêa destaca que, o universo daqueles homens era bem mais duro do que se poderia supor através dos escritos literários. A maior parte desses seresteiros era formada por negros e mulatos pobres, e que de forma constante, sofriam com preconceitos, discriminações e até mesmo perseguições policiais, somando-se a isso, estava o consumo de álcool, fumos e drogas, que tornavam este universo menos romantizado ainda¹³⁵.

A imagem do boêmio e da boemia construída pelos modernistas de Belém, não correspondiam à forma como aqueles eram vistos por setores da elite local. Longe da imagem idealizada e romantizada, os seresteiros eram entendidos, por aqueles setores, como vagabundos, baderneiros, perturbadores da ordem. Como resultado disso, alguns dos seresteiros eram alvos de aguaceiros que saíam dos baldes nas janelas daqueles que se consideram prejudicados com a barulheira dos músicos, quando não, os moradores chamavam a polícia para por fim as serestas e garantir a tranquilidade da noite¹³⁶.

A mesma noite em que reinavam boêmios e seresteiros servia de instrumento para pessoas que através dela montavam suas estratégias de sobrevivência na cidade. Dançarinas, prostitutas, cantores, músicos, são alguns dos elementos que viam a noite de Belém como o momento do trabalho e como uma possibilidade de se manter em meio à carestia. Vários destes músicos encontravam nos cinemas, um espaço privilegiado para o seu sustento. Contratados pelas empresas exibidoras, eles eram elementos fundamentais nos salões de espera e mesmo dentro das salas de projeção, pois era a sua música que embalava as relações sociais travadas nos momentos que antecediam a exibição fílmica, assim como era ela que permitia uma maior vivacidade ao que se estava assistindo¹³⁷.

Alguns desses “operários da noite” eram contratados para animar as festas promovidas pelas “*melindrosas*” e “*almofadinhas*”, que se mostravam antenados com os ritmos do momento. A juventude de Belém, em consonância com outras capitais, se deleitava em suas festas dançantes com músicas ditas modernas. A vibração, sensualidade e o “swing” do *Jazz*¹³⁸, que davam a tônica nas conversas e *flirt’s* dos salões de espera dos cinemas locais,

¹³⁴ CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. **História, cultura e música em Belém de 1919 à década de 1940**. Tese de doutorado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2010. P.89.

¹³⁵ CORRÊA, 2010, *op.cit.*

¹³⁶ CORRÊA, 2010, *op.cit.*

¹³⁷ CORRÊA, 2002, *op. cit.*

¹³⁸ Sobre a presença do jazz na São Paulo dos anos de 1920. Cf. SEVCENKO, 1992. *op. cit.*

atraíam platéias que dançavam até altas horas da madrugada em festas particulares. “Havia terminado o tempo da valsa, da quadrilha e dos ‘*shotischs*’”. E se para aqueles mais mal humorados as festas da juventude eram um “pandemônio de mau gosto”, para outros, dançar ao som de um *jazz* ou um *Fox-trot* era uma oportunidade de manifestar-se livre das amarras cotidianas, além de um momento único de identificação com a essa “modernidade”¹³⁹.

Na década de 1920, segundo Corrêa, o jazz tornou-se uma verdadeira epidemia em Belém, com o surgimento de vários grupos de características jazzísticas. A “*Jazz-Band* do City Club” (1923), “*Jazz-Band* Escumilhas” (1924), “*Los Creollos*” (1927), “*Dandy-Jazz*” (1929), foram algumas das bandas surgidas naquele período. O repertório dessas bandas era variado, no qual estavam incluídos: choro, tangos, marchas, sambas e outros ritmos dançantes¹⁴⁰. É importante lembrar que os instrumentos de sopro e metais utilizados por essas *Jazz-Band's* chegavam também a desagradar alguns ouvintes, como fora o caso de Artúrio Vieira. Para este crítico, o som produzido pelas *Jazz-Band's*, faziam com que a melodia fugisse esbaforida e “a harmonia se transformou em barulho desatempado”¹⁴¹.

Outros críticos de Belém, como Xisto Santana, endossavam este olhar reprovador sobre o tipo de música produzida por aquelas bandas. A deformação instrumental, de estética, e plástica, além da culpa pelos vícios da vida moderna, era algumas das acusações empregadas ao *jazz*. Este ritmo era visto por alguns, como um deturpador de caráter, violador dos princípios morais. Mesmo com as críticas, as *Jazz-Band's* fizeram muito sucesso na Belém dos anos de 1920, inclusive entre setores da elite. Apesar de a música erudita ser a preferida daqueles grupos, vista como símbolo de bom gosto, a “*Jazz-Band* do City Club”, conquistou a simpatia de muitos abonados da capital¹⁴². O *jazz* era também um dos ritmos preferidos para a animação das festas promovidas pelos jovens de Belém.

Uma das festas que causavam *frisson* entre essa juventude da época era a parte dançante da “Festa das Chaves”, promovida pelo Centro Acadêmico dos alunos da Faculdade Livre de Direito do Pará, que acontecia todos os anos no mês de agosto. A festa marcava a comemoração de aniversário dos cursos jurídicos e movimentava todos os discentes dos mais jovens aos veteranos. Ela estava dividida em duas fases: a cívica e a comemorativa. A de 1926 contou a presença de duas “*Jazz Band's*” que animaram as moças e rapazes em uma espécie

¹³⁹ MEIRA, op. cit.

¹⁴⁰ CORRÊA, 2010, *op.cit.*

¹⁴¹ Revista Guajarina, Belém, 01/04/1930, p. 12. *Apud*: CORRÊA, 2010, *op.cit.* p. 166.

¹⁴² CORRÊA, 2010, *op.cit.*

de competição por aplausos, que terminou com “as palmas mais gloriosas” destinadas ao “homem da bateria, do barulho, da desordem e do tumulto”¹⁴³.



FOTOGRAFIA 06: “*A graça das Ruas: Dois olhares e dois sorrisos*”.
Fonte: *A Semana*, n.298. 05/01/1924



FOTOGRAFIA 07: “*Elles... Os gaviões na pose*”.
Fonte: *A Semana*, n.298.05/01/1924

Mesmo com todas as mazelas da cidade, os jovens belenenses dos anos de 1920 encontravam constantes estratégias de diversão, buscavam cotidianamente meios para se divertir. Frequentar os cinemas da cidade era uma dessas formas de diversão, o que justifica a grande quantidade de salas na capital e um número considerável de referências aos “rapazes” e as “*cine-girl's*” como frequentadores daqueles espaços nas revistas ilustradas, como veremos no próximo capítulo. O grande interesse da juventude pelos cinemas, nos ajuda a pensar em como aquele equipamento de lazer, mesmo em um momento em que a cidade apresentava vários problemas, conseguiu crescer de forma significativa, e se impor de forma definitiva como forma de lazer na capital.

Com todos os problemas que a população cidadina convivia naqueles anos de 1920, assim como o cinema, outras formas de lazer foram encontradas pela juventude local. Até mesmo em momentos de grande temor como o da epidemia da peste ocorrida no início do século, alguns jovens encontravam “brechas” para a diversão. Nesse período, um grupo de jovens, ou “a Canalha” como também era chamado, vivia pela cidade em busca dos chamados “quartos”, que nada mais eram do que os velórios, que por seu turno eram transformados pela

¹⁴³ MEIRA, *op. cit.* p. 201.

população em espaços de diversão, com namoricos, jogos de azar e até pagodes. Nesse momento ocorreram ainda significativos aumentos no número das preces e procissões e, por conseguinte, das escapadas das moças ¹⁴⁴.

Um dos traços que marcavam os cortejos eram suas contradições, pois estes, além de caracterizarem-se pelas ladainhas e rezas típicas, contavam ainda com a participação de bandas de músicos, o que dava àquele evento um caráter festivo e por vezes atuavam como subterfúgios para as moças de família que “escapavam” da vigilância dos pais com a desculpa de acompanharem um cortejo religioso, para encontrar-se com o amado. Desse modo, as festas religiosas compunham o cenário perfeito para as escapadas e diversão de uma maneira geral ¹⁴⁵.

Assim como hoje, nos anos de 1920 a população de Belém manifestava forte ligação com a religiosidade católica, em seus aspectos sagrados e profanos. Naquele contexto, ganham destaque às festas religiosas, que além de expressarem a devoção dos cidadãos nos santos, expressava o gosto pela festa. O caráter festivo dessas cerimônias atraía uma grande quantidade de pessoas de diferentes bairros. Elas contavam com a participação de boêmios e intelectuais. Os mastros de devoção eram elementos que além de ratificarem a relação entre sagrado e profano das festas religiosas, haja vista que o erguimento e a derrubada dos mastros eram feitas com muita música e sempre regadas a bebidas alcoólicas, serviam também para reafirmar as disputas entre os diferentes bairros ¹⁴⁶.

A quadra nazarena marcava o ponto mais alto dessas festividades religiosas e ponto de ligação de várias formas de diversão no Largo de Nazaré. Nas festas de outubro, os teatros apinhados de gente, faturavam com o sucesso das peças com textos que geravam duplo sentido, também as imitações e paródias ¹⁴⁷ ganhavam destaque naquele período. O caráter pitoresco, além dos textos divertidos, fazia a alegria daqueles que procuravam o arraial como alternativa de lazer. Essas peças não eram exclusivas dos teatros, pois elas também eram

¹⁴⁴ RIBEIRO, *op. cit.*

¹⁴⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁶ Em vários aspectos como festas religiosas, bois, cordões, havia disputas entre bairros, o Jurunas, o Umarizal e a Cidade Velha, os dois primeiros de origem mais humilde disputavam de forma mais acirrada com o bairro central. RIBEIRO, *op. cit.* Sobre a festividade de Nazaré cf: ALVES, Isidoro. **A festiva devoção no Círio de Nossa Senhora de Nazaré**. Revista de Estudos Avançados. Vol.19, nº.54. São Paulo. May/Aug.2005. Disponível em <http://www.scielo.br/>. Acessado em: 15/05/2010.

¹⁴⁷ Segundo Salles, a partir de 1924 iniciaram-se as reações a esse tipo de espetáculo sob justificativa de restauração da moral e dos bons costumes, os grupos Arthur Azevedo e Leopoldo Fróes chagavam a dizer que vinham reerguer moralmente o teatro paraense. Cf. SALLES, Vicente. **Em épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Tomos I e II. Belém: UFPA, 1994.

apresentadas em alguns bares, que naquele momento passavam a desempenhar atividades mistas, dentre elas as exibições de imagem em movimento ¹⁴⁸.

A presença de teatros, bares e cinemas dava feição especial à quadra nazarena. O arraial era um ponto de encontro, de festa e de exibição social. A cidade inteira se mobilizava durante a festividade para aquele espaço, com destaque para os setores populares que durante a festa se faziam presente de forma expressiva. Um dos principais motivos está no fato daqueles procurarem por diversão em espaços públicos abertos. De fato, conforme indica Leandro Tocantins a Praça Justo Chermont ganhava cores e luzes que abrilhantavam a festa tornando-a mais atrativa ainda para aqueles que passavam por ela. Além dos teatros e da apresentação de bandas de música nos coretos, eram outros atrativos daquele espaço, as barracas que pontilhavam no arraial para as quais a multidão convergia “à procura de petiscos, de jogos, de objetos típicos, de produtos regionais” ¹⁴⁹.

Assim, quando chegava o mês de outubro, com a chamada quadra nazarena, as empresas proprietárias dos cinemas da cidade, não ficavam indiferentes àquela movimentação. As salas de exibição das várias partes da cidade também se transferiam para Nazaré, com vistas aos lucros que poderiam ser gerados pela grande quantidade de pessoas que por lá circulavam. Até mesmo as empresas que não se localizavam em Nazaré criavam meios de participar da festividade. Uma dessas estratégias era a alocação de lugares, a outra era o uso de salas pertencentes à mesma empresa e fixadas no Largo de Nazaré. A mudança na rotina dos cinemas durante a quadra nazarena começava desde a questão da locação até a publicação dos anúncios, e nisso estavam incluídos até mesmo aqueles que já eram lotados em Nazaré ¹⁵⁰.

Através dos anúncios publicados no jornal *A Folha do Norte*, conclui-se que, era hábito na quadra nazarena a presença dos cinemas ao ar livre. Vários destes cinemas, inclusive o Olympia, passavam a propagandear-se naquelas páginas como cine “*Natureza*”. Em 1925, por exemplo, o *Iris* (cinema natureza) “o mais amplo e arejado do arraial”, funcionou nos fundos do *Odeon*, ao ar livre ¹⁵¹. Ainda naquele ano, o *Trianon*, da Cidade Velha, vinha se fixar nos fundos do *Serrador*, gabando-se do seu espaço e chamando atenção

¹⁴⁸ O cinema em Belém também vai estar em sua gênese intimamente ligado a festa de Nazaré, antes do surgimento de salas específicas para a exibição de películas, o arraial de Nazaré presenciou a exibição de várias projeções. Como lembra Salles (1994, op. cit. p. 202) “Há notícia dessas projeções desde 1903, ano que o Sr. Elpídio Brito Pontes teria adquirido na casa Gaumont, de Paris, aparelhos e fitas, que apresentou como novidade”.

¹⁴⁹ TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 1987. p. 281

¹⁵⁰ CARNEIRO, op. cit.

¹⁵¹ O *Iris* contava com 1.500 lugares sentados e “sem as enfadonhas esperas”.

para a presença de “chalés e barracas” para abrigo do público em caso de uma chuva. No ano subsequente, o cinema *Iracema* também criou o seu “natureza”, tratava-se do cine *Rádio Natureza*¹⁵².

Obviamente, juntamente com o deslocamento das salas no período da quadra nazarena, eram transferidas as suas diferenciações. Havia assim, no Largo de Nazaré uma latente diferença de instalações, onde os mais luxuosos eram bem melhor acomodados no arraial, a exemplo do *Olympia*, ao passo que os cinemas medianos, em boa parte dos casos, ficavam alojados em locais abertos e com precária infra-estrutura¹⁵³.

Outra mudança significativa dizia respeito ao valor dos ingressos. No período da festividade nazarena eram mais constantes os apelos às classes menos favorecidas. O número de romeiros e de “categorias desprivilegiadas” que circulavam pelo Largo era um dos grandes incentivadores para a criação desse discurso. O “natureza” do *Iris*, por exemplo, anunciava seus preços “popularíssimos de \$600”, e até mesmo o elegante *Olympia*, “num gesto louvável para com os romeiros da popular Festa de Nazareth”, rendia-se a esse recurso e exibia filmes como o *Maria Magdalena*, em 1921, “ao PREÇO POPULAR DE 1\$”¹⁵⁴.

Havia de fato uma diminuição no valor dos ingressos no período do arraial, além do que, nos cinemas ao ar livre poder-se-ia pagar menos para assistir a uma fita. Isso pode ser entendido como um indicativo de que havia um interesse em agregar pessoas de diferentes classes sociais. A diminuição no valor dos ingressos possibilitava que se construíssem nessas salas de projeção, espaços privilegiados de prática de lazer de diferentes tipos sociais. O cinema era uma das principais atrações da feira e fascinava os olhares de pessoas de todos os tipos.

A forte ligação dos cinematógrafos com a festividade nazarena em Belém, remonta desde os primeiros anos de chegada do cinema a capital paraense. Em 1911, Ramon de Baños nos dá indícios da intensa atividade cinematográfica daquele período, quando falando sobre as atividades do *cinema Ideal*, que concorria com mais 12 cinematógrafos na Praça de Nazaré,

¹⁵² Os anúncios podem ser encontrados no Jornal *A Folha do Norte*, no mês de outubro, referente a toda a quadra nazarena.

¹⁵³ Em 1923, por exemplo, o cinema *Olympia* anunciava que estaria funcionando durante a festividade de Nazaré, no “elegante e higiênico prédio da antiga recreativa”. *Folha do Norte*, 14/10/1923, p. 02. Nos anos anteriores, de acordo com *A Folha do Norte*, o *Olympia*, funcionava no Teatro Moderno. Pedro Veriano levanta a hipótese de que o *Olympia* não se transferia de fato para Nazaré, mais que apenas o cinema do Largo da Pólvora deixava de funcionar. Cf. VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006. Dentre aqueles que funcionavam em áreas descobertas e localizadas nos fundos de outra sala já existente, e que anunciaram programação na *Folha do Norte* estavam o *Iris*, *Trianon* e *Rádio Natureza*.

¹⁵⁴ *Jornal A Folha do Norte*, Belém, 13 de outubro de 1921, p. 2.

revela que, no último dia daquela festa “realizaram-se nove sessões seguidas, desde as 7 horas da tarde até as 3 da madrugada. Com total de mais de 1.500 espectadores”¹⁵⁵.

Escrevendo sobre as festividades do círio de Nazaré, em 1923, o jornal *Folha do Norte*, representava os romeiros que chegavam ao arraial como alguém que espiava “desconfiado para aquilo tudo” se vendo forçado a “bancar o ‘burro de Buridan’ vacilando, não como o asno da anedota, entre a água e o capim, mas entre as cinco casas que, pelo frontispício prometem todas, esplendidos momentos de distração”¹⁵⁶ demonstrava com a sua desconfiança todo o deslumbramento exercido por aquele “paraíso do entretenimento” que era o Largo de Nazaré em outubro. Tendo essa característica de agregar diferentes grupos, além dos romeiros, a festa de Nazaré atraía a atenção dos grupos mais abastados e remediados. Eles se faziam presentes no arraial, pois aquele era também um momento privilegiado para se exhibir com roupas novas, feitas especialmente para ocasião e igualmente para se comentar a vida alheia¹⁵⁷.

Na festividade de Nazaré, que é marcada pela tradição, imprimiram-se novos significados ao uso dos cinemas. Se a tradição pode em grande medida opor-se a modernização do lazer, em Belém o que se observou foi à adequação do circuito cinematográfico aos moldes da festa, agregando-se à festa outro elemento de lazer, no caso o cinema¹⁵⁸. Os proprietários das salas é quem se adequavam a festividade levando para o Largo de Nazaré seus aparelhos de reprodução de imagens em movimento. Com isso, a festa atuava como um momento de divulgação da atividade dos cinematógrafos, pois lá se comportava a interação dessas salas com diferentes públicos¹⁵⁹.

¹⁵⁵ BAÑOS, *Apud*: PETIT, *op.cit.* p. 111.

¹⁵⁶ *A Folha do Norte*. Belém, 18 de outubro de 1923, p. 1.

¹⁵⁷ Rui Jorge Martins estudando o vestuário feminino em Belém, também na década de 1920, enfatiza que quando das festividades do Círio de Nazaré, os anúncios de moda ganhavam destaque nos jornais. “Nesse sentido eram veiculados grandes anúncios, às vezes de meia página, reservada para uma única loja de moda, como no caso da “*Casa Guerra*” que apresentava grandes propagandas nos meses de setembro e outubro, período da “*Quadra Nazarena*”. Cf. MARTINS JR, Rui Jorge Moraes. **Visto, logo existo: moda, sociabilidade feminina e consumo em Belém no limiar do século XX**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Belém, 2010, p.124.

¹⁵⁸ Maurício Costa, no capítulo “Festas de Brega na Festa de Nazaré”, ao discutir o chamado “circuito bregueiro” em Belém do Pará, embora se voltando para uma questão contemporânea, destaca algo que nos ajuda a compreender também a presença do cinema nos arredores da Basílica de Nazaré, quando da festividade do Círio na década de 1920. De acordo com o autor, embora se tratando de um “evento eminentemente religioso, as referências locais ao Círio tendem a destacá-lo como uma festividade no sentido mais amplo”, na medida em que “o seu alcance é muito maior” do que os aspectos religiosos. Ainda segundo o autor, o “vigor” desse evento, “reside na força mobilizadora sobre as diversas instâncias da vida social local”. COSTA, Antônio Maurício Dias. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Belém: EDUEPA, 2 edição, 2009, pp.180-181.

¹⁵⁹ Sobre as distinções entre tradição genuína e tradição inventada cf. HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das Tradições**: Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997.

Pelo fato de que a cidade modificava-se com a presença de pessoas que vinham de diferentes locais pra a festividade religiosa, de uma maneira geral,romeiros que se deparavam essa forma de entretenimento que em boa parte dos casos, era-lhe completamente desconhecida, e pelo maior acesso a população pobre da cidade, dada a diminuição no valor dos ingressos, podemos entender a festividade como um dos momentos de maior difusão do cinema na região, como sugere o texto de 1927, publicado na revista *Belém Nova*:

A Feira das vaidades Nazarethnas
 Festa de Nazareth; ultima noite. Pelo arraial intenso movimento...
 Teatros...empurrões, alacridades... Luzes em profusão...
 Música...’pequenas’...de quando em quando, o cuminoso acoite dos foguetes
 riscando o firmamento.
 Veio para o arraial toda à cidade e ante os meus olhos deslumbrados desfila
 em movimentos ondulados na polyenromia das *toilettes*.
 E nesse contiguo vai e vem, lindas pequenas gárulas, tráfegas, coquettes vão
 enchendo o ambiente de alegria ¹⁶⁰.

As “lindas pequenas” que enfeitavam o arraial de Nazaré, e chamavam atenção nas entradas dos cinemas estavam em consonância com os novos tempos. Viver nos anos de 1920 nas grandes capitais era ao mesmo tempo conviver com o *frenesi* da mudança e da novidade. Velocidade é a marca principal desse momento. O cinema, as “*jazz-bands*”, o uso das drogas, a massificação dos esportes, a moda dos “*almofadinhas*” e das “*melindrosas*”, representavam para alguns, pontos de um movimento maior de identificação com o que era considerado moderno. Como destaca Sevcenko, a palavra “moderno”, têm naquele momento, conotações simbólicas. Usada por vezes como uma palavra-fetichê, ela toma diferentes contornos dependendo do contexto. Nos hábitos cotidianos e no vestuário dos anos de 1920 ela se torna “a legenda classificatória que distingue tudo o que passa por ser a última moda vigente” ¹⁶¹.

Para Meize Lucas, a noção de moderno que se instaura já na primeira metade do século, traz em si a marca da qualidade. “teria qualidade se fosse moderno”. Os antigos hábitos, costumes e comportamentos deveriam ser abandonados em função de uma outra realidade que se instaurava a sua volta. Tudo desde a arte, passando pela política deveria ser moderno. Tudo que pertencia ao passado era visto como retrogrado. Para além da inserção destes novos hábitos e costumes, Lucas destaca que também, e integrado a isso, foram

¹⁶⁰ Belém Nova: 24/10/1927, sem paginação, grifo nosso.

¹⁶¹ SEVCENKO, 1992, op. cit. p. 228.

difundidos “valores civilizatórios” perceptíveis tanto na imprensa quanto na política, nas artes e na publicidade ¹⁶².

O vocábulo moderno “introduz um novo sentido a história, alternando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto do passado, mas de algum lugar do futuro” ¹⁶³. Assim, atrelado às inovações tecnológicas desse momento, aqueles elementos inseriam-se dentro de um conjunto de novas modas, comportamentos e sistema de valores, nos quais, a ideia de modernidade ¹⁶⁴ fora um dos seus principais instrumentos de divulgação ¹⁶⁵. Carla Ferraresi destaca que o termo “moderno” aparecia em vários anúncios na cidade de São Paulo, como adjetivo ao estilo de vida das elites, “cuja identidade era eminentemente urbana e orbitava entre o consumo exacerbado e hábitos arrojados” ¹⁶⁶. Estes anúncios buscavam naquele termo, a ideia de atualização na moda e de garantia de bom gosto.

A “modernidade” é entendida como expressão resumida das mudanças na experiência subjetiva e das transformações sociais, econômicas e culturais vivenciadas em fins do século XIX e as primeiras décadas do XX ¹⁶⁷. Assim como Charney e Schwartz, penso que o cinema, neste contexto, deve ser compreendido como um “produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade” ¹⁶⁸. Ele foi assim, um dos componentes de

¹⁶² LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati**. São Paulo: Annablume, 1998.

¹⁶³ SEVCENKO, 1992, op. cit. p. 229.

¹⁶⁴ Segundo Marshall Berman, a sua gênese do conceito de modernidade está diretamente ligado a uma produção literária. No século XX ganhou destaque as interpretações de que “a modernidade é constituída por suas máquinas, das quais os homens e mulheres modernos não passam de reproduções mecânicas” BERMAN. M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. p. 28. Em George Simmel, a modernidade aparece como modificadora da vida subjetiva daqueles que vivem nas grandes cidades. Segundo este, as condições psicológicas criadas pela metrópole são a de um rápido agrupamento de imagens em mudança, caracterizado pela descontinuidade e pela velocidade, o que de forma direta e involuntária altera o ritmo de vida cotidiana SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p.12. Ben Singer sistematiza as ideias relacionadas ao termo “modernidade”, defendendo que três dessas ideias dominaram o pensamento contemporâneo. Sendo a primeira, a de um “desamparo ideológico”, a segunda refere-se ao conceito cognitivo caracterizado pelo surgimento da racionalidade instrumental e a última refere-se a um conceito sócio-econômico inserido no universo das transformações técnicas e sociais da vida moderna. Para ele, atualmente, se tem o surgimento de uma nova definição de modernidade chamada de concepção neurológica da modernidade, na qual a modernidade é entendida como um registro da experiência subjetiva. SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. IN: CHARNEY, Leo R.; SCHWARTZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad Thompson, Regina. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2004.

¹⁶⁵ SEVCENKO, 1998, op.cit.

¹⁶⁶ FERRARESI, op. cit, p. 98.

¹⁶⁷ Fraya Frehse, destaca que essa modernidade era também um campo de tensões, onde por vezes, havia um elogio ao novo, enquanto que em outros, a modernidade atuava como caminho para uma “invasão cultural” estrangeira. A autora lembra ainda que a modernidade carrega em si o encontro “desencontrado” entre passado e presente, ou seja, “a simultaneidade entre continuidade e ruptura”. Sobre isto cf: FREHSE, Fraya. **O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império**, São Paulo, Edusp, 2005.

¹⁶⁸ CHARNEY, Leo R.; SCHWARTZ, Vanessa (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad Thompson, Regina. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2004, p. 27.

uma cultura mais ampla da vida moderna, que abrangeu “transformações políticas, sociais, econômicas e culturais”¹⁶⁹.

A cidade de Belém nos anos de 1920 distinguia-se das outras capitais por ainda viver em um período fragilizado por problemas herdados da década anterior. Desse modo, se os anos de 1920 marcam toda uma profusão de energias e otimismo na crença do progresso, na capital paraense o futuro ainda era incerto. A cidade era o local de convivência entre o “novo” e o “velho”, do “passadista” com o “moderno”. E o cinema não pode ser entendido isoladamente, ele fazia parte desse cenário contraditório, e é somente a partir dessa relação que ele pode ser compreendido. Do contrário, como compreender a convivência de *cocotes*¹⁷⁰ com *Jazz Band*, da “melindrosa” que imita Theda Bara com o coronel que por ciúmes atira na tela branca do cine esperando acertar o galã? O espaço interno das salas trazia também todas essas contradições. As salas de cinema “obedeciam as mesmas distinções que tinham lugar em outros espaços dedicados ao divertimento cidadão”¹⁷¹, como será visto nos próximos capítulos. A fisionomia da cidade se fazia presente também nos salões de espera, em frente à “telona”, nos momentos que precediam e sucediam as exibições fílmicas. Mas vamos entrar que o filme vai começar...

¹⁶⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁷⁰ Prostitutas de luxo que eram bancadas por barões da borracha e que geral eram provenientes da França.

¹⁷¹ VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: Cenas de um público implícito**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000. p.45.

CAPÍTULO II

NA SOIRÉE DA MODA: O COTIDIANO DAS SALAS DE CINEMA EM BELÉM DO PARÁ NOS ANOS DE 1920

CAPÍTULO II

NA SOIRÉE DA MODA¹⁷²: O COTIDIANO DAS SALAS DE CINEMA EM BELÉM DO PARÁ NOS ANOS DE 1920

O espectador, sem o qual os filmes não teriam o menor sentido, acorda sempre, desperta dormindo, enrolado no pano da tela. Epiderme de super-impressões, enxerto de seu coração que bate, espirrado de cores que talvez nem sejam dele, brotos de semelhança, fome violenta de agitação perpétua: Homenzinhos escalam, sem descanso, um de cada vez, para contemplar o paraíso, o outro nome da nostalgia. O cinema dos primeiros tempos fez bem em ser mudo, ele desprezou as línguas. Como se todas as palavras pudessem não ser suficientes.

(Jacques Audiberti)¹⁷³

2.1 AS SALAS:

Após alguns momentos no salão de espera, Elza Campos, chega à sala de exibição fílmica. Lá ao som da orquestra e sob um escurinho, inicia-se o filme. Passados uns dez minutos do início da projeção, o galã surge luminoso na tela branca, com calças largas presas às botas de bico fino com charmosas esporas nos calcanhares, cinto largo, camisa de mangas longas e bufantes, na cabeça, um chapéu de abas curtas. Em seguida levanta-se, pede a dança à mocinha que estava a dançar com outro. E no que é recusado, desfere sobre seu rival um golpe certo na nuca, deixando-o desfalecido sobre as mesas. Então, Júlio toma a moça pela cintura e a conduz sobre a pista ao som sensual do tango. Diante de uma platéia formada por beberões e sorridentes moças encerra-se a música com um beijo que é aplaudido com fervor

174 .

Elza Campos, que era considerada por muitos a mais bela frequentadora do *Olympia*, ficou ainda por alguns instantes diante da tela branca, os olhos vidrados, já não viam mais as imagens que lentamente desapareciam, a trajetória de Júlio lhe tinha causado tamanha comoção que precisou de mais uns instantes no interior da sala para se recompor. Desde a saída do *Olympia*, passando pela conversa com as outras “girls”, uma imagem não lhe saída da memória até o momento de sua chegada ao lar: A dança, e a privilegiada moça que tinha

¹⁷² *Soirée da Moda* é como eram denominadas algumas sessões dos cinemas “elegantes da cidade”, nessas sessões eram lançados os filmes, elas poderiam variar dependendo do cinema, nos dias da semana, mas geralmente ocorriam nos fins de semana. No *Olympia*, por exemplo, a *Soirée* de sexta-feira “eram frequentadíssimas. As famílias lá se reuniam. Nesse dia era ‘chic’ ir ao cinema, e o ambiente do *Olympia* referendava o ‘quem é quem’ da cidade”. *Jornal O Liberal*, Belém, 23/04/1989, 2 cad. p. 05

¹⁷³ AUDIBERTI, Jacques. A parede do fundo. IN: PRIEUR, Jérôme. (org). **O espectador noturno**. Trad. Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

¹⁷⁴ A cena narrada faz parte de um trecho do famoso filme *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, estrelado por Rodolfo Valentino. Elza campos era uma jovem que frequentava o cinema *Olympia*, chegando a ser eleita a mais bela frequentadora daquele cinema no concurso realizado em 1930. *Revista A Semana*, 04/10/1930, nº. 638, sem paginação.

sido laureada com um beijo do galã. Naquela noite, Elza poderia ser apenas uma das várias outras mulheres que sonharam estar no lugar da jovem atriz beijada por Rodolfo Valentino¹⁷⁵.

O filme *The Four Horsemen of the Apocalypse* [*Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*] de 1921, famoso pela cena do tango narrada, mostra um Rodolfo Valentino¹⁷⁶ confortável no papel de um sedutor dançarino de tango. Valentino, que já havia passeado por várias ocupações, inclusive a de dançarino profissional, seduzia uma grande quantidade de mulheres no mundo todo. Com seu estilo, "O Grande Amante Latino" (*The Great Latin Lover*) do qual era intitulado, povoava os sonhos de algumas das mocinhas e senhoras que freqüentavam as *soirées* da moda do *Olympia*, como será visto mais a frente¹⁷⁷.

O filme e a penumbra ajudavam a criar uma atmosfera propícia para esse encantamento. No cinema, para que fosse efetivada a prática da sedução de Valentino, os espectadores precisavam sentir como real e vivenciada a cena que estava sendo assistida. Para que houvesse esse desprendimento do mundo "real" e o ingresso naquilo que é chamado pela

¹⁷⁵ A cena narrada de forma hipotética ilustra aquilo que esteve presente nas fontes consultadas, e que permitem falar de uma admiração por aquele astro entre as plateias daqui, especialmente entre as mulheres. Cf: Coluna "Do coração aos lábios", BELÉM NOVA, 25/10/1924. n. 24, Idem: 08/11/1924. n. 25. Isso pode ser observado ainda através da crônica de *A Semana*, de 19/01/1924, que classifica aquele ator como o príncipe dos atores e o preferido das plateias. Ou na crônica que revela o interesse do "velho" em parecer com aquele ator, observada em *A Pirralha*, 06/10/1928, nº8, p. 10. A alusão aos sonhos e devaneios femininos tendo Rodolfo Valentino como protagonista pode ser lida em MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. E CAWTHORNE, Nigel. **A vida sexual dos ídolos de Hollywood**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

¹⁷⁶ Rodolfo Alfonso Raffaello Pierre Filibert Guglielmi di Valentina d'Antonguolla, ou simplesmente Rodolfo Valentino, assim cabendo nas marquiês dos cinemas, fora a primeira grande estrela da Metro. Apesar do nome pomposo, Valentino, nascido em 6 de maio de 1895, pertencia a classe média italiana, era filho de um veterinário do exército. Antes de se tornar *latin lover* ele passou por diversos empregos, passando desde lavador de pratos a dançarino de aluguel. Fora o filme "Os quatro cavaleiros do apocalipse", um dos maiores sucessos de 1921, que lhe rendera a fama de astro internacional. Muito criticado e taxado de homossexual, Rodolfo Valentino teve sua carreira interrompida de maneira brusca, em 1926, quando através de uma úlcera perfurada teve seu falecimento em 23 de agosto daquele ano. Mesmo após a sua morte, inclusive décadas depois, os fã-clubes deste ator permaneceram em atividade espalhados em vários países do mundo. Cf: SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. 3ª ed. SP: Summus, 2009. E CAWTHORNE, *op.cit.*

¹⁷⁷ Há uma grande discussão sobre a forma como Valentino dança o tango no referido filme. Alguns defendem que ele reproduz um modelo de tango, chamado de "tango de Hollywood", que distorcia e ou criava a partir da década de 1920 um novo estilo de tango tipicamente norte-americano. Vernon e Irene Castle são apontados como os precursores desse "novo estilo" os dois criaram moda nos Estados Unidos e no mundo, através de suas peças na Broadway e filmes com sua dança, chamada até hoje de New Ballroom Dance. Sobre isso acessar: <http://criatango.blogspot.com>. e <http://www.lusitango.com> Acessados em 06/06/2010. O fato é que para muitos dos que assistiam ao filme, informações como essas tinham pouquíssima relevância diante da beleza da cena. No filme, Júlio, personagem de Rodolfo Valentino, é descendente de uma abastada família argentina. Os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial fizeram com que os membros daquela família se deslocassem para a Alemanha e França. Júlio opta por refugiar-se na França, onde ele abre um estúdio de arte. Aqui, ele tem um tórrido romance com Alice Terry, esposa de um advogado. O início da Primeira Guerra Mundial muda os rumos da história, pois através dela, a amante de Júlio se junta à Cruz Vermelha e o seu marido, ao exército. , quando visitado pelos fantasmas dos quatro cavaleiros - guerra, conquista, fome e morte -, Julio, finalmente abandona a sua inércia em relação a guerra e resolve participar. Vale lembrar que o filme foi uma adaptação para cinema, por June Mathis, do livro de Vicente Blasco Ibanez com o mesmo nome. Cf. BERGAN, Ronald. **Guia Ilustrado Zahar: Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

semiótica da cultura como a “segunda realidade”¹⁷⁸ era necessária à construção de um cenário propício para isso. Sem dúvida, a imagem é um dos principais mecanismos de superação da “primeira realidade”, mas a imagem por si só não consegue “transportar” o espectador para outra realidade que não a sua. No caso do cinema, estar acomodado de maneira confortável em um lugar arejado, seguro e protegido da chuva, sol, frio, mas principalmente de incêndios, temor que assolava vários espectadores em diferentes salas do país¹⁷⁹, era, e é até hoje, elemento fundamental para que se criasse esse clima de sedução e envolvimento com as imagens que estavam sendo visualizadas.

Dessa maneira, o presente tópico propõe-se a discutir como as salas de exibição da cidade de Belém estavam estruturadas nos anos de 1920 a 1930. Elementos como cadeiras, ventilação e música nos ajudam a compreender como os filmes eram recebidos pelos espectadores nesses salões. Tal análise é tomada aqui como um pressuposto fundamental para a compreensão das interferências do cinema na construção de representações sociais. Além disso, outras formas de atração e interação com o público na capital paraense, criada pelas salas de exibição como a criação de sessões em benefício e a aliança entre os cine-salões com algumas empresas na promoção de entrega de brindes e na realização de sorteios, também serão discutidas neste espaço. A reflexão acerca de tais questões se justifica por acreditar-se que essas atividades surtiam efeitos significativos na formação dos públicos e na constituição de grupos frequentadores.

Com suas cadeiras de ferro fundido vindas da Escócia, seus ventiladores norte-americanos e os poderosos projetores alemães, o cinema *Olympia*, apresentava em Belém do Pará, o que de mais moderno as libras e o ouro podiam importar¹⁸⁰. Mais do que o valor dos filmes, aquele cinema atraía pela infraestrutura que apresentava. As cadeiras, a iluminação, o

¹⁷⁸ A “Segunda Realidade” é formada por textos culturais, definidos por Ivan Bystrina como “imaginativos e criativos”, por sua vez, essenciais para a sobrevivência psíquica do homem. As estruturas da segunda realidade, segundo ele, são primeiramente armazenadas no inconsciente, surgindo apenas através de processos criativos. Assim nesta realidade, codificada a partir de raízes básicas como o imaginário, os sonhos, as atividades lúdicas e produção criativa, o que antes era considerado estranho perde o seu caráter terrível e pode vir a ser assumido sob nova forma. Ainda para Bystrina, a segunda realidade só é possível, por que os homens desenvolvem competências para viver um mundo existente no plano das abstrações. Sobre isso, ver BYSTRINA, Ivan. *Semiótica da Cultura: Alguns conceitos semióticos e suas fontes*; BYSTRINA, Ivan. *Cultura e Devoração: As raízes da cultura e a questão do realismo e do não-realismo dos textos culturais*; BYSTRINA, Ivan. *Inconsciente e cultura*; BYSTRINA, Ivan. *Soluções Simbólicas para a Assimetria dos Códigos Culturais*. Disponíveis no Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. <<http://www.cisc.org.br/linhas/>>. Acesso em 10 abr. 2010. Consultar ainda: BYSTRINA, Ivan. Apud: BAITELLO JR, Norval. **Os meios da comunicação**. São Paulo: Annablumme – CISC, 2005.

¹⁷⁹ Sobre isso Cf: SOUSA, op. cit.; STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930)**. Porto Alegre: EDIPUC, 2001. SILVA, Márcio Inácio da. **Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007.

¹⁸⁰ *O Liberal*. AFFONSO II, José Augusto. *Olympia 77 anos*. Belém, 25 de abril, 1989, p. 5.

salão de espera, a música formavam uma atração à parte. Esses eram os principais elementos que definiam o “padrão” do cine-salão aos olhos da sociedade, e era esse conjunto de elementos concomitantes ao uso da propaganda, que definiam o status da sala de exibição. Ser definido como “*popular*” ou “*chic*”, para além da propaganda e valor dos ingressos, passava por esse conjunto de fatores ligados a estrutura do ambiente.

Os anos de 1920 marcaram a consolidação de uma rede fixa de salas de cinema na capital paraense. Essas salas apresentavam diferenças galopantes na sua estruturação, o “conforto” que se poderia usufruir em determinadas casas era imensamente contrastante com o “desconforto” de outras. Os recursos possuídos pelos proprietários eram fundamentais no “equipamento” das salas. Aqueles que não pudessem importar os mais modernos equipamentos tinham que se contentar com os bancos corridos e a pouca ventilação. Não é de se admirar que empresas como a Teixeira Martins, que, em um primeiro momento, pertencia a um grupo de lusitanos cuja fortuna havia sido construída a partir do comércio nos tempos áureos da borracha, tenham se destacado no setor. É certo que por alguns períodos os anúncios da Empresa Teixeira Martins ocuparam sozinhos as páginas do Jornal *A Folha do Norte*, devendo-se isso ao grande capital investido na estrutura e propaganda de suas salas ¹⁸¹.

Daquela empresa, o cinema *Olympia* era o que apresentava melhor estrutura. Quando de sua inauguração, possuía quatrocentas poltronas, dez ventiladores elétricos, seis portas e quatorze janelas, o que era considerado algo grandioso para a época ¹⁸². A própria construção, obedecendo ao estilo eclético, atraía por seu esplendor. A porta principal era em forma de arco tendo por decoração uma estátua de mármore. Além do salão de projeções, apresentava um luxuoso salão de espera. O teto do cinema era todo decorado em gesso e chumbo apresentando desenhos suaves em auto-relevo, sendo que as luminárias eram de ferro importadas da França. O piso da entrada era de mármore claro e o do salão principal feito de lajotões portugueses decorados. Não à toa, o *Olympia* jactava-se como uma das melhores salas do país, “os seus salões, com extratores electricos de ar, são os mais amplos, higienicos e arejados que se conhecem no Brasil e a sua projeção de uma nitidez absoluta” ¹⁸³. Se ela se punha entre as melhores do Brasil ¹⁸⁴, o que dizer quando comparado às salas locais. Em

¹⁸¹ A pouca concorrência aquela empresa chegou a gerar inclusive a publicidade do descontentamento de um espectador que nas páginas da Belém Nova de 03/04/1921, sem paginação, dizia: “Belém não tem um cinema que dê matinées, duas vezes por semana ou sempre. Belém é o Olympia e o Grande Hotel” o texto era assinado por um anônimo que assinava por Ninette e Rittintin. O mês de Setembro de 1926, somente os cinemas pertencentes a empresa Teixeira Martins anunciaram no jornal A Folha do Norte.

¹⁸² MARANHÃO, Paulo. *A Folha do Norte*, Belém, 25 de abril de 1912, p. 6

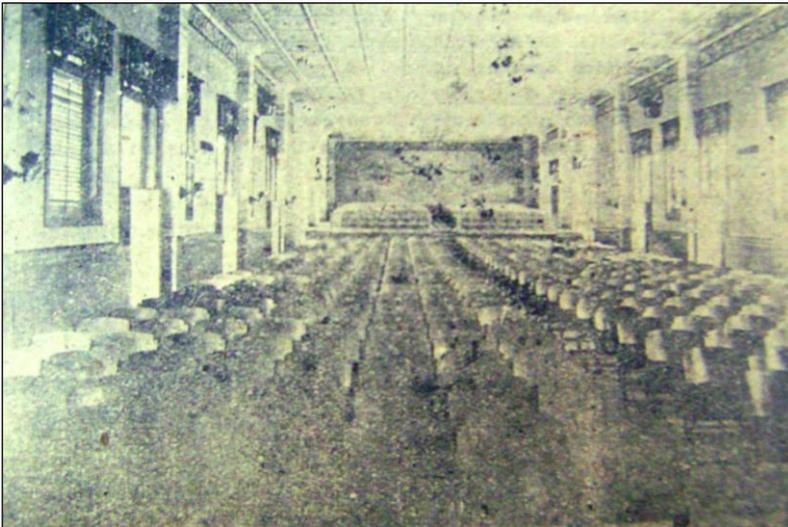
¹⁸³ *A Folha do Norte*, Belém, 01 de janeiro de 1925, Pag. 10, col. 03-05

¹⁸⁴ Mesmo se pondo, em alguns momentos, nos anúncios locais como uma das melhores salas do país, o cinema *Olympia*, apresentava infraestrutura inferior em relação a “salas de luxo” do sudeste. O cinema *Odeon*, por

Belém nenhuma outra sala de exibição possuía o “requisite e luxo” oferecido pelo *Olympia*, até por que pouquíssimas dispunham de capital para importar tantos materiais ¹⁸⁵.



