

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O CINEMA EM PORTO ALEGRE (1910-1914):
Uma força irresistível**

STEFAN CHAMORRO BONOW

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Margaret M. Bakos

Porto Alegre, janeiro de 2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O CINEMA EM PORTO ALEGRE (1910-1914):
Uma força irresistível**

STEFAN CHAMORRO BONOW

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Margaret Marchiori Bakos.

Porto Alegre, janeiro de 2005

Agradecimentos

A todas as pessoas que de alguma forma são cúmplices, na medida em que impediram que eu desistisse.

Principalmente ao Antonio. O principal prejudicado com tudo e que merece coisa melhor.

Aos meus pais, por deixarem de lado qualquer sentimentalismo e terem me ajudado como companheiros. Suas críticas foram essenciais, junto com o tempo despendido para lerem meu português precário.

À Isabel, minha grande companheira, cúmplice e estímulo. Sem ela não teria chegado ao final. Obrigado.

Ao seu Antonio, à dona Ieda e à Isabel, que me deram a maior força o tempo todo.

Aos amigos que abandonei nas mesas dos bares, Rafael, Vinícius, Felipe, Rodrigo, em troca de uma seriedade que nem sempre foi muito proveitosa. Lamento revê-los, apenas, nos curtos horários do futebol.

Ao Darth Nilo, picareta de vanguarda do lado escuro da força. Essencial pelas idéias e ajudas prestadas, além de amigo, responsável pelo início dos planos.

Ao Evandro (Ed Mota), por me dar os livros, que a biblioteca da Ufrgs deve contabilizar como perdidos. Lamento, mas não vou pagar a multa.

À Alessandra e à Ana, testemunhas dos crimes cometidos contra a língua portuguesa. Elas sabem onde o corpo está enterrado.

Ao pessoal da ASSESPE, onde tudo começou. A Fátima e a Simone me agüentaram por dois anos.

À professora Margaret, pelo estímulo. Sem os safanões e explicações dela, provavelmente estaria fazendo um esboço de sumário.

Às gurias da Secretaria do pós. Graças a elas eu acabei conseguindo fazer as coisas importantes que até agora eu não sei o que eram.

Ao Rock'n Roll. Fundamental para que a sanidade fosse mantida e perdida nos momentos certos.

À CAPES, conivente em todos os momentos. Seu patrocínio foi determinante.

Resumo

O presente trabalho propõe-se a evidenciar aspectos do desenvolvimento do hábito de ir ao cinema, em Porto Alegre, entre os anos de 1910 e 1914, levando em consideração o modelo de distribuição das salas de espetáculo dentro do espaço urbano da cidade. Tendo o conhecimento dos locais onde eram realizadas as sessões cinematográficas, serão observadas as diferentes posturas existentes em relação aos filmes exibidos, bem como os públicos que apreciavam estas sessões.

Para a realização deste estudo foram utilizados como fontes os jornais e revistas existentes à época, em Porto Alegre, cujos artigos permitem que se tenha uma impressão sobre a relevância do cinema no início do século XX.

Palavras-chave: História, Cinema, Porto Alegre

Abstract

The main goal of this work is to evidence the aspects of the development of the habit to go to the cinema in Porto Alegre, in the years of 1910 and 1914, taking into account the distribution model of the movie theaters inside the urban space of the city. Having the knowledge of the places where the cinematographic sessions were carried through, the different existent positions in relation with the exhibited movies will be observed, as well as the public that appreciated these sessions.

For the accomplishment of this study, sources as periodicals and magazines from that time in Porto Alegre had been used, whose articles allow obtaining an impression about the relevance of the cinema in the beginning of the XX century.