FOTOGRAFIA 08: Vista lateral do cinema *Olympia* em 1920 ¹⁸⁶.
Fonte: VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. Belém: Secult, 1999.



FOTOGRAFIA 09: Vista de frente da sala de exibição do cinema *Olympia*.
Fonte: Revista *A Semana*, 22 de abril de 1922, n. 210.

exemplo, inaugurado em 1926, e tido como uma das salas mais sofisticadas do Rio de Janeiro apresentava 951 lugares, mais que o dobro dos acentos do *Olympia*. O valor dos ingressos daquele cine salão, considerados caros até para a época, custavam 5 000 réis. Mesmo levando-se em consideração o fato daquele valor ultrapassar a média do valor dos ingressos, é importante lembrar que entre os anos de 1926 e 1927, as entradas do *Olympia* não ultrapassavam o valor de 2.600 réis. Da mesma categoria, além do *Odeon*, existiam, o *Parisiense* e o *Pathé*, também localizados na Capital Federal. Cf: VAZ, Toninho. **O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia**. RJ/SP: Ed. Record, 2008.

¹⁸⁵ A maior parte da estrutura do *Olympia* foi mantida de sua inauguração em 1912 até o ano de 1940 quando o referido cinema passou pela sua primeira grande reforma. Todavia, a quantidade de portas laterais foi ampliada desde sua inauguração até o início de 1930, passando de seis para vinte portas. Mais detalhes sobre a construção do cinema *Olympia* e suas reformas, Cf.: ALMEIDA, Alexandre Augusto Melo de. **Proposta de revitalização do cinema Olympia** Monografia de graduação do Departamento de arquitetura e urbanismo da Universidade da Amazônia/UNAMA. Belém, 1997.

¹⁸⁶ A mesma fotografia também pode ser encontrada no jornal *O Liberal* de 23 de Abril de 1989, caderno 02, p. 05.



FOTOGRAFIA 10: Vista lateral da sala de exibição do cinema *Olympia*.

Fonte: VERIANO, 1999, *op.cit.*



FOTOGRAFIA 11: Sala de espera do cinema *Olympia*.

Fonte: VERIANO, 1999, *op.cit.*

O estilo arquitetônico do prédio correspondia à expressão ideológica, estética e técnica da modernização originária do período áureo da borracha, mas que, se manteve pelos anos posteriores. O ecletismo¹⁸⁷, com sua justaposição de vários estilos, pode ser observado já

¹⁸⁷ Para Almeida, *Op. Cit.*, algumas construções que se convencionou chamar de neoclássicas, possuíam estilo eclético. Em Belém, as construções que mais destacam neste estilo são: Instituto Gentil Bittencourt (1906) e Instituto Lauro Sodré (1900-1908).

na fachada do prédio, como demonstra a fotografia 08, na qual se observa a utilização de cornijas, frontão, a presença de colunas, que remetem ao neoclássico, além de vários elementos em *Art Nouveau*, como a estátua feminina em mármore e as luminárias com apliques em ferro trabalhado. O interior da sala de projeção possuía trabalhadas colunas embutidas. O teto rebaixado, como se percebe através da fotografia 11, era adornado por blocos de gesso que possuíam desenhos em alto relevo. Mas, apesar de todos estes detalhes, o mais interessante da sala de projeção estava nas passagens construídas ao lado da tela. Aquelas entradas de acesso permitiam a quem estivesse entrando, ser visto por todos aqueles que já estavam acomodados, o que realçava a idéia de um rigor nas vestimentas para aqueles que freqüentavam aquele espaço.

O salão de espera do *Olympia*, como pode ser visto na fotografia 09, apresentava em seu estilo, elementos que reiteravam o “luxo” propagandeado por seus proprietários ¹⁸⁸. Também decorada em *Art Nouveau*, ela apresentava suntuosas colunas em mármore. Nas paredes, próximo ao teto, havia vários desenhos em alto-relevo que eram iluminados por um luxuoso lustre, um pequeno palco central, dava espaço ao piano e aos músicos. Completava a decoração as cadeiras de madeira, os vasos de porcelana e os gradis de ferro trabalhado ¹⁸⁹. Aqueles espectadores desfrutavam de um “conforto” nas dependências do cinema *Olympia* que, por ser aquele o cinema lançador daquela empresa, provavelmente não teriam em outras salas de exibição.

Dos outros cinemas estudados, o *Iracema* era o que apresentava melhores acomodações. Inaugurado em 12 de setembro de 1926, de propriedade do abastado capitalista o coronel Raymundo Vieira Lima ¹⁹⁰, ele logo se destacou como um dos principais concorrentes do *Olympia*, o que duraria até os meses de maio e junho 1928 ¹⁹¹, quando passou para o grupo Teixeira Martins. O referido cinema, apesar de apresentar poltronas de madeira sem estofado, era caracterizado por alguns por seu “salão amplo e vasto, profusamente iluminado e fartamente arrojado”, além de uma “decoração sóbria, mas elegante” ¹⁹².

¹⁸⁸ Nas propagandas divulgadas pelo jornal A Folha do Norte, no período estudo, aquele cinema é em vários momentos classificado como o “mais luxuoso cine-salão” da capital.

¹⁸⁹ ALMEIDA, op. cit.

¹⁹⁰ A Folha do Norte, Belém, 12 de setembro de 1926. Teatros e Cinemas, p.04. Segundo Veriano (2006), o proprietário que também era conhecido como Raimundo Sargento, por ser cearense deu o nome do cinema em homenagem à personagem de José de Alencar.

¹⁹¹ O acervo do setor de microfilmagem do Centro Cultural Tancredo Neves não possui os exemplares do jornal *A Folha do Norte* dos meses de Maio e Junho de 1928, retornando somente em Julho quando a empresa Teixeira Martins já se anunciava como a proprietária do *Iracema*, além do *Olympia*, *Rio Branco*, *Odeon*, *Íris*, *Popular e Natureza*.

¹⁹² *A Folha do Norte*, Belém, 05 de março de 1928, p.2

O *Iracema*, assim como o *Olympia*, fazia forte apelo às elites locais e a exemplo daquele também possuía um salão de espera que animava os momentos que antecediam a exibição dos filmes. A fachada do *Iracema* procurava demonstrar aquilo que sobre ela era anunciado. Moderna, alta, com formas em alto-relevo, uma porta central, pequena escadaria, toda em estilo eclético, como fica demonstrado na imagem abaixo.

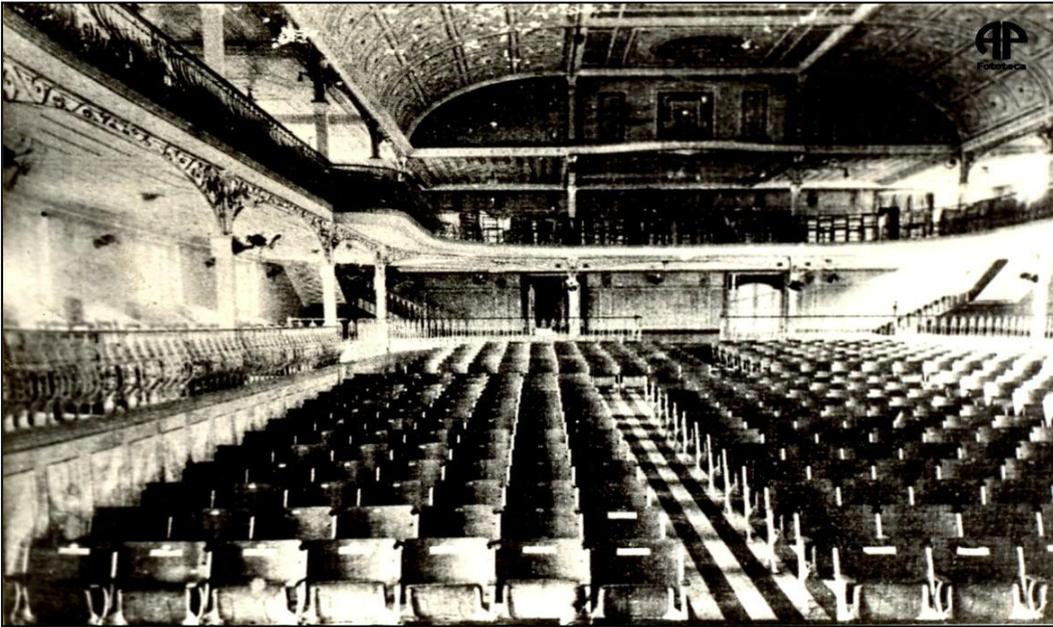


FOTOGRAFIA 12: Vista de frente do cine *Iracema*.

Fonte: Revista *Belém Nova*, 27/11/1926, nº 63, sem paginação.

Também incluso neste seletto grupo dos possuíam uma melhor infraestrutura e que apelavam para a gente “seleta” da capital, estava o *Palace Theatre*, que desempenhava atividades mistas de teatro e cinema. O *Palace Theatre* contava com a presença de vários camarotes localizados na parte superior do prédio e as frisas, espécie de camarote que ficava um pouco acima das cadeiras de madeira utilizadas pela platéia. O ferro era um dos materiais mais utilizados naquele espaço, era esse material que dava forma às grades ornamentadas que serviam de apoio aos camarotes. Os frequentadores desse espaço usufruíam ainda da existência de “largas e amplas saídas”¹⁹³. O teto do *Palace* com suas formas arredondadas trazia uma série de desenhos geométricos que ajudavam a compor esse cenário de “luxo”, o que pode ser visualizado através da fotografia abaixo.

¹⁹³ *A Folha do Norte*, Belém, 29 de maio de 1930, p. 02.



FOTOGRAFIA 13: Parte do salão de exibição fílmica do *Palace Theatre*.
Fonte: site haroldobaleixe.blogspot.com, acessado em 29 de maio de 2010.

É muito difícil precisar o número exato de assentos na maioria dos cinemas. Raras exceções deixavam entrever esses dados nos anúncios de programação, embora sujeitos a dubiedades. O *Odeon* chegou a divulgar em outubro de 1921, que o filme “Aurora Nova” havia sido assistido por mais de três mil pessoas entre os dias quatorze e quinze daquele mês¹⁹⁴. O Grupo E.D.A.L (Empresa de Diversões Amazônia Ltda.) em 14 de Janeiro de 1930, anunciava que 4.213 pessoas haviam assistido ao filme “Os quatro diabos” no cinema *Moderno*¹⁹⁵. O cinema *Fuzarca*, seguindo a mesma linha, propagandeou alegremente que mais de duas mil pessoas haviam apreciado o “esplendido” filme exibido na sua inauguração¹⁹⁶. Mesmo estes números podendo ser facilmente questionados, haja vista que tais dados poderiam ser utilizados como instrumentos de autopromoção por parte das salas de exibição, é significativo o número de espectadores ressaltados nos anúncios. Fica claro, a partir daí, a importância do cinema como equipamento de lazer naqueles anos, como agregador de grandes quantidades de pessoas.

Compreende-se a partir dos anúncios que os cinemas ao ar livre apresentavam uma capacidade de lotação maior. O *Ideal Parque* transformado em *Cine Parque*, por exemplo, tinha capacidade para três mil pessoas, diferença considerável se comparado aos quatrocentos assentos do *Olympia*¹⁹⁷. O cinema *Íris*, localizado nos fundos do *Odeon*, e que se intitulava

¹⁹⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 14 de outubro de 1921, p. 02.

¹⁹⁵ *A Folha do Norte*, Belém, 14 de janeiro de 1930, p. 03.

¹⁹⁶ *A Folha do Norte*, Belém, 25 de maio de 1930, p. 08.

¹⁹⁷ *A Folha do Norte*, Belém, 15 de setembro de 1925, p.04.

como o “mais amplo e arejado do arraial” de 1925, completamente ao ar livre, contava com mil e quinhentos lugares sentados e como não possuía nenhum salão de espera, tratava de transformar isso em propaganda justificando a ausência como se aquilo gerasse “enfadonhas esperas”¹⁹⁸. A Teixeira Martins, em conjunto com a *Fábrica de Cerveja Paraense*, anunciou em 1925 a construção do *Pilsen Parque*, que possuiria um pavilhão para cine-teatro, com lotação superior a mil pessoas¹⁹⁹.

Também ao ar livre, o cinema *Trianon* que ficava localizado nos fundos do cine *Serrador*, procurava atrair o público enfatizando o fato de ser rodeado por *chalets* e barracas que serviriam “para o abrigo do público em caso de chuva”²⁰⁰, o que não se estranharia em se tratando de um cinema em uma Belém tomada pelas chuvas constantes. Mas, a capacidade de lotação e o abrigo das chuvas não eram os únicos atrativos daquele cinema, ele apresentava ainda um “moderníssimo aparelho de projeção da acreditada casa *Aumont* de Paris”, um “arco incandescente”, além de um espelho parabólico, considerado a “última palavra em cinematografia”²⁰¹. Assim como o *Trianon* utilizava os *chalets* para seduzir o público. O cinema *Fuzarca*, também propagandeava outros atrativos que não o filme para atrair público. Neste caso, apelava-se para a “brisa fagueira das nossas noites”, que por conta de seu “inteiro contato com a natureza”, refrescava aquele espaço, fazendo com que seus espectadores “não soubessem o que era calor”²⁰².

A capacidade de lotação e o conforto contribuía para uma espécie de “classificação” dos cinemas nas propagandas. Diferentemente das salas que se auto-intitulavam de “luxo”, as ditas “populares” apresentavam acomodações bem mais modestas. O já conhecido *Íris*, por exemplo, mesmo anunciando que dispunha de confortáveis salas, possuía poltronas de madeira e ventiladores laterais, e não contava com todo o requinte dos cinemas “elegantes”, assim como acontecia com *Popular*. Também possuindo ventiladores laterais, só que ao invés de poltronas, bancos corridos, sem encosto para as costas, e pouca ventilação, estavam o *Poeira* e o “humilde teatrinho” *São João*²⁰³.

O que havia em comum entre essas salas, além de uma infra-estrutura modesta, era o fato das mesmas serem apresentadas ao público, através da propaganda, como “populares”²⁰⁴,

¹⁹⁸ *Idem*, 03 de outubro de 1925, p. 02.

¹⁹⁹ *Idem*, 30 de outubro de 1925, p. 03.

²⁰⁰ *Idem*, 11 de outubro de 1925, p. 03

²⁰¹ *Idem*, *Ibidem*.

²⁰² *A Folha do Norte*, Belém, 29 de maio de 1930, p. 02.

²⁰³ VERIANO (1999), *Op. Cit.* p. 32.

²⁰⁴ O cine *Theatro Popular*, de Carriço, em Juiz de Fora, tinha o mesmo caráter “popular” dos cinemas de Belém. Inaugurado em 1927, aquele cinema possuía mil lugares. Um dos principais objetivos deste cinema era combater o preço alto dos demais divertimentos da cidade. O cinema de João Golçalves Carriço, no entanto,

lembrando ainda que estas salas, até por se utilizarem de promoção publicitária, deveriam possuir melhores acomodações em relação aqueles cinemas “caseiros”, e que não propagandeavam suas atividades nos meios impressos, os quais a pesquisa não teve acesso.

Os equipamentos que faziam parte das salas de exibição eram instrumentos que permitiam negociações e conflitos entre os proprietários. Como dito no capítulo anterior, era relativamente comum uma empresa proprietária de cinemas adquirir a posse de determinadas salas e após isso, manter o funcionamento do dito estabelecimento da mesma maneira como o era no período anterior a compra, com a manutenção da mesma infra-estrutura e em alguns casos até do mesmo nome. Como foi o caso do *Trianon* que pertencia à empresa Martyres Ltda, e que possuía contrato de exibição dos filmes fornecidos “por uma empresa do Rio”²⁰⁵ e que depois passou a anunciar sua programação junto à empresa Teixeira Martins²⁰⁶, ou ainda do *Iracema* que era de propriedade do coronel Raymundo Vieira Lima e que também foi também comprado por aquela empresa²⁰⁷.

A venda de projetores, como visto no capítulo anterior, e a de salas completas, ratificam a existência de grandes possibilidades para a criação de salas ainda menores do que aquelas conhecidas. Estas negociações indicam ainda o quanto o cinema era amplamente cotidianizado na capital paraense. As transações de compra e venda, principalmente de cinemas menores, eram muito freqüentes nos anos de 1920, isso fica demonstrado em anúncio, publicado no jornal *Folha do Norte* de 1927, em que o proprietário de uma sala anuncia a venda do seu imóvel juntamente com todo o equipamento para quem desejasse.

Vendo sala com perfeito aparelho de afamado fabricante alemão “Halm”, único no Norte do Brasil, projetor completo, bobinas, mesas de ferro, lanternas, arco, resistências objetivas, enroladeiras e carvões sobressalentes. Ocasão excepcional. Ver e tratar a Praça Visconde de Rio Branco, n. 21, 1º andar²⁰⁸.

diferentemente dos “populares” daqui, abria suas portas para uma população pobre que nem sempre possuía dinheiro para pagar as entradas. No caso de lá, quem não o possuísse poderia também assistir aos filmes, posto que seu lema era “o filme que passa para um, passa para cem”, bastava para isso que o espectador ajudasse de alguma maneira na limpeza, ou preservação daquele ambiente. MEDEIROS, *op.cit.*

²⁰⁵ *A Folha do Norte*, Belém, 11 de setembro de 1923, p. 04.

²⁰⁶ *A Folha do Norte*, Belém, 08 de novembro de 1925, p. 03.

²⁰⁷ Creio que a compra se entre os meses de maio e junho 1928, haja vista que, o acervo do setor de microfilmagem do centro cultural Tancredo Neves não possui os exemplares do jornal *A Folha do Norte* referente àqueles meses, retornando somente em julho quando a empresa Teixeira Martins já se anunciava como a proprietária do Iracema.

²⁰⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 24 de novembro de 1927, p. 06.

Considerando-se a importância da festividade de Nazaré para os moradores tanto de Belém como do interior do estado do Pará, durante este período, aparelhos e salas passavam por diferentes tipos de negociação. Podendo tanto ser alugados quanto cedidos, no caso da sala locadora e locatária serem do mesmo dono. Algumas salas simplesmente mudavam o nome para o “novo” espaço e passavam a utilizar os equipamentos pertencentes à sala alugada ou cedida. Como foi o caso do *Serrador* que no cívrio de 1925, passou a funcionar “completamente restaurado e montado com o mobiliário do cinema *Rio Branco*”²⁰⁹. Neste caso as duas salas pertenciam ao mesmo grupo, o que não implica dizer, que não havia contrato entre empresas pertencentes a proprietários distintos, acredita-se que este tipo de acordo também era viável naqueles anos, todavia, este tipo de negociação não ficou demonstrado nas fontes consultadas.

Nem sempre a relação entre as empresas ou mesmo entre os membros de uma dada firma, se dava de maneira amistosa. Episódio interessante representando o desacordo entre os proprietários se deu com o cinema *Magestic*. Em funcionamento desde 1917, o *Magestic* pertencia a um grupo de sócios que compunham a empresa Cardoso e Cia. O dissabor começou quando Annibal Centeio Lopes, um dos sócios, resolveu, sem o consentimento dos demais, desmontar o cinema e espalhar os equipamentos entre o depósito público, a agência da loteria do estado e a sua residência. Não bastando isso o mesmo ainda resolveu zarpar para a Europa, para desespero de José Joaquim da Silva Vieira, um dos sócios “traídos”. Julgando-se prejudicado, José Vieira entrou na justiça para requerer os livros, móveis e materiais pertencentes ao cinema, isso com o intuito de por a casa novamente em funcionamento. O resultado da petição foi que o juiz da 1º vara deferiu o pedido e mandou expedir mandado de busca e apreensão e o material e artigos do cinema foram removidos para a sede do cinema de onde foi remontado²¹⁰.

Esse episódio isolado em meio às outras fontes dá indícios de que por motivos diversos, poderiam ser construídas relações de desavenças no interior das firmas que eram administradas por mais de uma pessoa e que isso tinha reflexo direto na programação dos cinemas. O *Magestic* teve suas atividades interrompidas por conta dessas relações e não imediatamente ele retomou as suas atividades normais, do retorno de seu funcionamento até o restabelecimento do público levou-se um tempo. Uma intensa atividade de propaganda, inclusive expondo a constrangedora situação, foi utilizada por aquela empresa para reaver seu

²⁰⁹ *A Folha do Norte*, Belém, 07 de outubro de 1925, p.04.

²¹⁰ *A Folha do Norte*, Belém, 20 de fevereiro de 1925, p. 01.

público freqüentador. Desse modo, as atividades de cinema estavam também sujeitas as relações travadas entre os seus sócios e empresas que lhe faziam parceria.

As salas de exibição precisavam da aprovação da prefeitura para a abertura de suas atividades. O *Trianon* em 1925 anunciava na *Folha do Norte* que através de um contrato com empresa do Rio de Janeiro iria promover a abertura de novos salões na cidade. Nessa empreitada chegou a encampar o remodelamento do *Rio Branco*, a prometer o remodelamento do *Ideal Parque* para projeção ao ar livre e a construção de “um elegante pavilhão (?) colonial, cuja planta já esta feita (...) o Cine Parque (?) para três mil pessoas”, localizado no antigo terreno anexo ao *bar Pilsen*, de propriedade da *Fábrica de Cerveja Paraense*. Para a execução destes ousados planos, o *Trianon* anunciava que dependia “somente da aprovação da municipalidade de Belém”²¹¹.

Assim, fica claro através da nota que sem o aval da municipalidade, as empresas não poderiam entrar em funcionamento. Acredita-se que era também a prefeitura que fazia a avaliação dos espaços das salas de projeção, e essas poderiam inclusive ser fechadas caso fosse dado parecer negativo a sua estrutura, como foi o caso do *Rialto* em 1923, em que “tendo sido considerada imprópria a casa em que funciona este cinema, o seu proprietário avisa aos dignos freqüentadores que só reabrirá este no janeiro próximo, em edifício próprio e amplos salões”²¹². Um dos motivos que poderiam levar a interdição de uma casa era aqueles relativos à infraestrutura do espaço, haja vista que, os perigos de uma construção inadequada eram reais e inclusive temidos pela população.

Um dos perigos acarretados pelas más instalações era o dos incêndios. Em capitais como Fortaleza, o perigo dos incêndios eram tão freqüentes que o código Municipal dedicava artigos específicos no cuidado desse problema, com preocupações que iam desde a obrigatoriedade de uma descrição minuciosa das construções dos edifícios até a ventilação e obrigatoriedade de aparelhamentos contra incêndios²¹³. No Rio de Janeiro, essa preocupação não era diferente. Como reação à ocorrência de incêndios, a polícia fazia a fiscalização das salas. Um dos problemas mais recorrentes nesses casos era o da proximidade entre as cadeiras o que dificultava a fuga dos espectadores. Esta proximidade entre cadeiras era muito mais freqüente nos cinemas de bairro, que foram penalizados pela fiscalização que fechou vários daqueles estabelecimentos²¹⁴.

²¹¹ *A Folha do Norte*, Belém, 11 de setembro de 1925, p.05.

²¹² *A Folha do Norte*, Belém, 30 de outubro de 1923, p. 02.

²¹³ SILVA, *op. Cit.*

²¹⁴ SOUZA, *op. Cit.*, p. 210-211.

A preocupação com os incêndios era justificada pelo fato de que a maioria das películas exibidas era feita a base de nitrato de prata o que fazia com que se incinerassem com muita facilidade, somado ao fato dos rolos de fita ser altamente combustíveis, havia ainda os problemas relativos à falta de ventilação e a ausência de equipamentos de controle do fogo ²¹⁵.

Em Belém, este problema mereceu uma nota na *Folha do Norte* de 28 de maio de 1930, na qual se publicava um apelo ao poder público para um maior controle sobre o problema dos incêndios nos cinemas que “de reproduzido, já se vem tornando um poderoso problema”. O relato dá exemplos de casos em Tóquio e algumas cidades européias, e chama atenção para um fato acontecido no cinema *Moderno*. Sem maiores detalhes o colunista revela apenas que

Não passou de um susto... mas em todo caso, foi um susto que deve valer por um exemplo e, mais do que isso, por um alarme aos poderes competentes, a fim de que amanhã, não tenhamos que lamentar o (?) o mau boccado de uma correria apressada como a que hontem ocorreu [...]. ²¹⁶

O problema destacado pela nota aponta principalmente, para o não cumprimento de um dispositivo que regulava a instalação das salas de divertimento público, na qual se enquadra as salas de cinemas. A suposta lei que exigia daqueles estabelecimentos um determinado número de portas de saída, segundo o autor da crônica, existia, porém, ela não era cumprida. “Pelo menos é o que se verifica em vários cinemas de nossa capital”. Diante do ocorrido, a empresa Teixeira Martins, tratou de, no mesmo jornal, elencar várias características de suas salas, com o intuito de convencer os leitores sobre a segurança se seus estabelecimentos, e para o fato de que aqueles haviam sido “construídos dentro das exigências impostas pelo progresso da indústria cinematographica” ²¹⁷.

As edificações deveriam, desse modo, apresentar uma infra-estrutura mínima que garantisse a proteção dos espectadores em casos de incêndio. A condição principal, imposta às edificações era uma quantidade determinada de portas para facilitar o fluxo de saída. O *Olympia* possuía para isso, vinte portas laterais e três fronteiras, já o *Iracema* se comunicava com o exterior através de dezessete portas laterais, os espectadores do *Palace Theatre*, por seu turno, usufruíam de “largas e amplas saídas”. Diferentemente destes, os cinemas menores possuíam quantidades de saídas significativamente inferiores a daqueles salões, como eram os

²¹⁵ SILVA, *op. Cit.*

²¹⁶ *A Folha do Norte*, Belém, 28 de maio de 1930, p. 02.

²¹⁷ *A Folha do Norte*, Belém, 29 de maio de 1930, p. 02.

casos do *Odeon* e *Íris* que contavam com seis portas de saída cada, uma a menos que o cinema *Popular*²¹⁸.

Além da preocupação com a quantidade de portas de saída, as empresas também deveriam preocupar-se com a localização e estrutura das cabines onde ficavam localizados os projetores. Pelo exposto na nota, as cabines deveriam manter-se isoladas das salas de projeção. O que era cumprido, segundo os proprietários, por todas as salas da Teixeira Marins. Os proprietários do cinema *Íris*, por exemplo, se vangloriavam de possuir uma cabine dotada de aparelho contra incêndio e de projetores cinematográficos que dispunham de caixas para fogo²¹⁹.

Alguns cinemas, quando da edificação de suas salas, optavam pela divisão do público em duas classes. O *Palace Theatre*, juntamente com o *Odeon*, *Magestic*, *São João*, *Iris*, *Trianon* e *Moderno*, possuíam essa característica. Por mais que em algumas situações a primeiras e segundas classes ficassem uma ao lado da outra, o formato das cadeiras e o valor dos ingressos definiam essa diferenciação. Constatou-se, através dos anúncios, que com frequência àqueles que desfrutavam da primeira classe pagavam mais caro para assistir aos filmes, portanto, se acomodavam de maneira mais confortável. Uma classe de um cinema no porte do *Moderno* tinha capacidade para mil lugares sentados. Não é difícil de imaginar que a relação entre os ocupantes das diferentes “classes”, nos anos de 1920, nem sempre se desse de maneira pouco amistosa, como ocorria já na década de 1950²²⁰.

Pesquisas como as de Micheline Pereira²²¹ sobre os cinemas no Rio Branco da década de 1920 e o de Márcio Silva²²² sobre as salas de cinema em Fortaleza, revelam a existência da separação do público em dois grupos distintos: A segunda classe, - e em alguns casos as folclóricas “*gerais*” - sendo ocupada por grupos menos abastados, e por outro lado à primeira classe composta pela “gente fina e elegante” e que pagava mais caro. Esses trabalhos falam de uma relação incômoda entre esses dois grupos, marcada por discriminações e preconceitos.

A presença dessas divisões em alguns cinemas de Belém era pensada com o intuito de se atrair mais pessoas. A proposta era convidar os diferentes segmentos sociais, para dentro das salas de exibição. A segunda classe, com seu ingresso mais barato, era projetada para ser

²¹⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 29 de maio de 1930, p. 02.

²¹⁹ *A Folha do Norte*, Belém, 29 de maio de 1930, p. 02.

²²⁰ Raimundo Souza, entrevista concedida em 27 de Maio de 2008.

²²¹ PEREIRA, Micheline Neves. **No escurinho do cinema: Uma abordagem sobre o cinema em Rio Branco na década de vinte**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

²²² SILVA, *op.cit.*

usufruída pela gente menos abonada financeiramente, como fica exposto no anúncio do cinema *Trianon*: “por uma deferência toda especial para beneficiar as classes menos favorecidas, haverá entradas de segunda classe”²²³. Acredita-se, que da mesma forma que em outras capitais, aqui, a relação entre primeira e segunda classe, também deveria manifestar-se de forma desarmônica, haja vista que, havia por parte de alguns abonados financeiramente uma postura de superioridade em relação aos pobres, o que não torna simplesmente aqueles em vítimas, e menos ainda em agentes passivos nessas redes de relações conflitantes.

Na década de 1950, o senhor Raimundo Souza²²⁴, em uma visão muito próxima daquilo exposto no filme “Cinema Paradiso”²²⁵, nos lembra de vaias, xingamentos e cusparadas marcando a relação entre as duas “classes”. Dizia ele que, o cinema *Moderno* “era uma bagunça só, e era pra lá que o povo ia”. Pedro Veriano, sobre este mesmo período, destaca que, os cinemas de Belém, que se organizavam divididos em duas classes, apresentavam verdadeiras guerras entre os dois grupos de frequentadores, rememora essa relação conflituosa dizendo que o tumulto iniciava-se com as “bolas de papel e terminava com pedras. A ‘munição’ vinha das revistas adquiridas pouco antes das sessões e pedaços de lajotas do piso”²²⁶.

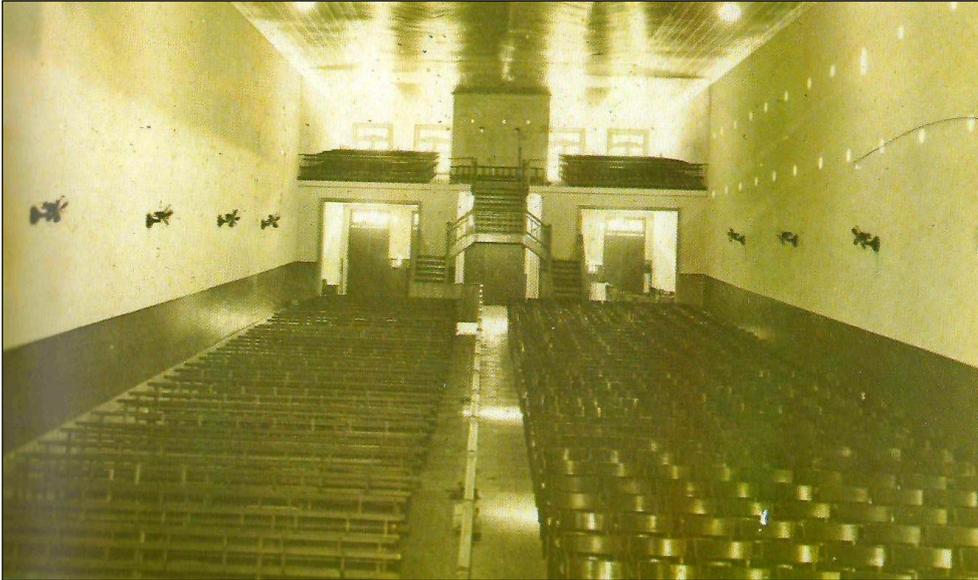
É improvável pensar que a “bagunça” dos cinemas divididos em duas classes, a que se referiam o Sr. Raimundo e Pedro Veriano, tivesse se iniciado somente na metade do século XX. Da mesma forma, é duvidosa a ideia de que nos anos de 1920 essas duas classes conseguissem conviver de forma ‘rígida’ harmoniosa. A “bagunça” a que se referem é justamente a da falta de compostura entre os frequentadores daquele estabelecimento, haja vista que, havia um código de conduta e comportamento na frequência desses espaços, obviamente nem sempre os limites impostos pelas regras do “bom comportamento” eram obedecidos. A primeira classe em vários momentos sentia-se ultrajada por ter que conviver de forma tão próxima com a “ralé” que ocupava a segunda classe. As imagens abaixo, como um espelho das lembranças de seu Raimundo, demonstram a diferença nos assentos da primeira e segunda classe do cinema *Moderno*.

²²³ *A Folha do Norte*, Belém, 27 de setembro de 1925. p. 03.

²²⁴ Entrevista concedida em 27 de Maio de 2008.

²²⁵ *Cinema Paradiso*. Direção: Giuseppe Tornatore, Produção de Franco Cristaldi e Giovanna Romagnoli. Itália: Versátil Home Vídeo, 1988, DVD. Acervo particular da autora.

²²⁶ VERIANO, Pedro. 1999, *op.cit.* p. 39.



FOTOGRAFIA 14: Vista da sala de exibição do cinema *Moderno*.

Fonte: VERIANO, 1999, op. cit.



FOTOGRAFIA 15: Vista de frente da tela do Cinema *Moderno*.

Fonte: VERIANO, 1999, op. cit.

Ao longo da pesquisa e com os limites impostos pelas fontes, não foram encontrados registros das famosas “*gerais*”, lembradas como o primor dessa falta de regras e conflitos entre os membros da platéia. As “*gerais*” eram muito utilizadas pelos exibidores em diferentes capitais. Este espaço era dedicado aos espectadores que assistiam a exibição fílmica sentados no chão ou mesmo de pé, estes eram utilizados principalmente nas sessões em que se

ultrapassava os limites de lotação estipulado, excedendo aquilo que a sala poderia suportar ²²⁷. Em alguns locais essa desarmonia era um grande motivo de reclamações. Da capital paraense, nenhuma reclamação sobre a divisão foi encontrada, o que não quer dizer que o público daqui vivia satisfeito com a divisão das salas de exibição.

A infraestrutura não era o único elemento que atuava na “sedução” dos espectadores. A música era algo fundamental na criação de uma atmosfera mágica de envolvimento com os filmes, obviamente que nem todas as salas tinham recursos para contratar as bandas que davam vida às projeções e animavam as conversas e *flirt's* nos salões de espera. Desse modo, o acompanhamento musical dependia do “nível” da sala. A inserção da música no cinema ocorreu em decorrência da necessidade de atrair público, principalmente após o surgimento do filme de enredo, quando a música tornou-se quase que indispensável para a construção da atmosfera que se desejava, fosse ela cômica, dramática ou romântica ²²⁸.

Segundo Alberto Cavalcanti ²²⁹, a relação entre cinema e música inicia-se desde o surgimento do próprio cinema, “o filme realmente silencioso nunca existiu”. José Inácio de Melo Souza, nos lembra de que às vezes, as músicas na entrada da sala e nos espetáculos em si, entravam em conflito, com a existência de trilhas que nada tinham haver com o que estava sendo apresentado na tela. “Já vimos uma paixão de Cristo acompanhada por um maxixe “canalha” na porta do salão de exibição durante a crucificação, seguido por uma marcha fúnebre para a ressuscitação do Cristo” ²³⁰.

As bandas que tocavam no *Olympia* naqueles anos de 1920 eram as que mais se destacavam, inclusive era prática daquele cine divulgar em seus anúncios a programação do seu “salão de concertos”, com as músicas a serem tocadas e os artistas que as executariam. Os sons que saíam do salão de espera do cinema *Olympia*, passeavam pelo ar chegando até aos ouvidos atentos daqueles que sentados no terraço do *Grande Hotel* “tesouravam” a vida alheia. Daquele salão chegavam às “harmonias do quarteto em que o maestro Bosio, Jaime Nobre, Pedro Mota Fome e Massuí interpretavam seletas páginas de Debussy ou Chopin, de Beethoven ou Ravel, Verdi, Schubert, Gounod” ²³¹. Mas, a música clássica não era a única apreciada pelos ouvidos atentos dos espectadores daquele cinema, até mesmo as músicas

²²⁷ PEREIRA, *Op. Cit.* nos fala das gerais nos cinemas do Rio Branco, destacando que essas possuíam uma presença tão marcante nos cinemas da região, perduraram até os anos oitenta.

²²⁸ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, teatro e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

²²⁹ CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. 3º ed. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

²³⁰ SOUZA, Jose Inácio De Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: SENAC, 2004. P. 253.

²³¹ RIBEIRO, *op.cit.*

“genuinamente brasileiras” ganhavam espaço naquele refinado salão de espera através da ovacionada viola do músico João Santa-Cruz²³².

João Santa-Cruz era um velho conhecido nas noites de boemia belenense, com seu violão e juntamente com vários outros músicos, perambulava pelas ruas da cidade dedilhando as cordas do violão e patrocinando sons que vagueavam pelo ar alegrando tanto os intelectuais que também lhe faziam companhia, quanto os sonhos das moças, que dos seus quartos talvez sonhassem com a dança vigorosa de Valentino. Santa-Cruz era o “caboclo mais cortejado daquela redondeza”, “todas as noites de violão em punho, chapéu na nuca, a trova á flor dos lábios, saía em serenata pelas ruas da cidade. As mulheres encantavam-se com suas trovas dolentes, ficavam fascinadas, perdidas de paixão pelo seu Cazuza cantador”²³³.

Se por seu charme não sei, o fato é que no exemplar de 29 de outubro de 1921 da revista *A Semana*, comemorava-se a criação de um novo grupo musical chamado *Batutas Paraenses*, a empresa Teixeira Martins era a responsável pela formação do grupo, pois a serviço dela haviam sido contratados os músicos que sob a organização do cortejado Santa-Cruz, estavam incumbidos de executarem as ditas musicas “genuinamente brasileiras” no salão de espera do cinema *Olympia*. O grupo composto por violões, cavaquinhos, clarinetes, pandeiros e réco-réco, entre outros, era formado por Santa-Cruz, Salles, Mata-Fome, Paiva, Brega e Cyrillo. Os quais executariam “sambas, tanguinhos, cateretês, sapateados, maxixes, choros e outras músicas sertanejas, que são brilhantemente manifestações do *folk-lore*, e que falam do sentimentalismo do povo brasileiro”²³⁴.



FOTOGRAFIA 16: Violonista João Santa-Cruz.

Fonte: Revista *A Semana*, 29 de Outubro de 1921, n.186.

²³² *A Semana*, 29/10/1921, sem paginação.

²³³ CORREA, Ângela Tereza de Oliveira. **A Vida noturna em Belém: A boêmia poética 1920/1940**. IN: Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

²³⁴ *A Semana*, 29/10/1921, n.186.

Os músicos ocupavam um papel de destaque no cenário dos cinemas. Berillo Marques já falava em 1921 dos músicos excêntricos que compunham as “orchestras typicas” e os “jazz-bands bizarros” e que já se configuravam em *habitués* dos salões de exibição de Belém e ainda da presença dos “músicos de cor” que alegravam e divertiam o salão de espera do cinema *Olympia* quando tocavam “excellentes peças”. A crônica de Marques permite pensar que ao menos uma parte desses músicos que trabalhavam para as empresas de exibição filmica, eram músicos de fama na cidade, “admirados e aplaudidos em toda parte”²³⁵. Assim como era o caso do musicista José Pontes Nepomuceno.

Nepomuceno foi um importante pianista e compositor daqueles anos de 1920, vários de seus trabalhos conseguiam impor-se “a admiração e as sympathias de nosso meio artístico”, uma de suas composições que ganhou destaque no ano de 1922, chegando a ser notificada pela revista *A Semana*, foi à valsa “A soberana do mundo”²³⁶. Fica claro com isso que a relação entre os músicos e o cinema não dizia respeito apenas à utilização daqueles espaços como ambiente de trabalho²³⁷, mas que, os próprios filmes exibidos serviam de inspiração para aqueles músicos. “A soberana do mundo”, fonte de inspiração de Nepomuceno, foi um grande sucesso exibido pela empresa Teixeira Martins no ano de 1922, anunciado como o maior “portento da cinematographia allemã. Um desafio a todas as obras de arte passadas, presente e futuras! Protag. A inconfundível Mia May 30.000 interpretes e figurantes! UM ASSOMBRO!”. A expectativa em torno da exibição deste filme era tamanha que o *Olympia* chegava a publicar que aquele era “o film de 1922! o film que maior número de espectadores vae attrahir” àquele cinema²³⁸.

Para boa parte dos cinemas que anunciavam suas programações na *Folha do Norte*, as inaugurações e eventos eram o ponto culminante para a presença dos músicos, pois as apresentações daqueles, juntamente com a programação do filme, eram caprichosamente divulgadas pelo jornal. Ocasões especiais como a exibição de uma sessão beneficente eram marcadas pela presença de números musicais, que poderiam ocorrer antes, depois ou os dois como ocorrido no cinema *Serrador* que na noite do dia 10 de fevereiro de 1926 contou com a apresentação da *jazz band* do City Club antes e depois da exibição do filme “A Nympha de Nohanta”²³⁹.

²³⁵ *A Semana*, 29/10/1921, n.186, sem paginação.

²³⁶ *A Semana*, 11/02/1922, sem paginação.

²³⁷ Outro pianista que também trabalhou nos cinemas locais fora Manuel Guiães de Barros, CORRÊA, 2010, *op.cit.*

²³⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 01 de janeiro de 1922, p. 13.

²³⁹ *A Folha do Norte*, Belém, 10 de fevereiro de 1926, p. 03.

No caso das inaugurações, era muito recorrente a presença de bandas militares, como na estréia do cinema *Ideal* em agosto de 1921, que convidava para o confortável e delicioso programa destacando que o mesmo seria abrihantado por uma “das bandas de nossa brigada”²⁴⁰. E as bandas da brigada deveriam mesmo fazer sucesso naqueles anos, pois um ano depois, uma das “afinadas” também compareceu a inauguração do cinema *Rialto*²⁴¹. Mais interessante ainda foi na inauguração do cine *Glória* que contou com a presença de uma “orquestra de gentis senhorinhas” além de um ambiente, que de uma maneira incomum, ao menos nos anúncios, estaria “suavemente perfumado”²⁴².

Talvez, nem tão incomum assim, haja vista que em algumas cidades havia reclamações quanto ao odor que exalava do interior das salas devido à falta de ventilação adequada e a grande concentração de pessoas em um único espaço. Robert Sklar, falando sobre o interior dos *nickelodeons* americanos, destaca que a primeira impressão dos espectadores ao adentrar naqueles espaços era de “ranço, de ar parado, de cheiro de suor e de corpos não lavados”²⁴³. O calor por seu turno só contribuía para a dilatação desses odores. Imagine isso para Dona Eulália, crioula carioca, que pagava para assistir as películas, em uma das salas da capital federal, na qual o proprietário, tomado por inexplicável sovinice, vez por outra desligava os ventiladores em pleno verão²⁴⁴.

Em Porto Alegre, o problema dos odores causado pela falta de ventilação nas salas de exibição, ganhou destaque no jornal *A Federação*, segundo o qual, ao terminar uma sessão “o cheiro de multidão denuncia logo quando está viciada sua atmosphaera, que os ventiladores agitam, mas não renovam” o que gerava um clima propício para o acúmulo de doenças²⁴⁵. Nos anos de 1920, em Belém, com menos mesquinhez, mas não menos calor existia o *Poeira*, salão este lembrado pelo seu calor, mesmo em uma cidade que contava com a presença menor de edifícios e, portanto, infinitamente mais arejada²⁴⁶.

Deixando os odores de lado e retornando a música, é importante lembrar que nem sempre as bandas que tocavam no *Olympia* eram bem recebidas pelos espectadores, em 1928

²⁴⁰ *A Folha do Norte*, Belém, 25 de agosto de 1921, p. 02.

²⁴¹ *A Folha do Norte*, Belém, 21 de novembro de 1922, p. 03.

²⁴² *A Folha do Norte*, Belém, 14 de outubro de 1926, p. 03.

²⁴³ SKLAR, Robert. **História social do cinema norte-americano**. São Paulo: Cultrix, 1978, p.30.

²⁴⁴ SOUZA, op. Cit, p. 135.

²⁴⁵ STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930)**. Porto Alegre: EDIPUC, 2001. Neste trabalho o autor discute uma série de problemas envolvendo o cinema e saúde a partir da imprensa local. Para aquela imprensa, a falta de renovação do ar seria apenas um dos problemas envolvendo a freqüentação das salas de exibição, dentre os outros elencados temos o perigo para os olhos e a absurda teoria de que pelo fato do filme ser mudo, o espectador teria de fazer um grande esforço mental para traduzir as cenas, “o que poderia trazer efeitos nocivos ao cérebro devido ao enorme ‘esforço de imaginação’”. P. 207.

²⁴⁶ VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense**. Belém: EDUFPA, 2006.

foram feitos alguns apelos àquela empresa para que se colocasse em seu salão de espera um quinteto de músicos, tais clamores eram justificados por um espectador em carta a *Folha do Norte* dizendo:

Numa sala, porém, de espera onde não se dança nem se bebe quando muito se fuma um cigarro Diplomata, o “jazz” é contraproducente. Há se está para se está para gozo espiritual e da música, no caso, só é admirável a que [?] da sonoridade suave que conforte a alma, nunca a música estrondosa em que o trombone, casado com a bateria vai ser ouvido em Batista Campos, apesar da distância, quanto mais para os que se encontram na sala de projeções onde a orchestra executa trechos delicados como uma cavatina, um noctarno, sendo abafada pelo jazz.²⁴⁷

Sons altos, barulhos desarmônicos, falta de diálogo entre os diferentes instrumentos, eram alguns dos motivos apontados pelo colaborador do jornal, para se desagradar das bandas. A nota de reclamação ao som produzido pela *Jazz Band*, é também, o reflexo de uma postura contrária a presença de um estilo musical de caráter popular nos salões de espera. O elogio a “sonoridade suave”, como alguns caracterizavam a música erudita, em oposição à “música estrondosa”, era um extensão da crença de que a música erudita era apreciada por pessoas cultas e civilizadas²⁴⁸. No entanto, a própria contratação do grupo musical “*Batutas Paraenses*”, com seus sambas e maxixes, marcavam a popularidade destes ritmos e do papel do público também na escolha das bandas, haja vista que, a presença daquele grupo no cinema *Olympia*, não se daria sem a anuência de pelo menos uma parte do público. Tanto a nota de reclamação quanto o anúncio da contratação nos revelam a presença de um público heterogêneo e que nem sempre estava em acordo com relação à presença das bandas nos cinemas.

Para alguns desses frequentadores, o fato de saber que um cinema não possuía banda, já era tido como incentivo para frequentar determinado recinto. Como foi o caso do violinista “Almeida”, que muito raramente freqüentava o cinema, mas que, por saber que o *Iracema* não possuía uma *jazz band* tomou coragem para chegar até lá. Chegando lá que surpresa não teria nosso espectador. Aquele cinema foi para ele uma “estupenda revelação de arte e beleza, de graça e sedução durante duas rápidas horas de verdadeiro enlevo espiritual”, nas quais ironicamente ele pode elevar-se com as canções de uma “orquestra excelente”²⁴⁹.

²⁴⁷ *A Folha do Norte*, Belém, 12 de outubro de 1928, p.2

²⁴⁸ CORRÊA, 2010, *op.cit.*

²⁴⁹ *A Folha do Norte*, Belém, 12 de outubro de 1928, p.2.

As atividades de cinemas, como o *Iracema*, que tanto agradaram o nosso frequentador, não se restringiam a simplesmente a exibição fílmica. Seus proprietários criavam várias estratégias de atração de platéias. Um desses mecanismos foi posto em prática, quando da assinatura do contrato daquela empresa com uma das maiores produtoras cinematográficas da época, a UFA (*Universum Film Aktien Gesellschaft*) de Berlim. Após o acordo devidamente firmado, o *Iracema* tratou de fazer uma exposição fotográfica, com imagens dos filmes e artistas da empresa alemã. O objetivo do evento era promover a interação dos espectadores com as obras daquela empresa, além de propagandear os filmes que estariam por ser rodados naquele salão²⁵⁰.

A estratégia de uso de exposição imagética só foi observada no cinema *Iracema*, mas outros mecanismos para atração do público eram amplamente utilizados pelos cinemas de Belém na década de 1920. A entrega de brindes e promoção de sorteios eram as principais estratégias utilizadas pelas empresas exibidoras. No caso do *Cinema Natureza*, instalado no *Bar Pilsen*, nada mais adequado do que ofertar para os “*habitués*” daquele espaço, como brinde, um bônus no preço dos *chopps* duplo e diplomata que passavam a ser vendidos a 930 e 700 réis, “resultando uma diferença de 160 réis, o que de certo modo, vem suprir a despesa de uma passagem de bonde aos moradores dos centros afastados”²⁵¹. Além dos descontos em *chopp*, os espectadores também eram presenteados com outros *souvenirs* por parte das casas exibidoras. O *Fuzarca*, em 1930, fez uma distribuição entre os seus frequentadores, de dez mil amostras de pó de arroz “*hoveia*”²⁵², este mesmo produto também chegou a fazer a alegria dos “*habitués*” do cinema *São João*²⁵³.

A entrega de brindes nas salas de exibição leva a outra questão importante na dinâmica de funcionamento das salas, a do acordo entre os proprietários dos cinemas com empresários de outros ramos, no caso citado, uma empresa de produtos cosméticos. Isso também pode ser visto em anúncio do grupo *Ideal* (Octávio Macedo e Cia) de 15 de junho de 1930, em que aquela empresa, em associação com *Martins Carneiro e Companhia*, agentes em Belém da companhia ou *perfumaria Beija-Flor* do Rio de Janeiro, fizeram a distribuição de amostras dos produtos da firma carioca entre os frequentadores das salas pertencentes aquela empresa. O fato da maior parte dos brindes encontrados nas fontes pesquisadas, serem

²⁵⁰ *A Folha do Norte*, Belém, 13 de novembro de 1927, p. 04.

²⁵¹ *A Folha do Norte*, Belém, 24 de setembro de 1925, p. 02.

²⁵² *A Folha do Norte*, Belém, 15 de junho de 1930, p. 05.

²⁵³ *A Folha do Norte*, Belém, 29 de junho de 1930, p. 06.

de produtos voltados para o público feminino revelam a presença marcantes das mulheres nos espaços dos cinemas e a preocupação dos exibidores em agradar esse público específico²⁵⁴.

Além das entregas de brindes, as empresas, vez por outra, realizavam sorteios nas salas de exibição para atrair ainda mais pessoas para dentro daqueles espaços. O cinema *Olympia* em conjunto com o *Iracema*, por exemplo, sorteavam prêmios que nem chegavam a competir com o “popular” *Natureza* e seus “160 réis de desconto”, como mostra o anúncio que se segue, em que aquela empresa divulgava o sorteio de uma bicicleta.

Duas Matinéés notáveis!

OLYMPIA :: IRACEMA

A Vigilância do Direito
com o bello artista
Cullen Landis
Um maravilhoso e novo estudo de
forças, com cenas que empolgam e nos
surpreendem!
Completa o programma a superada
comédia, em 2 partes,
O Circo do Matrimônio
Comega HOJE a distribuição das "senhas"
para o grande concurso de
UMA LINDA BICYCLETEA
para criança.
Cada bilhete de adulto ou criança tem
direito a receber uma "senha".
VÊLA nos avulsos as condições
deste INTERESSANTE CONCURSO.

Matinée do "Amor"
AS 2 e 4 EM PORTO
DOIS ARTISTAS QUERIDOS
GARY COOPER
FAY WRAY
no grandioso film
O Primeiro Beijo
Os mais encantadores idyllas.
A mais alta expressão da nobreza de
caracter e um hymno ao amor.
Completa o programma o
PARADISIACO JORNAL n. 25
ENTRADA:
Adultos 1\$600
Crianças 8500

UMA LINDA BICYCLETEA

2. valiosa bicycleta do nosso concurso

Duas matinées notáveis!

(...)

Começa hoje a distribuição das “senhas” para o grande concurso de UMA LINDA BICYCLETEA para criança.

Cada bilhete de adulto ou criança tem direito a receber uma “senha”.

Vea nos avulsos as condições deste INTERESSANTE CONCURSO.

(IMAGEM)

A valiosa bicycleta de nosso concurso.

ANÚNCIO 03: Sorteio de bicicleta: *Olympia* e *Iracema*.

Fonte: *A Folha do Norte*, 30/03/1930, p. 04.

Em 1920, sob o valor dos ingressos vincula-se o chamado imposto de caridade. Tratava-se de uma taxa que era incluída naquela quantia, cujo valor era estipulado pelas intendências municipais, que cuidavam dos destinos do dinheiro arrecadado²⁵⁵. Em Porto Alegre, por exemplo, essa taxa chegava a 10% da renda bruta das entradas, o que em alguns momentos provocou a ira dos proprietários de cinemas²⁵⁶. Algumas paróquias que também atuavam na área das exibições fílmicas, chegaram a pedir ao conselho municipal daquela intendência a isenção do imposto de caridade, o que não foi atendido pelos membros do conselho²⁵⁷. Em Belém sabe-se que também era cobrado esse imposto pelo anúncio da

²⁵⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 15 de junho de 1930, p. 05.

²⁵⁵ STEYER, *op.cit.*

²⁵⁶ STEYER, *op.cit.*

²⁵⁷ *Idem, ibidem.*

inauguração do cinema *Rialto*, no qual se afirmava que o selo de caridade já estava incluído nos 1\$000 de valor do ingresso. Infelizmente não existem dados que precisem o valor exato dessa taxa aqui na região ²⁵⁸.

Não podemos precisar se em todos. Mas, em alguns cinemas da capital paraense havia uma pessoa encarregada da fiscalização da cobrança deste tributo, era o chamado “fiscal do imposto de caridade”. Este estivera presente no cinema *Olympia*, em 1922, quando se acompanhou a desventura de dois meninos pobres na tentativa frustrada de adentrarem naquele salão. Por se tratarem de duas crianças extremamente pobres, as referidas empreitadas emocionaram várias pessoas que assistiam a cena na porta daquele cinema, “entre os quais o fiscal do imposto de caridade” ²⁵⁹.

O ingresso nas salas de cinema se dava através das entradas pagas normais, e ainda através das chamadas entradas de favor, que poderiam ser desfrutadas por autoridades políticas e imprensa, entre outros. Este segundo grupo tinha cadeira especial naqueles espaços, sendo constantemente convidados para as sessões. Em 1925 um cinema da cidade, do qual não sabemos o nome, fez um desses convites aos membros do jornal *A Palavra*, no dia seguinte a sessão, o exibidor que lia a esperada coluna do jornal, na esperança de encontrar palavras elogiosas, se deparava com a seguinte narrativa do passeio: “Levamos um lápis e tomamos por brinquedo anotar as ‘partes’ inofensivas da primeira ‘época’ pudemos aproveitar a primeira e a quinta ‘partes’. A segunda ‘época’ não mereceu a nossa presença” ²⁶⁰. O representante daquele jornal, ao contrário do que se esperava, fez naquelas páginas críticas a determinadas passagens da película, e por se sentir ofendido, com a segunda parte do filme, resolveu simplesmente retirar-se do cinema.

As crônicas apresentadas nas revistas ilustradas falam das entradas de “beijo” ²⁶¹ que eram constantemente atribuídas aqueles membros da imprensa local, posto que, aqueles eram alvos do interesse dos proprietários. De forma queixosa, o jornal *Lusitano* de 1924, reitera a existência dessas entradas, informando que os jornais diários eram “mimoseados com duas ou mais cadeiras” nos estabelecimentos da empresa Teixeira Martins, enquanto que ao “Lusitano não é dado nenhum lugar no *galinheiro*” ²⁶². “Ficam suspensas as entradas de favor, durante a permanência do Trio Carlito no *Serrador*, excepto, autoridades policiais e representantes da

²⁵⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 21 de novembro de 1922, p. 05.

²⁵⁹ *A Semana*, 12/08/1922, sem paginação.

²⁶⁰ *A Palavra*, Belém, 03 de setembro de 1925, p. 02.

²⁶¹ Segundo definição de FERREIRA, Aurelio Buarque De Holanda (Autor). Dicionário Aurélio ilustrado. Curitiba: Positivo, 2008, 560 p, “entrada de Beijo” seria mesma coisa que “entrada de graça”.

²⁶² *Lusitano*, Belém, 07 de maio de 1924, p. 05.

imprensa”²⁶³. Fica claro através dessa nota do cinema *Serrador* que as entradas de favor eram usufruídas não apenas por policiais, imprensa e autoridades políticas.

As sessões fílmicas nos anos que vão de 1920 a 1930 foram marcadas pela presença das *sessões em benefício*. Durante aqueles anos, várias entidades ou pessoas foram agraciadas com valores arrecadados em determinadas sessões. O cinema *Ideal* em 27 de janeiro de 1922 realizou uma sessão beneficente a *Caixa de socorros da associação da empresa do Pará*, seguindo este exemplo²⁶⁴, o cinema *Rio Branco* também fez uma daquelas sessões dedicada às obras da igreja de S. S. Trindade²⁶⁵. O *Rio Branco* foi aquele que mais realizou sessões em benefício no período contemplado pela pesquisa, e aquelas dedicadas a entidades católicas foram as mais recorrentes, conforme sugere o jornal *A Palavra*:

O Sr. Proprietário deste cinema novamente distinguiu a directoria do Patrocínio São José pondo a disposição da mesma o cinema Rio Branco para benefício em prol das obras sociais catholicas mantidas pelo patrocínio de São José, (...) Será levada uma fita completamente moral. Os ingressos estão sendo passados e, como no anno anterior, elles tem tido franco acolhimento no seio das famílias. (...) E sendo catholico ainda mais se faz sentir a obrigação em que se acha de auxiliar as obras sociais catholicas. Antecipadamente o director do Patrocínio São José, padre Antonio Cunha agradece ao Sr. Proprietário do Cinema Rio Branco e a todos os que aceitarem os ingressos para esse beneficio”.²⁶⁶

A relação entre os cinemas e a igreja católica dava-se de maneira por vezes contraditória, pois se ora a igreja condenava o cinema como “desvirtuador de almas”, em outros momentos ela se beneficiava dos fundos arrecadados por determinadas sessões em benefício. Era ela, inclusive, a mais agraciada por essas sessões. A nota acima, por exemplo, leva a compreensão de que as sessões em benefício por parte do cinema *Rio Branco* que agraciavam aquela instituição católica era um hábito freqüente, realizado ao menos uma vez por ano.

Além das sessões em benefício de organizações ajudadas pela igreja católica, havia sessões que favoreciam pessoas em particular como foram os casos do cinema *Serrador* que em 1926 realizou um “grandioso e estupendo festival em benefício de Ângelo Soirelli”²⁶⁷ e o do cinema *Fuzarca* em Agosto de 1930 quando anunciava a programação em benefício de

²⁶³ *A Folha do Norte*, Belém, 03 de julho de 1926. p. 03.

²⁶⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 27 de janeiro de 1922, p. 05.

²⁶⁵ *A Folha do Norte*, Belém, 28 de janeiro de 1922, p. 04.

²⁶⁶ *A Palavra*, Belém, 20 de janeiro de 1921. p. 02.

²⁶⁷ *A Folha do Norte*, Belém, 10 de fevereiro de 1926. p. 04.

João Batista de Oliveira²⁶⁸. Quem foram Soirelli e João Oliveira, talvez nunca saibamos, mas fica a certeza de que algumas pessoas por algum motivo conseguiam ser agraciadas por aquelas sessões.

Havia toda uma mística em torno do hábito de ir ao cinema. A própria diferenciação das salas de projeção traduzia-se como um elemento de distinção social. Na Belém dos anos que vão de 1920 a 1930, a criação de um ambiente favorável ao ato de assistir a um filme era fundamental, e para aqueles que não possuíam invejáveis estruturas como as do *Olympia*, impunha-se a necessidade de criação de estratégias para desviar ou amenizar problemas como o perigo de incêndios, o desconforto, a chuva e o calor. Assim, a relação entre os exibidores e os espectadores passava por várias estratégias de sedução que para além da construção de uma infraestrutura adequada, iam desde a entrega de brindes e a realização de sorteios, a entradas de favor de membros da imprensa, o apelo para abrigos da chuva e vento natural. E nesses cenários, o ato de assistir a um filme era apenas uma parte do “ritual” de frequência dos cinemas. Para os espectadores, o cinema era um espaço de interação social, um espaço para se *flertar*, fazer negócios e ainda de conexão à vida moderna.

²⁶⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 09 de agosto de 1930. p. 02.

2.2 OS ESPECTADORES:

A figura do espectador foi sendo construída e modificada dentro da própria trajetória da indústria cinematográfica. A presença deste tornou-se fundamental para a consolidação do cinema enquanto arte, isto porque a projeção de uma película só tem significado se ela for assistida. O cinema não existiria senão pela presença de platéias que atribuem sentidos às formas visualizadas na tela. As empresas exibidoras, por seu turno, foram se moldando ao longo do tempo conforme as especificidades das sociedades nas quais se encontravam inseridas, com feições mais democráticas ou mais seletivas, de acordo com o público. As platéias, desse modo, sempre interagiram diretamente com o cinema em uma troca constante de influências. A indústria cinematográfica é tanto influenciada quanto é influenciadora.

As platéias interferem tanto na construção das salas, quanto na criação dos filmes. De fato, na capital paraense, a criação de número significativo de salas que se diziam “populares” e que faziam apelo às “classes menos favorecidas” nos anos de 1920, é um reflexo das imposições do público. Tais salas não seriam construídas se não houvesse grupos sociais específicos para os quais elas fossem voltadas²⁶⁹. Caso contrário, a empresa Teixeira Martins, proprietária das principais salas de exibição voltadas para o público *rafiné*, não julgaria “acertado fazer erigir uma casa de diversões para as classes populares. E não se enganou a próspera empresa, pois que dos seus salões acorreu um público ávido por desfrutar de momentos de alegria”²⁷⁰. Fica explícita aqui a relevância dos frequentadores no processo de estabelecimento do cinema como forma de lazer na capital paraense.

Os cinemas configuram-se como espaço privilegiado de interação social. As pessoas acorriam para as salas de exibição não apenas para assistir aos últimos sucessos cinematográficos, mas também, e às vezes, principalmente, para encontrar pessoas, exhibir-se, namorar ou simplesmente *flanar*. Daí a necessidade de compreender as formas de sociabilidade processadas no interior daquelas salas, nas quais estão incluídos laços de solidariedade, relações afetivas, tensões sociais, estratégias de autopromoção, mexericos da vida mundana. O cinema marca assim um diferente tipo de sociabilidade urbana, e que dentro da esfera do lazer nos ajudam de uma maneira geral, a uma melhor compreensão da própria

²⁶⁹ O posicionamento de Severiano Ribeiro diante do projeto de Francisco Serrador de construção da Cinelândia paulista, “um bairro sofisticado e culturalmente atraente”, no qual Severiano criticava, e ao contrário disso, apostava nos cinemas de Bairro, onde o aluguel, ou aquisição dos edifícios eram mais baratos, demonstravam a importância do público, neste caso do público de bairros periféricos, nos rumos dos negócios, posto que, para Severiano, a dedicação aos cinemas de bairro era entendida como um “investimento seguro”. Cf: VAZ, *op.cit.* p. 96.

²⁷⁰ *A Folha do Norte*, Belém, 25 de maio de 1926, pag. 02.

cidade. Segundo Jean Boutier e Dominique Júlia, dos anos 90 para cá, houve uma expansão no “território do historiador” com a introdução de novos objetos. Atitudes, gestos, cores, prenomes, são apenas alguns dos objetos de análises dessa nova história ²⁷¹. Dentre esses, e na qual as análises sobre cinema nos anos de 1920 mais se aproximam, o da história dos dispositivos afetivos. Desse modo, o lazer, com base na sua dimensão social e histórica dentro do espaço citadino, abre novas perspectivas para entendermos a paisagem urbana e a cidade neste paradoxo da modernidade ²⁷².

A ênfase no espectador se impõe, assim, como condição *sine qua non* para a compreensão do objetivo central deste trabalho: o cinema como mediador na construção de representações sociais. Como as platéias não constituem uma realidade monolítica, mas heterogênea, marcada por subjetividades e visões de mundo contrastantes, a compreensão da diversidade do público de cinema na capital paraense faz-se de fundamental importância para o entendimento daquelas interferências.

Os cinemas de Belém nos anos de 1920 a 1930 eram freqüentados por uma grande variedade de tipos sociais, portanto, não podemos classificá-los somente como divertimento dos grupos letrados e abonados financeiramente e tampouco como um entretenimento exclusivamente operário ²⁷³. Para uma melhor compreensão disto, analisaremos um episódio

²⁷¹ BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique. “*Em que pensam os historiadores?*”, In: BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (org). **Passados Reconstituídos: Campos e Canteiros da História**. Rio de Janeiro: UFRJ e Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp 21-61.

²⁷² Sobre o estudo do lazer, tanto Alain Corbin quanto Joffre Dumazedier entendem que durante muito tempo o lazer apresentava-se assimilado a ociosidade, no entanto, hoje o lazer funda uma nova moral de felicidade. A necessidade de lazer cresce com o processo de urbanização das cidades e crescente industrialização. Segundo Dumazedier existem três funções do lazer: 1º a função de descanso; 2º a de divertimento, recreação e entretenimento e 3º a função de desenvolvimento. Para Corbin, a análise sobre os lazeres está diretamente ligada à construção dos tempos sociais, e desse modo, se faz de fundamental para tais estudos a compreensão de como os tempos sociais eram sentidos, representados e simbolizados no início do século XX. Uma crítica endossada por Corbin é a de que, nos estudos sobre o tempo livre, muitos confundem tempo de não trabalho com tempo de lazer, não levando em consideração a multiplicidade de tempos condicionados ou de antemão comprometidos. De tal modo, o lazer não está exclusivamente relacionado como tempo que sobra do trabalho, pois este também é dedicado a atividades que não podem ser consideradas de lazer. Um dos nomes de grande importância no estudo sobre o lazer no Brasil é o de José Guilherme Magnani, ele destaca outra crítica relevante quanto ao estudo do lazer, segundo a qual o lazer está sujeito a vários preconceitos, principalmente quando da reflexão sobre o seu significado, haja vista este ser parte integrante da vida cotidiana das pessoas e fazer parte do lado mais agradável desta rotina semanal. E ainda, ao fato de ser considerado por muitos, enquanto tema de pesquisa, como irrelevante em comparação aos estudos sobre o trabalho. Sobre isso cf: CORBIN, Alain. “*História dos tempos livres*” e “*Do lazer culto à classe do lazer*”. In: CORBIN, Alain (org) **História dos tempos livres. O advento do lazer**. Lisboa: teorema, 2001, pp 5-18 e pp 59-90. DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Coleção Debates). MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 2003. Na perspectiva do lazer, o estudo das plateias cinematográficas, ofereceram subsídios importantes para se pensar a cidade, e ainda, segundo, Alexandre Vale, a constituição de determinadas categorias sociais, estas associadas “a situação de proximidade e aglomeração no escuro anônimo de uma sala de exibição”. VALE, *op.cit.* p. 47.

²⁷³ Segundo Robert Sklar (1975), inicialmente, o cinema nos Estados Unidos tinha características operárias e era visto pelas elites como um lixo imoral que só servia para os membros da classe operária, esta situação começou a se modificar somente no pós-guerra, quando as plateias de cinema, aos poucos cederam espaço também para a

possivelmente ocorrido na porta do cinema *Olympia* e trazido a público pela revista *A Semana*.

Em uma tarde de domingo de 1922, dois meninos “exibindo a pobreza extrema de suas vestes” estavam presentes naquele local, quando o mais velho dirigiu-se ao “guichet” a fim de comprar os bilhetes de entrada. Todavia, para infelicidade dos garotos, naquele dia iniciara-se a cobrança do imposto de caridade e os pobres meninos não possuíam mais do que quinhentos réis. “A tristeza empolgou o semblante do menino mais velho; o mais novo, descalço, parecia não compreender aquelle obstáculo que se antepunha ao seu innocente desejo”. Após um período de desolamento, o maior resolve recorrer a alguns cavalheiros que lá estavam com o intuito de completar a importância exigida pelo cinema. “O que se via era uma criança pobre esmolando em prol da caridade”²⁷⁴.

Após muitos esforços, quando conseguido o dinheiro necessário ao pagamento das entradas, eis que aquelas duas crianças se deparavam com outro obstáculo: “ao mais velho era permitida a entrada; o mais novo, porém, estava descalço”, o mais velho pegou na mão de seu companheiro e “sentou-se à beira da calçada e, com os olhos amnanados pelas lágrimas”, viu como solução para o empecilho, a divisão do sapato. E assim foi feito, ele ficaria com o pé direito e o companheiro, com o pé esquerdo. Por mais que o cronista não revele o resultado de tal empreitada é de se esperar que os meninos não tenham conseguido a realização do seu desejo de assistir ao filme naquela tarde²⁷⁵. É importante reafirmar ainda, que o cronista que narra a história também é portador de um posicionamento político particular. A forma como conta a historia dos “meninos pobres” traz em si um fundo moral, e ela sugere ainda um posicionamento crítico em relação à cobrança do próprio imposto de caridade, o que nos permite pensar que nem todos na capital sentiam-se satisfeitos com a cobrança daquela taxa, nem tão pouco com os fins que eram dados aqueles recursos.

O episódio acima é interessante para se compreender como o cinema atraía essa diversidade de tipos sociais. O que fazia com que os “meninos pobres” desejassem entrar no cinema *Olympia* para assistir a um filme - mesmo ele sendo o mais luxuoso e “bem frequentado” da época, o que requeria uma série de normas de comportamento e de vestimentas - não saberemos dizer ao certo, mas que eles nutriam um desejo que não era singular apenas a eles, o de contemplar o mundo mágico da imagem em movimento, isso é evidente pelo grande número de espectadores que contribuíram para tornar a atividade de

classe média norte-americana. C.f. SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

²⁷⁴ *A Semana*, 12/08/22, n.226.

²⁷⁵ *Idem, ibidem*.

cinema, uma atividade fixa de lazer na capital. O fato deles não conseguirem entrar naquela sala de exibição, não quer dizer que eles não o tenham conseguido em outro lugar menos exigente²⁷⁶.

Nos cinemas contemplados pelas fontes consultadas, criava-se um corpo de espectadores que se conheciam e que eram *habitués* das exibições fílmicas, o que permitia inclusive comentários sobre a vida íntima dos mesmos. Eles reconheciam-se e identificam-se pelo nome, desse modo, podemos entender o cinema como importante espaço de sociabilidades que permitia a construção de laços afetivos no interior de suas sessões.

A intimidade entre estes espectadores era tamanha que se elaboravam no interior das sessões brincadeiras entre eles. Eram no geral “caçações” que tinham como alvo espectadores assíduos, em especial do cinema *Olympia*, e que possuíam alguma característica que lhes garantia distinção diante do grupo. Como era o caso do sr. Burlamaque, que sempre assistia aos filmes exibidos no *Olympia*, de chapéu na cabeça, isso se dava por conta das ações do sr. Mário Gurjão que “embirrava” com a careca dos colegas, o que obrigava o sr. Burlamaque a assistir aos filmes daquela maneira²⁷⁷.

Não diferente acontecia com o sr. Mário Chermont, que sentava-se sempre na terceira fileira de cadeiras, o que gerava comentários por parte dos outros espectadores, que além de especularem se o mesmo sofria ou não de miopia, ainda viam como esquisitice o hábito daquele “servir-se de algum ‘lorgnon’ alheio”²⁷⁸.

Os *habitués* formam um grupo de espectadores privilegiados pelas crônicas das revistas de mundanismo. Aqueles mereciam notas por não faltarem as sessões cinematográficas nem nas ocasiões mais inapropriadas, como os dias chuvosos. Uma destas figuras era o coronel Theodomiro Martins, um burocrata federal e presença cativa nas sessões do *Olympia*. Todas as noites, independente do clima, com chuva ou sem chuva, “ele estadeia numa das cadeiras do elegante cine-salão, para admirar as summidades da scena muda”²⁷⁹. E pelo visto eram realmente as chuvas o que mais se punha como obstáculo as idas ao cinema em uma cidade como Belém em que as estiagens sempre foram coisa rara, é o que podemos perceber na crônica que segue publicada n’*A Semana* em 1923.

²⁷⁶ Sobre a presença de crianças pobres, menores de rua, Márcio da Silva (2007) narra à história de José Caetano do Nascimento, um menino de rua que havia roubado um relógio e com o dinheiro da venda do mesmo, havia comprado ingressos para as sessões do cine *Riche* e, quando foi pego, já estava as portas do cinema *Rio Branco* para assistir a outra sessão.

²⁷⁷ *A Semana*, 19/01/1924, n.300.

²⁷⁸ *A Semana*, 10/05/1924, n.316

²⁷⁹ *A Semana*. Vida fútil. 20/05/1921, n.164.

Assim, consta que em um dia qualquer sob uma violentíssima chuva, o major Leão, outro assíduo frequentador do *Olympia*, ia se escondendo a dizer “eu só não gosto da chuva por causa do cinema... ah! Quando chove eu fico doente!...”. pessoas como Theodomiro Martins e o major Leão, eram aquelas identificadas, quase de maneira caricata, como os *habitués* que compareciam a todas as sessões fossem elas reprises ou não ²⁸⁰.

O tipo físico e, ainda, aspectos da personalidade de determinadas pessoas serviam para identifica-las com estrelas do cinema. É muito recorrente nesta documentação as comparações, a maioria em tom de galhofa, entre os frequentadores das salas com os artistas que estrelavam os filmes. Assim, da mesma forma que o cinema influenciava sentimentos e sonhos ele aparecia aqui nas conversas e formas de tratamento. O sr. Ribamar Pereira, por exemplo, em uma conversa entre dois *almofadinhas* era identificado como o Chico Bóia que havia fugido do cinema ²⁸¹.

O Moacyr Motta, agora era o John Barrymore da 28 de Setembro, como o chamam as garotas frequentadoras das *matinéés* domingueiras do *Iris* ²⁸². Barrymore foi um dos mais importantes atores americanos da década de 1920, famoso por interpretar personagens shakesperianos, ele ficou conhecido como “o grande perfil” ²⁸³. Alguns dos colaboradores da revista *Belém Nova*, também aderiram a esse tipo de tratamento, a exemplo do que foi feito com o cearense Messias Pedro Gusmão (rei do calor) um artista popular, que foi apresentado pela revista, através de uma comparação com Houdini, um grande ilusionista, que ganhou visibilidade em Belém graças às exibições fílmicas de seus feitos. O “rei do calor” cearense, por desvencilhar-se de cordas e correntes quando amarrado, é lembrado aqui como um “rival destemido de Houdini” ²⁸⁴.

Não precisava nem ser um artista popular para ser comparado aos astros do cinema. Pois assim aconteceu com Francisco Perez e Marcial Tosca, que depois de encerrada a sessão no *Olympia*, enquanto *flanavam* pela praça, foram alvos de um “pirralho tagarella” que ao observar a estrutura física dos dois cavalheiros, o primeiro muito alto e o segundo considerado baixo para os padrões, disparou para os seus pais que o acompanhavam: “olhe, papae:

²⁸⁰ *A Semana*, 01/12/1923, sem paginação.

²⁸¹ *A Semana*, 01/05/20, sem paginação.

²⁸² *Belém Nova*, 10/15/1928, sem paginação.

²⁸³ Biografia de John-Barrymore encontra-se disponível em: <http://www.biography.com/articles/John-Barrymore>. Acesso em: 12/06/2011.

²⁸⁴ *Belém Nova*, 10/15/1928, sem paginação.

aquelles são artistas do cinema *Olympia*”, os artistas que a criança ingenuamente via nos dois cavalheiros eram “Matt e Jeff”²⁸⁵.

Até mesmo o ator americano Harold Loyd, afamado por seus papéis cômicos, também encontrou um “sósia” na cidade de Belém. “o Brito Pereira é o Harold Loyd em pessoa, dizia uma ‘girl’(...) Olha os óculos, exactamente os do Harold Loyd, olha(...)”. Se a semelhança vinha dos óculos, uma das marcas registradas daquele ator, não seria de se estranhar que vários *Harold Loyd’s* caminhassem pelas ruas de Belém, devido ao grande consumo de produtos identificados com artistas da cena muda, como será visto no próximo capítulo²⁸⁶. Como não poderia ser diferente, o galante Rodolfo Valentino também era um dos que por aqui poderiam encontrar seus similares. “Por ser careca, um velho residente na Av. São Jeronymo entre Quintino e Rui Barbosa, julga ser um segundo Rodolpho Valentino; porém, o mais importante é que cujo está cavando uma menina de 99 janeiros”²⁸⁷.

As crônicas das revistas e os jornais pesquisados, sugerem que nos cinemas “elegantes”, como *Olympia*, *Palace Theatre* e *Iracema*, a presença de “doutores” e coronéis era frequente. Para lá iam sempre as “famílias mais distintas do meio”, e com elas um grande número de mulheres, que na sua maioria eram as “senhorinhas mais elegantes”. Elas eram presenças cativas nos cinemas da cidade, sendo em muitos momentos presenteadas por brindes, como visto no tópico anterior, elas floreavam as salas de exibição com seus vestidos e cabelos modernos. A relação entre algumas dessas mulheres com o cinema era de uma proximidade tão intensa que chegou-se mesmo a criar uma coluna “*Do coração aos lábios*” na revista *Belém Nova*, com entrevistas curtas, perguntando as mulheres se o cinema as seduzia e qual era o seu artista cinematográfico preferido. Para as quais temos as seguintes respostas:

Entrevistada: Alba Newton Bezerra.

O cinema a seduz?

Somente para afugentar idéias trágicas.

Qual o seu artista cinematográfico predileto?

*Harold Lloyd desopilador de fígados*²⁸⁸.

Entrevistada: Sousa Cabral

O cinema a seduz?

Como salutar entretenimento para o espírito.

Qual o seu artista cinematográfico predileto?

*Rodolpho Valentino, o insinuante arrebatador de corações*²⁸⁹.

²⁸⁵ *Belém Nova*. Trepações. 22/10/1921, sem paginação.

²⁸⁶ *Belém Nova*, 01/12/1923, sem paginação.

²⁸⁷ *A Pirralha*, 06/10/1928, p. 10.

²⁸⁸ *Belém Nova*, 04/10/1924, sem paginação.

Entrevistada: Clarice Costa

O cinema a seduz?

Nem tanto... diverte-me.

Qual o seu artista cinematográfico predileto?
*Rodolpho Valentino, o arbitro da elegância*²⁹⁰.

Entrevistada: Alcida Santos.

O cinema a seduz?

Sim, sinto prazer em vame diante de uma das revelações mais científicas do gênero humano.

Qual o seu artista cinematográfico predileto?
*Ramon Navarro*²⁹¹.

Entrevistada: Hilda Maranhão.

O cinema a seduz?

Seducir (c'est trop fort), dá margem a divagações.

Qual o seu artista cinematográfico predileto?

*Já passei da época de predileções, mas aprecio todo aquele que se mostra perfeito conhecedor de sua arte isto é, que é realmente artista*²⁹².

Entrevistada: Maria Celeste de Oliveira:

O cinema a seduz?

Quando a fita é própria, mesmo que seja um conto das "mil e uma noites", é o divertimento melhor e mais proveitoso que posso ter.

Qual o seu artista cinematográfico predileto?
*Todo aquele que desempenhar um bom papel*²⁹³.

É interessante observar que em boa parte das falas, o cinema é posto como um veículo para outras realidades, como aquele que "dá margem a divagações", como um "entretenimento para o espírito". Isso é induzido pelo seu poder de realizar desejos impedidos na vida real, mas, realizáveis nos sonhos e na imaginação. O cinema se insere em uma realidade onírica na qual é possível sentir-se vivendo uma "segunda realidade". É muito provável que várias mulheres na exibição do filme "Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse", tenham se sentido, embaladas pelo tango, em uma estranha sensação, como se elas estivessem sendo conduzidas pelo galante Valentino, preferido de duas das seis entrevistadas²⁹⁴.

As mulheres detinham uma atenção especial por parte dos exibidores, tanto é que o cinema *Olympia* em parceria com a revista *A Semana*, realizou um concurso em 1930 para escolher a mais linda freqüentadora daquele cine-salão, que funcionava da seguinte maneira, a revista distribuía os cupons de votação entre seus leitores que deveriam ser postos nas urnas

²⁸⁹ *Belém Nova*, 25/10/1924, sem paginação.

²⁹⁰ *Belém Nova*, 08/11/1924, sem paginação.

²⁹¹ *Belém Nova*, 29/11/1924, sem paginação.

²⁹² *Belém Nova*, 03/01/1925, sem paginação.

²⁹³ *Belém Nova*, 31/01/1925, sem paginação.

²⁹⁴ Sobre isso, Edgar Morin, coloca que o cinema corresponde a "necessidade de fugirmos a nós mesmos, isto é, de nos perdermos algures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos do mundo. C.f. MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1997. Pag. 134.

instaladas no próprio cinema. O concurso contou ainda com a colaboração da *Casa Coty*, que ofereceu a vencedora um “raro estojo de perfumes, marca Coty” e dos Srs. Lima e Victorão, que ofertaram a ganhadora um “luxuoso brinde”. Além desses, a vencedora do concurso Elza Campos que obteve 18 votos, ganhou um prêmio não revelado da empresa Teixeira Martins²⁹⁵. Para a abertura das urnas, foi criada uma assembléia especial no “*hall*” do cinema *Olympia* que contou com uma platéia atenta para a contagem das cédulas.

“Era , porém, impossível, humanamente impossível ver toda gente que estava no salão. Mlls. Mariana Chermont, Eneida Costa, Perpétua Coutinho de Oliveira, Silva Santos, Filipina e Alice Lobo, Inah Simões, Maria Bittencourt, Isolina e Thereza Coutinho, Maria e Alzira Azambuja, Viscondessa de Augusto Corrêa, Fernanda e Consuelo Mello e vinte e outros inundavam o *Olympia* com sua graça e seu encanto”²⁹⁶.

A crônica assinada por Judex ratifica a noção de que as mulheres eram um dos grupos de freqüentadores cativos que lotavam os cinemas locais, daí a grande preocupação dos exibidores para com os brindes e “adulações” a elas²⁹⁷. O cinema *Edén*, por exemplo, convidava as “gentis senhoras de nossa capital”, a sua sessão que seria acompanhada do sorteio de um leque, além da entrega de “lindos botões de rosa”²⁹⁸. Para o *Olympia* iam “os mais finos e formosos tipos de mulher desta Belém pacata”, “as mais exageradas toilettes, os penteados mais exóticos, os andares, os risos, as falas mais extravagantes”²⁹⁹. Era a elas que a nota de *A Semana* de 1920 se dirigia, quando falando sobre “a chuva torrencial de terça-feira”, dizia que a mesma foi “de uma impiedade sem nome para as nossas gentis elegantes”³⁰⁰.

Era dada tamanha importância a este público específico que algumas salas de projeção programavam sessões especiais, dedicadas as mulheres³⁰¹. Alexandre Vale comenta que, a frequência as salas em sessões distintas, masculino e feminino, sempre foi uma constância nos cinemas. Lembra ele, que nos primórdios do cinema, essa diferenciação se

²⁹⁵ *A Semana*, 04/10/1930, n. 638. O resultado final do concurso foi: primeiro lugar Elza Campos com 18 votos, em segundo Alba Maneschy com 6 votos, em terceiro vieram empatadas com 3 votos cada as senhoritas Daisi Veiga, Nathercia Trindade e Ruth Silva, em quarto com 2 votos Heliana Miranda e apenas com um voto cada, vieram em seguida as “senhorinhas”: Helda jucá, Maria Miranda, Odette Nobre, Elza Bezerra e Sylvia Loyola.

²⁹⁶ *A Semana*, 04/10/1930, sem paginação.

²⁹⁷ A preocupação com o público feminino também foi observada em outras capitais, como fora o caso de Fortaleza, onde um concurso similar, de escolha da mais bela frequentadora, foi feito pelo cinema Moderno. SILVA, *op.cit.*

²⁹⁸ *A Semana*, 23/03/1920, sem paginação.

²⁹⁹ *A Semana*, 01/12/1923, sem paginação.

³⁰⁰ *A Semana*, 23/03/1920, sem paginação.

³⁰¹ No cine *Popular* em Juiz de Fora, por causar receio no público feminino, a presença de mulheres na sala escura daquele cinema era pequena. Por conta disso, havia projeções específicas para aquele público eram as denominadas “Sessão das Moças”. MEDEIROS, *op. cit.* p. 58

dava de forma esporádica, “de acordo com um ou outro filme que a imprensa e a igreja classificavam como ‘indecente’”³⁰². No caso de Belém, não foi possível encontrar nenhuma censura por parte dos exibidores, tendo como norte a classificação dos filmes dada pela igreja. No entanto, havia aqui sessões especiais dedicadas as mulheres, como forma de atração daquele público específico.

No cinema *Éden*, a homenagem iniciava-se com o próprio nome da sessão: “*soirée rose*”. A “sessão rosa” do *Edén-cinema*, exemplifica este apelo ao público feminino. Em exibição do filme “*O seu triunfo*”, aquela sessão contava com a “assistência fidalga de inúmeras senhoritas da sociedade refinée de Belém”, e que por se fazerem presentes em grande quantidade, o referido cinema, justifica na revista, ser este o motivo que o levava a não citar os nomes das presentes, mas caracteriza aquele momento dizendo que, “a sala de espetáculos apresentava bizarro aspecto, povoada de graciosas senhoritas da nossa elite sobressaindo a cor dos vestuários, o rosa seducente e alacre”³⁰³.

A grande quantidade de mulheres espectadoras também pode ser observada através das imagens abaixo, que retratam a saída de dois diferentes cinemas e que contam com a presença delas.

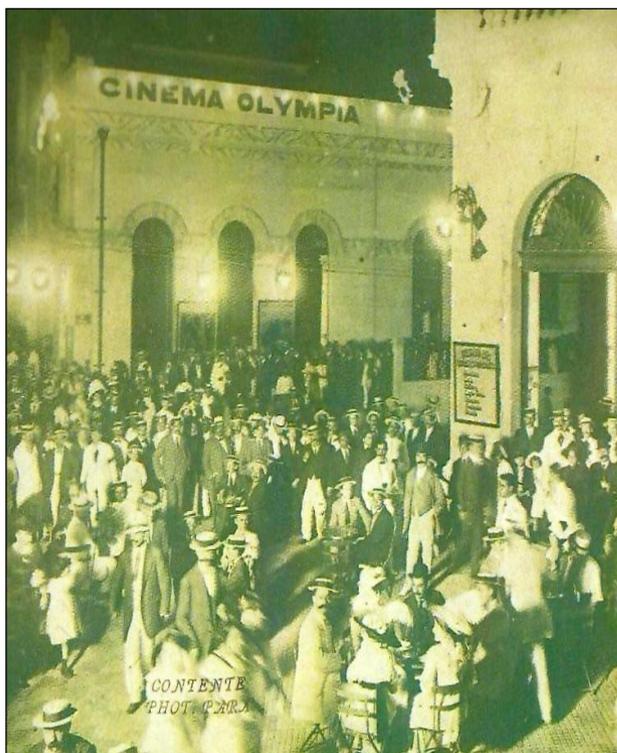


FOTOGRAFIA 17: Saída do *Éden*.

Fonte: *Revista Guajarina*, 30/08/1930. nº 22.

³⁰² No caso do cinema Jangada, em Fortaleza, que exibia filmes pornográficos, a predominância de pessoas do sexo masculino na plateia esteve associada a “especialização as sala em outro gênero, a saber, a pornografia”. VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: Cenas de um público implícito**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000. p.36.

³⁰³ *A Semana*, 23/03/1920, sem paginação.



FOTOGRAFIA 18: Saída do *Olympia* I
Fonte: VERIANO, 1999, *op. cit.*



FOTOGRAFIA 19: Saída do *Olympia* II
Fonte: Revista *Guajarina*, 27/11/1920, n. 21

É importante lembrar ainda que estas mulheres não pensavam e se comportavam da mesma maneira. Havia diferentes tipos de mulheres que frequentavam aqueles espaços, desde “gentis senhorinhas da elite local”, a diferentes tipos de prostitutas, de mulheres trabalhadoras pobres, entre outras. A convivência forçada entre os espectadores era marcada também pela presença incômoda de algumas frequentadoras que destoavam daquilo que se esperava para o público feminino frequentante das salas. Nesse grupo de frequentadoras “indesejadas”, estavam às chamadas *cocottes*³⁰⁴.

Sempre sozinhas, sem a companhia de nenhum homem, elas circulavam entre os cinemas mais “elegantes” da cidade chamando atenção por onde passavam, no *Olympia*, “elas eram umas quatro ou cinco e disputavam entre elas a apresentação do vestido”. Os vestidos e as riquíssimas joias, exibidas pelas *cocottes*, contribuía ainda mais para torná-las distintas das demais damas que frequentavam os salões de exibição. Obviamente que não faltavam

³⁰⁴ *Cocottes* eram as mulheres, geralmente vindas da França, que eram sustentadas por ricos senhores. cf. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda. **Saias, laços e ligas: Construindo Imagens e Luta [Um estudo sobre as formas de participação política e partidária das mulheres paraenses 1910/1937]**. 1990, 954. Dissertação de Mestrado - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Universidade Federal do Pará (UFPA/NAEA), Belém, 1990. p. 398.

comentários sobre as suas vidas íntimas, inclusive, as mesmas eram identificadas de acordo com o senhor que as patrocinava, como “a Panchita de fulano”, a “Margot de sicrano”. Adriano Guimarães³⁰⁵ dizia, que ainda assim não havia discriminação. Diante dessas evidências acredita-se, ser pouco provável que a presença comentadíssima das *cocottes* nos cinemas locais, não passasse pelo julgamento moral das famílias que lá frequentavam.

Segundo Maria Luzia Álvares, mulheres como aquelas eram estigmatizadas por não se enquadrarem àquilo que era proposto como “comportamento normal” feminino, quer dizer, “fora do padrão estabelecido àquelas que praticavam castidade”³⁰⁶. E assim, as *cocottes*, por mais que pudessem frequentar cinemas como o *Olympia*, sofriam o olhar de reprovação de alguns dos espectadores, que mesmo a distancia “marcavam’ a transgressora”³⁰⁷. Segundo Álvares, a presença daquelas espectadoras naqueles estabelecimentos representava também, “o status social e a garantia econômica do cavalheiro que a mantinha”, isto ficava representado na forma como aquelas mulheres se apresentavam nos salões de exibição, pois quanto mais luxuosa sua aparência, mais dinheiro calculava-se que tinha o seu “protetor”³⁰⁸.

A censura à presença de mulheres com comportamentos discordantes daqueles moralmente aceitos pela elite local, nos espaços das salas de cinema, pode ser percebida também, na nota em tom queixoso do jornal *A Palavra*, em que, se mal dizendo sobre a ausência de “famílias reconhecidamente católicas” em uma sessão do Palace, o autor reclama a presença de “muitas *gigolettes*”³⁰⁹ a ocupar esses melhores lugares”. A nota é concluída com o julgamento moral daquele que escreveu, e que também reflete o caráter geral daquela publicação. “Isso é por demais intolerável e a empresa urge tomar enérgicas providências, a fim de acabar de uma vez para sempre com essas afrontas a sociedade”³¹⁰. Por conta disso, acredita-se que por mais que o espaço das salas de exibição fosse “aberto” ao público pagante, e teoricamente democrático, havia uma censura moral no hábito de frequência daqueles espaços, nem todos os pagantes eram de fato bem vistos pela maioria do público.

³⁰⁵ Depoimento pessoal do médico Adriano Guimarães concedido à Luzia Álvares. Neste depoimento, Adriano Guimarães lembra o nome de algumas das *cocottes* que circulavam pelo Olympia: “a Panchita, a Raio de Sol, eram espanholas; a Maria José Pequena, a Margot, esta era francesa, e outras. Estas eram as mais famosas”, ele informa ainda que os vestidos usados por aquelas mulheres eram geralmente importados de Paris a mando de seus ‘donos’. GUIMARÃES, Adriano. *Apud: ÁLVARES, 1990, op.cit.* pp. 398-399.

³⁰⁶ ÁLVARES, *Op. Cit.* p. 398.

³⁰⁷ Jornal *O Liberal*. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda **A cena paraense: O Olympia em questão**. Belém, 23 de abril de 1989. p. 05

³⁰⁸ ÁLVARES, 1989, *op.cit.*, p. 05.

³⁰⁹ O termo *gigolette* refere-se à prostituta que mantém um gigolô (homem que vive por conta de uma ou várias mulheres, em geral prostitutas. Cf: MATOS, Maria Izilda S. De, e SOIHET, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003. P. 188.

³¹⁰ *A Palavra*, Belém, 17 de setembro de 1925, p. 02.

Seguindo esta linha daquilo que nós poderíamos chamar de espectadoras “desviantes”, o cinema *Paris* também era freqüentado por algumas mulheres que de maneira semelhante, com menos requinte, não se enquadravam nesses padrões, eram as chamadas *mariposas*. As conhecidas *mariposas* eram mulheres do meretrício que de forma frequente se faziam presentes nas sessões daquele cinema. Elas ocupavam um perímetro, que ia desde a Rua São Mateus, hoje Padre Eutíquio, até a Manoel Barata ao Largo da Trindade, aquele era “um local excelente, próximo do comércio, más interdito às famílias”³¹¹. Provavelmente a proximidade daquele cinema com esta área, e claro, o valor dos ingressos, foram fatores que contribuíram para que aquele cine-salão tenha sido escolhido como o preferido daquelas mulheres.

Além das *mariposas*, *gicquettes* e *cocottes*, havia um outro tipo de frequentador que também era incômodo à maioria dos frequentadores dos cinemas, os *Bolinas*. Estes eram identificados como os “proveitadores de mulheres indefesas” que agiam sob a proteção do escurinho das salas de exibição para afagar partes do corpo feminino. Na cidade do Rio de Janeiro, a ação daqueles que “bolinavam” as mulheres gerava tanto medo entre os membros das famílias burguesas, que presenciou-se lá, várias tentativas de exibição com luz acesa ou ainda, de projeções à luz do dia. Naquela capital, as vítimas também encontravam estratégias para se esquivar das ações dos bolinas, as mais discretas tratavam a base de “golpes acerados de alfinetes de cabeça, ditos de fralda, espetos de broche, grampos de chapéu e até furador de gelo”, todos devidamente guardados dentro das bolsas, já as mais indiscretas, “davam o brado. Ao grito de bolina!bolina!”³¹².

Estes frequentadores, demandavam uma atenção especial por parte dos familiares, para a manutenção do “ambiente familiar” e resguardo de suas entes queridas. É importante lembrar que este fenômeno, não se restringiu apenas ao Rio, pois ele ultrapassou os limites daquela cidade. Segundo Alice Gonzaga (1996) em São Paulo, a presença dos “afoitos moçoilos” que ficavam tentados a “constatar *in loco* a formosura do belo sexo” também era constante nos cinemas daquela capital³¹³.

O cinema *Ideal*, em Belém, em uma sessão lotada, quando da exibição do filme “*Vênus ou mulher que desdenha*”, encontrava-se sentada a esposa do sr. Octávio Macedo, proprietário daquele cinema, juntamente com suas filhas que eram acompanhadas por algumas “amiguinhas”. Ao lado destas distintas senhoritas, encontrava-se abancado um dos

³¹¹ MEIRA, Clóvis. *Jornal O Liberal*, 28/12/1986, 1º cad. P. 8

³¹² SOUZA, op. cit, p.57.

³¹³ GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. P. 63.

empregados da casa Vieira, chamado Carivaldo Barbosa. Carivaldo, aproveitando-se do escurinho gerado pelo início da projeção, chegou-se para o lado das “senhorinhas” realizando o “tal systema do ‘aperta’”. Quando a senhora foi informada do “abuso”, “profigou o procedimento atrevido do tal sujeito”, que por seu turno não se fez de rogado e “sem guardar respeito em tratar com uma senhora, disparou-lhe uma saraivada de insultos”³¹⁴.

Mesmo a senhora participando o caso imediatamente a seu esposo, o que convidou o rapaz a retirar-se do cinema. Tal medida não foi aceita pelo “bolina”, que opôs-se a ordem de retirada grosseiramente. Como nada dava jeito a teimosia do “bolinador”, o sr. Otávio Macedo solicitou uma providência central, apelando para o sub-prefeito Júlio Malta, que determinou que alguns agentes fossem ao local. Só assim, pôs-se fim a resistência do moço, que agora era conduzido até a polícia, “onde a própria senhora, acompanhada de seu esposo, narrou a auctoridade o procedimento atrevido do incriminado”. O resultado disso é que o acusado nada pode contradizer e “o sub-prefeito então passou-lhe o ‘cabo’ em regra e, para não submeter-se a maior vexame no xadrez, mandou-o para casa, depois da promessa que o desabusado lhe fizera de não mais voltar ao *Ideal*”³¹⁵.

O caso de Carivaldo Barbosa, sugere a existência dos “bolinas” nos cinemas de Belém e levanta suspeitas de que este fenômeno poderia não ser tão raro como se imagina. No caso analisado, trata-se de uma vítima que alardeou a ação do agressor, e mais, era alguém que pertencia a um grupo abastado da sociedade belenense, afinal tratava-se das familiares do proprietário do cinema *Ideal*, o que era motivo suficiente para merecer nota em um jornal de grande circulação na capital como *A Folha do Norte*. Isso nos leva a conclusão de que outros casos poderiam ter ocorrido naqueles anos, mas que, por uma série de motivos - dentre eles, o fato de não se tratarem de pessoas ilustres, ou pela própria preservação da imagem da agredida - não foi tomado conhecimento sobre eles. Nem todas as mulheres reagiam da mesma forma a ação daqueles elementos, o fato de algumas silenciarem-se, também aponta para essa possibilidade. Estes dados permitem uma maior compreensão do porquê dos “bolinas” serem silenciados na grande maioria das fontes consultadas.

Uma das canções cantadas em Belém nos anos de 1920, demonstra um outro tipo de relação com os bolinas.

³¹⁴ *Folha do Norte*. Belém, 28/04/1930, col. 05, p. 02

³¹⁵ *Idem, ibidem*.

“ (...)

Ai minha rosa

Você quem é?

Sou melindrosa

Olé, olé.

Batem palmas os maridos

Por causa das economias

O que poupam nos vestidos

Vae sobrar para a folia

A melindrosa namora

A noite pelas esquinas

No bonde, **no cinema adora estar junto dos bolinas.**

(...)”³¹⁶. (grifo nosso)

A relação de repulsa pelos bolinas, por parte da maioria das pessoas que frequentavam as salas de exibição, não significa a inexistência de mulheres que apreciassem os ‘apertos’ e ‘malinações’. Como demonstrado na letra da cantiga, nem todas as moças se portavam da mesma maneira diante destes possíveis assédios, havia aquelas que, destoando da maioria, preferiam ficar perto daqueles justamente para serem “bulinadas”. Sylvio Floreal dizia que o “bolinador” sentava-se ao lado das mulheres que ele sabia, ou supunha, não iriam se esquivar das suas “alisadas”, que o comportamento do bolina se moldava a partir da reação da “vítima”, “se a ‘bicha’ estrila, ele se afasta”, mas se ela fosse como a melindrosa paraense da cantiga, e se calasse, ele “avança heroicamente”³¹⁷. É importante lembrar que, muito da sedução do cinema consiste na penumbra da sala, este relacionado ainda, a situação de uma proximidade dos corpos que pela escuridão e pelo espaço fechado, poderiam facilitar um erotismo.

O espaço das salas de exibição não eram ocupados apenas por essas pessoas que iam assistir filmes, exhibir-se ou “bolinar”, havia um outro grupo que se fazia presente naqueles espaços, que convivia com aquelas pessoas, e que ocupava um outro papel naquele contexto, eram os funcionários das salas. Além dos músicos que trabalhavam nos cinemas, pouco se sabe sobre os empregados daquelas casas no período em estudo. Mesmo a documentação consultada não revelando estes grupos, que eram ao mesmo tempo funcionários e espectadores, eles ficam implícitos. Sabemos que, mesmo silenciados pelo tempo, os trabalhadores da limpeza, os que manuseavam as máquinas de projeção das películas, os que

³¹⁶ SECIOSO, José. “Melindrosas e Almofadinhas”. Ao som da Lira, folheto 29, 1925.

³¹⁷ Sylvio Floreal (pseud. de Domingos Alexandre) Ronda da meia noite, pp. 125-6. Apud: SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada*. IN: SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

cuidavam da manutenção dessas máquinas e ventiladores e ainda as pessoas que operavam a venda de ingressos nas bilheterias, todos estavam lá. Os funcionários do cinema *Iracema*, inclusive, tinham as segundas feiras de folga, pois os proprietários daquele espaço interrompiam suas atividades e reservavam aquele dia para “o descanso do pessoal”³¹⁸.

Um destes funcionários, o único contemplado pelas fontes consultadas, era o bilheteiro do cinema *Rio Branco*, posto ocupado por Constantino Wameyl. Aquele trabalhador, ocupava duplo posto naquele espaço. Além de bilheteiro, ele era poeta. Wameyl aproveitava a movimentação da *terrasse* do *Café da Paz* e tomava como inspiração, para os seus versos cinematográficos, os frequentadores daquele espaço, especialmente aqueles que, mesmo “engaiolado nas grades da bilheteria do Rio Branco”, conseguia enxergar. As mesas que ficavam na fronteira com aquele cinema eram frequentemente ocupadas por pessoas como o acadêmico Matheus Lydio Pereira, o desembargador Loyola Virgulino, o dr. Carlos Silva, entre outros. Estes grupos eram alvos constantes do bilheteiro-poeta, que “de vez em vez alonga o olhar sobre o grupo de abalizados noctambuloses, como se nelle rezidisse a sua Fonte Castalia”³¹⁹.

O espectador do cinema, o qual estamos tratando, não pode ser entendido como uma unidade, na falsa idéia de uma platéia homogênea. Para que se possa compreender a forma como esse meio de comunicação de massa interveio na vida cotidiana daqueles que frequentavam os cinemas da cidade, é importante que se tenha clara a idéia de uma heterogeneidade desse público. O espectador não pode ser entendido como uma entidade abstrata e passiva. Saber da presença dos coronéis, doutores, literatos, dos habitués, das *cocottes*, “bolinas”, é importante para se pensar as motivações que levavam cada uma dessas pessoas as salas de exibição. A compreensão dessas motivações, que poderiam ser desde a coleta de matéria para as colunas sociais, a exibição das vestimentas e jóias, a bulinação de mulheres e claro o ato de assistir ao filme, nos permite pensar em diferentes formas de recepção, a serem tratadas no próximo capítulo.

As imagens que se seguem mostram o público de dois cinemas de Belém nos anos de 1920.

³¹⁸ *A Folha do Norte*, Belém, 12 de setembro de 1926, p. 04.

³¹⁹ *A Semana*. Vida fútil. 20/05/1921, n.164.



FOTOGRAFIA 20: Vista de frente do público do cinema *Iracema*.
Fonte: Revista *Belém Nova*, 18/ 09/1926.



FOTOGRAFIA 21: Vista do público do *Palace Theatre*.
Fonte: Revista *Guajarina*, 13/09/1930, n. 24

Como se vê nas imagens acima, este público, que convivia nas salas de cinema, era composto por mulheres, velhos, crianças, jovens. A convivência entre estes diferentes grupos sociais no cotidiano das salas de exibição era marcada por uma série de acontecimentos que serviam tanto para definir laços de solidariedade, quanto para o agenciamento de relações de

antipatia. Assim, a visita a uma sala de projeção deixava os espectadores a mercê de acontecimentos que lhes fugiam ao controle e que não eram projetados pelas empresas proprietárias, como fora o caso dos “meninos pobres” que tentavam entrar no cinema. Gestos, olhares, risadas e silêncios também marcavam essa convivência, que merecia destaque nas revistas ilustradas, como o carinho do Sr. Bedê nos “pirralhos travessos” que participavam da *soirée* da moda do *Olympia* em 1920³²⁰.

Assim, em março de 1921, o nosso já conhecido coronel Theodomiro Martins, *habitué* das sessões do *Olympia*, “soffreu um dos mais sérios vexames de sua vida”, o ocorrido deu-se na exibição do filme “*O Apóstolo da honra*”. Naquela sessão, uma elegante e desacompanhada senhora sentou-se ao seu lado e “principiou a pedir explicações sobre os principais interpretes”, o coronel impaciente, pelo inoportuno interrogatório, “corou, suou e maldisse os deuses... Santo!”³²¹. Zé Vicente, talvez em situação idealizada, descreve nas páginas de *A Semana*, cenas de um filme em que o artista, após libertar a mocinha das mãos dos bandidos recebe como pagamento um beijo apaixonado, provocando um verdadeiro ataque de nervos na platéia a qual, “uma velha dá gemidos e um velho foge abotoando o frack”³²².

Os filmes também eram capazes de provocar sentimentos diversos em seus espectadores, e muitas vezes, pelo menos se tomamos como referência crônicas de algumas revistas que circulavam em Belém, capazes de suscitar atitudes nem sempre comuns nos homens que viviam na cidade a exemplo do choro, talvez sempre pensado como uma atitude feminina. Exemplo disso, é possível na história protagonizada pelo Dr. Francisco Bolonha. Segundo nota de *A Semana*, aconteceu no *Olympia*, na exibição de um filme que tinha como protagonista a atriz May Murray. Lá pelas tantas do filme, “em um pedaço verdadeiramente entristecedor” , “ouviram-se uns soluços. Era o dr. Francisco Bolonha, que não se conteve e chorou impressionado”³²³. O choro de senhores, respeitados pela sociedade belenense, nos salões de exibição, como o fora o do sr. Bolonha, mesmo por vezes sendo demonstrado em tom de galhofa pelos literatos, não era algo exatamente absurdo naquele contexto. A exibição do filme “*Honrarás tua mãe*”, no *Palace Theatre*, fez com que, inúmeras pessoas sentissem lágrimas aos olhos com o desenrolar das “comoventes cenas”, e dentre elas, estava também um “elegante médico da Prophylaxia”³²⁴.

³²⁰ *A Semana*, 10/04/1920, n. 106.

³²¹ *A Semana*. Vida fútil. 20/05/1921, n.164.

³²² *A Semana*. Durante um film. 24/06/1922, n.219

³²³ *A Semana*, 04/11/1922, n.237.

³²⁴ *A Semana*. A vida Fútil. 26/05/1923, n.266

O referido médico que assistia ao filme em companhia de sua noiva, cheio de nervoso, esperava pelo desfecho da trama quando “ao ser dada luz para a saída dos espectadores no fim da sessão, sua noiva notou-lhe os olhos marejados e a physionomia transformada”, mas, a surpresa maior da noiva deu-se quando, a moça, sentindo uma estranha umidade no braço, “apalpou uma das mangas do seu vestido de seda. O doutorzinho, com a commoção, chorara quase toda a sessão encostado no braço da noiva e dahi as lágrimas quase inutilizarem o seu vestidinho roseo que custou tão caro...”³²⁵.

As imagens da tela, em alguns momentos parece que se confundiam com a própria vida dos espectadores, este pode ter sido o caso da história contada em tom chistoso em que o sr. Libanio Valle no salão de exibição do cinema *Olympia*, quando da exibição do filme “*Caprichos do destino*” apareceu a seguinte legenda “Quanto mais velho o gallo mais gosta de franguinhas”. Lendo isso, o sr. Valle levantou-se abruptamente e pôs-se em retirada daquele cinema, quando na saída abordou o sr. Carlos Araújo dizendo: “- Isso é um deboche a minha pessoa. Nesta casa não ponho mais os pés. E foi-se embora sem explicações”³²⁶.

Fora os casos pitorescos, o *Olympia* também presenciava casos curiosos como o do aparecimento de um famoso bilhete encontrado na porta daquele cine-salão que dizia: “O seu despeito é justo, mas a vontade dos homens se abroquela de certos caprichos que ninguém vence. Conforme-se e creia que é infinitamente bella!” e o referido bilhete foi encontrado impregnado de perfume³²⁷. A *matinée* daquele cinema, era palco de vários episódios não menos interessantes, estes eram ora gerados pelo barulho provocado pela “pirralhada”, ora pelas risadas das senhorinhas, “que também nesta ocasião são gury’s”. Mas, não apenas as senhorinhas voltavam a ser crianças na *matinée*, o dr. F.P.,³²⁸ por exemplo, era naquela sessão, a “criança que mais diatribes fazia”³²⁹.

É importante lembrar, mais uma vez, que os literatos que davam forma as revistas ilustradas, que narravam estas pequenas crônicas também imprimiam nelas interesses e desejos, a forma como estas historietas nos são repassadas, são também resultado de um planejamento. Quem as escrevia ao certo que dava a elas características específicas para torna-las mais interessantes aos olhos de seus possíveis leitores. Desse modo, não podemos negar o uso de exageros, de um certo incremento na descrição dos episódios, o uso dos nomes como recurso de identificação, como recursos linguisticos utilizados por aqueles colunistas.

³²⁵ *Idem, ibidem.*

³²⁶ *A Semana*, 11/08/23, n.277.

³²⁷ *A Semana* Vida fútil. 01/09/1923, n.280.

³²⁸ Era comum no colunismo social, os cronistas não apresentarem o nome das pessoas, somente as iniciais.

³²⁹ *A Semana*, 19/05/1923, n.265

Apesar disso, essas colunas nos permitem falar de diferentes tipos de relações ocorridas naqueles espaços.

Diante daquelas notas, compreendemos que o interior das salas de cinema era marcado por uma rede de relações sociais que estrapolava o hábito simples de se assistir a um filme. Para Alexandre Vale, o escurinho das salas de exibição contribuíam para a presença das transgressões das ruas nos cinemas. Os *flirt's* e namoros, considerados indecentes se realizados no meio das ruas, naqueles espaços, encontravam um ambiente propício para a sua realização ³³⁰.

É sabido que o cinema era um dos cenários preferidos dos jovens da época para os olhares de sedução e namoros a distância. Para alguns, a existência desse tipo de relacionamento era tão marcante nas salas de exibição que o cinema nem conseguiria sobreviver sem eles. Uma das formas de intimidade observadas nos salões cinematográficos e bastante popular entre estes jovens era o *flirt*. Aquele era, nas definições de Guilherme de Almeida, “o bom-humor dos sexos”, “uma atenção sem intenção”, à verdadeira arte de “não prometer aquilo que não se quer dar”, em outras palavras, o “*flirt* estava para o amor assim como o ping-pong está para o tênis. Ou melhor – O ‘*flirt*’ está para o amor assim como o cinema está para o teatro” ³³¹.

O *flirt* marcou o cotidiano das sessões cinematográficas em Belém nos anos de 1920, e refletiu o contato com hábitos modernos importados de outras regiões, sempre pensados em um sentido de modernizar-se, haja vista que tais comportamentos eram tidos como sinônimos da modernidade. Era justamente a idéia de aderir aos “costumes modernos” que fazia com que aquela forma de relação amorosa fosse tão difundida nos cinemas, mesmo com a existência de preceitos que visavam à vigilância do comportamento dos indivíduos da família. Cristina Cancela lembra que os *flirt's* “eram vistos com muita desconfiança, símbolo da uma modernidade que deveria ser combatida” ³³², isso, entretanto, não os tornavam menos praticáveis nos sessões cinematográficas, ao contrário, a prática deste tipo de relacionamento no interior dos cines-salão é tema recorrente nas crônicas da época.

Se para alguns, o *flirt* era o sinônimo de uma modernidade “imoral”, por contrariar os códigos morais e de comportamento, para outros aquela prática era fundamental para parecer moderno. Na revista *Belém Nova*, o tema do *flirt* nas salas de cinema, nas entradas, nas filas, é algo repetido por diversas vezes nos contos de ‘Conde de Chantilly’. Estes contos

³³⁰ VALE, 2000, *op.cit.* p.44.

³³¹ ALMEIDA, Guilherme de. O estado de São Paulo. 03 de junho de 1927 apud FERRARESI, *op.cit.* p.298.

³³² CANCELA, 2006, *op. cit.* p. 241.

mostravam as salas de cinema como cenário principal para a prática dessa nova forma de relacionamento. Ele era entendido naquele cenário como coisa moderna e que, para alguns, deveria ser cultivada. Como fica demonstrado na crônica de Mário H. Corrêa, em que se fala com pesar da “fallencia do *flirt*”³³³.

A idéia de que o *flirt* agonizava, consistia principalmente em uma crítica a “mocidade folgazã”, que naquele momento acreditava-se não revelar qualidades apreciáveis. Aqui, a prática do *flirt* está diretamente ligada ao grau de eloquência do rapaz. Para o cronista da Revista *A Semana*, Mário Corrêa, em 1921, as damas eram “abandonadas na sala porque a eloquência faliu” e ainda porque, preferia-se o estomago, a satisfação da degustação ao “enlevo da palavra”. Em tom irônico, o referido cronista fala de uma época em que o carnaval tinha os intervalos de suas danças marcados por um hiato de tristeza, enquanto que o *buffet* “povoa-se de risos”. Alardeava-se que “não há *flirt* sem espírito, e este cedeu lugar ao corpo, que tendo fome e sede, não vive de utopias”³³⁴.

Ainda sobre as relações amorosas no espaço dos cinemas, falava-se em romances que aproveitando-se do escurinho ocorriam burlando a vista dos pais. No interior das salas de projeção, os casais poderiam se tocar, se apertar, acreditando encobertos pela penumbra. O cotidiano das salas de exibição era marcado pela presença desses casais de namorados que não temiam o olhar vigilante dos mais velhos, e construíam novas formas de relacionamento amoroso, antes rigorosamente proibidas. Como o elegante “mancebo” que ao fim de uma sessão no cinema *Odeon*, “na cara dos papás” entrega a moça “um bilhete perfumado”³³⁵. Ou ainda o caso dos namoradinhos do *Éden*, que “tremiam” junto com a tela, e que acabado o filme param de “tremar”, “pois quem treme é o papá e a mamã, com 4 olhos que são bem 4 diabos”³³⁶. Essas relações amorosas, chegavam até a incomodar outros espectadores. Como nos fala alguém, na revista *A Pirralha* de 1920, sobre um casal de “pombinhos” que “todas as noites focam uma fita do cinema com beliscões, correrias, etc. é conveniente se acautelarem, mas, que a moral necessita de respeito”³³⁷.

Mesmo com essa vigilância, que era tanto dos pais quanto da sociedade, os praticantes do namoro nos cinemas não se intimidavam. Havia aqueles que se sentavam nas últimas cadeiras para, no escurinho, assistirem aos filmes “agarradinhos” e “aconchegados”. Sobre o namoro no cinema, Árvale, já defendia, na Revista *A Semana*, em junho de 1921, que

³³³ Acerca dos contos do ‘Conde de Chantilly’ e do *flirt* nos cinemas, cf: CARNEIRO, 2008, op.cit.

³³⁴ CORRÊA, Mário H. *Vida fútil*. *A Semana*. 24/09/1921, n.181.

³³⁵ *Guajarina*, Galanteios e madrigais. Janeiro de 1930, n. 2.

³³⁶ *Idem*, *ibidem*.

³³⁷ *A Pirralha*, 18/08/1920, nº4, pag. 08

“a assistência mais avultada desse gênero de diversão é, por sem dúvida, a alegre e bohemiana rapaziada, que, contudo, só puxa do bolso os dez tostões quando a ‘fita’ lhe é dupla: - a da ‘tela’ e a do namoro”. Segundo ele, o namoro dos anos de 1920 se distinguia de maneira exagerada daqueles do “tempo de nossos tataravós”, em que se namorava de longe, de forma platônica, com olhadas a distância. Já o dos anos de 1920 “a coisa é de perto... juntinhos, bem agarradinhos... e quem não acreditar que repare como se entra o *Olympia*”³³⁸.

O desenvolvimento de relações amorosas se dava de forma constante dentro dos espaços de projeção, todavia não se pode negar que os salões de espera, eram os locais mais convenientes para a construção desses e de outros laços sociais. Os salões de espera cumpriam um papel fundamental de agenciador dessas sociabilidades nos cinemas. Aquele espaço representava um dos ambientes mais significativos dos cine-salões, era lá que os espectadores se acomodavam esperando o início das sessões. Era esse momento de “desocupação” e convívio social, que permitia a construção de uma grande teia de relações que se travavam. Nem todas as salas de projeção contavam com um salão de espera. Este era comumente utilizado pelas empresas mais abastadas. Enquanto esperava, o espectador poderia contemplar as peças musicais realizadas por músicos contratados, *flirtar*, discutir os filmes exibidos, fechar contratos, arranjar casamentos e “tesourar” a vida alheia entre outras coisas, pois aquele era o espaço de encontro entre as diferentes pessoas que frequentavam as salas de projeção.



FOTOGRAFIA 22: Sala de espera do cinema *Iracema*
Fonte: Revista *Belém Nova*, 18/ 09/1926.

³³⁸ *A Semana*, 18/06/1921, n.167.



FOTOGRAFIA 23: Sala de espera do Cinema *Olympia* em 1912.
 Fonte: VERIANO, 1999, *op. cit.*³³⁹.

Os salões de espera representavam bem o tipo de relação construída entre os membros das elites. Através de uma “poética dos clubes e dos salões”, a elite construiu formas de sociabilidades que facilitavam o convívio social entre os poderosos e suas famílias, por conta disso, “as amizades, os namoros, e as apresentações pessoais e contatos” acabavam por tornar a “solidariedade de classe e a administração das relações pessoais em atividades calorosas, e certamente eficientes”³⁴⁰. Segundo Cristina Cancela, era necessário demonstrar “formas de comportamento particularizadas, distintas de uma classe social. E isso incluía frequentar os meios e festas elegantes, realizar e divulgar, nas revistas e jornais locais namoros, noivados, casamentos”. As revistas de mundanismo da época divulgavam as práticas sociais dessa elite, que entre outros frequentava assiduamente as sessões do *Olympia*, espaço privilegiado de sociabilidade de pessoas bem-sucedidas da época³⁴¹.

Nos cinemas, principalmente através das salas de espera, esse convívio se dava de maneira bastante estreita, marcada pela construção de laços e afinidades. Frequentar aqueles espaços, que como dito, eram privilégios de algumas poucas salas, era uma forma de demonstrar um tipo de comportamento particularizado de uma distinta classe social. Tão

³³⁹ Esta imagem também pode ser encontrada no jornal *O Liberal*, Cartaz, Belém, 24 de Abril de 1997.

³⁴⁰ PECHMAN, Robert Mosés e LIMA JÚNIOR, Walcler de. **Flirts no footing da Avenida Central**. IN: Revista de História da Biblioteca Nacional. 01/11/2005

³⁴¹ CANCELA, 2006, *op.cit.* p. 242.

importante quanto às oportunidades de enriquecimento, era a presença em locais de divertimento e distração, como o era o cinema.

Segundo a visão de alguns humoristas paulistas dos anos de 1920, analisados por Márcia Padilha o hábito de frequentar locais como teatros e espetáculos musicais, longe de revelar sofisticação, apenas mostravam o exibicionismo e a falta de elegância de “uma elite endinheirada, mas sem cultura”³⁴². Nos cinemas de Belém, eram comuns os casos daqueles que frequentavam os cines-salão mais interessados em exhibir-se e conquistar uma nota nas colunas sociais, do que pelo valor do próprio filme. Um dos veículos que satisfaziam as intenções exibicionistas dos frequentadores era o “*Olympia Jornal*”, tablóide assinado por Rocha Moreira, que era, naquela época, era também o redator chefe de *A Semana*, criado em 1921. O *Olympia Jornal*, “bi-semanário de literatura, elegância e variedade”, integrava-se ao conjunto das publicações que primavam pelo colunismo social, ele servia tanto para a publicação de notícias sobre cinema, tratando de assuntos relacionados aos filmes exibidos, quanto para comentários sobre os frequentadores³⁴³.

Naquelas páginas, Rocha Moreira escrevia versos que dedicava às frequentadoras, tecia observações irônicas endereçadas aos homens, descrevia ‘perfis’ que mais eram caricaturas. Para alguns espectadores ser alvo destes comentários era motivo de orgulho, muitas moças, inclusive, iam ao *Olympia* “na esperança de saírem, dias depois, retratadas em versos”³⁴⁴. Além das “senhorinhas elegantes”, um dos alvos preferidos da letra de Rocha Moreira eram os *habitués*. Mesmo boa parte do nome destas pessoas sendo ocultado no jornal, havia um interesse em “aparecer” naquelas páginas, pois, sabia-se que pelas iniciais e descrição de características do “contemplado”, seria reconhecido pelos grupos “seletos” e de pessoas que se conheciam, que rodavam pelos salões daquele cinema³⁴⁵.

O importante engenheiro Francisco Bolonha, como já o dissemos, eram um destes que não faltavam “nem em dia de chuva”, o que o tornava alvo do olhar atento daquele poeta, que escreveu os seguintes versos dedicados ao “Sr. F. B.”.

³⁴² PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20**. São Paulo: Annablume: 2001.

³⁴³ VERIANO, Pedro. “*O Olympia de Rocha Moreira*”. IN: *Asas da Palavra – 100 anos de cinema*. Revista do Curso de Graduação em Letras da Unama, Belém, Edição comemorativa, p.14-17, nov, 1995.

³⁴⁴ *Idem, ibidem*.

³⁴⁵ O *Olympia Jornal* circulava todas as terças feiras, à entrada da sala de projeções daquele cinema e sua redação ficava na Travessa 7 de Setembro, nº 33. Cf. VERIANO, Pedro. **A crítica do cinema em Belém**. Belém: Secult, 1983.

Este é um trunfo na nossa engenharia,
E pelo seus trabalhos tem desvelo;
Presta culto à mulher e à poesia
E se quisesse fora o rei do gelo.

Quando do *Olympia*, abre a bilheteria,
Primeiro dos primeiros, certo, é vê-lo
Penetrando no salão que se allumia,
E onde as artistas são um setestrello.

Não diz bem, não diz mal de qualquer fita...
Ama o silêncio, quer no alvor da tela,
Quer na actriz adorável se é bonita.

Sendo engenheiro, creio que não sonha;
Rende culto à brancura da ferpella,
E não sendo da Itália é de Bolonha.³⁴⁶

Os salões de espera eram os espaços em que os literatos das revistas ilustradas encontravam matéria para as sessões de colunismo social, tão almejada por estes grupos que praticavam o exibicionismo. No momento do intervalo que separava a primeira da segunda sessão, era a “hora elegante” do salão de espera. Nos dizeres de alguém que assinava com o pseudônimo de “operador”:

“(...) desde o nosso collega Peregrino Júnior, que colhe notas de reportagem para as trepações de Miss Flert, n’A Vida Futil, ao Carlos Lima, que vae apanhar assumptos em flagrante para o que fazer do seu endiabrado lápis de caricaturista, toda a Belém elegante alli se reúne, numa brilhante exposição de graça e beleza, de mordacidade e sarcasmo, sendo que, uns para vêr fitas e outros para faze-las”³⁴⁷.

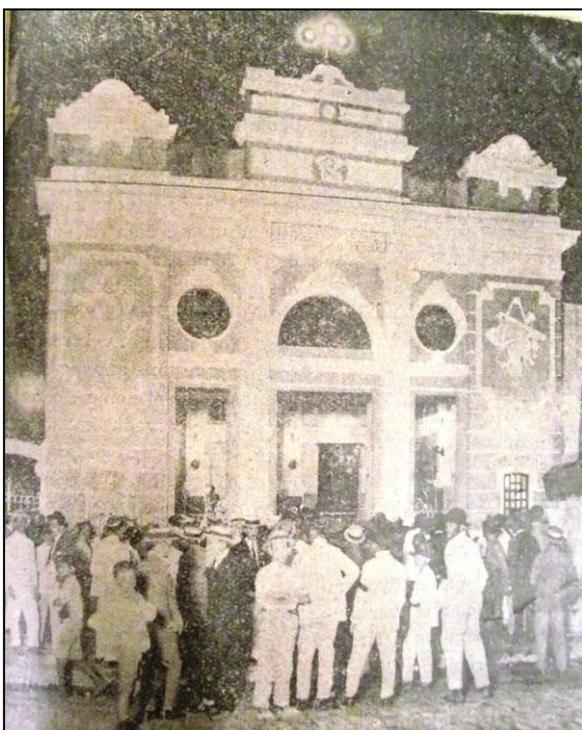
Muitos daqueles espectadores que “faziam fita” no salão de espera do *Olympia* eram aqueles que “tesouravam” a vida alheia das cadeiras da *terrasse* do *Grande Hotel*. Quando a orquestra daquele cinema executava o seu primeiro número no salão de espera muitos corriam para a sessão cinematográfica. A imagem que se tem através de nota de *A Semana*, da passagem da parte externa - e aí incluem-se muitos dos que ficavam na *terrasse* do *Grande Hotel* - para a sala de exibição é a de um verdadeiro pandemônio com a muita gritaria e empurrões. A senhorinha B. C. aproveitando-se de um desses dias em que se abriam a porta e iniciava-se o empurrões, fingiu-se ter um chilique, “todos se afastaram justamente no

³⁴⁶ MOREIRA, Rocha. *Caricaturas Olympicas*. Sem data. Apud: VERIANO, Pedro. “*O Olympia de Rocha Moreira*”. IN: *Asas da Palavra – 100 anos de cinema*. Revista do Curso de Graduação em Letras da Unama, Belém, Edição comemorativa, p.14-17, nov., 1995.

³⁴⁷ *A Semana*, 13/03/1920, n. 102 sem paginação.

momento em que a porta abre”, a senhorinha então, “aproveita-se disso e entra risonha, safisfeita talvez de ter passado um vasto bolo em todos aquelles ‘trouxas’...”³⁴⁸. Na saída do cinema *Edén*, o colunista da *Belém Nova*, dizia haver “gente, muita gente”³⁴⁹.

Pelo visto, o mal hábito dos empurrões nas entradas dos cinemas não era privilégio da capital paraense. Desde 1907, Don Picolino através da revista *Fon Fon*, já nos falava deste “deplorável hábito” no Rio de Janeiro, “onde as romarias são disputadas a soco, a empurrões”³⁵⁰. A imagem que se segue nos dá uma demonstração da forma como poderiam ocorrer as entradas nas salas de cinema locais e do aglomerado de pessoas que se formavam em seu entorno:



FOTOGRAFIA 24: Entrada do cinema *Iracema*.

Fonte: Revista *Belém Nova*, 18/09/1926. nº. 21

A frequência dos empurrões na porta dos cinemas de Belém, chegou até a ser utilizada como desculpa para uma possível traição masculina. No caso, um “distinto cavalheiro residente á Avenida Nazaré” ao chegar em casa foi surpreendido com a fiscalização da mulher que notou pendurado em seu bolso um brinco, de elevado valor. Espantada com o cena e dominada pelo ciúme, a senhora fez um “escrarceo”. “Vamos; explica-te, exigia, chorosa, a esposa melindrada”. O marido, perturbado diante do inquérito, se viu obrigado a utilizar-se do hábito do “empurra-empurra” como álibe para a sua

³⁴⁸ *A Semana*, 03/11/1923, n.289. sem paginação.

³⁴⁹ *Belém Nova*, 18/08/1928, nº 78, sem paginação.

³⁵⁰ PICOLINO, Don, *Fon Fon*, n. 28, Rio de Janeiro, 19/10/1907, apud SOUZA, 2004, p 133.

infidelidade. “Não te zangues, filha. Foi, certamente, a entrada do *Olympia*, aos empurrões para ver Mia May em ‘*Revelação*’, que o brinco veio parar na minha *chatelaine*”³⁵¹.

Tirando a presença dos empurrões na entrada do *Olympia*, da ocorrência acima, a narrativa chama atenção por de ter sido relatada através de uma carta, escrita pelo sr. Raul Cardoso da Cunha Coimbra, “conceituado despachante da aduana paraense”, e enviada a redação de *A Semana*. O fato de um respeitado senhor, se dar ao trabalho de escrever uma carta narrando episódio da vida íntima de outras pessoas e ainda enviá-la a uma revista de circulação local, nos revela uma sociedade ainda muito provinciana em que as intimidades da vida alheia pareciam ser alvo de interesse de muita gente. Por outro lado, embora não tenhamos maiores detalhes, estas histórias podem ser pensadas também como estratégias da imprensa para chamar a atenção dos leitores, mesmo que estas não acontecessem exatamente da forma como os cronistas as narram.

As “tesouradas” ou “trepações”, como também eram conhecida a “arte de falar da vida alheia”, eram muito realizadas nos salões de espera. Para alguns, de uma maneira estranha, aquela prática era tida como sinônimo de “chiquismo” e “elegância”, chegava-se mesmo a valorizar o “costume requintadamente civilizado da trepação”. Desde a entrada na *soirée* da moda do *Olympia* até a estadia no salão de espera, as crônicas representam boa parte dos expectadores como praticantes da ácida arte de falar da vida alheia. Naquele cinema:

às 8 ½ é uma tragédia. Ninguém escapa. Formam-se os grupinhos. Aqui os “sportman”... Genaro, Virosas, Dorinho... Abreu, Bordallo, Olavo... Daniel. Dudu, Francellizio... Alli os “encantadores”... Carlos Eduardo, Moacyr... Aladio, Pernanbuco, Bedê... Hélio Coelho, Oswaldo Orico, João... são os campeões da tesoura³⁵².

Além desses grupos as “*melindrosas*” também se reuniam para se divertir com a observação dos “gaviões” que faziam pose na sala de espera ou para falar daqueles que traíam “a olhos nus”. Depois de formados os “grupos”, iniciavam-se os comentários sobre as pessoas que entravam na sala ou que chegavam as portas do cinema. Muitos eram os “tesouradores” que se reuniam no *terrasse* do *Grande Hotel*, antes de iniciar a primeira sessão noturna do *Olympia*, como Jacyntho Ferro, senador Marcos Nunes, dr. Mello César, Joaquim Pimentel, entre outros. Era a noção de uma intimidade com a história do outro que permitia os comentários de caráter particular sobre a vida dos frequentadores³⁵³.

³⁵¹ *A Semana*, 04/11/1922, n.237.

³⁵² *A Semana*, 24/04/1920, n. 108.

³⁵³ *Idem, ibidem*.

Sabia-se e comentava-se intimidades como, se a pessoa era casada, noiva, namorada, se estava traindo, se estava atraída por alguém. Tudo era assunto a ser amplamente debatido nos salões de espera. Como o caso do “dr. do cinema *Ideal*”, um advogado que após o cumprimento de suas obrigações utilizava o cinema para se distrair. E era alvo de comentários do tipo, “como é belo ver o dr. no cinema *Ideal*, ao lado de seu *Ideal*”, referindo-se ao possível interesse do advogado por uma mulher³⁵⁴. O cinema *Ideal* também serviu de cenário para os ácidos comentários de Johon Krisch, colunista de *A Semana*, sobre um tal “confrade S. R. de O.” que demonstrava seus sentimentos por uma normalista em uma das sessões daquele cinema³⁵⁵. O proprietário de um cinema de bairro, o qual não é denominado, é lembrado pelo fato de prestar mais atenção “a garridice da estonteante senhorinha” do que no próprio filme³⁵⁶. Nem o respeitado Edgar Proença escapava as tesouradas. “vi sexta feira no *Olympia* bancando gente de imprensa, para a sessão, a primeira, entrar de beijo o Proença”³⁵⁷.

Conforme as crônicas das revistas, as fofoca configuravam-se com um dos elementos marcantes no interior das salas de cinema, pois, ela também representava o cuidado dos indivíduos com seus interesses particulares, haja vista que, a mesma poderia ser utilizada na manipulação de informações. Os dados repassados através das “trepações” poderiam ter o objetivo tanto de causar uma boa impressão quanto de parecer superior na competição com seus rivais. “A fofoca é fundamental na construção, manutenção e destruição da honra ou reputação de uma família ou de um indivíduo”. Deste modo, a prática das tesouradas contribuía para a construção de uma “imagem pública” daqueles que frequentavam aqueles espaços³⁵⁸.

Desse modo, a prática de se comentar e observar a vida alheia nas salas de espera ou já na sala de projeção dos filmes, sugere que os espectadores eram sujeitos ativos que expunham suas opiniões de diferentes maneiras. Além de falarem uns dos outros, eles também falavam dos proprietários das salas, e sobre estes reclamavam por aquilo que lhes parecia justo. Assim como nos filmes, em que o espectador é um interlocutor e intérprete ativo que

³⁵⁴ *A Semana*, 22/04/1922, n.210.

³⁵⁵ *A Semana*, 13/05/1922, n.213.

³⁵⁶ *A Semana*, 22/07/1922, n.223

³⁵⁷ *A Semana*, 28/10/1922, n.236

³⁵⁸ Para Peter Burke, a fofoca foi durante muito tempo, negligenciada pelos historiadores, e somente nos últimos anos este tema passou a ganhar importância nas análises históricas. Nestes últimos momentos, trivialidades como a fofoca, passaram a ser percebidas como importantes indícios da mentalidade de uma época, e, portanto, um importante meio de se conseguir uma maior compreensão de uma cultura do passado. Cf. BURKE, Peter. **O historiador como colunista: Ensaios da Folha**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. P. 219.

pode negociar tal posição em razão de gosto, ideologia e contexto cultural individuais, nas salas de cinema esta negociação também era possível. Os frequentadores não foram meros receptores passivos, vítimas das normas e estruturas impostas pelas salas. De maneira direta eles reclamavam por aquilo que os desagradava no interior daqueles espaços e em alguns casos, rezingavam com objetivos de barganhar melhorias.

Diante disso a documentação pesquisada permite perceber algumas das principais reclamações dos frequentadores dos cinemas da capital paraense. A presença de fumantes no interior das salas sempre gerou polêmicas. Mesmo este hábito sendo expressamente proibido pelas autoridades - diferentemente do que acontecia em Fortaleza no mesmo período, na qual era permitido fumar nas salas de exibição - não isentava os não fumantes do convívio com as fumaças produzidas por aqueles que burlavam as regras ³⁵⁹. Em crônica de *A Semana*, Zé Vicente revelava que optava sempre pelas últimas cadeiras para ficar “longe do fumo inconveniente dos cavalheiros” ³⁶⁰. Mas este incômodo não era inteiramente novo, já no ano de 1916, em nota a revista *Caraboo*, reclamava-se sobre o uso dos cigarros dentro do cinema *Olympia*, pois, “muitos sujeitos fumam alli sem a menor cerimônia”, o que era julgado como uma “grosseria sem par” e uma falta de educação. A nota lembra ainda que havia a possibilidade da empresa exibidora ser punida caso não houvesse uma fiscalização quanto ao uso do cigarro. Todavia, o fato deste hábito permanecer até os anos de 1920, uma década depois daquela reclamação, revela pouco rigor no que diz respeito a fiscalização dos fumantes interior dos cinemas ³⁶¹.

A reclamação mais recorrente observada no período em estudo, foi a referente ao valor dos ingressos. Os reclamantes utilizavam-se para este fim, tanto a imprensa, quanto o seu diálogo direto com os exibidores. A exemplo desta última, temos um episódio narrado em *A Semana*, em que o dr. Luiz Barreiros, com o objetivo de assistir a reprise do filme “*Revelação*” exibido no cinema *Olympia*, dirigiu-se ao bilheteiro perguntando o preço da entrada, no qual foi respondido pelo bilheteiro:

- É 2\$100 doutor.
- Mas não baixou? Devia haver a “viração”, como acontece com a carne depois de uma certa hora, retrucou o dr. Barreiros.
- E concluiu:
- São três pessoas. Em vez de 2\$100 eu podia pagar o bilhete a 1\$600, ou sejam 4\$800 ³⁶².

³⁵⁹ *Caraboo*. 25/01/1916, n. 29, sem paginação.

³⁶⁰ *A Semana*, 08/07/1922, n.221. sem paginação

³⁶¹ *Caraboo*. 25/01/1916, n. 29, ano II.

³⁶² *A Semana*, 11/11/1922, n.238. sem paginação

Mesmo esta sendo uma das maneiras comumente utilizadas para se demonstrar a insatisfação com o valor das entradas, havia outras formas de se reclamar, a mais utilizada eram notas em jornais e revistas demonstrando a insatisfação dos frequentantes no que diz respeito aquela questão. O jornal *Lusitano*, por exemplo, lembrava com muita nostalgia dos anos em que se pagava um mil réis pelas entradas, “o que era fácil tirar de qualquer modesta bolsa”, diferentemente do que ocorria naqueles anos de 1920 em que as entradas raramente chagavam aquele valor³⁶³.

Quem escrevia no *Lusitano* sobre isso, assinava com o pseudônimo de “Zé Ninguém”. Tal nome não fora escolhido pelo cronista de forma despreziosa. Ele possuía a intenção de ser identificado com as camadas mais pobres, que com o aumento do valor dos ingressos, tinham dificultada a possibilidade de usufruir daquele instrumento de lazer³⁶⁴. Em sua crônica, “Zé Ninguém” lembra que, mesmo o cinema *Iracema* que tanto alegrou os espectadores por fazer concorrência ao *Olympia* e diversificar as exhibições de fitas em Belém, também mantinha valores de entrada muito parecidos com as do *Olympia*. Para ele, a concorrência que o *Iracema* estava fazendo nas fitas exibidas, “deveria começar pelo barateamento das entradas”³⁶⁵.

Na novela “Dos males o menor”, exibida por Arvalle nas páginas de *A Semana*, o valor dos ingressos também se impunha como empecilho a entrada nos cinemas. No caso, uma jovem senhora, convida seu “garboso e guapo esposo” a assistirem um filme no *Olympia*, que segundo ela, pelo aumento no valor das entradas deveria ser uma “fita excelente”. O logro se deu quando a mesma avisou que suas quatro irmãs iriam visitá-la e que portanto, também deveriam ser levadas ao cinema, “coitadas! Precisam de espairecer um pouco”. O pobre esposo “amarellejou-se-lhe o rosto como se o sangue se lhe misturasse a espessas tonalidades de óca... e Tateando os bolsos, pretextou incontinentemente: ‘- Hoje não! Essas fitas de 1\$500 são demasiado longas, e o sono, de há dias p’ra cá, cedo me bate ás pálpebras”³⁶⁶.

Sobre este problema, o já conhecido “Zé Ninguém”, clamava para que se discutisse seriamente o assunto. Para ele, o que havia era uma exorbitância sem justificava. Aquele “personagem”, destacava que, além do cinema ser um lazer caro, havia ainda o incômodo das poucas bilheterias nos cinemas “populares”, citando o caso do cinema *Popular*. “Zé Ninguém” afirma que para conseguir comprar entradas aos domingos era uma verdadeira penúria naquele espaço, haja vista que, o mesmo possuía apenas uma bilheteria, o que não

³⁶³ *Lusitano*, Belém, 31 de março de 1928, p. 03

³⁶⁴ *Lusitano*, Belém, 31 de março de 1928, p. 03.

³⁶⁵ *Idem, ibidem*.

³⁶⁶ *A Semana*, 22/04/1922, n.210

supria as necessidades geradas pela grande procura. Nesta mesma crônica, o autor critica as ações da empresa Teixeira Martins proprietária do cinema *Popular*, por anunciar o início da sessão de “*O cavaleiro de ferro*” para um horário e iniciar a projeção antes do tempo anunciado, o que tomou se surpresa aqueles que para lá se dirigiam com o intuito de assistir aquela película ³⁶⁷.

Mesmo se destacando como a mais poderosa empresa exibidora de Belém nos anos de 1920, a Empresa Teixeira Martins, como vimos, também era alvo de críticas. O incômodo em relação ao monopólio desta empresa pode ser percebido na seguinte nota: “Belém não tem um cinema que dê *matinéés*, duas vezes na semana ou sempre. Belém é o *Olympia* e o *Grande Hotel*”, até mesmo o boato de uma fusão daquela empresa com a Amazônia Ltda, que em alguns momentos lhe fez concorrência, foi visto com certa tristeza pelos espectadores, pois, “uma vez ficando a praça sem empresas que se guerreiem, adeus cousa boa, adeus films que se possam ver, voltaremos aos detestáveis Tom Mix aos domingos e cousa pior as sextas [...]” ³⁶⁸.

Não eram apenas as entradas, o número reduzido de bilheterias e falta de *matinéés* em dias de semana, que serviam de motivos para as reclamações. A estrutura das salas, também gerava “ácidos” comentários naquela época. Eustachio de Azevedo, por exemplo, dizia que “O *Moulin Rouge* transformou-se em *Éden* nos áureos tempos do *Moulin Rouge* paraense, transformado hoje em *Éden* sem evas, mas em compensação repleto de teias de aranha [...]”. Aqui, longe da imagem propagandeada pelo *Éden* de ser o “cinema leader da praça da república”, ele é posto como uma sala marcada pelo desconforto da presença de teias de aranha ³⁶⁹. Da mesma forma, o *Iracema* que se identificava com a “gente fina e elegante”, é lembrado por Armando Dias Mendes como um cinema que apresentava acomodações apenas “menos rústicas” que os outros ³⁷⁰.

Na construção de uma película, os produtores sempre a fazem pensando no receptor. A participação dos receptores se faz presente desde a definição das técnicas e linguagens a serem adotadas na produção de um filme, à própria recepção do mesmo. Posto que, também é uma forma de participação a atribuição de significados. O espectador interpreta e atribui significados de acordo com a sua subjetividade, por conta disso não podemos afirmar que exista apenas um significado absoluto em cada obra, haja vista que, as mensagens são

³⁶⁷ *Lusitano*, Belém, 26 de novembro de 1927, p.04

³⁶⁸ *Belém Nova*, 19/11/1928, sem paginação.

³⁶⁹ AZEVEDO, J. Eustachio de. **Livro de Nugas**: letras e farras. Belém: [s.n.], 1924.

³⁷⁰ MENDES, Armando Dias. **A cidade transitiva: rascunho de recordância e recorte de saudade da Belém do meio do século**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998.p. 100.

interpretadas livremente por cada um dos que a recebem. Ficou claro que a forma como este público interagiu com o cinema não poderia dar-se de maneira simples, pois cada um dos tipos e grupos sociais que frequentavam as salas de exibição reagiam guiados por diferentes motivações.

A forma como as *melindrosas* assistiam a dança de Rodolfo Valentino, ao certo, não era a mesma que os “meninos pobres”. Por mais que se assistisse a mesma cena, ela é vista e interpretada de maneiras diferenciadas por aqueles espectadores. Elementos como identidade, história individual, ainda, talvez de maneira mais relevante, as motivações que levavam aqueles indivíduos as salas de cinema, imprimem as cenas assistidas significados que podem fugir aquilo que era previsto e planejado pelos exibidores.

O espaço das exibições fílmicas servia como lócus de sociabilidade deste público ativo, que construía nestes espaços diferentes redes de relações. Os namoros, as brincadeiras, a solidariedade, estreitavam os laços entre os frequentantes, atuando por vezes, como um meio de reafirmação de uma identidade de classe. As reclamações, por outro lado, demonstravam as feições de um público participativo, que manifestadamente se incomodava com aspectos presentes nas sessões, como o cigarro, a carestia dos ingressos e até mesmo a música nas salas de espera, e que, em alguns momentos, criavam relações de animosidades entre si, como antipatias e competições.

O cinema, como espaço de interação e sociabilidade, deve ser pensado de uma maneira múltipla e diversa, como um meio de comunicação de massa³⁷¹ que através do estímulo a criação de hábitos, costumes, e padrões de consumo, modificou de forma definitiva as formas de ver e perceber o mundo.

³⁷¹ Segundo Edgar Morin, após o fim da segunda guerra mundial, a sociologia americana reconheceu o que chamou de “Terceira Cultura”, oriunda da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão, e a denominou de *Mass culture*. A Cultura de Massa é produzida segundo as normas da fabricação industrial e ela é destinada a uma massa social, a um grande aglomerado de indivíduos. Para Morin, a cultura de massa é em si uma cultura: “ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes a vida prática e a vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta a cultura nacional, a cultura humanista, a cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas” (MORIN, 1969, p. 17). Para melhor compreensão do tema consultar: MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo**. 2ª ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. RJ: Forense, 1969. A datação proposta por Morin e vários outros estudiosos que centra o surgimento da teoria da sociedade de massa entre os anos de 1930-1940, é amplamente questionada por Jesús Martín-Barbero, segundo o qual, esses estudos, desconhecem as matizes históricas, sociais e políticas deste conceito, que segundo ele, no período apontado como de sua gênese, já tinha quase um século de vida. Iniciando-se por volta de 1835, quando começa a ser gerada uma nova concepção do papel e do lugar das multidões na sociedade, esta marcada pelo constante “medo das turbas”. Sobre isto cf: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CAPÍTULO III

A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM BELÉM NOS ANOS DE 1920

CAPÍTULO III

A RECEPÇÃO CINEMATOGRAFICA E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM BELÉM NOS ANOS DE 1920

Com o fim da projeção, cessada a escuridão da sala, rompia-se a atmosfera criada para gerar o encantamento do público; restavam aos sujeitos sociais como Elza Campos, a mais bela frequentadora do *Olympia*, ao sr. Mário Chermont acomodado na terceira fileira de cadeiras, ao coronel Theodomiro Martins, entre outros, retornarem da “segunda realidade”³⁷² ao mundo “real”. Esse público que lotava as salas de projeção na Belém dos anos de 1920 era formado por inúmeros rostos, histórias individuais e subjetividades, ele era formado por uma “massa”³⁷³ heterogênea e por vezes “antagônica”. Tanto donzelas da alta sociedade de Belém, quanto prostitutas de luxo, importantes coronéis, vigilantes da boa conduta e inescrupulosos “bulinadores” de mulheres, poderiam sentar-se lado a lado naqueles espaços. No entanto, cada um destes sujeitos atribuía significados particulares ao que havia sido assistido, dando àquelas imagens atribuições específicas, que repercutiriam de diferentes maneiras na sua vida prática, ou em cada mundo real individual.

Os filmes, como veremos, pelo fato de serem “recebidos” de maneiras distintas, adquirem diferentes identidades e funções sociais³⁷⁴. O objetivo deste último capítulo é assim, analisar a relação do cinema com a constituição de diferentes representações sociais. A questão que se põe é de como o cinema era consumido por essa plateia que frequentava as salas de projeção, ou de que forma o cinema colaborou para a construção de novas formas de se perceber os papéis sociais das mulheres, crianças, família, entre outros. Para isso, é

³⁷² Já em 1916, Mustemberg chamava atenção para o fato de que o espectador ao assistir um filme, afasta-se de todos os outros compromissos e entra em um estado, que ele denomina de “atenção extasiada”, pela qual e por encontrar-se isolado do mundo real, percebe o filme em si mesmo. *Apud*: SPINELLI, Egle Muller. O Papel do Espectador Cinematográfico. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0965-1.pdf>. Acesso em: 02/06/2010.

³⁷³ Sobre cultura de massa *cf*: MORIN, 1969, *op. cit.* MARTIN-BARBERO, *op.cit.* THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social de mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998.

³⁷⁴ Segundo John Thompson, uma das características primordiais dos meios de comunicação de massa é a disposição a princípio de uma pluralidade de receptores, o que lhe dá um caráter público, aberto, disponível aos diferentes. Segundo esse, ela estabelece uma dissociação estrutural entre a produção das formas simbólicas e a sua recepção. A recepção, por seu turno, é definida pelo fluxo estruturado de mensagens no qual a capacidade de intervenção ou de contribuição dos receptores é limitada. *Cf.* THOMPSON, *op. cit.*

importante compreender os significados que essa relação entre espectador e filme ganha nesta dissertação.

Nem sempre as teorias de recepção no campo cinematográfico priorizavam o caráter heterogêneo do público, e o aspecto comunicativo-receptivo que é a ele hoje empregado. Esta reflexão começou a ganhar destaque a partir de fins da década de 1970/80. Como bem lembra Fernando Mascarello, é a partir deste momento que se produz uma heterogeneização das concepções de espectador, cujo exame da relação entre texto fílmico e audiência em termos de suas manifestações pontuais, passam a ser historicizados, contemplando-se a diversidade encontrada nos momentos de produção e de recepção. Foram, inclusive, estes preceitos que deram base para as formulações da “audiência ativa”³⁷⁵.

Neste olhar sob o espectador das salas de cinema de Belém da segunda década do século passado, o que se privilegia é o seu papel ativo. Ativo não no sentido rígido de um opositor ao passivo, em uma “antítese heróica do habitual zumbi”, como o ironizava Daniel Dayan. Não pretendo aqui endossar o sistema binário que punha de um lado o “bom” espectador, ativo e crítico e do outro o “mal”, passivo e distraído; mas de um público que reagia de diferentes maneiras aos signos a que eram expostos, tanto em discordância quanto em aceitação aos símbolos que eram visualizados no *écran*.

O modelo texto-leitor³⁷⁶ apresenta-se como uma importante contribuição teórica para a compreensão da relação entre as plateias e o que é assistido. Sob esta orientação, não é a

³⁷⁵ Fernando Mascarello destaca que, na década anterior predominavam as perspectivas da homogeneidade. Segundo ele, na maior parte da década de 70, o espectador era compreendido como uma entidade abstrata e passiva, somente a partir dos anos 80 na esteira de uma ruptura teórico-metodológica contextualista, produziu-se uma heterogeneização das concepções de espectador. Cf: MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico**. ECO-PÓS- v. 7, n. 2, Agosto-Dezembro 2004, pp. 92-110. Para Egle Muller Spinelli, foi no decorrer dos anos de 1970 que a semiologia começou a se constituir como uma teoria piloto no campo do cinema. Sobre esta, Jacques Aumont, destaca que a primeira semiologia consagrou-se a partir do “modelo da linguística estrutural”, na qual prioriza-se a linguagem cinematográfica e seus códigos, desconsiderando o sujeito espectador. Cf: SPINELLI, Egle Muller. **O Papel do Espectador Cinematográfico**. Trabalho apresentado ao TLC – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006. Verificar também, AUMONT, Jacques et. alii. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995. Daniel Dayan também destaca a atenção dada pela semiologia dos anos de 1960/70 ao público, destacando que aqueles trabalhos se voltavam para a descrição formal dos textos propostos pelas mídias, sem no entanto, se preocupar com os destinos que lhes reservavam seus destinatários, centrando-se única e exclusivamente nas estratégias de significação manifestadas por tais textos. Por vezes quando alguma destas pesquisas dedicava interesse pelo receptor, o fazia analisando a posição de um receptor ideal. “de um receptor de alguma forma dedutível do texto do qual ele será a imagem vazia, e se contentar com essa análise” (2009, p. 65). Cf: DAYAN, Daniel. **Os mistérios da recepção**. IN: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paul: Ed. da UNESP, 2009.

³⁷⁶ Segundo Daniel Dayan, este modelo, que procura criar um ponto entre a proposição midiática que constituem os textos e os processos interpretativos aplicados ao público, teria surgido em fins da década de 70. Para ele, este modelo de pesquisa sobre a recepção é marcado por uma combinação de “análise textual e pesquisa empírica, semiologia e sociologia do público, teoria literária e ciências sociais”. Este autor destaca ainda alguns problemas

psicologia do espectador individual, nem pura e simplesmente o texto fílmico o principal objeto da pesquisa, mas sim, a natureza da relação entre texto e leitor. Este modelo de interpretação tem na sua origem importantes diálogos com os debates sobre literatura. Foram através daqueles diálogos que se configuraram novas chaves de interpretação para os estudos da espetatorialidade. O filme passa a ser compreendido como um texto³⁷⁷, este, como lembra Dayan, concebido como “conjuntos discretos de signos regidos por leis discursivas, qualquer que seja a natureza do material significativo”³⁷⁸.

O espectador, por seu turno, é visto não mais como mero receptor, mas como interlocutor da mensagem fílmica, cujo papel, como destaca Spinelli, é de “alguém a quem uma proposta é dirigida e de quem se espera um sinal de entendimento”³⁷⁹. Da mesma forma, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété identificam que o sentido vem do leitor, do analista. É esse espectador-interlocutor quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos³⁸⁰.

Deste modo, a recepção é entendida como uma produção de sentidos, na qual, o espectador é aquele que interage com o filme imprimindo-lhe significados próprios. Os significados dos filmes não são meramente dados, mas construídos³⁸¹. Neste sentido é inegável a importância da historicização da recepção, uma vez que os sentidos empregados ao texto fílmico estão também relacionados ao contexto em que a recepção se efetua. Não devemos esquecer como adverte Pierre Francastel, que o espaço fílmico deve ser reconhecido pelo seu caráter psicológico e social e que a visão fílmica é uma visão refletida, que pressupõe um poder de discriminação que não é meramente físico, mas psicológico e cultural³⁸². O espectador é, nos dizeres de Jacques Aumont, um sujeito de definição complexa, com muitas

deste modelo de interpretação, sendo eles: as ambiguidades metodológicas e as extrapolações precipitadas com base em resultados parciais. *Op. cit.* P. 65.

³⁷⁷ Para Christian Metz, texto seria um conjunto de mensagens que sentimos que devem ser lidos como conjunto. É um sistema lógico particular de um determinado número de códigos, capaz de conferir valor às mensagens. Segundo ele, o texto organiza as mensagens de um filme em dois eixos, cuja completa interação, é o significado pleno do texto: a) Sintomático: as mensagens encontram-se ligadas uma após a outra na cadeia do texto. “o que combina com o quê”. b) Paradigmático: aparece durante a narração do filme, mas não depende dessa narração. “o que combina com o quê”. é importante lembrar que, para Metz, ao contrário do que é pensado pelo modelo texto-leitor, o filme enquanto texto, pré-existe ao trabalho e intervenção do analista, o trabalho deste sendo, justamente, a construção de um sistema que possa organizar e explicitar a lógica do discurso fílmico, torná-lo inteligível. *Cf.* ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

³⁷⁸ DAYAN, *op. cit.* p. 65.

³⁷⁹ SPINELLI, *op. cit.*, p. 6

³⁸⁰ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

³⁸¹ Dayan pondera que, a recepção permanece tributária do leque limitado dos textos oferecidos à interpretação haja vista que, “a recepção não exerce efeito senão e unicamente sobre os textos difundidos”. *Op. Cit.* P. 67.

³⁸² FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

determinações diferentes, até contraditórias, o que acaba por intervir na sua relação com uma imagem³⁸³.

Mesmo acreditando que existem constantes trans-históricas e até interculturais na relação entre espectador e imagem, Aumont revela que para além da capacidade perceptiva, “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modeladas pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)”³⁸⁴. Estes elementos podem, inclusive, balizar as redes de significações, posto que, a nossa capacidade interpretativa é submissa aos nossos limites internos. Entendidos estes limites como o dos “registros culturais disponíveis ou indisponíveis as diferentes comunidades interpretativas”³⁸⁵.

O filme, por se tratar de uma linguagem e de uma ilusão, tem como pressuposto para a sua leitura, a imaginação e a memória:

Não é porque a câmara nos oferece o espetáculo de imagens sucessivas, em vez de imagens resumidas, que o papel da memória surge na visão plástica, e o da imaginação diminui. Qualquer signo exige, para ser lido, um esforço de reconhecimento. Só a imaginação torna vivo um quadro ou um filme³⁸⁶.

Em consonância a isso temos que, qualquer percepção implica em uma sucessão de registros de elementos, efetuada ao longo do tempo. Quando se assiste a uma película e se identifica com algo nela posto, “essa identificação assenta no facto de a obra nos interessar na medida em que nos faz recuperar o nosso passado”, ela depende de uma “combinação da participação e da memória”³⁸⁷.

Sobre esta relação entre rememoração e memória interferindo na percepção das imagens, Ernst Gombrich, no estudo das imagens artísticas, destaca duas formas de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração. Nestes termos, o reconhecimento pode ser entendido através de uma relação de identificação entre a imagem e o espectador, ou seja, identifica-se na imagem algo que se vê ou pode ser visto no real³⁸⁸. Fica evidente aqui a importância do conhecimento para o reconhecimento da imagem, no entanto, é importante destacar ainda, as expectativas do espectador, que podem através daquele contato transformá-las ou fazer emergir outras. Não é apenas reconhecer a imagem,

³⁸³ AUMONT, Jacques. A IMAGEM. Campinas, SP; Papirus Editora, 1993.

³⁸⁴ *Idem*, p. 77.

³⁸⁵ DAYAN, *op. cit.* p. 67.

³⁸⁶ FRANCASTEL, *op. cit.* p. 173.

³⁸⁷ FRANCASTEL, *op. cit.* p. 181.

³⁸⁸ Segundo Ernst Gombrich, o trabalho de reconhecimento aciona não somente as propriedades básicas do sistema visual, mas ainda, de capacidades de codificação. GOMBRICH, Ernst. *apud*. AUMONT, Jacques, *op. cit.*

mas, confrontá-la com dados icônicos precedentes, que estão, de certo modo, guardados na memória. Assim, o reconhecimento está diretamente ligado à rememoração³⁸⁹.

Estes encaminhamentos teóricos nos ajudam na compreensão da importância central da figura do espectador para a história do cinema, posto que a história deste, não se faz apenas através dos signos fílmicos. Haja vista que, se a significação não está colada a obra, mas existe principalmente através da construção daquele que a interpreta, o espectador tem uma relevância crucial. Para Gombrich, é ele quem *faz* a imagem. Da mesma forma, penso que as interpretações sobre o cinema não podem ignorar a importância das platéias. A própria história da gênese do cinema nacional privilegia a produção em detrimento da exibição e do contato com o público, o que demonstra um privilégio daquela em relação aos últimos³⁹⁰.

Pelo aqui exposto, compreender de que forma o cinema em Belém mediou discussões acerca do papel da mulher na sociedade, passa assim pela compreensão daquele próprio sujeito social naquele período. Mesmo não tendo a intenção de me ater aqui em longas descrições de como as mulheres eram percebidas naquele período a nível nacional, é de fundamental importância à clareza de que os papéis assumidos pelas belenenses não destoavam daquilo que era socialmente aceito no resto do país.

Grande parcela das mulheres ocupava, naqueles anos, um papel de submissão ao marido. Este papel era “legal e cientificamente” definido. Mesmo o Código Civil de 1916 prevendo a manutenção da família como responsabilidade dos cônjuges e não apenas do homem, ele trazia ainda normas que perpetuavam o papel de submissão da esposa ao marido, a exemplo disto temos que: a mulher casada dependia de uma autorização do marido para trabalhar, o que sacramentava a submissão da mesma ao seu esposo³⁹¹. Este mesmo código interpretava o modo como um dos cônjuges deveria apresentar-se socialmente, isto era feito através de “um conjunto de normas, deveres e obrigações, com seu correlato inibidor e

³⁸⁹ GOMBRICH, Ernst. *apud*. AUMONT, Jacques, *op. cit.*

³⁹⁰ Jean-Claude Bernadet justifica essa opção por parte dos historiadores como uma reação contra o mercado, à ocupação do mercado. A data de 19 de junho de 1898, por mais que se acredite na existência de filmagens anteriores, as quais não se têm prova, é atribuída por muitos estudiosos como a do nascimento do cinema brasileiro, nela registra-se a filmagem de Alfonso Segreto, das fortalezas e navios de guerra ancorados na baía da Guanabara. Para Bernadet, esta data representa ainda, uma visão corporativa que os cineastas da terra têm de si mesmos, ela representa uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes, para “a consolidação dos cineastas contemporâneos a elaboração deste discurso histórico, diante de uma produção e diante de uma sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as ‘coisas nossas’, e foi eficiente” (2008, p. 41). Este autor se coloca como uma das vozes de crítica àquele modelo de interpretação, destacando a importância de se ter informações também sobre o público. *Cf.* BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

³⁹¹ MOTT, Maria Lúcia & MALUF, Marina. *Recônditos do mundo feminino*. In: SEVECENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil - 3**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998, p. 367-421. (p. 376).

corretivo”. Estes foram formalmente estabelecidos com o fim de “regrar o vínculo conjugal, a fim de assegurar a ordem familiar”³⁹².

Até mesmo a jurisprudência trazia impressas as marcas desse “poder masculino”. Sidney Chalhoub, tomando de empréstimo as observações de Mariza Corrêa, sobre as representações jurídicas de papéis sexuais, entre os anos de 1952 a 1972, e cuja conclusão adequava-se também aos processos penais do Rio de Janeiro no início do século XX, pondera que, o que se levava em consideração em cada julgamento era a defesa de um sistema de normas visto como “universal e absoluto”. Nos processos, considerava-se como prioridade de julgamento a adequação ou não as regras de conduta moral considerada legítima, em detrimento do crime em si. Assim sendo, a partir da análise dos autos, foi possível delinear um modelo ideal da mulher: “mãe, ser dócil e submisso cujo principal índice de moralidade é sua fidelidade e dedicação ao marido”³⁹³.

Cientificamente, existiam ainda heranças da medicina do século XIX, cujas teorias baseavam-se na ideia de fragilidade feminina. A produção médica do período demonstrava uma preocupação singular com a delimitação do papel social da mulher, este em grande medida baseado na valorização da maternidade³⁹⁴. Referendado pelo discurso médico, a postulação da “fragilidade feminina” era amplamente divulgada. Através dela, se definia a mulher como uma criatura fraca por natureza, “delicada e débil moralmente”. Por conta disso, ela deveria colocar-se sob a proteção de um homem. Na mulher, dada como “fraca por natureza”, destacavam-se como principais virtudes a “sensibilidade, doçura, a passividade e a submissão”. Buscava-se em linhas gerais, limitar o universo feminino ao recôndito do lar, ao cuidado dos filhos. Este discurso castrador em termos amplos procurava reduzir tanto as atividades quanto as aspirações femininas³⁹⁵.

Sabe-se que as relações de poder do homem sobre a mulher ultrapassavam os limites da legislação e da ciência, elas encontravam alento principalmente nos usos e costumes. Ao homem era dado o poder de decisão sobre a “apropriação e a distribuição dos recursos materiais e simbólicos no interior da família, o uso da violência considerada ‘legítima’”³⁹⁶,

³⁹² MOTT, & MALUF, *op. cit.*, p. 379.

³⁹³ CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores pobres no Rio de Janeiro na belle-époque**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

³⁹⁴ Sobre isto consultar: RAGO, Elisabeth Juliska. **A construção da 'natureza feminina' no discurso médico**. Revista Estudos Feministas. Vol.10, nº. 2 Florianópolis July/Dec. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200019&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27/09/2010.

³⁹⁵ MOTT, & MALUF, *op. cit.*

³⁹⁶ Por mais que os códigos legais não permitissem o uso da violência doméstica, alguns trabalhos registram que ela era amplamente praticada pelo marido, que tal como um pai, se delegava o poder de punir sua esposa quando esta o desobedecesse. MOTT, Maria Lúcia & MALUF, Marina. *op. cit.* p.376. Para Chalhoub inquirindo sobre a

além do controle sobre a vida íntima dos membros do grupo familiar, donde estão incluídos a mulher e os filhos. Não diferente disso, em Belém no início do século XX, as mulheres da “elite” e das classes médias também eram identificadas por grupos mais conservadores, como frágeis.

O fato de haverem papéis definidos socialmente tanto para os homens quanto para mulheres, o primeiro como provedor e mantenedor da família e a segunda como esposa e mãe, não quer dizer que cotidianamente estes papéis fossem rigidamente apropriados por aqueles sujeitos. Cristina Cancela destaca a importância das opções individuais, para a quebra dessas regras. Embora os valores e práticas socialmente tidos como legítimos estivessem mais próximos da vivência e da representação de pessoas pertencentes aos grupos de elite, aqui também havia escolhas individuais de oposição às expectativas e arranjos familiares³⁹⁷.

O relacionamento entre homem-mulher entre os membros da classe trabalhadora do Rio de Janeiro na primeira república, por seu turno, ganhava diferentes contornos a partir das condições concretas de vida daqueles grupos³⁹⁸. Por mais que o trabalho remunerado das mulheres pobres, naquele contexto, fosse uma extensão de suas atividades domésticas, muitas conseguiam sobreviver exclusivamente de seu trabalho, o que as colocava em posição de relativa independência em relação ao seu cônjuge, o que lhe conferia certos poderes, como o de decisão quanto aos rumos de sua vida afetiva³⁹⁹.

Por mais que se reconheça o fato de que entre as classes “menos favorecidas”, esses papéis sociais eram mais difíceis de serem mantidos, principalmente aqueles referentes ao casamento e a organização familiar, Maria Odila destaca que alguns desses valores permeavam “toda a sociedade como traços machistas dos papéis sociais masculinos”⁴⁰⁰. Por mais que o cotidiano de boa parte das mulheres que viviam em Belém impossibilitasse a vivência de modelos convencionais de relacionamento, a honra e a virgindade também faziam

violência masculina nas classes trabalhadoras destaca que um dos significados desta violação é o que os estereótipos do que era “ser homem” e “ser mulher”, pregados pela classe dominante, eram ao menos parcialmente internalizados por membros daquele grupo social específico. *Op. cit.*

³⁹⁷ CANCELA, Cristina Donza. **Destino cor-de-rosa, tensão e escolhas: os significados do casamento em uma capital amazônica** (Belém 1870-1920). Cadernos Pagu (UNICAMP), v. 30, p. 301-328, 2008.

³⁹⁸ Segundo Sidney Chalhoub, havia três fatores na vida daquelas pessoas que determinavam o seu ato de amar. “primeiro, havia a necessidade de existência de fortes lações de solidariedade entre parentes, compadres e amigos, o que levava a uma maior probabilidade de interferência de outros indivíduos nos problemas de relacionamento do casal; segundo, a mulher pobre tendia a exercer atividades remuneradas que lhe possibilitavam certa independência em relação ao homem; terceiro, o grande desequilíbrio numérico entre os sexos – com a existência de um número bem maior de mulheres – tornava o ato de amar competitivo entre os homens, ao mesmo tempo que ampliava as possibilidades da mulher de escolher seletivamente seu companheiro”. *op. cit.*, p. 212/213.

³⁹⁹ É importante lembrar que a luta da mulher para obter uma relação mais igual também possuía as suas regras e limites definidos. *Idem, ibidem.*

⁴⁰⁰ DIAS, Maria Odila L. da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo do século XIX – Ana Gertrudes de Jesus**. SP: Brasiliense, 1984, p. 20.

parte, do ideal a ser vivido pela grande maioria delas. Apesar das dificuldades, valores e comportamentos legitimados, era constantemente assimilados, readaptados e questionados, “num jogo de resistência e diálogo”⁴⁰¹.

No caso de Belém, Cancela lembra que mesmo nos relacionamentos amorosos existiam espaços de fuga para a fiscalização. O namoro, mesmo com a fiscalização da família, poderia ser pouco rígido, com espaços para toques, intimidades e até mesmo relações sexuais. Por vezes, o controle em torno das relações afetivas e as tentativas de vigilância esbarravam na flexibilidade com que muitos casais de segmentos populares viviam seus namoros. O viver junto era uma realidade para os populares e o rompimento poderia advir sem maiores formalidades, o que não significa que essas práticas eram aceitas sem reservas.

Em diversas situações o comportamento feminino diferia daquele vinculado pela ideologia dominante. Também no Rio de Janeiro do início do século, contrariando a postulação de uma atitude conformista da mulher, várias delas apresentaram reações violentas diante de alguma ruptura de suas relações afetivas. Fugas, vinganças e assassinatos foram alguns dos encaminhamentos adotados. Essas decisões pessoais em muitos aspectos contrariavam as perspectivas convencionais⁴⁰².

A violência feminina era vista por alguns como uma espécie de reação aos “séculos de injustiças”, e da qual se tomava parte como forma de reparação. Em 1929, a escritora Cecília Bandeira de Melo Rebêlo de Vasconcelos afirmava que as mulheres tinham deixado de ser “casulos tímidos e ingênuos” e que naquele momento, desiludidas e com o coração envenenado tinham os olhos abertos para a hipocrisia, “o egoísmo, a crueldade, e o maquiavelismo” dos homens, fazendo justiça a sua própria força⁴⁰³. Susan Besse nos lembra que houve uma explosão de uma preocupação social intensa e muito difundida com os crimes de paixão, que surgiu na década de 1910 e permaneceu até os anos de 1930.

No período em questão, os crimes passionais passaram a ser vivenciados como algo particularmente ameaçador. Ameaçadores, não pelo que eles representavam estatisticamente, mas pela forma como se definiam simbolicamente. Os crimes simbolizavam a desagregação da ordem familiar. A família era vista nestas décadas como o alicerce principal para proporcionar a estabilidade e a continuidade, tão importantes nesse período de transformações rápidas e perigosas. Em meio a essas turbulências foi inclusive pensada uma campanha para

⁴⁰¹ CANCELA, 2006, *op.cit.*

⁴⁰² SOIHET, Rachel. **Mulheres ousadas e apaixonadas: uma investigação em processos criminais cariocas (1890 – 1930)**. Revista Brasileira de História, SP. Vol. 9, nº 18, pp. 199-216. Agosto/Setembro de 1989.

⁴⁰³ VASCONCELOS, Cecília Bandeira de Melo Rebêlo [pseudônimo Chyssanthéme]. *Minha terra minha gente*. RJ, 1929. *Apud*: BESSE, Susan K. **Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940**. IN: Revista Brasileira de História, SP. Vol. 9, nº 18, pp. 199-216. Agosto/Setembro de 1989.

controlar os crimes de paixão, esta “era apresentada por seus proponentes como um grande trabalho de higiene social”⁴⁰⁴, dada a importância da defesa e proteção da família como instituição social.

Apesar destes longos discursos normativos e da vigilância constante, não que estes fossem severamente respeitados em momentos anteriores, a sociedade presenciava naquele momento, profundas transformações no comportamento feminino. Nas décadas de 20 e 30 a divisão sexual do trabalho e a consciência das mulheres sobre elas mesmas estavam se modificando. O próprio movimento sufragista é estruturado nacionalmente nesta década de 1920, o que espelha esta “nova consciência sobre si mesma”. Essas mudanças em muitos aspectos eram reflexos do desenvolvimento industrial e urbano, de um melhor acesso a escolaridade, de uma maior participação das mulheres no espaço público, de um diálogo mais íntimo com a imprensa, tanto nos noticiários quanto na escrita⁴⁰⁵.

Dentro deste cenário de transformação, o cinema, através do uso da imaginação e da excitação, contribuía também para a estimulação de novos desejos. Todavia, o mesmo não pode ser tomado como mero veiculador de inovadores anseios, tal como um “corrompedor de almas” como o queriam alguns. Mas, como um instrumento de divulgação daquilo que a sociedade, ou parte dela, ansiava e reconhecia também em si. Deste modo, é importante destacar que o cinema, não isoladamente, desempenhou um papel importante na consolidação de comportamentos redesenhados historicamente. Pois não se pode esquecer que ele, assim como todas as outras formas de arte, “opera com singularidades extraídas do real e projetadas em uma dimensão mítica”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ BESSE, *op.cit.*

⁴⁰⁵ No cenário amazônico, vozes de Ormindia Ribeiro Bastos e Eneida de Moraes, se destacavam de diferentes maneiras, como questionadoras na ordem imposta. A primeira pensava a emancipação como o resultado da liberdade feminina através do trabalho. Para ela, a independência econômica seria o pressuposto para a liberdade de ação e das ideias. Ormindia defendia o voto feminino embora acreditasse que este deveria ser qualificado, ou seja, deveria ser exercido por quem tivesse instrução e capacidade de discernimento. Já Eneida de Moraes, contestava o discurso “liberal burguês e feminista das sufragistas”, para ela, o voto era insuficiente para se alcançar a igualdade entre os gêneros. Ela se demonstrava cética tanto em relação ao movimento feminista, quando ao sufragista, apesar de acreditar que as mulheres seriam vitoriosas pela sua inteligência. Sobre essas duas mulheres e o movimento sufragista no Pará consultar: ÁLVARES, 1990, *op.cit.*. *Idem. Versões do Feminismo na Amazônia brasileira: Ormindia e Eneida nos contextos nacional e internacional*. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/M/Maria_Luiza_Miranda_Alvaes_40.pdf. Acessado em 13/03/2011. Sobre Eneida de Moraes cf. SANTOS, Eunice Ferreira dos. **Eneida de Moraes: ritos de entrada e de permanência no cenário político e jornalístico literário brasileiro (1920-1970)**. Rev. Moara. Belém, n. 27, p. 27-38. Jan/jun. de 2007.

⁴⁰⁶ SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: _____ (org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 514-619. p. 521.

Segundo Maria Inez Machado Borges Pinto:

O cinema desempenhou um papel importante na consolidação de status e de valores de referências, exercendo importante influência ao divulgar e consolidar comportamentos e influenciar numa certa domesticação de gostos e costumes. Entretanto, ele só pôde desempenhar esse papel porque respondia, ao mesmo tempo, às necessidades do discurso de legitimação do projeto civilizador das elites paulistanas e às necessidades dessa população formada por imigrantes e migrantes desenraizados⁴⁰⁷.

Os anos de 1920 marcam um período de pujança dos cinemas em Belém, como pode ser observado nos capítulos anteriores, isto ficou claro pela grande quantidade de salas que aqui existiam. O êxito desses espaços de exibição só fora possível por que havia aqui, um grande número de pessoas que se identificavam com o que era nele vinculado. A consolidação desses espaços de lazer não seria explicada apenas pelo prazer do novo, do fantástico, nem tão pouco poderia ser justificada pura e simplesmente pela superação de julgamentos e censuras aos “valores modernos” e consequente aderência cega a esses “novos modelos”, desleixadamente copiados, que eram divulgados pelas estrelas do *écran*. Em oposição a isto, as ideias e mudanças comportamentais antecedem o objeto fílmico, e este só tem significado à medida que é reconhecido e internalizado por aquele que a “recebe”.

“Imitava-se” uma estrela do cinema, por que aquele ícone despertava desejos e disposições psíquicas íntimas. A natureza imitativa dos valores e modelos divulgados pelo cinema⁴⁰⁸ é assim limitada pelos gostos e anseios individuais. Os filmes colaboraram para a divulgação de toda uma rede de símbolos e hábitos que foram, por alguns, e mais uma vez ressalvo que não de maneira cega e passiva, incorporados à vida cotidiana. O jeito de andar, de se vestir, de se portar socialmente foram alguns desses elementos.

A “*cine-girl*” era um tipo específico de espectadora, denominada assim, pelos literatos das revistas de mundanismo da época, por adotarem modelos de comportamento difundidos pelos astros do cinema, a elas se creditava a máxima de que “o cinema é uma escola de sorrisos”.

Mademoiselle é assim uma espécie de figurinha vitralesca de linhas esquisadas, mãos fidalgamente cianosas, e com um extraordinário bom gosto artístico na maneira de vestir. É o tipo de cine girl que assimila os sorrisos dos artistas do *écran* e vem para as Avenidas ferir os corações dos ‘pintos calçados’. O palacete em que ella reside, em S. Jeronymo, já tem até um prestígio de lenda, porque quando mademoiselle vem a janela é sempre

⁴⁰⁷ PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Cultura de massas e representações femininas na Paulicéia dos anos 20**. Revista Brasileira de História. v.19, n.38. São Paulo:1999. p. 160.

⁴⁰⁸ Maria Pinto revela que em São Paulo, as imagens imitativas das estrelas do cinema desfilavam pelas principais ruas. Idem, ibidem

com um sorriso a flor dos lábios. Ah, sorrisos... sorrisos... e que essa criatura, no seu palacete, não larga um álbum da cena muda, **ande aprende a enfeitar a boca, enflorada com o sorriso de Greta Garbo!**⁴⁰⁹ (grifo nosso)

A “mademoiselle” a quem o texto se referia, tomava como inspiração a forma como a atriz Greta Garbo⁴¹⁰ pintava seus lábios. Para as mais abonadas, existiam inclusive os rímeis e sombras com o nome daquela atriz e que poderiam embelezar ainda mais a cútis feminina⁴¹¹. Garbo foi apelidada de “fugitiva” por resistir a uma tendência comum entre as estrelas da época, que era a de expor a sua vida privada. Edgar Morin classifica o período que vai de 1920 a 1931/32, como “a era gloriosa”. É neste momento que alguns grandes arquétipos polarizam a tela. Entre os arquétipos da “virgem” e da “mulher fatal” estava “a divina”, como ficou conhecida aquela atriz, “misteriosa e soberana”⁴¹². Garbo encarnava a beleza do sofrimento como dizia Balazs, a sua imagem era encoberta em uma aura de mistério “divino”. Mesmo encarnando um dos sonhos femininos, Garbo não se adequava aos “tipos” femininos convencionais propostos pelo *star-system* e tão populares nos anos de 1920⁴¹³.

O *star-system* definia-se por duas características diferentes mais que se complementavam. De um lado havia o aspecto comercial e de outro o mitológico. O objetivo principal da indústria cinematográfica é gerar lucros a partir de um capital que é investido. Para isso, havia um compromisso sob o contrato de atores através de uma exclusividade. Para tornar o máximo rentável os recursos investidos, as produtoras investiam na criação de uma imagem fixa dos atores, como por exemplo, a estratégia de repetir Greta Garbo no papel de

⁴⁰⁹ *Belém Nova*. Pelo sorriso delas. 15.01.1927, nº 64, sem paginação

⁴¹⁰ Greta Garbo, ou Greta Louisa Gustaffson (1905-1990), que nasceu Estocolmo na Suécia, foi levada para Hollywood em 1925 por Louis B. Mayer, que a contratou juntamente com seu mentor Mauritz Stiller. Still a rebatizara de Garbo e a obrigara a perder 10 kg. Foi ele o responsável pela criação de sua aura. Nos Estados Unidos, Garbo não alcançou sucesso imediato, mas ao longo do tempo foi colecionando indicações ao Oscar o que lhe rendeu grande visibilidade. As cenas amorosas de Garbo com Jonh Gilbert, com quem tinha relações amorosas fora das telas, transmitiam vulnerabilidade e sexualidade maduras, nunca antes vistas no cinema americano. Além da importância de Mauritz Stiller para a história artística de Garbo, foi o cineasta William Daniels, que trabalhou em quase todos os filmes dela, ele criou a iluminação sutil e romântica que destacava sua imagem na tela. Greta Garbo, diferentemente de Jonh Gilbert não teve dificuldades da transição do cinema mudo para o sonoro, pois sua voz profunda e o leve sotaque agradaram a várias plateias. Ela abandonou o cinema repentinamente aos 36 anos após filmar “a mulher de duas caras” de 1941. Sobre *Garbo* cf. FERRARESI, op. cit.; BERGAN, Ronald. **Guia Ilustrado Zahar: Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. Sobre Filmografia de Garbo consultar anexo 05.

⁴¹¹ A *Max Factor Company*, companhia criada por Max Factor em 1909, revolucionou a forma como as atrizes e atores se apresentavam na tela, ele foi o “criador da maquiagem moderna”, dobrando até o “machão” Tom Mix aos atrativos do batom e do rouge. Para cada filme ou estrela Factor criava um produto que depois se tornaria de uso geral, além dos rímeis e sombras, havia cílios postiços, pó de arroz, maquiagens a prova d’água, entre outros. Cf. CASTRO, Ruy. **Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema** / Ruy Castro; org. Heloisa Seixas. SP: Cia das Letras, 2006.

⁴¹² MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

⁴¹³ MORIN, 1989, *op.cit.*

“mulher misteriosa”. Era o uso dessa “receita” que ajudava a reduzir os riscos. Forjava-se assim para o ator uma “imagem de marca”, dando origem aos “filmes das estrelas”⁴¹⁴. A imagem que é criada em volta das estrelas de cinema, eram constituídas pelos traços físicos de cada ator, por seu desempenho em outros filmes, e não menos importante, pela sua vida particular. Assim, conforme sugere Jacques Aumont, o “aspecto mitológico: forja-se para o ator uma imagem marca, erigindo-o como estrela.” Deste modo o “*star system* tende a já fazer do ator um personagem de filme”, este por sua vez “só vem a existir através desse outro personagem que é o astro”⁴¹⁵.

As produções Hollywoodianas das primeiras décadas do século XX foram as que perpetuaram o *star-system*. Dentro destas produções destacavam-se os “tipos femininos”. Havia o tipo “**Heroína**”, inspiradas nas ilustrações de revistas populares de meados do século XIX⁴¹⁶, cujas imagens privilegiavam uma mulher alta, espirituosa e independente, mas acima de tudo feminina. E na literatura oitocentista, em especial as que através de uma mensagem moralizadora, traziam heroínas decididas, obrigadas a enfrentar inúmeras adversidades. As heroínas da cinematografia traziam assim como características: o poder de enfrentar obstáculos, dentre eles o controle sobre os impulsos sexuais, sem perder “seus encantos e meiguice”. Essa representação da mulher reforçava uma identidade feminina aceita como moralmente correta⁴¹⁷.

Em 1915 surgiu um tipo feminino que encarnava o extremo oposto da heroína. Uma mulher sedutora, dominadora e “irresistível”: “**A vamp**”. O filme “*A Fool There Was*”⁴¹⁸ lançado naquele ano era inspirado no poema de Kipling intitulado “*o vampiro*” e trazia a atriz Theda Bara⁴¹⁹, no papel principal, encarnando uma mulher fatal que esbanjava sensualidade.

⁴¹⁴ MORIN, 1989, *op. cit.* p. 07.

⁴¹⁵ AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 6º ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2008.

⁴¹⁶ Por se inspirarem nas ilustrações de Charles Dana Gibson, essas mulheres ficaram conhecidas como *Gibson's gils*. FERRARESI, *op.cit.* p. 345.

⁴¹⁷ As atrizes que melhor encarnaram este tipo foram: Ethel Clayton, Ruth Roland, Ruth Clifford, Marguerite Clark, June Caprice, Lilian Gish e a mais conhecida entre os paraenses Mary Pickford. Sobre essas atrizes cf. FERRARESI, *op. cit.* p. 350-351.

⁴¹⁸ O filme “*A Fool There Was*” 1915 (Escravo de uma paixão). Teve a *direção de Emmett J. Flynn* e o *Roteiro de Bernard McConville*. O filme contava a história de John Schuyler, um bem casado advogado de Wall Street, que é nomeado como representante diplomático especial para a Inglaterra. Por um acidente infeliz, sua esposa e filho não podem acompanhá-lo na viagem. A caminho da Inglaterra ele é seduzido pela personagem de Theda Bara, após ser desprezado pela *vamp*, e perder a família, o homem de estado passa a viver pelas ruas como um mendigo e se entrega ao álcool. SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. 3ª ed. SP: Summus, 2009.

⁴¹⁹ Theda Bara era o pseudônimo de Theodosia Goodman, nascida em 1885 em Cincinnati, filha de alfaiate. Tornando a história da atriz mais interessante, a Fox alardeava pelos quatro cantos do mundo que ela era uma mulher de poderes místicos, que havia nascido no deserto do Saara, filha de um francês com uma amante egípcia. “Seu nome provinha do anagrama de *Arab death* (morte árabe) e seu olhar penetrante tinha o poder de hipnotizar os mais incautos”. Celso Sabadin revela que mesmo distante dos estúdios, Theda Bara continuava a encarnar a personagem da *vamp*. Nos encontros com a imprensa, era preparado ritual, com direito a quarto

No filme, a atriz encantava os homens com sua sedução vampiresca e depois os desprezava. A partir deste personagem popularizou-se nas produções cinematográficas o arquétipo da mulher livre e dominadora. Nos filmes, a *vamp-moderna*⁴²⁰ trazia uma série de elementos identificados com os “loucos anos de 1920”. Ela usava roupas de Paris, dirigia carros em alta velocidade, jogava tênis, dançava, fumava, bebia gin, enfim, ela desafiava os preceitos da moral cristã, “sendo mesmo um contraponto aos costumes modernos, sugerindo uma liberdade um pouco excessiva e conseqüente questionamento dos preceitos sociais”⁴²¹.

Um terceiro tipo eram as “*flappers*”⁴²². Elas representavam a mulher moderna e independente, forjada pela urbanização, pela industrialização e pela guerra. Dentre as atrizes que mais se destacaram neste tipo de papel, temos Louise Brooks e a eternizada *It-girl*⁴²³, Clara Bow. Diferente das *vamps*, essas eram “boas meninas, mulheres fortes, simpáticas, generosas e esportistas”. Era uma mulher moderna e “sapecada”, como definia a *flapper* sensual brasileira, Carmem Santos⁴²⁴. Essas personagens tiveram forte influência sobre a moda, principalmente através do corte de cabelo a *garçonne*. As *flappers* representavam, para alguns setores, um enorme perigo ao “tripé feminino: esposa, dona-de-casa e mãe”⁴²⁵.

Assim, a atriz norte americana Clara Bow⁴²⁶, em meados da década de 1920, poderia ser pensada como uma ameaça a um modelo de comportamento feminino em que as mulheres deveriam ser boas filhas, boas esposas e boas mães. Clara Bow, encarnava muito bem a figura da *flapperette*. Seus personagens, que brilharam entre os anos de 1926 e 1929 caracterizavam-se por serem mulheres modernas, de cabelos curtos, boca de coração, que fumavam, bebiam e “pintavam o sete nos bancos traseiros” dos automóveis. Através da denúncia de sua ex-

escuro, caveiras, escravos, corvos e uma serpente para compor a mística de sua “encenação”. Não bastando isso, ela “passeava pelas ruas a bordo de uma limusine branca, em companhia de seus ‘escravos’”. Cf. SABADIN, *op.cit.*

⁴²⁰ Além de Theda Bara, outras atrizes que fizeram sucesso no papel de *Vamp* foram: Nita Naldi, Louise Galum, Myrna Loy, Asta Nilsen e a mais popular na cidade de Belém nos anos de 1920, Pola Negri.

⁴²¹ PINTO, *op. cit.* p. 158.

⁴²² São variações das *flappers* : gamine, *garçonne*, melindrosa ou garota com *it*.

⁴²³ “*It*” é uma expressão inventada nos Estados Unidos dos anos de 1920, chegando no Brasil no mesmo período. Segundo Elinor Glyn, “*It*” seria “um estranho magnetismo físico ou espiritual, capaz de tornar uma pessoa irresistível para ambos os sexos, sem que essa pessoa tivesse consciência do seu poder de atração”. GLYN, *Apud.* CASTRO, *op. cit.* p. 260.

⁴²⁴ PESSOA, Ana. **Argila, ou falta uma estrela... és tu!**. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3, Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006. Disponível em: www.revistafenix.pro.br . Acessado em 15/09/2010.

⁴²⁵ FERRARESI, *op. cit.*, p. 365.

⁴²⁶ Clara Bow nasceu em 1905 no Brooklyn, em Nova York, ela era filha de um garçom desempregado e de uma prostituta, foi para Hollywood em 1922 através de um concurso para a capa de uma revista, a partir de 1924 ela passou a fazer vários filmes, trinta no total, chegou a ser a atriz mais popular de seu tempo. Parando de gravar em 1929, por conta de uma série de problemas pessoais. Morreu em 1965, aos sessenta anos, de enfarte enquanto assistia televisão. Mais sobre Clara Bown, cf.: CASTRO, *op. cit.* CAWTHORNE, Nigel. **A vida sexual dos ídolos de Hollywood**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

secretária Dayse De Voe, foram parar nos jornais, vários escândalos sexuais em seu nome ⁴²⁷, o que lhe opunha ainda mais a representação feminina prevista para as moças de boa conduta. Em Belém, para se compreender a influência destes diferentes “tipos femininos”, é fundamental observar a distância entre a produção dos longas e a entrada dos mesmos na capital⁴²⁸. O quadro abaixo apresenta uma amostragem deste processo:

Título	Produção	Ano de produção	Anúncio do lançamento em Belém	Tempo de atraso
<i>Cleopatra</i>	Americana/Fox	1917	31/01/1920	3 anos
<i>Os Miseráveis</i>	Americana/Fox	1917	03/01/1920	3 anos
<i>Salomé</i>	Americana/Fox	1918	1921	3 anos
<i>Madame du Barry</i>	Alemã/Union Film.	1919	02/07/1921	2 anos
<i>Maridos Cegos</i>	Americana/Universal	1919	15/07/1922	3 anos
<i>Esposas Ingênuas</i>	Americana/Universal	1922	12/05/1923	1 ano
<i>O Envenenado</i>	Americana/Fox	1922	29/09/1923	1 ano
<i>O Homem Mosca</i>	Americana/Pathé	1923	07/10/1925	2 anos
<i>O Corcunda de Notre Dame</i>	Americana/Universal	1923	07/10/1925	2 anos
<i>Órfãs da Tempestade</i>	Americana/ United Artists	1921	01/09/1928	7 anos

QUADRO 04 – Lista de produção e lançamento de filmes.

Fonte: Jornal: “*A Folha do Norte*” e Revistas: “*Belém Nova*” e “*A Semana*”.

Em 15 de janeiro de 1929, A revista *Belém Nova* chegou a publicar em suas páginas, uma lista com “*Os vinte maiores filmes de 1928*”. Quando se lê o título da matéria, entenda-se os vinte melhores filmes “exibidos” nos cinemas de Belém no ano de 1928, e escolhidos, não se sabe, se pelos redatores da revista ou pelo público. O ano de produção de alguns desses filmes também contribuem para o entendimento deste “trajeto do filme”, como pode se observar abaixo, a partir do que a *Belém Nova* anunciava em 1928:

⁴²⁷ Dentre as denúncias estão as de que ela “se entupir de remédios e recebia homens todas as noites no ‘covil chinês’ de sua casa em Beverly Hills”, além da clássica história de que teria levado para a sua cama todo o time de rúgbi de uma Universidade da Califórnia. Por mais que tais histórias não tenham sido comprovadas, o público passou a desprezá-la e a Paramount a demitiu. Mesmo depois de demitida, Bow continuou sendo alvo das publicações sensacionalistas. Como foi o caso do jornal *Coast Reporter*, que passou a publicar uma lista com os supostos amantes de Clara, incluindo nela: primo, motorista, mulheres e até mesmo animais. Com tudo isso, após a demissão da Paramount Clara assinou um contrato com a Fox, mas sua carreira não mais deslancharia. Sobre a vida e escândalos sexuais de Clara Bow cf. CASTRO, *op. cit.* e CAWTHORNE, Nigel. **A vida sexual dos ídolos de Hollywood**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

⁴²⁸ O referido quadro foi elaborado a partir do anúncio do filme nos jornais e ou revistas, o que não significa que os mesmos tenham sido exibidos nas datas anunciadas. Poderia ocorrer também deste filme ser anunciado como pertencente a um pacote anual de filmes, que seriam comprados pela empresa de proprietária das salas e posteriormente exibidos ao longo do ano.

Título	Produtor	Ano	Título	Produtora	Ano
<i>Ressureição</i>	United	?	<i>The Big Parade</i>	Metro	1925
<i>Sonho de Valsa</i>	UFA	1925	<i>Tentação da carne</i>	Paramount	1927
<i>Boneca de Paris</i>	Sacha	?	<i>Sangue por Glória</i>	Fox	?
<i>Fausto</i>	Ufa	1926	<i>Carmen</i>	Fox	1918
<i>Noite de Amor</i>	United	?	<i>Rei dos reis</i>	Paramount	1927
<i>Em Busca de Ouro</i>	United	1925	<i>Miguel Strogoff</i>	Cine-romão	?
<i>Manon Lescaut</i>	UFA	1926	<i>O gato e canário</i>	Universal	?
<i>Órfãs da Tempestade</i>	United	1921	<i>Don O. filho do</i>	United	1925
<i>Capitulando ao Amor</i>	Universal	?	<i>A marca do zorro</i>	United	1920
<i>Os Dois Cavaleiros</i>	United	?	<i>Amor de boêmio</i>	United	?

QUADRO 05 – “Os vinte maiores filmes de 1928”.

Fonte: Revista “*Belém Nova*”. 15.01.1929, nº 88, sem paginação.

Como pode ser constatado nos quadros acima, os filmes chegavam aos cinemas de Belém com atraso mínimo de um ano, outros poderiam chegar com sete anos após a sua produção. Existem nomes de algumas atrizes da cena muda que são recorrentes nas crônicas urbanísticas das revistas consultadas, dentre eles destacam-se: Mary Pickford, Mia Murray, Theda Bara e de forma muito frequente Pola Negri. As crônicas a que me refiro, são as do cotidiano, do colunismo social e não de reportagens específicas voltadas para as informações técnicas do filme ou sobre a vida íntima dos artistas, como também ocorria nestas revistas. Acredito que o grande número de citações destes nomes, naquela forma específica de escrita, nos ajuda a pensar a popularidade destas atrizes e os tipos que elas representavam, entre os espectadores de Belém.

Como explicar a “adoração” a Theda Bara e a ausência de nomes tão conhecidos como o de Clara Bow nesse colunismo social? Um dos caminhos apontados é o do “trajeto do filme”. Theda Bara, naqueles anos de 1920, já não tinha mais a popularidade de quando através de uma sedução vampiresca, disse a celebre frase “*beije-me idiota!*”⁴²⁹. As caracterizações exageradas da atriz já não combinavam mais com o cinema “s sofisticado” que se produzia naqueles anos. As plateias, com a “sofisticação e profissionalização” da indústria cinematográfica, tornavam-se cada vez mais exigentes. O que levou a “ultrapassada” Bara, a abandonar Hollywood pelos teatros da Broadway, dando fim a produtiva fase de 1914 a 1919, em que estrelou mais de quarenta filmes⁴³⁰.

Os filmes mais destacados da carreira de Theda Bara, em que ela personificava a “mulher fatal”, como “*Carmen*” (1916), “*Madame du Barry*” (1917), “*Salomé*” (1918) ou

⁴²⁹ CASTRO, *op.cit.*

⁴³⁰ SABADIN, *op. cit.*

“Cleópatra” (1917)⁴³¹, produzidos na sua fase áurea, só foram “rodados” em Belém na década de 1920. Estas películas fizeram muito sucesso na cidade, o que produziu uma grande popularidade da imagem da “vamp”, já aposentada para Hollywood⁴³². Os mais conservadores chegaram inclusive, a denunciar um “Thedabarismo” que andava dominando a cabeça das moças na capital do Pará⁴³³. Já Clara Bow – que entre 1926 a 1929 “foi à mulher mais famosa do mundo (mais até do que Garbo)”⁴³⁴, não mereceu destaque nas crônicas das revistas paraenses da década de 1920, como acontecera com Theda Bara. Infelizmente, com base na documentação consultada não podemos precisar os motivos que levaram ao esquecimento, de uma atriz que chegou a participar de mais de 40 filmes, sendo uma das mais bem pagas de Hollywood naquela década. Talvez, isto se justifique pela imagem de desinibida e sensual da atriz. Se os filmes daquela atriz chegaram a Belém, mesmo com os atrasos acima citados, nenhum deles conseguiu entre o público paraense o sucesso alcançado por aqueles protagonizados pelas *vamps* e *heroínas*⁴³⁵.

Por mais que as salas de cinema da Belém na década de 1920 recebessem diferentes tipos de produção, das mais variadas localidades, alemães, franceses eram algumas delas, o *star-system* americano que consagrou os tipos femininos acima citados, formavam um grande número das películas que eram aqui exibidas. Desse modo, pode-se dizer que, os espectadores da capital paraense estavam já familiarizados com aqueles tipos femininos. Por tudo que já fora dito sobre a importância da identificação entre leitor e texto fílmico, da afetividade, história e valores individuais na interpretação dos signos, estes tipos não poderiam ser compreendidos da mesma maneira por todo o público que as assistia. Podemos perceber um pouco disso na poesia publicada na revista *Belém Nova*, em 1923:

Filmando...
 O’ figurinha de cinema!...
 Passaste, em ondas de ‘organdy’, esvoaçante e serpentina...
 Os braços nós, em gestos de haste,
 A boca rubra...e tão pequena,
 Que nunca vi mais pequenina...

⁴³¹ A atriz polonesa Pola Negri também filmou os títulos, “Carmen” em 1918 e uma versão de “Madame du Barry” em 1919. Lembrando que, de Theda Bara apenas três de seus filmes ainda permanecem intactos, o restante foi quase totalmente perdido.

⁴³² Bara chegou a retornar para Hollywood na década de 1920 quando fez três filmes: “The prince of silence”, em 1921, “The unchastened woman”, em 1925 e “Madame mystery” de 1926, no entanto, sem jamais ter a popularidade da década anterior.

⁴³³ CORRÊA, Mário H. *Thedabarismo*. In: A Semana elegante, Revista A Semana. 27/08/21, n.177.

⁴³⁴ CASTRO, *op.cit.*, p. 261

⁴³⁵ Segundo José Inácio de Melo Souza, os filmes estrelados por Clara Bow, *Caprichos da Moda*, *Corações Esgotados* (cinema Mafalda, SP), *Filhos do Divórcio* (São Bento, SP); *Guardião de Abelhas*; *A Interesseira* (São Bento, SP); *Man Trap: A Provocadora*, e o famoso filme “Um certo ‘Quê’”, tiveram o ano de 1927 como o de sua primeira exibição no Brasil. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/> acesso: 06/06/2010.

E o teu olhar...
 O' minha 'girl',
 Loura e risonha!
 Queres um rei: sou Boadbil...
 Dou-te um riquíssimo alcançar,
 Dou-te a Avenida Bolonha...⁴³⁶

A figurinha de cinema é descrita aqui com uma espécie de adoração, similar ao olhar que se lançava às próprias “deusas” do cinema. Neste poema, o autor apresenta uma imagem da mulher influenciada pelo cinema, que lhe dá ares feéricos. A roupa não lhe passa despercebida, haja vista que ela, através da suavidade e leveza do ‘organdy’, esvoaça e serpentina por onde atravessa. Os lábios, o olhar, os cabelos, a estatura tudo é observado com profunda admiração. Ela é o alvo, objeto de desejo, para quem tudo seria dado, se assim o permitisse, desde as riquezas de Granada à Avenida Bolonha. As *cine-girl*, como também eram conhecidas, “aprendiam” com as fitas, novas formas de se expressar tanto através do visual quanto da adoção de comportamentos, trejeitos, afinal, o cinema era um “professor de sorrisos”⁴³⁷.

As *cine-girl's* não eram incomuns na capital paraense. Dizia-se, inclusive, que elas se multiplicavam naqueles frêmitos anos 20, que era “fato banal” ver-se as “princesinhas da graça e elegância” pelas ruas da cidade. “cabelos aparados, unhas luzidias como pequeninos sóis, sobrancelhas tiradas à pinça, decotes exagerados”. Elas estavam por todos os lugares desde os círculos mais elegantes, como o *Olympia* e o *Grande Hotel*, quanto pelas ruas, nas confeitarias tomando sorvetes, “fazendo medidas, borrando o lencinho com o ‘rouge’ de seus lábios escandalosamente rubros”. Eram diferentes tipos delas, “desde as mais fúteis até as mais sisudas e sérias”. Reprovadas? Para alguns, longe disso, as paraenses eram “excelentes brasileiras do século XX”⁴³⁸. Quanto ao comportamento “sapeca”, este poderia ser justificado pelo fato de que, alguns cronistas da revista *A semana*, por exemplo, consideravam como podemos perceber abaixo as moças paraenses como recatadas, no entanto estas, aos poucos eram influenciadas pelo cinema:

⁴³⁶ *Belém Nova*. Berillo. *Filmando*. 30/09/1923, nº 06, sem paginação.

⁴³⁷ A expressão do cinema como o professor dos sorrisos foi encontrada em diversas notas das revistas consultadas, a exemplo da nota da revista *Belém Nova* de 27/11/1926, onde se dizia “o cinema é um professor de sorrisos”.

⁴³⁸ *A Semana*. *Mil. Cinema*, 05.07.1924, nº. 324, sem paginação.

Em geral, a menina paraense é recatada, é simples, é modesta... Mas é mulher e não pode se eximir as transformações deste período de civilização e de progresso. Por isso, a paraense vae se transformando, aos poucos, em ‘demoselles’ cinema, copiando-lhes os exageros, os gestos, até se aperfeiçoar e talvez suplantar as maliciosas cariocas...⁴³⁹

Não poderíamos dizer que todas as “figurinhas de cinema” compreendessem suas próprias mudanças desta maneira, com desejos ousados e imprecisos de “modernizar-se”, “civilizar-se”. Fúteis, sisudas, exageradas nos gestos, ou sérias, ao certo somente, que não teriam os mesmos anseios quando tentavam parecer com Garbo ou Bara. Provavelmente nunca saberemos ao certo o que cada uma delas esperava. No entanto, é importante lembrar que a estrela que era “imitada” respondia a uma necessidade afetiva ou mítica que não era criada pelo *star-system*, mas que estava em cada uma dessas mulheres que muitas vezes assistiam emocionadas nos salões de cinema da capital paraense, filmes que há muito já haviam saído de cena em *Hollywood*. Penso que em alguns casos motivações mais intimistas como atrair a pessoa amada fazendo-se parecer mais interessante, o interesse em adequar-se a um grupo social específico, poderiam ser algumas dessas motivações.

A vida na capital paraense era marcada por todo um universo de estímulos que contribuía para a divulgação das representações sociais referendadas pelo cinema. Os simples atos de se maquiar, comprar sapatos, fumar um cigarro, poderiam também estar impregnados símbolos.



ANÚNCIO 04: Sapataria Pelicano.

Fonte: *A Folha do Norte*, 10 de março de 1925, p. 03.



ANÚNCIO 05: Cigarros Tom Mix ⁴⁴⁰

Fonte: *A Folha do Norte*, 03 de janeiro de 1930, p. 06.

⁴³⁹ *A Semana. Mll. Cinema*, 05.07.1924, n°. 324, sem paginação.

⁴⁴⁰ O anúncio encontrava em mal estado de conservação no período da pesquisa o que impossibilita de visualizar o endereço do fabricante. Porém, Rosana Padilha em estudo sobre a memória operária do Bairro do Reduto em Belém no período de 1920 a 1940, nos informa que a mesma ficava localizada na Rua Gaspar Vianna, ficando em funcionamento até 1940 quando foi vendida para a empresa “Cigarros Souza Cruz”. Cf. SOUSA, Rosana de Fátima Padilha de. *Reduto de São José: História e memória de um bairro operário (1920-1940)*. Dissertação de

Como pode ser percebido através dos anúncios acima, o cinema passou a fazer parte do cotidiano da cidade. Das conversas de bar, das revistas, da rotina dos jornais, da moda, das ruas através dos anúncios nas fachadas das salas de exibição, de produtos e quinquilharias que circulavam no ambiente urbano. As mulheres, independentemente do grupo social a que pertenciam, não estavam isentas desse contato com os produtos simbólicos e materiais fabricados pela indústria cinematográfica. O que leva a crer que até mesmo as mais pobres poderiam encontrar naqueles símbolos fílmicos elementos que lhe permitissem identificações.

Aí Amor! Mysteriosa
 É mocinha sem vintém que também é melindrosa
 Sem dizer como a ninguém.
 Veste a capricho.
 Anda só, vae ao cinema.
 Acerta sempre no bicho.
 P'ra resolver o problema ⁴⁴¹.

A mocinha sem vintém, que andava sempre bem arrumada, que frequentava o cinema e talvez, sonhava arrumava-se tal quais as estrelas dos filmes, resolvia a falta de dinheiro na jogatina. Assim como as mulheres pertencentes à elite, e a costureira que frequentava através de entradas “de graça” no cinema *Olympia*, a moça sem vintém também era, dentro deste cenário urbano, envolvida com uma cultura cinematográfica, que como já dito, estava presente em diversos lugares, fosse nas conversas ou nos hábitos de consumo. Assim, diferentes tipos de mulheres, poderiam encontrar nas telas de cinema modelos de comportamento feminino que lhe acionavam mecanismo de identificação, fosse ele através das heroínas e boas moças de família, ou através das mulheres fatais e decididas.

Para alguns, este íntimo contato com representações femininas que se contrapunham ao papel tradicionalmente aceito para a mulher era uma “imoralidade”. Que em tudo reprovavam seu jeito, sua afetação, como era o caso do sr. Sebastião R. de Oliveira, que não as tolerava, “nem mesmo em francês ⁴⁴²” ou do sr. Cláudio de Moraes que denunciava um “*Theدابarismo*” em Belém, decantando aos quatro quantos que odiava aquela atriz pela forma “escandalosa” com que se pintava e convidava as belezas locais a um “requinte quase

Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém: 2009. Os cigarros Tom Mix também eram revendidos para outros estados da federação, dentre eles o Ceará. De onde se poderia ler o seguinte anúncio em 1928: “**PARABÉNS FUMANTES!** Chegou a primeira remessa de TOM MIX. O cigarro da atualidade. A grande marca popular”. Fábrica Therezita de Y. Serfaty & Cia., Pará. Agentes: Saunders, Barbosa & Cia. Rua Senador Alencar n. 116 – Fort. *Apud*. SILVA, op. cit.

⁴⁴¹ Anônimo. “Ai, amor!”. Ao som da Lira, Folheto 15. Belém: Ed. Guajarina, 1924 *apud* : CORRÊA, 2002, p.54

⁴⁴² *A Semana. Mll. Cinema.*, 05/07/1924, nº. 324, sem paginação.

carnavalesco” nos modos de se maquiar. Para ele, a pintura excessiva transformava “rostos lindos, bocas feiticeiras em verdadeiras palhetas”, alertava ainda dizendo que aquelas pinturas, além de não atraírem os homens, tinham o privilégio de “enrugar a epiderme, denotando em pouco tempo as sacerdotisas da vaidade de uma velhice precoce”⁴⁴³.

Na verdade, não fora preciso a exibição de tipos femininos inconformados, por parte do cinema, para que “a menina paraense recatada”, fosse dada a um comportamento pouco decoroso, uma vez que independente dos apelos cinematográficos, ainda que reclusas em seus próprios pensamentos, sempre houve mulheres que discordassem dos padrões impostos. O fato desta oposição não ser manifestada, não anula em completo a sua existência. Assim, pode-se dizer que o cinema colaborou para consolidação de transformações que já vinham ocorrendo em âmbitos internos. A *Mademoiselle Foguete*, da qual falaremos a seguir era um exemplo dessas transformações.

Mademoiselle Foguete era a representação na revista *Belém Nova*, da figura feminina despreendida dos valores morais e comportamentais tradicionais. Do namoro furtivo e sem controle, amor cigano. “namoro nômade, perenemente errante, pelas ruas ou por dentro dos veículos da viação urbana”. Esteticamente ela se permitia “masculinizar-se”, vestir camisa mole de punho, usar gravata em laço, chapéu coco. Dizia Xisto Santanna que esta representação feminina havia sido educada no cinema, “sob os preceitos da excentricidade dos *films* americanos”. Apesar da juventude, pois estavam entre os 15 e 25 anos, elas circulavam livremente pelas ruas da cidade sem o acompanhamento e fiscalização dos “homens da família”.

Encontra-se mademoiselle por toda parte: nos consultórios clínicos, nos armazéns de moda, nos escritórios, nas confeitarias, teatros, cinemas, grêmios recreativos, onde há sempre cavalheiros a sua espera. Nos cinemas, os primeiros lugares vizinhos dessa tentação feminina são disputados a tapona, com diabólico interesse⁴⁴⁴.

Mademoiselle Foguete era toda mulher que se rebelava contra o “recato da mulher antiga” e que preferia “a alegria louca das ruas da cidade a paz remansosa do lar”⁴⁴⁵. Essas personagens, como bem lembrado, estavam nos diferentes cantos da cidade através dos mais diferentes tipos de mulheres. Para este grupo específico de mulheres, instituições e valores da moralidade convencional eram abertamente questionados, desde a instituição do casamento,

⁴⁴³ *A Semana*. CORRÊA, Mário H. *Theدابarismo*. In: semana elegante, 27/08/21, n.177.

⁴⁴⁴ *Belém Nova*. SANTANNA, Xisto. *Mademoiselle Foguete*. Ouro e lama da cidade., 15.07.1925, nº 40. Sem paginação.

⁴⁴⁵ *Idem, ibidem*.

os padrões e regras do namoro. Por mais que alguns literatos sugerissem, com certo exagero por vezes, um comportamento feminino impiedosamente questionador dessas instituições tradicionais, fica claro através da documentação, que este questionamento existia por parte de algumas mulheres, principalmente através da prática do *flirt* nos cinemas.

A imagem de que o “verdadeiro tipo de mulher moderna”, que não apenas recusava casamentos, como também flertava livremente pelos salões de espera dos cinemas elegantes da cidade, pode ser parte da argumentação de alguns desses literatos em defesa de padrões de comportamento socialmente aceitos, no entanto, a existência de práticas sociais como o namoro furtivo nos dão amostras de que para pelo menos uma parte dessas mulheres, os relacionamentos amorosos têm seus significados e rituais modificados pelo “espírito dos novos tempos”⁴⁴⁶.

Em texto publicado na revista *A Semana*, em 1921, o cronista sugere, que em virtude das influências do cinema, algumas mulheres modificavam os seus comportamentos preferindo os encantos dos salões de exibição, para talvez encontrar um namorado às tradicionais simpatias feitas a Santo Antonio. Segundo o cronista, Santo Antônio, o padrinho das aflitas “solteironas” de antigamente, nos anos de 1920 deprimia-se com o descaso de suas devotas. Muitas delas deixavam de acreditar em seus milagres e “trocavam os foguetinhos e as fogueiras, numa irreverência notável, pelo ‘film’ cinematográfico, no salão de projeções do *Olympia* onde afinal, protegidas pelo meio tom de luz, arranjam casamentos e luas de mel”⁴⁴⁷. O cinema, além de apresentar um cenário próprio para a prática de relacionamentos amorosos ditos modernos, como já o fora dito sobre o *flirt*, oferecia as espectadoras cenas de divórcios, de namoros sem compromisso e que poderiam até conduzir a heroína a um “final feliz”.

Esse rompimento com os modelos tradicionais de comportamento, por parte de algumas mulheres poderia ser visto não apenas nas telas do cinema, mas também nas revistas, em notas que informavam sobre a vida particular das estrelas dos filmes. Como fora o caso do divórcio da atriz Mary Pickford e seu marido Owen Moore. Após o processo de separação, a atriz seguiu um romance com o ator Douglas Fairbanks. A troca de maridos demonstrava a natureza livre das relações amorosas daquele ícone feminino, muito conhecido em Belém nos

⁴⁴⁶ Segundo Maria Inez Machado Borges Pinto, é indiscutível que o universo cultural hollywoodiano, já nessa época, representava fonte inexaurível de padrões de hábitos, costumes, comportamentos, valores, moda; enfim, de um modus vivendi feminino. PINTO, *op.cit.*

⁴⁴⁷ *A Semana*. *Bagaços*, 18.06.1921, nº167, sem paginação.

anos de 1920⁴⁴⁸. A permanência de sua presença sempre elogiosa nas páginas dos periódicos locais demonstra que, ao menos para alguns grupos, o divórcio era aceitável.

O jornal *A Palavra*, como bom defensor do moralismo cristão na época, já demonstrava sua aflição ante as “influências nefastas” do cinema, fazendo questão de reproduzir em suas páginas as estatísticas da “Gazeta escolar” de Berna, que alarmavam sobre o poder do cinema, de “minar” a boa ordem da família. Aquela publicação dava notícia de que, das cenas assistidas pelos alunos das “classes superiores e médias”, contabilizaram-se: 1.914 cenas de pugilato, 1.286 brigas entre marido e mulher, 1.120 adultérios, 1.225 romances policiais. O que segundo os redatores de *A Palavra* já era por si só motivos para se crer nas influências “perniciosíssimas” do cinema⁴⁴⁹. Para aquele jornal, alguns dos romances exibidos nos cinemas locais eram indignos de serem vistos pelas famílias. Nem mesmo o renomado Cecil B. DeMille⁴⁵⁰ fora poupado.

O filme “*The Golden Bed*”⁴⁵¹ (A cama de ouro) de 1925 foi classificado pelo jornal *A Palavra* como um tipo de película própria para “cabarets ou clubs duvidosos”. Assim como aquele, vários outros títulos foram considerados inadequados por alguns grupos⁴⁵². Mesmo com a má classificação, muitos destes filmes faziam sucesso entre as *cine-girls*. Era nas imagens do cinema que algumas delas encontravam formas para os seus anseios interiores. As personagens femininas atuavam como suportes e afrodisíacos⁴⁵³ para as motivações individuais dessa plateia. Daí o fato de diversos mimetismos se fixarem no vestuário e nos modos dessas espectadoras.

Em Belém, além da adoração por Theda Bara, houve outra “*Vamp*” que conquistou a admiração de muitos espectadores, homens e mulheres, chegando a inspirar mimetismos: era

⁴⁴⁸ *A Semana*. A arte do silêncio, 22.05.1920, nº 112, v. 3, sem paginação.

⁴⁴⁹ *A Palavra*, Belém, 07 de janeiro de 1926, nº. 1485, p. 05.

⁴⁵⁰ Cecil B. DeMille foi um dos cineastas mais bem sucedido na história de Hollywood. Ele nasceu em Ashfield, Massachusetts em 12 de agosto de 1881, ele era o segundo filho de Henry Churchill de Mille e Beatrice Matilda Samuel de Mille. Fez sua estreia nos palcos como ator em 21 de fevereiro de 1900 em “*corações são trunfos*”. Ele também escreveu ou co-escreveu várias peças de teatro. O primeiro filme foi “*O Squaw Man*”, lançado no início de 1914 com grande sucesso. Cecil B. DeMille desenvolveu uma grande reputação de diretor por conta de vários sucessos como “*Carmem*” de 1915, “*A fraude*”, 1915 e “*A chance de ouro*” de 1916. Sobre história e filmografia de DeMille, cf. o site: <http://www.cecilbdemille.com/>. Acessado em 03/06/2011. Ronald Bergan caracteriza este cineasta como aquele que “fazia comédias domésticas que testavam os limites do aceitável”. Cf. BERGAN, op. cit., p. 22.

⁴⁵¹ O filme contava história de Flora uma *Femme Fatale* que se casa com um nobre europeu para salvar a plantação da família. “o marido morre vitimado por uma geleira. Em seguida flora casa-se com Admah Holtz, a paixão de sua irmã Margaret. Enquanto ele está na prisão, ela volta para a fazenda decadente para morrer”. Cf. <http://www.memorialdafama.com/filmesAC/0277.html>. Acessado em 25.05.2011.

⁴⁵² *A Palavra*, Belém, 27 de janeiro de 1927, ano? nº. 1593.

⁴⁵³ MORIN, 1989, op. cit. p. 74.

a atriz polonesa Pola Negri⁴⁵⁴. Naqueles anos de 1920, nenhum outro nome feminino da “arte do silêncio”, fora tão citado quanto o desta atriz. Nem mesmo o poeta Rocha Moreira conseguia resistir aos seus encantos, era “o maior adorador de Pola Negri”. Causando, por isso, admiração não ter escrito nenhum soneto em homenagem àquela atriz, o que despertou comentários galhofeiros de seus colegas de profissão, que diziam não o ter feito ainda somente por que, “o Eustáchio de Azevedo ter lhe cortado, várias vezes, o assunto... o Eustáchio, nessas coisas de cinematografia, de teatro do gesto e arte muda, é mais humano do que poeta”⁴⁵⁵.

Outro colega de profissão que vinha às voltas com o nome da atriz polonesa era Bruno de Menezes, só que por motivos opostos. Este literato irritava-se com o que ele identificava como uma substituição de nomes de antigas heroínas pelo das estrelas cinematográficas. Lamentando pelos bebês que, já em seu nascimento, independente do sexo, “antes mesmo de aprenderem que o ‘livro é o pão do espírito’, ficam sabendo radiantes que se chamam Harold Lloyd, Rodolpho Valentino, Tom Mix, Póla Negri, Gloria Swanson ou Mae Murray”⁴⁵⁶.

Alguns não iam ao cinema para assistir ao filme “Vendetta”, mas “de novo, ver Pola Negri”⁴⁵⁷. Ela se punha em alguns casos como um ideal a ser seguido, “Pola Negri, só Pola Negri, eis, em suma, o seu venturoso ideal. E se ele se fantasiasse de Pola Negri? Mll. na certa, desistiria de ir ver ‘Crucifiae’”⁴⁵⁸. Assim, para determinadas espectadoras, mais importante que a própria história que estava sendo contada, era à presença da “vampira” no *écran*. Como bem pode ser observado na fala da espectadora que foi assistir ao filme “Sapho”, em adaptação a obra de Daudet, e que quando perguntada sobre o que mais lhe havia impressionado no filme, ele respondeu dizendo:

⁴⁵⁴ Pola Negri, ou Apolónia Chalupiec, nasceu na aldeia de Lipno, no centro da Polónia, em 31 de dezembro de 1894. Sua carreira começou em Berlim, com o famoso diretor Max Reinhardt, conseguindo grande visibilidade através dos trabalhos com este diretor. Tornou-se a atriz principal de Ernst Lubitsch, com ele fazendo grandes sucessos como "Carmen" e "Madame Dubarry". Através destes filmes destacou-se no estilo "*femme fatale*". Com aquele diretor ela foi para Hollywood, sendo contratada pela Paramount perpetuando o estilo "*vamp*". Negri conquistou não só o público, mas também o coração de grandes estrelas de Hollywood. Ela teve um romance com Charlie Chaplin, ficando inclusive noiva deste, e com o "divino" Rodolfo Valentino, com quem ela dizia ter tido "o ato de amor perfeito". Chegou, inclusive, no período da morte daquele astro a declarar que "meu amor por Valentino foi o maior de minha vida". Negri morreu de pneumonia nos Estados Unidos em 01 de Agosto de 1987. Sobre a vida Pola Negri Cf. <http://www.polanegri.com/>. Acessado em: 02/03/2011. Sobre a relação amorosa desta atriz com Chaplin e Valentino cf. CAWTHORNE, *op. cit.*

⁴⁵⁵ *Idem, ibidem*, 24.09.1921, n.181.

⁴⁵⁶ *Belém Nova*. BELÉM, João. (Bruno de Menezes). *Mlle. Jazz Band*.. 03.01.1925, n° 27, sem paginação.

⁴⁵⁷ *A Semana. Trepções*., 08.10.1921, n.183, sem paginação.

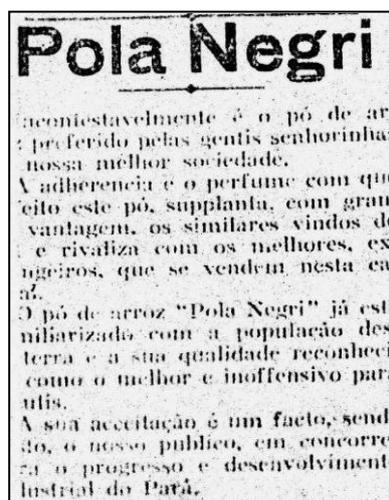
⁴⁵⁸ *A Semana. Vida fútil*. 17.09.1921, n°. 180, sem paginação.

- A morte de Pola, respondeu-me exclamativamente! Sorrimos, continuei:
- Mas quem morreu foi Sapho e não Pola. Esta continua a sorrir num cartaz vermelho que fica ao lado, no salão de espera do Olympia, anunciando um novo *film*.
- Ora, meu amigo, sei perfeitamente disto. Você foi que me não compreendeu o que, aliás, é singular. Nada me interessa a morte de uma ‘Sapho’ qualquer, principalmente dessa que a literatura dos romances já banalizou. O que me interessa, em absoluto, é a morte de Pola ⁴⁵⁹.

Regado a chocolate, o possível diálogo acima reproduzido, aconteceu no *Café Chic*, o que demonstra que o cinema e os tipos femininos reproduzidos no *star-system*, estavam em espaços que não se limitavam apenas as salas de exibição. Mas estes símbolos estavam presentes também nos espaços públicos, nas conversas de bar. O nome daquela estrela da cena muda estava não apenas nas certidões de algumas crianças, como denunciava Bruno de Menezes, mas também em vários objetos de uso cotidiano, em sapatos, como podemos perceber no anúncio número 04, em maquiagens, através do “pó de arroz Pola Negri”, nas capas das revistas de maior circulação local, esteve ela duas vezes na capa de *Belém Nova* (1924 e 1928) e uma em *A Semana* (1921).



ANÚNCIO 06: Pó de arroz Pola Negri I.
Fonte: *A Semana*, 04/02/1928, n. 510, vol. 9.



ANÚNCIO 07: Pó de arroz Pola Negri II.
Fonte: *A Folha do Norte*, Belém, 15 de maio de 1927, p. 04.

As pessoas que viviam na cidade eram cotidianamente cercadas pelos modelos femininos cinematográficos que se opunham de forma marcante aos padrões tradicionalmente aceitos. A imagem de Pola Negri, com roupas não convencionais ao “sexo frágil”, adotando um vestuário tido como tradicionalmente masculino, fumando, com sorriso maroto e sedutor

⁴⁵⁹ *A Semana*, 03/02/23, n.250, sem paginação.

atuava como um espelho para muitas das espectadoras que se identificavam com o questionamento das normas impostas para seu comportamento.

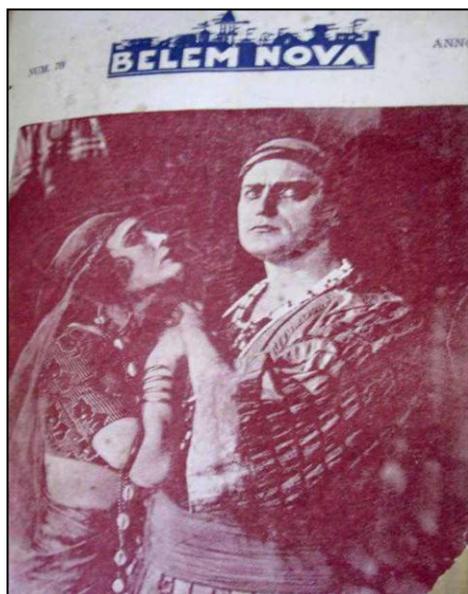


FIGURA 03: Capa: Harry Lietke e Pola Negri.
Fonte: Revista *Belém Nova*, 01.09.1928, nº 79, capa.



FIGURA 04: Capa *A Semana* Pola Negri.
Fonte: Revista *A Semana*, 27.08.1921, nº 177, capa.

Todas essas referências à atriz polonesa nos permitem afirmar que havia em Belém, por parte de alguns grupos, uma grande aceitação do modelo *Vamp* de mulher, apesar deste subverter o tripé mãe-esposa-dona de casa, posto que, representava, através da figura de Negri, uma mulher moderna e decidida. Neste mesmo estilo, a "*Girl With a Bee Stung Lips*", como era apelidada Mae Murray⁴⁶⁰, era aqui identificada como a “sedutora”, tendo inclusive o direito à publicação de um auto perfil. Murray, assim como Negri não se adequava ao padrão feminino conservador, sua própria vida particular era prova disso. O jornalista Álvaro Moreira, um dos editores da revista *Para Todos*, denunciava a hipocrisia moralista chamando atenção para a aparição de “Mae Murray em pêlo, dançando como nunca o rei David dançou.

⁴⁶⁰ Mae Murray, Marie Adrienne Koenig, nasceu em Portsmouth, Virgínia. Nascida filha de emigrantes, ela começou a estudar dança em uma idade jovem. Com isso, começou a atuar na Broadway em 1906 com o dançarino Vernon Castle. Foi uma atriz, dançarina, produtora e roteirista. De seu sucesso na Paramount, surgiram os apelidos de a "*Garota de Bee Stung Lips*" e "*The Gardenia da tela*". Seu maior sucesso foi no, Seu filme mais aclamado foi “A viúva alegre” (1925) pela MGM, contracenando com John Gilbert. Ela foi ficando mais excêntrica ao longo dos anos e acabou por ser forçada a declarar falência, vivendo em extrema pobreza a maior parte de sua vida. Incapaz de cuidar de si mesma e em uma névoa impenetrável de demência, Mae terminou seus dias na Califórnia, morrendo de uma doença cardíaca, no dia 23 de março de 1965 aos 75 anos, deixando várias caixas e malas cheias de roupas, scripts, livros, fotos, trajes e lembranças que foram avaliadas em US \$ 120 e vendidas em leilão por um administrador do estado por US \$ 357. Sobre Murray cf: www.findadeath.com/Deceased/m/MaeMurray/maemurray.htm; www.silentsaregolden.com/articles/MaeMurrayarticle.html. Acessados em 02/06/2011.

(...) Imoralidade! Mas, imoralidade é isso de ver em obras d'arte pornografias! Imorais são os moralistas. A esses é que a polícia devia meter na geladeira”⁴⁶¹.

Diferente dessas atrizes estava à alemã Mia May⁴⁶², com uma vida íntima menos “atribulada”, ela trabalhava com seu esposo, Joe May, na produção da grande maioria de seus filmes, só começou a carreira no cinema depois dos 34 anos, o que já a diferia do padrão “jovem e sedutora”, canonizado por Hollywood em “*beleza-juventude-sex-appeal*”⁴⁶³. O sucesso de filmes “estrondosos”, entre o público de Belém, como “*A soberana do mundo*”, em que aparece como a “bem feitora da humanidade”, e “*Revelação*”, que no cinema Olympia teve direito a várias reprises, deram a atriz Mia May grande destaque nas revistas ilustradas locais, aparecendo, inclusive, como capa de uma delas como pode ser observado na figura 02.

Esses diferentes tipos de atrizes, através de seus comportamentos fora do écran, dos seus gestos em cena, da sua aparência, representam modelos de mulher. A frequência com que Pola Negri e Theda Bara aparecem como modelos de inspiração para o comportamento das moças é incomparavelmente superior ao daquelas que representavam a mulher “ideal”. Ou seja, dentre as mais populares atrizes, usado no sentido de se fazer refletir no cotidiano daquelas pessoas que tinham sua vida “filmada” pelo colunismo social de Belém nos anos de 1920, estavam aquelas que dispensavam o rótulo de boa mãe e esposa.

Os filmes estrelados por essas atrizes poderiam ser facilmente visualizados no circuito pertencente à empresa Teixeira Martins, que chegou inclusive a criar sessões exclusivas para a reprise dos sucessos de bilheteria, ou aos “papéis queimados”, como o fora o caso de “*Revelação*”. O *Olympia*, que era o cinema de primeira linha deste circuito, nos dias de “*soirée da moda*”, era frequentado pelas “famílias mais distintas do meio” e pelas “senhorinhas mais elegantes”⁴⁶⁴. Contraditoriamente, o ambiente frequentado por grupos sociais que de forma mais intensa zelavam por um comportamento feminino “moralizado”. O que gerou inclusive comentários repreensivos por parte do jornal “*A Palavra*”, que anunciando a instalação de uma nova empresa no Pará dizia:

⁴⁶¹ MOREIRA, Álvaro Moreira. *Melle Cinema foi presa...* IN: O PAIZ, Rio de Janeiro, 16.10.1924. *Apud*: GARCIA, Janafina A. Beraldo. **O escândalo e a moral: Mademoiselle cinema e os leitores da década de 1920.** Monografia de Graduação Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2000.

⁴⁶² Mia May nasceu na Alemanha em 1884, seu nome de nascimento era Maria Pflieger. Ela foi uma das divas do primeiro cinema alemão. A atriz estrelou em muitos filmes mudos de seu marido, o produtor-roteirista e diretor Joe Maio, ela não apenas atuou neles como por vezes, também co-escreveu e co-editou. Após o trágico suicídio de sua filha Eva, em 1924, Mia se aposentou. Em 1933, ela e o esposo, que era judeu, fugiram dos nazistas. Em Hollywood Joe dirigiu vários filmes de ação para a Universal. Mia, que nunca havia filmado novamente, morreu em 1980 em Los Angeles. *Cf.* <http://www.germanflicks.com>. Acessado em: 05/05/2011.

⁴⁶³ MORIN, 1989, *op.cit.*, p. 07.

⁴⁶⁴ *A Folha do Norte*, Belém, 13 de abril de 1924, p.03

Anuncia-se uma nova empresa cinematográfica para trazer ao Pará, *films* de boas fábricas, estando já em reforma o Trianon e constando-nos catarem encampados o Rio Branco e o antigo Odeon. Se os filmes forem morais e instrutivos, os nossos parabéns, mas se forem no estilo da empresa Teixeira Martins, os nossos pêsames ⁴⁶⁵.

Uma questão que se coloca é dos porquês que levavam a empresa Teixeira Martins, mesmo contrariando a censura moral de alguns espectadores, a privilegiar algumas produções que expunham uma mulher com comportamentos considerados “imorais”. Como foi observado no segundo capítulo, havia por parte das empresas exibidoras uma grande preocupação em agradar o público feminino, que naquele momento, existia em grande demanda. O que nos leva a pensar que, os filmes que expunham essa “nova mulher” não encontrariam o espaço que encontraram se não houvesse espectadores que dialogassem positivamente com o que era exibido. Obviamente que essas representações do feminino não eram consensuais. Todavia, pelos espaços que elas ganharam apreende-se que ao menos entre um grande número de espectadoras, as referências sobre o papel da mulher impressas na tela, eram compartilhadas.

O espectador urbano era cercado por uma “cultura cinematográfica” ⁴⁶⁶, esta gerava uma série de reações, que nem sempre eram compartilhadas. Segmentos da Igreja e as famosas *cine-girls* lançavam sobre estas representações femininas, olhares diferenciados. A forma como cada um destes grupos viam os filmes e perfis femininos exibidos na tela, estava diretamente relacionada aos anseios e visões de mundo de cada um. Para os primeiros a representação feminina da *Vamp*, de uma mulher fatal e decidida, encarnada na imagem de Pola Negri e que fazia tanto sucesso entre as “senhorinhas” de Belém, era extremamente prejudicial à boa ordem familiar. O mesmo não se pode dizer sobre as *cine girls*, que em boa parte acionavam mecanismos de identificação que faziam com que elas enxergassem na série de símbolos apresentados pelas personagens, uma forma de se identificar para o mundo, de afirmação dos seus anseios e inquietações.

⁴⁶⁵ A *Palavra*, Belém, 20 de setembro de 1925, nº. 1455. p. 02.

⁴⁶⁶ Essa cultura cinematográfica a que me refiro caracteriza-se não apenas pelos filmes assistidos, mas por toda uma rede de elementos que apresentam o cinema como foco, como as matérias de revistas, as conversas, o hábito de frequência, a compra de produtos com estrelas do cinema como protagonistas, entre outros. Em Belém, o termo foi utilizado na década de 1920 por Alcides Pimentel, sócio-gerente da firma Clóvis Wanderley e Cia, a representante no Norte da programação Urânia, que em visita a cidade, concedeu uma entrevista a *Belém Nova*, na qual afirmava, com lentes de exagero, que: “Há nesta linda cidade um verdadeiro número bem considerável de “*fan*”, possuidores de uma **cultura cinematográfica** bem apreciável. Raros são os espectadores que frequentavam os cinemas por simples divertimento. A maioria dos admiradores da sétima arte vão aos cinemas como conhecedores profundos que são das coisas sublimes da arte do silêncio”. *Belém Nova*, 30/10/1928, sem paginação.

O diálogo do cinema com as representações sociais de gênero não se restringiam apenas ao papel da mulher, elas também estavam presentes nos novos olhares sobre o comportamento masculino. Neste cenário, que em alguns espaços era o de afirmação constante de uma identidade masculina, do homem “naturalizado” como o ser dominante, o cinema também irá repercutir interferências. Um dos caminhos mais evidentes, em que se deu este diálogo com os filmes, foi nos hábitos de consumo, na moda. A forma como os homens se vestiam passou a incorporar uma série de elementos que caracterizavam bem sucedidos personagens dos filmes mudos. Em Belém, assim como em boa parte do país, a estética e gestos de atores como Rodolfo Valentino, Tom Mix e Harold Lloyd, serviram de inspiração para muitos homens da cidade. Assim como as “divas” do cinema, estes atores também vão representar arquétipos. Os três atores citados representam diferentes noções do ser masculino. O Amante, o aventureiro que carrega em si uma masculinidade selvagem e o herói cômico ⁴⁶⁷.

O herói do amor se fazia presente no cotidiano dos rapazes, de diferentes maneiras. Ele soa, para alguns, como um ideal a ser seguido. Em alguns casos, isto ocorria não exatamente, por conta da personalidade que aquele imprimia em seus personagens, mas por demonstrar um ideal feminino de amante. Por Rodolfo Valentino, várias mulheres suspiravam apaixonadas, ele era um ícone da sedução. Um ideal a ser “imitado” pelo que ele despertava nas mulheres. Era esta motivação, segundo a revista *Belém Nova*, que levava um rapaz da Avenida São Jerônimo a visitar a namorada sempre com a “pluma hipoteticamente derramada do chapéu a Rodolfo Valentino” ⁴⁶⁸. A presença de Valentino se manifestava neste “universo masculino”, também através do ciúme que ele despertava. Como no rapaz que por conta da chuva chegou atrasado à casa da namorada e sabendo que a mesma tinha ido para o cinema retornava “decepcionado e cheio de ciúmes”, pensando na alegria da amada por admirar aquele artista do cinematógrafo ⁴⁶⁹.

Valentino marcava de forma tão significativa o imaginário de moças da capital paraense, que no período de sua morte, guardadas devidas proporções - sem suicídios, sem as milhares de mulheres enlouquecidas chorando a sua morte como ocorreu nos Estados Unidos - a despeito de um rigor estético, uma senhora da sociedade local, tanto fez, “tanto chorou até que arranhou consentimento do esposo para ir ao barbeiro e sair das mãos do fígaro com o cabelo aparado a maneira do corte que usava o criador do filme “*Os cavaleiros do*

⁴⁶⁷ MORIN, 1989, *op.cit.*

⁴⁶⁸ *Belém Nova*. 23/08/1924, n° 21, sem paginação.

⁴⁶⁹ *Gente Nova*, 23/03/1929, n° 2, sem paginação.

Apocalypse”⁴⁷⁰. Foi para deleite delas, inclusive que o Jornal *A Folha do Norte*, fez questão de homenageá-lo com narração, dividida em vários números, da autobiografia de “Rudy”⁴⁷¹. A admiração por Rodolfo Valentino se fez de maneira tão forte em Belém que mesmo com dois anos depois de sua morte, a revista *Belém Nova* lhe prestava homenagens através da coluna “A arte dos gestos dos olhares” com o quadro especial “pagina de saudade”, com duas paginas de fotos e informações sobre a vida e carreira daquele artista⁴⁷².

“O amante”, representado pelo ator Rodolpho Valentino, encarnava a sensualidade e a atração sexual, também condenável por alguns, como era o caso *Don. Q*, que através das páginas da *Belém Nova*, denunciava como degradante a atração sexual no cinema, com excessos de voluptuosos beijos e apalpadelas indecorosas⁴⁷³. O arquétipo de Valentino talvez permitisse que muitas espectadoras sonhassem com um “amante” ideal. Em uma sociedade com a sexualidade feminina reprimida, a imagem do “*latin lover*” estimulava desejos e sensações ligadas à libido sexual, que ao certo eram suprimidas por valores moralizantes impostos pela sociedade, mas que com os “novos tempos” estavam se desenclausurando.

Morin caracteriza o herói do amor como um jovem “inicialmente fatal” e de “traços efeminados”⁴⁷⁴. O que nos remete ao caso de “um espirituoso editorialista do *Chicago Tribune*”, que condenava a “efeminação dos homens americanos”, colocando a culpa em Rodolfo Valentino⁴⁷⁵. Se por este motivo, não se sabe, mas o fato que é entre os frequentadores do colunismo social, Harold Lloyd e Tom Mix representavam melhor o ideal estético e comportamental a ser seguido.

Tom Mix era a “figura simpática”, que chama atenção por conta de “todo o americanismo de seus saltos, de sua agilidade, de seus recursos atléticos”⁴⁷⁶. Entre seus atributos físicos, não possuía nada que lembrasse os traços finos e delicados de Valentino. Também em oposição à estética do *Amante*, antes da insistência de Max Factor, Tom Mix achava pouco másculo maquiar-se e fazia questão de gravar seus filmes de “cara limpa”⁴⁷⁷. Talvez por conta disso seja lembrado aqui, mais por suas habilidades com o laço, sendo um “caubói insinuante”, do que propriamente pela sua beleza. O que gerou inclusive uma galhofeira nota em *A Semana*, dizendo que, se as moças namoravam, cinematograficamente, o

⁴⁷⁰ *Belém Nova*, 15/01/1927, nº 64. sem paginação.

⁴⁷¹ *A Folha do Norte*, Belém, a homenagem foi dividida em 16 partes, postas em sua grande maioria na primeira página daquele jornal, publicados dias 15 de outubro de 1926 a 03 de novembro de 1926.

⁴⁷² *Belém Nova*, 18/08/1928, nº 78. sem paginação.

⁴⁷³ *Belém Nova*, 01/09/1928, nº 79. sem paginação.

⁴⁷⁴ MORIN, 1989, *op. cit.*, p. 08.

⁴⁷⁵ CAWTHORNE, *op. cit.* p.71.

⁴⁷⁶ *Belém Nova*, 01/08/1925, nº 41, sem paginação.

⁴⁷⁷ CASTRO, *op.cit.* p.286.

“turbulento Tom Mix”, “é preciso publicar lhes os retratos, os traços biográficos, as anedotas, tudo”⁴⁷⁸.

M másculo, ele encarnava o heroico caubói. Mesmo denunciado como produto fabricado pela Fox, ele possuía realmente grande habilidade com cavalos, chegando inclusive a tornar-se campeão norte-americano de rodeio, por conta de suas acrobacias com cavalos⁴⁷⁹. Foram essas habilidades que lhe renderam muita fama em Belém. Naqueles anos, Tom Mix era o maior representante do estilo faroeste. Neste estilo, o tema central é a civilização do agreste, “dominando a natureza, os marginais e os selvagens”. Atuam como elementos icônicos, “os fortes e as grandes fazendas isoladas, cidades pequenas com um *saloon*, uma cadeia e uma rua”, que serve como cenário para os tradicionais duelos entre o “vilão” e o “mocinho”⁴⁸⁰.

A masculinidade do caubói americano inspirou muita gente por aqui, independente do gênero e idade. O estilo faroeste com a discussão de uma natureza selvagem por ser dominada, também teve reflexos na vida prática de alguns espectadores, principalmente sobre a Ilha do Marajó. Cancela nos lembra que naquele início de século, várias famílias da elite de Belém possuíam propriedades na ilha. Essas propriedades serviam principalmente para atividades criatórias. Algumas famílias tradicionais como Chermont, Bezerra, Lobato, Miranda, Pombo e Monard, eram proprietárias de “grandes áreas de criação de gado, engenhos de açúcar e olarias, nas diversas localidades da Ilha do Marajó”⁴⁸¹. Essa região servia também como espaço de lazer para as famílias de proprietários que residiam em Belém.

As aventuras de Tom Mix domando uma “natureza selvagem” popularizaram o estilo caubói nas vestimentas, ao menos entre aqueles mais abastados que “aventuravam-se” em “perigosos” passeios pela ilha do Marajó, no que entendiam ser o estilo “*Far-West*”. A semelhança das vestimentas destes aspirantes a aventureiros e o caubói do *écran* está em detalhes como as inconfundíveis botas, lenços e chapéus, mas, para os leitores mais desatentos da revista *A Semana*, que não conseguiam identificar naqueles signos, ficava a certeza exposta nas legendas, de que se tratava de um “*Far-West Marajoara*”, como se pode perceber nas imagens que se seguem:

⁴⁷⁸ *A Semana*. JUDEX. 01/ 05/ 1920, nº 109, v. 3. Sem paginação.

⁴⁷⁹ Tom Mix era filho de um lenhador, nasceu na Pensilvânia em 1880. Abandonou a escola ainda nos primeiros anos de ensino. Entre 1911 e 1917 participou de mais de uma centena de faroestes. Após este período, ele foi contratado pela Fox passando a protagonizar filmes melhor elaborados, o que lhe rendeu a fama de caubói mais famoso do cinema mudo. Mix deixou o cinema em 1935 e faleceu cinco anos depois em um acidente de automóvel. Mais sobre Tom Mix. Cf.: SABADIN, *op.cit.*

⁴⁸⁰ BERGAN, *op. cit.* p. 174.

⁴⁸¹ CANCELA, Cristina Donza. *Famílias de elite: transformação da riqueza e alianças matrimoniais*. Belém 1870-1920. *Revista Topoi*, v. 10, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 24-38.



FOTOGRAFIA 25: *Far-West Marajoara.*

“A intrépida vaqueirinha Therezinha, filha do senhor Mocinho Guedes, fazendeiro em Marajó, preparando-se para uma proeza á Tom Mix”.

FONTE: *A Semana*, 30.09.1927, nº 75.



FOTOGRAFIA 26: *Far-Wes ...Em Marajó*
“uma formosa e distinta leitora d*Á Semana* travestida de ‘caw-boy’, em Marajó”.

FONTE: *A Semana*, 30.09.1927, nº 75.



FOTOGRAFIA 27: *No Far-West Marajoara.*

“o nosso jovem amigo Clóvis Dilon de Figueiredo, cujo aniversário natalício ocorreu a 25 do corrente, em meio a satisfação de seus inúmeros camaradas”.

FONTE: *A Semana*, 28.03.1925, nº 32.

Tom Mix imprimiu marcas no cotidiano, principalmente, daqueles que conviviam com a natureza marajoara, seja através das vestimentas ou da forma como se via a própria natureza, em que até o ato de montar-se em um cavalo é tido como uma aventura. A matança de jacarés, “os terríveis anfíbios”, na ilha do Marajó também mereceu destaque como uma das cenas do far-west marajoara, que se justificava pelos “enormes prejuízos” dados aos fazendeiros daquela região ⁴⁸². Ele esteve presente ainda no consumo dos cigarros que levavam o seu nome e que de certo modo associavam aquele que o utilizava com a masculinidade “selvagem”, estereotipada na imagem do caubói.

De todos os tipos masculinos que permitiam novas reflexões sobre os papéis sociais empregados a homens e mulheres, aquele que mais esteve presente nas crônicas sobre os hábitos e costumes dos moradores da cidade de Belém, fora Harold Lloyd. A representação deste comediante, não se fazia presente em uma crítica às hierarquias de gênero, mas em uma estimulação de hábitos de consumo ligados a moda. O que em certa medida insere os homens em um espaço tido por muitos, como feminino, o da “vida fútil”. Os personagens de Lloyd se diferiam dos estereótipos que caracterizavam outros comediantes na época, pois ele projetara um homem que fosse “comum”, alguém com boas intenções e com uma ingenuidade capaz de fazê-lo se assustar com as coisas do mundo que o rodeava.

A marca principal deste personagem, que não tinha nome, atendendo apenas pelo nome do ator, eram os óculos. Foram os “grossos óculos de aro redondo” que promoveram uma verdadeira “*haroldeloisação*” em Belém. Independentemente dos problemas de visão ou dos formatos dos rostos, vários “Gaviões” aderiram à moda dos óculos de Harold Lloyd. Era aquele objeto o principal instrumento de ligação entre o espectador e o personagem, chegando mesmo a se confundir objeto e personagem, como se lia em *Gravetos*:

O Brito Pereira é o Harold Lloyd em pessoa, dizia uma ‘girl’ (...).
 - Não é, não é, dizia sua companheira (...).
 - É sim, vê. (...)
 - Olha o óculos exatamente os do Harold Lloyd, olha...⁴⁸³

Os óculos tartaruga estavam presentes em vários rostos, no “futuro agrônomo” que tentava conquistar uma garota⁴⁸⁴, do rapaz que se “*haroldeloytava*” e “com o óculos marcava insistentemente mademoiselle”⁴⁸⁵. Mas a adoção ao estilo, não era consenso entre as moças,

⁴⁸² *Belém Nova*, 30/09/1927, sem paginação.

⁴⁸³ *A Semana*, 01/12/1923, nº.293, sem paginação.

⁴⁸⁴ *Belém Nova*, 14/06/1924, nº 16, sem paginação.

⁴⁸⁵ *Belém Nova*, 09/08/1924, nº 20. sem paginação.

conforme queria demonstrar a revista *Belém Nova*, em 1924. Assim, de acordo com a *Belém Nova*, a namorada de um tal Dr. F. F., mesmo sendo ele muito míope e os óculos lhe sendo uma imperiosa necessidade, considerava-o um “almofadinha, um imitador”, visto que pela moda usasse ultimamente óculos de tartaruga, óculos a Harold Lloyd”⁴⁸⁶. Talvez, mas do que pela sua utilidade prática, consumiam-se os óculos daquele ator, pelo seu poder simbólico, para alguns deles, era uma forma de identificar-se para os outros, como moderno, como alguém que estava conectado com as transformações e moda do seu tempo. Pois como lembra Morin, “todos esses imitadores manifestam uma necessidade profunda de afirmar sua própria individualidade”⁴⁸⁷.

Mas nem todos em Belém se interessavam por afirmar sua “modernidade” exibindo-se pelas lentes de Lloyd. Havia também aqueles que criticavam este hábito, dito como “imposto”. Como era o caso do Padre Dubois que dizia que, “Harold Lhoyd impôs a moda dos óculos enormes, com aros de tartaruga, adaptados pela mocidade na França, Itália e Bélgica, onde ninguém reparou no ridículo de tais holofotes”⁴⁸⁸. Assim como Dubois, muitos acreditavam que o cinema era também uma forma de “idiotizar a juventude”. Que ele, através dos seus mecanismos de sedução, “induzia” os jovens a adotar uma série de hábitos alienígenas a sua cultura. O cinema Hollywoodiano foi por aqui apontado como o mais eficiente nesta função de “corruptor de almas”.

Lembrando as observações de Figueiredo sobre a relação dos literatos paraenses com a semana de arte de 1922, quando nos informa que por cá aportava uma vanguarda marcadamente europeia, e que a França continuava sendo o “epicentro cultural do mundo civilizado”, que eram por aqui muito comentados o expressionismo alemão e o futurismo italiano⁴⁸⁹, fica evidente que o antigo olhar de admiração que se tinha pela Europa, ainda estava presente nos anos de 1920. E de lá, da Alemanha, Itália, França e Inglaterra, se esperava filmes, segundo o padre Dubois, que “enobressem os espectadores”, que “os filmes europeus sejam mais instrutivos e menos selvagens do que as obras yankees”⁴⁹⁰.

O olhar dicotômico sobre as produções norte-americana e europeias, não era privilégio dos paraenses, assim como aqui, em Recife, tendia-se a atrelar o cinema europeu a uma produção artística e classificar o americano como aquele ligado ao aspecto industrial. Luciana Araújo indica que, a crônica especializada do Recife já nos anos de 1950, abordava

⁴⁸⁶ *Belém Nova*, 03/05/1924, nº 13. sem paginação.

⁴⁸⁷ MORIN, 1989, op. cit. p. 103.

⁴⁸⁸ *A Palavra*. DUBOIS, *Cinema...* Belém, 26 de abril de 1928, ano XVII, nº. 1719.

⁴⁸⁹ FIGUEREDO, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁹⁰ *A Palavra*. DUBOIS, *Cinema...* Belém, 26 de abril de 1928, ano XVII, nº. 1719.

este tema, que era recorrente, remontando a segunda metade dos anos de 1920, através da revista *Scena Muda*, sem acrescentar nada de novo ⁴⁹¹. Tanto os críticos de Recife, atentando para o período, quanto a revista citada e o jornal paraense, criticavam as produções americanas. O comercialismo de Hollywood, filmes frívolos e padronizados eram algumas das críticas lançadas aquele produto.

Havia por parte de alguns espectadores grandes ressalvas em relação às produções norte-americanas. No jornal *A Palavra*, essas ressalvas ganhavam tons de ácidas críticas aos valores morais (ou imorais) expostos naquelas películas ⁴⁹². Dos Estados Unidos, se dizia que era “de onde nos vem esses filmes horripilantes de podridão moral” ⁴⁹³. De fato, O jornal católico *A Palavra*⁴⁹⁴ que circulava em Belém no período em estudo, era de responsabilidade da arquidiocese de Belém, que desempenhava através daquelas páginas uma espécie de censura moral ao que se estava assistindo pela cidade. Assim como acontecia em várias partes do país, a igreja interferia na relação do público com o cinema⁴⁹⁵, que através do referido jornal, o classificava como “veículo difusor de imoralidade”. De maneira recorrente aquele periódico fazia uso da análise dos filmes, na tentativa conter a presença de “distintas famílias” na exibição de filmes considerados “imorais”. Filmes com cenas de beijo, divórcios, violência eram elementos suficientes para que aquele jornal classificasse-os de maneira negativa.

O jornal *A Palavra*, era localmente o instrumento da igreja católica, utilizado como meio de divulgação de seus julgamentos, daquela instituição, sobre o cinema. A igreja católica, como ressalta José Ribeiro, sempre teve uma grande preocupação com os meios de comunicação social ⁴⁹⁶. Desde os seus primórdios, o cinema mereceu atenção do clero e das associações católicas. Chegou-se no ano de 1928, através do Congresso de *L'Union Internationale des Langues Feminines Catholiques*, ocorrido em Haia, a ideia de construção de um organismo internacional que “tivesse como objetivo agrupar as iniciativas católicas no

⁴⁹¹ ARAÚJO, Luciana. **A crônica de cinema no Recife dos anos 50**. Recife: FUNDARPE, 1997. P. 96.

⁴⁹² A presença de uma imprensa de caráter católico, que imprimia classificações e julgamentos morais sobre as fitas exibidas, também puderam ser sentidos na cidade de Fortaleza. Na qual, o jornal *Correio do Ceará*, insistia na condenação de cenas, como as que continham o nu feminino, sugerindo, para a preservação dos espectadores, que fosse criado cores classificatórias para os filmes em exibição. Cf: VALE, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁴⁹³ *A Palavra*, Belém, 27 de janeiro de 1927, nº. 1593, p. 05.

⁴⁹⁴ Tratava-se de um Jornal religioso de publicação bissemanal, “órgão dos interesses da sociedade da família”, ele era redigido por Paulino de Brito e Alfredo Chaves, circulando entre os anos de 1910 a 1941. Cf: Jornais Paraoaras: catálogo. Belém: SECULT, 1985.

⁴⁹⁵ Márcio Inácio da Silva destaca que, em Fortaleza, o jornal de orientação católica “O Nordeste” assumia este papel de censor moral dos filmes e que a preocupação da igreja católica era tanta, com que se assistia que se chegou a criar naquela cidade salas de cinema de propriedade da própria igreja como fora o caso dos cines: Pio X, São José e União dos moços católicos. SILVA, *op.cit.*

⁴⁹⁶ RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

domínio do cinema e confrontar as suas experiências”⁴⁹⁷. Foi também, por força das manifestações católicas que, antes mesmo daquele Congresso, em 1924, a censura cinematográfica foi oficializada no Brasil. Iniciou-se naquele ano a classificação moral dos filmes, pelos católicos, isto ocorria seguindo a orientação papal⁴⁹⁸.

No jornal *A Palavra*, não diferente do que vinha ocorrendo em outros estados, criou-se, o hábito, de classificar os filmes que estavam sendo rodados nas salas da capital por: “inconveniente”, “mau”, “péssimo”, ou de uma forma mais direta “não deve ser assistido”⁴⁹⁹. Até mesmo o sedutor Rodolfo Valentino não fora poupado da censura cristã. O filme “*Monsieur Beaucaire*” de 1924, que narra a história do Duque Chartres, que contrariado com os insultos de um amor não correspondido, foge para a Inglaterra, lá se disfarçando de M. Beaucaire, um barbeiro que através de ameaças ao Duque de Winterset é apresentado a uma jovem por quem se apaixona, mas que por achar que ele era um simples barbeiro não o corresponde. Somente depois de um tempo é que ela finalmente descobre que ele é um nobre, afinal, e tenta reconquistá-lo⁵⁰⁰.

Este enredo aparentemente simples, baseado no romance de Tarkington Booth, e que cujo filme não apresenta cenas mais extravagantes além dos beijos apaixonados dados pelos protagonistas, em nada lembrando as confusões amorosas da amante do rei Luis XV, “*Madame du Barry*”, que muito sucesso fez em Belém, interpretada por Pola Negri⁵⁰¹, não livrou-se do olhar censor daquele periódico, que não o deixou de censurar, classificando-o como “inconveniente”. Não eram apenas as cenas de beijos ou de “esfregações indecorosas” que mereciam crítica daqueles censores, os desvios de caráter também eram suficientes para serem alvos de um olhar crítico. O fato do personagem de Valentino ter se valido de ameaças, para conseguir ser apresentado à mulher por quem estava apaixonado, já era por si só motivo suficiente para receber aquela classificação⁵⁰².

As normas de conduta e o comportamento moral dos atores na tela eram objeto de análise do jornal *A Palavra*, que demonstrava uma preocupação recorrente quanto às influências do cinema na educação dos pequenos. A preocupação do cinema relacionado à

⁴⁹⁷ RIBEIRO, José Américo. *Op.cit.* p. 157.

⁴⁹⁸ *Idem, Ibidem.*

⁴⁹⁹ Essa classificação pode ser encontrada no jornal *A Palavra* em toda a década de 1920.

⁵⁰⁰ *Monsieur Beaucaire*. Direção: Sidney Olcott. Estados Unidos: Paramount Studios, 1924, DVD. Acervo particular da autora.

⁵⁰¹ “*Monsieur Beaucaire*”. Ano 1924, foi baseado no romance de Tarkington Booth e Filmado em Paramount Studios em Nova York, foi produzido e dirigido por Sidney Olcott e estrelado por Rodolfo Valentino. “*Madame du Barry*”, produção de 1919, foi dirigido por Ernst Lubitsch, escrito por Norbert Falk e Hanns Kraly, foi estrela por Pola Negri, Emil Jannings e Harry Liedtke. Filmes do acervo particular da autora.

⁵⁰² *A Palavra*, Belém, 27 de janeiro de 1927, nº. 1593, p. 05.

educação não era exatamente nova nos anos de 1920. Desde 1910 os anarquistas já vinham desenvolvendo algumas reflexões a este respeito, pois o cinema era visto nestes grupos como “um instrumento a serviço da educação do homem do povo e da transformação social, devendo se converter em arte revolucionária”⁵⁰³. Essa questão estava presente não apenas no Brasil, mas também em vários outros países como Estados Unidos, tão execrados pelos católicos de *A Palavra*, Inglaterra, Alemanha, França, entre outros, que viam a possibilidade do cinema como instrumento pedagógico. A própria igreja católica desde aquele período já se preocupava com o cinema educativo, chegando inclusive a criar, os “Cineacs”, que eram salas de cinema nas paróquias e associações de fiéis, os filmes exibidos nestas salas eram aqueles que se enquadravam as normas da “boa educação”⁵⁰⁴.

Os anos de 1920 marcam o início de uma nova fase destas discussões, é o momento em que várias propostas foram formuladas por parte dos educadores da Escola Nova, com o intuito de implementar o cinema educativo no Brasil. A revista “Escola Nova” de 1931 é a culminância dessas discussões. Esta revista, publicada pela Diretoria Geral do Ensino de São Paulo, trazia um dossiê com diversos artigos de vários renomados educadores, enaltecendo as possibilidades pedagógicas e didáticas do cinema⁵⁰⁵. O caminho encontrado por estes educadores fora o do filme documentário⁵⁰⁶.

O jornal *A Palavra* refletia um pouco sobre o que se pensava a respeito do cinema no resto do país. Para alguns, o cinema tinha o duplo poder de “educar” e de “corromper”. Dubois, de forma muito intensa advertia para o fato de que crianças, homens e mulheres, se não priorizassem os “bons filmes” poderiam se tornar “idiotas” seguidores de modas sem objetivo. Pina do Patrocínio chegou inclusive a apelar às autoridades públicas para uma higienização dos cinemas, através de uma rígida censura aos filmes que eram aqui exibidos. Com esta “operação de higiene”, afirmava-se:

⁵⁰³ CATELLI, Rosana Elisa. **Cinema e Educação em John Grierson**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/>. Acessado em 08/09/2010.

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem*.

⁵⁰⁵ NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Cinema e ensino de história: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula**. Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Abril/ Maio/ Junho de 2008 Vol. 5 Ano V nº 2

⁵⁰⁶ A proposta de filmes educativos defendida por pelos educadores da “Escola Nova” e pela *Cinearte* caracterizava-se por: “1) o cinema contribuiria para a educação das massas; 2) pela via da educação das massas formava-se um público de cinema; 3) o discurso moralista dos educadores combinava com uma proposta de domesticação também o público de classe média e a elite letrada; 4) contribuía para a educação do próprio cinema, adequando temas e formas de representação ao modelo pretendido”. Sobre isso consultar: CATELLI, Rosana Elisa. *Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova, entre os anos de 1920 e 1930*. Educ. Soc., Campinas, v. 31, n. 111, p. 605-624, abr.-jun. 2010. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br/>. Acessado em 09/10/2010.

Tornar-se-ia mais completa a obra da limpeza e do aformoseamento da nossa linda Belém, e a moral, essa moral tão soberana, inocente e cândida, não teria porque ruborizar de vergonha ante o cotejo quase sempre impudico exarado vivamente nas cenografias da atualidade⁵⁰⁷.

E aos pais cabia o papel mais importante, o de proteger os seus filhos da influência perniciosa das “telas sujas”, pois “derribar castelos, incendiar fábricas, esmagar comboios, destruir cidades, saquear banqueiros, raptar donzelas e seduzir casadas, punhaladas e tiros, assassínios e roubos, beijos de lascívia e abraços impudicos” era o que presenciariam os filhos nas salas de cinema, se os pais não estivessem vigilantes. Estes “escândalos cinematográficos” segundo acreditavam alguns, “lhes poderiam constituir sérios embaraços no caminho civil e moral que a pátria lhes exige”⁵⁰⁸. A representação da criança como ser puro, dotado de uma ingenuidade cega por parte da Igreja, era assim ameaçada com películas que por aqui passavam, podendo imprimir sobre elas a marca da corrupção moral que tanto se referia.

O cinema toma nestes termos, o aspecto de “monstro” devorador de almas puras, o que fica muito evidente na história de Henriquito, um garoto que nunca havia ido ao cinema, e que de tanto ouvir falar sobre as belas películas, insistiu e conseguiu a autorização da mãe, que, boa cristã que era só permitiu por acreditar se tratar de uma “cândida e inocente película” resolveu acompanhar o garoto. Na saída, a mãe inquiriu o filho sobre o filme:

- Que tal a fita? Gostou do cinema meu bem?
- Muito, mamãe. Aqueles ladrões que desciam pelo precipício!...
- Que medo, heim?
- e aquele guarda que matou o ladrão quando pulava a cerca!
- Mamãe, mas ... caiu morto de verdade?
- Pois não o viste?
- Que homens maus! Se vierem a surpreender-me alguma noite!...⁵⁰⁹

Segundo deixa entrever, a crônica publicada pelo jornal *A Palavra*, apesar dos corriqueiros sonhos diários, em que o filho dormia como um “anjo”, naquela noite, D. Henriqueta, a mãe do garoto se surpreende com os gritos do filho: “Os ladrões, mamãe, os ladrões que me levam!”. Mesmo acordado pela mãe, o filho continua enxergar os ladrões correndo pelo quarto, dando continuidade a aflição de Henriquito. Tal pavor, de acordo com o periódico, foi repetido nas noites subsequentes até a criança ser levada ao médico. O desfecho da história com seu caráter pedagógico é o que segue:

⁵⁰⁷ *A Palavra*. PATROCINIO, Pina. Um expurgo nos cinemas, Belém, 03 de setembro de 1925, nº 1450. pag. 02

⁵⁰⁸ *Idem, ibidem*.

⁵⁰⁹ *A Palavra*. RISCO, Alberto. *Mamãe, leva-me ao cinema!*, Belém, 06 de março de 1927, nº. 1604.

O pobre senhor não se atreve a dizer-lhe claramente a verdade, mas ela bem na conhece já,
 -Seu Henriquito está ferido de uma aflição cardíaca, que será sua constante recordação do cinema.
 - É incurável ⁵¹⁰.

A história de Henriquito, que hoje pareceria mais um ultraje aos leitores, exprimia a noção exata daquilo que a Igreja gostaria que seus fiéis entendessem sobre o cinema, a dele como um corruptor, destruidor, ameaçador da “boa” infância. O exemplo exagerado da doença física, tinha o propósito de mostrar que além dos males corporais, o cinema poderia gerar estratos, que diferentemente daquele, não eram visíveis, posto que, estavam nas “mentes e corações” dos pequenos. A Igreja, através do cinema, abre debates sobre o papel de reafirmação da responsabilidade da família para a educação das crianças. Queria-se com isso, que os pais freiassem a grande frequência das crianças nas salas de cinema. Que naqueles anos lotavam as *matinné’s* das salas locais.

A *matinée* é sempre posta nos relatos como o horário de diversão das crianças, e elas eram o público principal alvejado pelas salas de projeção naquele horário, que na verdade eram passados a tarde a partir das 14:00 horas. As *matinéés* são muito lembradas pelo barulho que saía do interior das salas, através da “barulhada ensurdecadora dos entusiasmados gury’s” ⁵¹¹. Destaca-se que uma parte daqueles que promoviam as *matinéés*, como era o caso do *Olympia*, abriam para o público infantil entrar de graça com a companhia de algum adulto, o que contribuía para que boa parte do público frequentante fosse de crianças. Títulos como “*O grande segredo*”, “*A terrível ameaça*”, poderiam ser assistidos pelas crianças na *matinée* do *Olympia*. Séries de aventura, comédias eram os gêneros principais daquelas sessões.

O cinema também povoava o universo infantil, a insistência dos “meninos pobres” em adentrarem no *Olympia*, a presença da “intrépida vaqueirinha Therezinha” na Ilha do Marajó, entre outros, demonstram como aquele equipamento de lazer atraía o interesse dos “pequenos”. Provavelmente não saberemos como os pequenos saíam dessas animadas matinês, como eles “recebiam” as imagens em movimento. No entanto, assim como havia acontecido com mulheres e homens, o cinema permitiu várias reflexões quanto a sua natureza, sua educação e seu papel dentro da família.

⁵¹⁰ A Palavra. RISCO, Alberto. *Mamãe, leva-me ao cinema.*, Belém, 06 de março de 1927, n°. 1604.

⁵¹¹ *Belém Nova*, 06/06/1925, n° 37, sem paginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A chegada do cinema em Belém, na virada do século XIX para o XX, coincidiu com um projeto mais amplo de remodelamento das feições urbanísticas tendo em vista a constituição de uma capital moderna. Partindo do entendimento de que o cinema teve participação relevante nesse processo de modernização, em especial, no conjunto de valores que atuaram no ordenamento da cidade, com o processo de modificação urbana e higienização dos espaços públicos, optei por tentar compreender o papel do cinema na elaboração dos padrões de comportamento, da forma como ele atuou no incitamento de estímulos, desejos de consumo, que poderiam não necessariamente ser novos, e diferentes formas de sociabilidade, o que possibilitava reflexões sobre as representações sociais de gênero e infância.

Assim, a pesquisada realizada sugere que o cinema na capital paraense, tal qual ocorrerá em outros lugares, estimulou a criação de hábitos, costumes e o surgimento de padrões de consumo. Esse padrão de consumo pode ser observado nos anúncios de cigarros, sapatos e roupas publicados nos jornais e revistas paraenses, identificados com os artistas da tela. O consumo dessa cultura cinematográfica, no entanto, extrapola os objetos acima citados. Gestos, formas de olhar, o gosto por tipos físicos específicos são também produtos consumidos pelo público que os assiste. Possivelmente, para algumas espectadoras, a fim de uma afirmação de identidade, não era suficiente usar os sapatos “Pola Negri”, era preciso ir além, era preciso olhar e gesticular como ela.

É bem verdade que o cinema constituiu um importante sistema de poder simbólico, no entanto, os sentidos que produziu, entendido o homem como sujeito social participativo, variavam de acordo com as especificidades de grupo ou indivíduo. Neste sentido, o estudo da história do cinema se insere em uma história social da cultura, pois, a construção de representações, significados simbólicos são elaborados a partir dessa interação entre sujeitos sociais e de suas práticas cotidianas. Sobre isso, um ponto de vista interessante é apresentado por Charney e Schwartz, quando nos informam que, o surgimento do cinema fora algo inevitável, pois a cultura moderna assim o tornou, posto que, as características do cinema desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral. Daí a noção de que “a cultura moderna foi ‘cinematográfica’ antes do cinema”⁵¹².

Um dos principais caminhos de interpretação sobre a história do cinema nestas primeiras décadas do século XX é compreendê-lo nesse diálogo com o surgimento de uma

⁵¹² CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). **Cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 18.

variedade de novas formas de tecnologia, representação, consumismos, que marcaram a história cultural da modernidade. A relação entre cinema e sociedade/cultura deve ser entendida como uma relação de troca. Nestes termos é importante lembrar que, a cultura de fins do XIX e início do XX, “não ‘criou’ o cinema em um sentido simples, nem tampouco o cinema desenvolveu quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não existissem disponíveis em outros caminhos”⁵¹³.

O cinema, para além de uma arte de massa, estabelece com o público aquilo que podemos entender por circularidade cultural, haja vista que estabelece com os espectadores uma relação circular de influência mútua, da qual não apenas os filmes trazem representações da sociedade que o produziu como também exerce grande influência sob aqueles que o assistem.

Importante destacar que na capital do Pará da década de 1920, que ainda experimentava os efeitos do declínio da produção da borracha, o cinema foi um dos mais importantes espaços de lazer da cidade de Belém. Consonante com os novos ritmos e estímulos da vida moderna, este aparato permitiu a criação de novas formas de sensibilidade urbana e de diferentes formas de sociabilidade no espaço citadino. Em Belém os anos 20, marcam uma época de consolidação deste espaço de lazer, com um circuito de salas fixas muito bem estruturadas. Que só fizeram progredir nas décadas seguintes.

Esses circuitos de salas fixas só passaram a entrar em declínio em fins da década de 1960 e início de 1970⁵¹⁴, agravado mais ainda nos anos 80, chegando aos primeiros anos do século XXI com algumas poucas salas em funcionamento. Como reflexo disso, no início de 2006, atuavam apenas três empresas na exibição de cinema na cidade: o Grupo Moviecom, com sete salas de cinema; Cinemas Severiano Ribeiro, com três salas; Grupo Cinearte com cinco salas⁵¹⁵. Ainda naquele ano, tem-se um dos momentos mais expressivos desse declínio. Em fevereiro de 2006, o Cinema *Olimpia* (desde 1930 deixara de ser *Olympia*) correu o risco

⁵¹³ CHARNEY, SCHWARTZ, *op.cit.* p. 26.

⁵¹⁴ Segundo nota do jornal A Província do Pará de 1989, o número de salas que fecharam suas portas entre 1960/70 em Belém, chegou a surpreender. Na década de 1970, fecharam todas as salas às empresa Cardoso e Lopes, sendo eles: cinema *Moderno*, *Independência* e *Vitória*. Fecharam ainda naquela década as salas de projeção Popular, Iris, mais tarde também encerrou atividades o cinema Guarani. Esse processo de fechamento das salas de bairro foi maior acentuado com a popularização da TV. Cf: Jornal *A Província do Pará*. O cinema mais velho ainda em atividade. Belém, 07 de agosto de 1989, p. 06.

⁵¹⁵ DAMASCENO, Alex Ferreira Damasceno. A EXIBIÇÃO DO CINEMA EM BELÉM DO PARÁ: INDÚSTRIA CULTURAL E MONOPÓLIO. Anais do VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte, Belém-PA. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0228-1.pdf>. Acesso em: 15/06/2011.

de ser fechado com a justificativa da baixa arrecadação com as exibições e o fato de que essas não estavam mais cobrindo os custos de manutenção ⁵¹⁶.

Por conta desse fato foram publicadas várias notas em jornais de Belém e páginas pessoais na internet, que clamavam pela manutenção daquele cinema e apelavam para a sua “importância histórica” ⁵¹⁷. Esses artigos, que se estenderam até o ano seguinte, trouxeram importantes dados sobre a história do cinema na capital paraense e sua importância para a história cultural da região ⁵¹⁸. As discussões sobre o fechamento ou não daquele cinema foi seguida de uma fase de grande destaque na mídia para várias análises sobre o fechamento dos cinemas de bairro, do surgimento da era dos cinemas localizados em *shopping center*’s, e foi justamente através do acesso a essas matérias e da minha paixão por filmes que surgiu a curiosidade e atração em relação à história dos cinemas em Belém no início do século XX.

Quando se apelava para a importância histórica daquele cinema, uma questão saltava aos olhos naquelas páginas de jornal. A da existência de uma fragmentada história sobre as salas de exibição na região, especialmente nas primeiras décadas do século XX. Quanto à produção, então, mais nebulosos são os percalços. A década de 1920 é marcada pelas escassas informações sobre a produção local ⁵¹⁹. Pouco se sabe sobre os filmes que aqui foram feitos, apesar de saber-se que foram feitos. Muito do que havia sido gravado perdeu-se com o tempo, deixando grandes obstáculos para as pesquisas sobre o período. Penso que uma história do cinema é melhor compreensível quando estão presentes os dois momentos que a cercam: a produção e exibição, o que infelizmente não fora possível concluir-se neste espaço.

A importância da recepção, e das motivações nela empregadas, dão aos signos fílmicos, significações que fogem aos domínios daquele que o produz. Em Belém, isto ficou

⁵¹⁶ Sobre a história do fechamento do Olympia Cf: <http://www.cinemaolympia.com.br/>. Acessado em: 23/05/2011.

⁵¹⁷ As matérias podem ser encontradas nos jornais O Liberal e O Diário do Pará, Belém, no mês de fevereiro de 2006. Dentre estas destaco: “*Olímpia fecha as portas*”, O Liberal, Belém 09 de fevereiro de 2006, Cartaz, p. 01, “*cinéfilos lamentam o fechamento do Olímpia*”, O Liberal, Belém 10 de fevereiro de 2006, Cartaz, p. 08, “*um tempo de Olímpia na história de Belém*”, O Liberal, Belém 11 de fevereiro de 2006, Cartaz, p. 07. Dentre os blog’s consultados estão: <http://alprado.blospot.com/>; <http://www.limacoelho.jor.br/>; <http://publicitariababy.com/>. Acessados em: 23/05/2011.

O resultado disso foi que a Prefeitura de Belém fechou um acordo com o diretor do grupo nacional Severiano Ribeiro, Luiz Severiano Ribeiro Neto, o então administrador do *Olympia*, e desde então o *Olympia* foi transformado em um espaço cultural do município.

⁵¹⁸ Além das matérias veiculadas pela imprensa local no mês de Fevereiro de 2006, outras matérias destacando a importância histórica do cinema *Olympia* podem ser encontradas em: *A Província do Pará*. O cinema mais velho ainda em atividade. Belém, 07 de agosto de 1989, p. 06. Jornal *O Liberal*, Belém 16 de Abril de 1989, p. 05; *O Liberal*, 15 de dezembro de 1986, p. 08.

⁵¹⁹ Pedro Veriano destaca para aqueles anos, o conhecimento de uma única produção, tratava-se de um filme que versava sobre a história da imagem da virgem de Nazaré. Segundo Veriano, o filme foi rodado em uma barraca no arraial de Nazaré, mas, não se base quem realizou o filme, sua metragem e muito menos o destino que tomou. Cf: VERIANO, 1999, op.cit.

evidente nos diferentes olhares que se lançavam para um mesmo objeto fílmico, e aos outros símbolos nele envolvidos. Aprovações, identificações, reprovações, eram apenas algumas das reações àqueles signos. Penso desse modo, que o estudo do cinema enquanto prática social deve passar pela observação do que é produzido, e ainda dos significados que estes adquirem no momento da exibição.

Os anos de 1920 em Belém, longe se serem arenosos no campo da produção, marcavam o período de intensa atividade da empresa *Grão-Pará film*, cujo dono Estanislau e Cia “não mediam sacrifícios” para produzir filmes naturais ⁵²⁰, como comentado no primeiro capítulo. Pouquíssimo se sabe sobre aquelas produções. Mas, pelo que consta nas revistas consultadas, elas mereciam grande distinção naquelas publicações, especialmente na *Belém Nova* por representarem “o nosso cinema” ⁵²¹. O olhar sobre aquelas produções abrem para diferentes possibilidades de pesquisa, dentre elas destaca-se a da relação entre as discussões sobre identidade nacional e a produção fílmica.

Os estudos sobre a produção audiovisual no Brasil vêm merecendo destaque nas últimas décadas, tanto por iniciativas particulares⁵²², quanto por parte das políticas públicas. Em 2001 foi criada a Ancine, Agência Nacional de Cinema, que hoje conta com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (O. C. A.) ⁵²³. Uma das principais iniciativas tomadas pelo O. C. A. foi o de criar um banco de teses e dissertações relacionadas ao mercado cinematográfico e audiovisual, por acreditarem que os contatos com as informações e estudos nessa área reforçam a capacidade de planejamento do Estado e dos agentes econômicos privados. E é dessa forma que se justifica a necessidades de maiores pesquisas sobre o tema, posto que estas, dentre outras possibilidades, podem inspirar aperfeiçoamentos na legislação e nas políticas públicas referentes a este setor. É também por intermédio deste diálogo entre história e cinema que se abre como possibilidade a problematização de questões presentes na sociedade contemporânea, como aquelas relativas ao entretenimento e às novas tecnologias, entre outros.

⁵²⁰ Um dos filmes que se tomou conhecimento fora “A conquista da Guiana Brasileira”, que segundo Dom Q. colonista de a Belém Nova, era um bom filme, “boa fotografia das primeiras partes e ótimos ângulos da máquina”. Cf: *Belém Nova*, 15.09.1928, nº 80, sem paginação.

⁵²¹ Em alguns números da revista *Belém Nova* visualizava-se a coluna “o nosso cinema”, dedicada a informação de produções cinematográficas locais.

⁵²² Foi por conta da necessidade de um repertório específico sobre cinema brasileiro, tendo como fonte a produção acadêmica nacional e internacional, sentida por vários pesquisadores da área que a Mnemocine (órgão de apoio a professores, estudantes e pesquisadores, e para todos aqueles que se interessam pela história do cinema, da fotografia e do audiovisual) resolveu publicar um banco de teses e dissertações sobre o cinema brasileiro, a maioria delas defendidas nos últimos 30 anos no país e no exterior. Cf: <http://www.mnemocine.com.br/>. Acesso em: 05/05/2011.

⁵²³ O banco de teses e dissertações da O. C. A. pode ser acessado em: <http://www.ancine.gov.br/oca/teses>. Acesso em 20/06/2011.

FONTES

ÁLBUNS:

Belém da Saudade: a memória da Belém do início do século em cartões-postais. Belém: Secult, 1998.

PERIÓDICOS:

Revista A Semana, Belém, 1920-1930.

Revista Belém Nova, Belém, 1920-1929.

Revista Gente Nova, Belém, 1920.

Revista Guajarina, Belém 1930.

Revista Caraboo, Belém 1916.

Revista Pirralha, Belém 1920

JORNAIS:

A Palavra. Belém, 1921-1931.

A Província do Pará. Belém, 1980-1988.

Diário do Pará: Belém, 2006.

Folha do Norte. Belém, 1920-1930.

Lusitano: Belém, 1923-1928.

O Liberal. Belém, 1980-2008.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. **Três séculos de modas: a propósito do tricentenário da fundação da cidade de Santa Maria de Belém**, capital do estado do Grão Pará. Belém: Conselho estadual de cultura, 1976.

ALMEIDA, Alexandre Augusto Melo de. **Proposta de revitalização do cinema Olympia** Monografia de graduação do Departamento de arquitetura e urbanismo da Universidade da Amazônia/UNAMA. Belém, 1997.

ALMEIDA, Leda Maria de (org). **Diálogos com a Teoria das Representações Sociais**. João Pessoa: Ed. UFAL / UFGP, 2005.

ÁLVARES, Maria Luzia Miranda, **Saias, laços e ligas: Construindo Imagens e Luta [Um estudo sobre as formas de participação política e partidária das mulheres paraenses 1910/1937]**. 1990, 954. Dissertação de Mestrado - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos. Universidade Federal do Pará (UFPA/NAEA), Belém, 1990.

_____. **Versões do Feminismo na Amazônia brasileira: Ormindia e Eneida nos contextos nacional e internacional**. Disponível em:

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/M/Maria_Luiza_Miranda_Alvaes_40.pdf. Acessado em 13/03/2011.

ALVES, Isidoro. **A festiva devoção no Círio de Nossa Senhora de Nazaré**. Revista de Estudos Avançados. Vol.19, nº.54. São Paulo. May/Aug. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/>.

AMARAL, Alexandre Souza. **Vamos à vacina? Doenças, saúde e práticas médico-sanitárias em Belém (1904 a 1911)**. 2006. 282. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

ARAÚJO, Luciana. **A crônica de cinema no Recife dos anos 50**. Recife: FUNDARPE, 1997.

ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

ARRUDA, Ângela. **Teoria das representações Sociais e teorias de gênero**. Cadernos de Pesquisa, n. 117, p. 127-147, Novembro de 2002.

AUDIBERTI, Jacques. **A parede do fundo**. IN: PRIEUR, Jérôme. (org). *O espectador noturno*. Trad. Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

AUMONT, Jacques et. alii. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A Imagem**. Campinas, SP; Papirus Editora, 1993.

AZEVEDO. J. Eustachio de. **Livro de Nugas: letras e farras**. Belém: [s.n.], 1924.

BAITELLO JR, Norval. **Os meios da incomunicação**. São Paulo: Annablumme – CISC, 2005.

BATISTA, Alessandra de Jesus Sodré. **Vândalos na folia: Carnaval e identidade nacional na Amazônia**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. SP: 2001

BELTRÃO, Jane. **Cólera: o flagelo da Belém do Grão-Pará**. 1999. [não paginado]. Tese de Doutorado - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas. Campinas, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ROUANET, Paulo. **Magia e Técnica, Arte e política**: obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.165-196.

BERGAN, Ronald. **Guia Ilustrado Zahar: Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BERMAN. M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BESSE, Susan K. **Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940**. IN: Revista Brasileira de História, SP. Vol. 9, nº 18, pp. 199-216. Agosto/Setembro de 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique. “*Em que pensam os historiadores?*”, In: BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (org). **Passados Reconstituídos: Campos e Canteiros da História**. Rio de Janeiro: UFRJ e Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp 21-61.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)**. Revista brasileira de história, São Paulo, n. 5,8,9, set./ abr., 1984-85.

BYSTRINA, Ivan. **Semiótica da Cultura: Alguns conceitos semióticos e suas fontes**. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/linhas/>>.

_____ **Cultura e Devoração: As raízes da cultura e a questão do realismo e do não realismo dos textos culturais**. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/linhas/>>.

_____ **Inconsciente e cultura**. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/linhas/>>.

_____ **Soluções Simbólicas para a Assimetria dos Códigos Culturais**. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/linhas/>>.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ **O historiador como colunista: Ensaio da Folha**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____ **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989** / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

CANCELA, Cristina Donza, **Casamentos e relações familiares na economia da borracha. (Belém, 1870 a 1920)**. 2006 343 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. **Destino cor-de-rosa, tensão e escolhas: os significados do casamento em uma capital amazônica (Belém 1870-1920)**. Cadernos Pagu (UNICAMP), v. 30, p. 301-328, 2008.

_____. **Famílias de elite: transformação da riqueza e alianças matrimoniais.** Belém 1870-1920. *Revista Topoi*, v. 10, n. 18, jan.-jun. 2009, p. 24-38.

CARLOS, Ana Fani A. **A cidade.** São Paulo: Contexto, 1992.

CARNEIRO, Eva D. Felix. **Cinema e cidade:** um estudo sobre o lazer na Belém dos anos de 1920. Monografia de Especialização – Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Curso de Especialização Cidades da Amazônia: História, Ambiente e Culturas. Belém, 2008.

CASTRO, Ruy. **Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema** / Ruy Castro; org. Heloisa Seixas. SP: Cia das Letras, 2006.

CATELLI, Rosana Elisa. **Cinema e Educação em John Grierson.** Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/>. Acessado em 08/09/2010.

_____, Rosana Elisa. **Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova, entre os anos de 1920 e 1930.** Educ. Soc., Campinas, v. 31, n. 111, p. 605-624, abr.-jun. 2010. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br/>. Acessado em 09/10/2010.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade.** 3º ed. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

CAWTHORNE, Nigel. **A vida sexual dos ídolos de Hollywood.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores pobres no Rio de Janeiro na belle-époque.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). **Cinema e a invenção da vida moderna.** 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, nº 16, p.179-192, 1995.

_____. *História intelectual e história das mentalidades.* In: **A história cultural entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1990, pp. 29-67.

_____. **O mundo como representação.** Estud. av. vol.5 nº 11 São Paulo Jan./Apr. 1991.

CHOAY, Françoise. “**A natureza urbanizada: a invenção dos ‘espaços verdes’**”. *Projeto História*, nº 18 (1999), pp. 103-106.

COELHO, Geraldo M. Um pouco além da belle époque ou quando o francesismo se insinua no Pará novecentista. In: _____ **Ecologia, desenvolvimento e cooperação na Amazônia.** Belém: UNAMAZ, UFPA, 1992. p. 60-8.

_____. **No coração do povo.** Belém: Paka-Tatu, 2002.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952.** Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira, **Músicos e Poetas na Belém do início do século XX:** Incursionando na história da cultura popular. 2002, 343 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido - PDTU, curso de Mestrado

Internacional em Planejamento do Desenvolvimento – PLADES. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA/ Universidade Federal do Pará. Belém, 2002.

_____. **História, cultura e música em Belém de 1919 à década de 1940.** Tese de doutorado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2010.

_____. **A Vida noturna em Belém: A boêmia poética 1920/1940.** IN: Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

CORBIN, Alain. “*História dos tempos livres*” e “*Do lazer culto à classe do lazer*”. In: CORBIN, Alain (org) **História dos tempos livres. O advento do lazer.** Lisboa: teorema, 2001, pp 5-18 e pp 59-90.

COSTA, Antônio Maurício Dias. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará.** Belém: EDUEPA, 2 edição, 2009.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Os Cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1928). **História, Ciência e Saúde,** Manguinhos, RJ, v.1, n. 1, p. 153-168, 1998.

COSTA, Selda Vale da; LOBO, Narciso Julio Freire. Cinema no Amazonas. Dossiê Amazônia Brasileira I. **Estudos Avançados,** São Paulo, v.19, n.53, 2005.

COSTA, Selda V. **Eldorado das ilusões. Cinema e sociedade. Manaus: 1897-1935.** Manaus, Editora da Universidade do Amazonas, 1997.

CRUZ, Heloisa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosario da Cunha. **Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa.** *Projeto História* nº 35 (2007) pp. 255-72.

DAYAN, Daniel. *Os mistérios da recepção.* IN: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** Salvador: EDUFBA; São Paul: Ed. da UNESP, 2009.

DEL PRIORE, M. (Org.) **História das crianças no Brasil.** São Paulo: Contexto, 1999. DEL PRIORE, M. **História da criança no Brasil.** São Paulo: Contexto, 1996.

_____. “*História das mulheres: as vozes do silêncio*”, In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.), **Historiografia brasileira em perspectiva,** SP: Contexto, 1998.

DIAS, Ednéa Mascarenhas: **A Ilusão do Fausto: Manaus, 1880-1920.** Manaus: Valer, 2000.

DIAS, Maria Odila L. da Silva. **Quotidiano e poder em São Paulo do século XIX – Ana Gertrudes de Jesus.** SP: Brasiliense, 1984, p. 20.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Coleção Debates)

FERRARESI, Carla Miuccci. **Papéis normativos e práticas sociais:** o cinema e a modernidade na elaboração das sociabilidades paulistana na São Paulo dos anos de 1920. 2007, 475. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos:** uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. 2001, 315. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação** Lisboa: Edições 70, 1987.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Representações sociais, ideologia e desenvolvimento da consciência**. Cadernos de Pesquisa, v. 34, n. 121, jan./abr. 2004

FREHSE, Fraya. **O Tempo das Ruas na São Paulo de Fins do Império**, São Paulo, Edusp, 2005.

GAUDÊNCIO, Itamar. **Diversão, Rivalidade e Política: o RE X PA nos festivais futebolísticos em Belém do Pará (1905-1950)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Belém, 2007.

GOMES, Elane C. Rodrigues. **Vida material: Entre casas e objetos, Belém 1920-1945**, 2009, 183. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará. Belém, 2009.

GONZAGA, Alice. **Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das Tradições**: Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1997.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004. (Coleção Ciclo do Extremo Norte).

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)**. Belém: Açai, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Amazônia" [1955]. In: **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 341-351.

LOZONCZY, A. M. *Santificación Popular de los muertos em cemitérios urbanos colombianos*. **Colombiana de Antropologia**, Bogotá, ICANH, v. 37, p. 6-23, dec. 2001.

LUCA, Tânia Regina. "História dos, nos e por meio dos periódicos". In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. Pp. 111-53;

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural. Florianópolis, 18 a 22 de setembro de 2006. Revista O olho da história. Ano 12, nº 9, dezembro de 2006.

_____. **Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Ver, ler e escrever: A imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950**. Revista Brasileira de História, jan-jun, ano/vol. 28, nº 055. Associação Nacional de História. São Paulo Brasil, 2008, pp. 19-40.

MACIEL, Vanderlei Batista. **Elite, lazer e casamento: influências da crise da economia gomífera em Belém (1912-1925)**. 2004, [sem paginação]. Monografia – Faculdade de História, Universidade Federal do Pará. Belém, 2004.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de república**, São Paulo (1890-1922). SP: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

MARTINS JR, Rui Jorge Moraes. **Visto, logo existo: moda, sociabilidade feminina e consumo em Belém no limiar do século XX**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Belém, 2010

MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico**. ECO-PÓS- v. 7, n. 2, Agosto-Dezembro 2004, pp. 92-110.

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo brasileiro: uma visão através da Carriço *Film***. Juiz de Fora – MG: FUNALFA, 2008.

MEIRA, Octávio Augusto de Bastos. **Memórias do quase ontem**. RJ: Lidador, 1975.

MEIRA, Clóvis. **O Silêncio do tempo**. Belém: Editora não identificada, 1989.

MELO, Vítor Andrade; ALVES JR., Edmundo de Drummond. **Introdução ao lazer**. Barueri, SP: Manole, 2003.

MENDES, Armando Dias. **A cidade transitiva: rascunho de recordância e recorte de saudade da Belém do meio do século**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998.

MIRANDA, Luciano. **Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica**. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2005.

MORAES, Vinicius de. Fitas e fiteiros. In: **Poesia completa e prosa**. Organização de Alexei Bueno. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

MONDENARD, Anne de. “**A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918**”. *Projeto História*, nº 18 (1999), pp. 107-113).

MOREIRA, Álvaro Moreira. **Melle Cinema foi presa...** IN: O PAIZ, Rio de Janeiro, 16.10.1924. *Apud: GARCIA, Janaína A. Beraldo. O escândalo e a moral: Mademoiselle cinema e os leitores da década de 1920*. Monografia de Graduação Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2000

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1997.

_____ **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo**. 2ª ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. RJ: Forense, 1969.

_____ **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOTT, Maria Lúcia & MALUF, Marina. **Recônditos do mundo feminino**. In: SEVECENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil - 3*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Cinema e ensino de história: realidade escolar, propostas e práticas na sala de aula.** Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Abril/ Maio/ Junho de 2008 Vol. 5, Ano V nº 2

OELZE, B. (org). **Simmel e a modernidade.** Brasília, DF: UnB, 2005. p. 249-267.

OLIVEIRA, R. P. (Org.). **Cinema na Amazônia: textos sobre exibição, produção e filmes.** Belém: CNPQ, 2004.

OLIVEIRA, Márcio S. B. S. de. **Representações sociais e sociedades: a contribuição de Serge Moscovici.** Rev. bras. Ci. Soc. vol.19 nº.55 São Paulo June 2004.

OLIVEIRA, Érito Vânio Bastos de. **Imagens Sonoras: O Universo Sensível e Imaginário do Rádio na Amazônia, 1928–1940.** Revista eletrônica História e-história, 25/05/2010. Disponível em <http://www.historiaehistoria.com.br/>.

ORTEGA, Graciela Uribe. Identidade cultural, território e lazer. In: **Lazer numa sociedade globalizada: Laisure in a globalized society.** SP: SESC/WLRA, 2000.

PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20.** São Paulo: Annablume: 2001.

PECHMAN, Robert Mosés e LIMA JÚNIOR, Walcler de. **Flirts no footing da Avenida Central.** IN: Revista de História da Biblioteca Nacional. 01/11/2005

PENTEADO, Antônio. **Belém: estudos da geografia urbana.** Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

PEREIRA, Micheline Neves. **No escurinho do cinema: Uma abordagem sobre o cinema em Rio Branco na década de vinte.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano.** Estudos Históricos. Vol. 8. Nº 16. RJ, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/UFV, 1995

PESSOA, Ana. **Argila, ou falta uma estrela... és tu!.** Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3, Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

PETIT, Pere. *O imaginário em imagens: Ramon de Bãnos, pioneiro do cinema mudo na Amazônia.* IN: RUIZ-PEINADO, José Luis (Coordenação). **Atlântico imaginado - Fronteiras, migrações e encontros.** Madrid: Editora: Ministerio de Trabajo e Inmigración - Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones. Edição bilingue em espanhol e português, 2011.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Cultura de massas e representações femininas na Paulicéia dos anos 20.** Rev. bras. Hist. v.19 n.38 São Paulo 1999. p. 160.

PRIEUR, Jérôme. (org). **O espectador noturno.** Trad. Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RAGO, Elisabeth Juliska. **A construção da 'natureza feminina' no discurso médico.** Revista Estudos Feministas. Vol.10, nº. 2 Florianópolis July/Dec. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200019&lng=en&nrm=iso.

RAGO, Margareth. “*As mulheres na historiografia brasileira*”. In: SILVA, Zélia Lopes da. (Org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: EDUNESP, 1995. p. 81-93.

RONCAYOLO, Marcel. “**Transfigurações noturnas da cidade: o império das luzes artificiais**”. *Projeto História*, nº 18 (1999), pp. 97-102

RIBEIRO, Antonio de Campos. **Gostosa Belém de outrora**. Belém: Academia Paraense de Letras, [1900?].

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

RITZMANN, Iracy de Almeida Gallo. **Belém: cidade miasmática (1878/1900)**. Dissertação apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC / SP. São Paulo: Mimeo, 1997.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. 3ª ed. SP: Summus, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. **A dimensão cômica da vida privada**. IN: SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

SALLES, Vicente. **Em épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Tomos I e II. Belém: UFPA, 1994.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. **Eneida de Moraes: ritos de entrada e de permanência no cenário político e jornalístico literário brasileiro (1920-1970)**. *Rev. Moara*. Belém, n. 27, p. 27-38. Jan/jun. de 2007.

SANTOS, Roberto Araújo de Oliveira. **História econômica da Amazônia**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood**. Companhia das Letras. RJ: 1991.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, Unicamp, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

_____. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2000

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____ (org.) **História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 514-619.

_____. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIDÔNIO, Cláudio Barbosa. **Fitzcarraldo**: História e cinema. Monografia – Faculdade de História, Universidade Federal do Pará. Belém, 2003.

SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e Guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

SILVA, Márcio Inácio da. **Nas telas da cidade**: salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p.11-25.

SIMONIAN, Lígia T. L. **Uma relação que se amplia**: a fotografia e a ciência sobre e na Amazônia. Belém: NAEA, 2006. Paper n. 196.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOIHET, Rachel. **Mulheres ousadas e apaixonadas: uma investigação em processos criminais cariocas (1890 – 1930)**. Revista Brasileira de História, SP. Vol. 9, nº 18, pp. 199-216. Agosto/Setembro de 1989.

_____ (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. “História das mulheres”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campos, 1997.

SOUSA, Rosana de Fátima Padilha de. **Reduto de São José: História e memória de um bairro operário (1920-1940)**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Pará. Belém: 2009.

SOUZA, Jose Inácio De Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

SPINELLI, Egle Muller. *O Papel do Espectador Cinematográfico*. Trabalho apresentado ao TLC – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896 – 1930)**. Porto Alegre: EDIPUC, 2001.

SÛSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil**. SP: Cia das Letras, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular, teatro e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social de mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, 1987.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema: a extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia.** RJ/SP: Ed. Record, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. "*Histórias das mentalidades e história cultural*". In: Ciro Flamarion Cardoso & Ronaldo Vainfas (orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp. 127-162

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: Cenas de um público implícito.** São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VELHO, Gilberto. Unidade e fragmentação em sociedades complexas. In: _____ **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**, 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. P. 11-31.

VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano.** 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VERIANO, Pedro. **Fazendo fitas: Memórias do cinema paraense.** Belém: EDUFPA, 2006.

_____ **Cinema no Tucupí.** Belém: Secult, 1999.

_____ **A crítica do cinema em Belém.** Belém: Secult, 1983.

VIEIRA, Ruth e GONÇALVES, Fátima. **Ligo o rádio para sonhar: a história do rádio no Pará.** Belém: Ed. Prefeitura de Belém, 2003.

WEINSTEIN, Bárbara. **A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920.** São Paulo: HUCITEC, 1993.

WOLFF, Cristina Scheibe. "*E não desapareceram... A sobrevivência na floresta*". In: **Mulheres da Floresta: uma história: Alto Juruá, Acre (1890-1945).** São Paulo: Hucitec, 1999, pp.93-152.

ANEXOS

ANEXO 01: Cena do filme *The Four Horsemen of the Apocalypse* [*Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*]



Fonte: <http://rounddancing.net>. Acesso em 12/01/2010.

ANEXO 02: Cartão de votação do concurso “A mais linda frequentadora do Olympia”

CONCURSO DA SEMANA

QUAL A MAIS LINDA FREQUENTADORA
DO OLYMPIA?

Voto em

.....

Votante,

.....

Fonte: *A Semana*. 04/10/1930, n. 638.

ANEXO 03: Anúncio de promoção do filme “A soberana do mundo”

BREVE * OLYMPIA * BREVE

A SOBERANA DO MUNDO

O que vem a ser o film **A SOBERANA DO MUNDO** que levou o «Olympia» a instituir uma Taça com este nome.

A SOBERANA DO MUNDO — E' o maior portento da cinematographia allemã.

A SOBERANA DO MUNDO — E' um desafio a todas as obras de arte passadas, presentes e futuras.

A SOBERANA DO MUNDO — E' o primeiro film allemão de tão longa metragem, dividido em 8 capitulos ultra-sensacionaes, constituindo, porem, **cada capitulo, UM ESPECTACULO CONCLUIDO.**

A SOBERANA DO MUNDO — E' um trabalho que conta por milhões os gastos feitos com a sua confecção. O numero de artistas, pessoal tecnico e comparsas foi superior a 30.000 pessoas, tendo sido necessarios 350 dias para a tiragem das 5.000 scenas de que se compõe esta obra gigantesca.

A SOBERANA DO MUNDO — E' um romance estupendo, de entrecho surprehendente, originalissimo mesmo, do famoso escripto CARL FIGDOR, e que tem como heroína a seductora artista allemã **MIRA MIRA**, a inesquecivel creadora de **VERITAS VINCIT!**

A SOBERANA DO MUNDO — E' finalmente, o film de 1922! O film que maior numero de espectadores vae attrahir ao «OLYMPIA» porque elle constitue, em verdade, um espectáculo maravilhoso de que não ha memoria nos annaes da Cinematographia Artistica e Moderna!

Fonte: A Semana: 28/01/1922, n.199.

ANEXO 04: Olympia-jornal, nº 8 de 28/09/1928

OLYMPIA-JORNAL

SEGUNDA PHASE

O cinema é o theatre condensado e rapido. E' o drama e a comedia tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas scenas. Não tem bastidores, não tem fingimento, não tem mentiras—Guy Lombard.

JORNAL DE CINEMA, LITTERATURA E VARIEDADES, DA EMPREZA TEIXEIRA, MARTINS & C.^a

ANNO II	Belem — Sexta-feira, 28 de Setembro de 1928	NUMERO 8
---------	---	----------

* * Olympia, hoje, Pola Negri em "Amae-vos uns aos Outros" * *

CUMPRINDO A PROMESSA

A Empresa Teixeira, Martins & C.^a continuando fiel ao programma que se traçou no proposito de proporcionar ao publico paraense o que de melhor se produz nos "studios" americanos e europeus, vem de apresentar dois films, que foram duas victorias por todos os titulos: "Terra de Todos" e "Noite Nupcial".

E' assim, sem a majoração de preços, sem impôr um pesado tributo, que a Empresa corresponde á confiança e á sympathia da cidade, exhibindo super-produções cujo valor o publico sabe apreciar.

Não sabemos se a vaidade é um bem ou um mal. Seja como for, não escondemos essa que se apossa, que encinta, que domina a Empresa Teixeira, Martins & C.^a, quando os salões do "Olympia", como nas duas ultimas sextas-feiras, em "soirée" da moda, se adornam com uma assistencia de escol, dando a elite feminina com a presença das que são as legítimas representantes da nossa alta sociedade, á sala de projecções, a apparencia, o encanto e a graça de um Jardim da Sedução.

Se, porém, para a "soirée" da moda são escolhidos films selectos, as demais noites da semana vão sendo preenchidas com pelliculas soberbas como "O Cavalleiro Mysterioso" e esse inebriante "O Capula" que, do



POLA NEGRI
a insigne creadora de
AMAE-VOS UNS AOS OUTROS

mingo ultimo, povoou o salão do "Olympia" de gargalhadas, tornando-se um verdadeiro desopilativo.

Nessa febre de proporcionar aos

da Paramount "Amae-vos uns aos outros", de enredo empolgantissimo.

Desnecessario é encomiar o trabalho de Pola Negri, que em todos os seus films, em qualquer de suas creações, sejam americanas ou allemães, é a artista sem deslises, a "estrela" cujo brilho nunca se empana.

E' que a famosa interprete de "Hotel Imperial", segundo ella mesma o affirma, sente-se bem nos papeis em que dramatiza amores e sofrimentos de mulher.

Demais, "Amae-vos uns aos outros" foi feito para successos na Broadway, em New-York, assim como nas grandes capitães europeas.

Não pára ahí, entretanto, o afan de Teixeira, Martins & C.^a em offerecer ao publico noites das bellas e agradaveis. Assim é que muito breve terão os "habitues" do "Olympia", ensejo de apreciar esse famoso artista que é Richard Dix na bellissima super-produção da marca das estrellas, "Pulsos de Ferro", em que o festejado artista tem interpretação preciosa numa novella de amor

Depois virá Lily Damita, a soberana, no film do Programma Serrador, "A Dansarina Collete", de lindissimas scenas.

E' assim, correndo ao encontro do deseio e do bom gosto do publico, que a Empresa Teixeira, Martins & C.^a cumpre sua promessa.

Fonte: VERIANO, Pedro. *A crítica do cinema em Belém*. Belém: Secult, 1983.

ANEXO 05: Filmografia de Greta Garbo (1905-1990)

Greta Garbo em 1924.

Fonte: imagem disponível em

<http://quotationsbook.com/quotes/author/photos/2727/#axzz1P4YMYOi2>

Acesso: 13/11/2010

Filmes mudos

1920 - Mr. and Mrs. Stockholm - filme publicitário
 1921 - O Cavaleiro Feliz (A Happy Knight)
 1921 - Como Não Se Vestir (How Not to Dress) - filme publicitário
 1922 - O Pão Nosso de Cada Dia (Our Daily Bread) - filme publicitário
 1922 - Pedro, O Vagabundo (Luffar-Petter)
 1922 - A Scarlett Angel (O Anjo Escarlate) - Greta aparece apenas como extra.
 1924 - A Lenda de Gösta Berling (Gösta Berling's Saga)
 1925 - A Rua das Lágrimas (Die Freudlose Gasse)
 1926 - Os Proscritos (Torrent)
 1926 - Terra de Todos (The Temptress)
 1927 - A Carne e o Diabo (Flesh and the Devil)
 1927 - Love
 1928 - Mulher Divina (The Divine Woman)
 1928 - Bela e Misteriosa (The Mysterious Lady)
 1928 - Mulher de Brios (A Woman of Affairs)
 1929 - Orquídeas Selvagens (Wild Orchids)
 1929 - O Direito de Amar (The Single Standard)

1929 - Os Homens (A Man's Man) - breve aparição ao lado de John Gilbert e do diretor Fred Niblo, interpretando a si mesma.

1929 - O Beijo (The Kiss)

Filmes sonoros

1930 - Anna Christie
 1930 - Anna Christie (versão alemã)
 1930 - Romance
 1931 - Inspiração (Inspiration)
 1931 - Susan Lenox (Susan Lenox: Her Fall and Rise)
 1931 - Mata Hari
 1932 - Grande Hotel (Grand Hotel)
 1932 - Como Me Queres (As You Desire Me)
 1933 - Rainha Cristina (Queen Christina)
 1934 - O Véu Pintado (The Painted Veil)
 1935 - Anna Karenina
 1936 - A Dama das Camélias (Camille)
 1937 - Madame Waleska (Conquest)
 1939 - Ninotchka
 1941 - Duas Vezes Meu (Two-Faced Woman)

ANEXO 06: Imagens Pola Negri, revistas de Belém anos de 1920.**Pola Negri em dois momentos.**

Acima em uma cena do “grandioso filme ‘Sopho’”, como se lia na Revista *Belém Nova* de 1928”.

FONTE: Idem, 19.11.1928, nº 84, sem paginação.

À direita: Negri em pose sensual na imagem de divulgação do filme *Madame du Barry* a ser exibido pelo cine Olympia.

FONTE: Revista *A Semana*, 02.07.1921, nº 169. Propaganda.



ANEXO 07: Imagem Theda Bara, filme “*Cleópatra*” em Belém.



Imagem de divulgação filme “*Cleópatra*”, em anúncio da exibição no cinema *Olympia*.
FONTE: Revista A Semana, 31. 01. 1920, nº 96. V. 2.

ANEXO 08: Imagem Mia May, filme “*Revelação*” em Belém.



Imagem de divulgação filme “*Revelação*”, em anúncio da exibição no cinema *Olympia*.
FONTE: Revista A Semana, 14. 10. 1922, nº 234.

ANEXO 09: Imagens do filme “*Monsieur Beaucaire*”(1924)

Imagem de divulgação filme “*Monsieur Beaucaire*”(1924)

FONTE: <http://thisrecording.com/today/tag/midnight-in-paris>

Acesso em: 14/05/2011.



Cena do filme “*Monsieur Beaucaire*”(1924)

FONTE: <http://thisrecording.com/today/tag/midnight-in-paris>

Acesso em: 14/05/2011.

ANEXO 10: Propaganda do filme “O envenenado”



Imagem de divulgação filme “O envenenado” com Tom Mix, em anúncio da exibição no cinema *Olympia*.
FONTE: Revista *A Semana*, 29.09.1923, n.284.

ANEXO 11: Imagens Harold Lloyd

Lloyd em cena clássica do filme “O homem mosca” (1923).

FONTE: SABADIN, *op.cit.* p. 118



Harold Lloyd com os famosos óculos tartaruga

FONTE: <http://www.altfg.com/blog/actors/harold-lloyd-on-tcm>

Acesso em: 14/05/2011.

ANEXO 12: Lista classificação de filmes negativos do jornal “*A Palavra*”

<i>Aquela mulher</i>	Inconveniente
<i>Colombina</i>	Mau
<i>Febre de ouro</i>	Mau
<i>Monsieur beaucaire</i>	Inconveniente
<i>No delírio da febre</i>	Inconveniente
<i>O preço que ela pagou</i>	Inconveniente
<i>Onde os caminhos do amor se cruzam</i>	Mau
<i>O vale encantado</i>	Inconveniente
<i>Pacto da morte</i>	Péssimo
<i>O faroleiro da torre do bugio</i>	Inconveniente
<i>Sonia ou Salomé dos subúrbios</i>	Mau
<i>O poder oculto</i>	Inconveniente
<i>O lobo dos montes</i>	Inconveniente
<i>O diluvio</i>	Inconveniente
<i>Na aurora do amor</i>	Mau
<i>O poeta da morte</i>	Mau
<i>Bandoleiro por esporte</i>	Não é bom
<i>As dobras de prata - mistério da escuna da florida</i>	Não é bom
<i>Cascos que voam</i>	Inconveniente
<i>Erro fatal</i>	Inconveniente
<i>Sob o céu do oeste</i>	Mau
<i>Portas malditas</i>	Não deve ser assistido
<i>A legenda de hollywood</i>	Inconveniente
<i>Teu nome é mulher</i>	Inconveniente
<i>No redemoinho da vida</i>	Inconveniente
<i>Um passo em falso</i>	Muito inconveniente
<i>O antro do demônio</i>	Mau
<i>O preço do luxo</i>	Não vale nada
<i>Um moderno rocambole</i>	Mau
<i>Herdade maldita</i>	Mau
<i>Homens</i>	Mau
<i>Loucura por dinheiro</i>	Mau
<i>Mulher contra mulher</i>	Inconveniente
<i>O destino da jovem baronesa</i>	Inconveniente

Lista de classificação de alguns filmes pelo jornal “*A Palavra*” nos anos de 1920.
 FONTE: *A Palavra*” nos anos de 1920