Keywords: History, Cinema, Porto Alegre

Sumário

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	6
LISTA DE TABELAS.....	7
INTRODUÇÃO	8
1. O CINEMA: GÊNESE, TÉCNICA E PRÁTICA SOCIAL	16
1.1 DE INOVAÇÃO TECNOLÓGICA A SUCESSO NAS SALAS	17
1.2 UM MUNDO EM FORMAÇÃO	20
1.2.1 <i>A Técnica e as Mudanças na Comunicação</i>	20
1.2.2 <i>Condição Econômica</i>	26
1.2.3 <i>O Espaço Urbano como Espaço Social</i>	30
1.2.4 <i>Modernidade</i>	34
1.3 SOBRE A EXPANSÃO DO CINEMA.....	40
2. GEOGRAFIA, DISTRIBUIÇÃO, EXIBIÇÃO E ACESSO AO CINEMA EM PORTO ALEGRE..	46
2.1 DOS PRIMÓRDIOS DA ITINERÂNCIA AO ESTABELECIMENTO DAS SALAS DE CINEMA	47
2.2 A ADEQUAÇÃO DO ESPAÇO PARA O CINEMA EM PORTO ALEGRE	52
2.3 ANOS DEZ, A EXPANSÃO.....	58
2.3.1 <i>A Melhoria Técnica</i>	62
2.3.2 <i>As Novas Casas de Cinema</i>	66
2.4 VALORES DAS ENTRADAS DAS CASAS DE CINEMA.....	76
2.4.1 <i>Comparações com Outros Valores</i>	77
2.4.2 <i>O Teatro como Oposição?</i>	78
2.4.3 <i>Salário e Alimentação</i>	83
2.5 DISTRIBUIÇÃO E ORIGEM DOS FILMES	90
2.6 PÚBLICOS E POPULARIDADE.....	99
3. USOS DO CINEMA: SOCIABILIDADE, POLITIZAÇÃO E EDUCAÇÃO	107
3.1 AS DETERMINAÇÕES HISTÓRICAS DA IMAGEM.....	107
3.2 CINEMA É POLÍTICA.....	111
3.2.1 <i>Exemplos do Passado</i>	112
3.2.2 <i>Acontece Também no Brasil</i>	115
3.2.3 <i>Em Porto Alegre Não foi Diferente</i>	116
3.3 BOM OU RUIM, UMA QUESTÃO CONTROVERSA, OU POR FAVOR, CLASSE, PRESTEM ATENÇÃO NA TELA 120	
3.3.1 <i>Sobre o Papel Desempenhado pela Imprensa em Relação ao Cinema</i>	129
3.4 OS MAIS ANSIADOS?	132
3.5 O APROVEITAMENTO POLÍTICO DAS IMAGENS EM PORTO ALEGRE.....	138
3.6 A SESSÃO DE CINEMA COMO ESPETÁCULO EXCLUSIVO.....	152
3.7 FORA DA SALA, MAS SEMPRE CONVIDADO PARA AS FESTAS	156
CONCLUSÃO	160
FONTES E ACERVOS.....	166
BIBLIOGRAFIA	167

Lista de Ilustrações

FIGURA 1 – PORTO ALEGRE NO INÍCIO DO SÉCULO XX	53
FIGURA 2 – ANÚNCIO DE PROGRAMAÇÃO DO CINEMA ODEON	65
FIGURA 3 – FACHADA DO CINEMA COLOMBO: APESAR DA FOTO SER DOS ANOS 70, SUA FACHADA PERMANECEU IDÊNTICA	67
FIGURA 4 – PRIMEIRO PRÉDIO DO TEATRO COLYSEU	70
FIGURA 5 – TEATRO COLYSEU APÓS A REFORMA DE 1915	71
FIGURA 6 – FACHADA DO CINE-TEATRO GUARANY	72
FIGURA 7 – PRIMEIRO PRÉDIO DO TEATRO APOLLO	73
FIGURA 8 – NOVO PRÉDIO DO TEATRO APOLLO	73
FIGURA 9 – ANÚNCIO DO CINEMA GUARANY	75
FIGURA 10 – ANÚNCIO DOS CINEMAS RECREIO IDEAL E AVENIDA	76
FIGURA 11 – ANÚNCIO DE ESPETÁCULO TEATRAL REALIZADO NO TEATRO SÃO PEDRO	81
FIGURA 12 – ANÚNCIO DO CINEMA SMART-SALÃO	94
FIGURA 13 – ARTISTAS DA COMPANHIA NORDISK	96
FIGURA 14 – ANÚNCIO DA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA, PROPRIEDADE DE FRANCISCO SERRADOR	98
FIGURA 15 – ANÚNCIO DO CINEMA COLISEU	101
FIGURA 16 – ANÚNCIO DO CINEMA GUARANY	102
FIGURA 17 – ANÚNCIO DO CINEMA COLISEU	104

Lista de Tabelas

TABELA 1 - POPULAÇÃO DE PORTO ALEGRE: INÍCIO DO SÉCULO XX.....	59
TABELA 2 - DIVISÃO POR NACIONALIDADE EM 1920.....	60
TABELA 3 – PREÇOS DAS ENTRADAS DE CINEMA (1910-1914).....	77
TABELA 4 – PREÇOS DOS ALIMENTOS (1914).....	85
TABELA 5 - MÉDIA QÜINQUÊNAL DO VALOR DAS IMPORTAÇÕES DAS DEZ PRINCIPAIS PROCEDÊNCIAS (1908-1912).	92
TABELA 6 – PRINCIPAIS MERCADORIAS IMPORTADAS (1912).....	93
TABELA 7 - DOCUMENTÁRIOS SOBRE O GOVERNO FEDERAL.	140
TABELA 8 - SESSÕES POLÍTICAS.	144
TABELA 9 - CINEMATÓGRAFO NA BRIGADA.	150
TABELA 10 - CINEMA E GUERRA EM PORTO ALEGRE.	152
TABELA 11 - SESSÕES TEMÁTICAS.	155
TABELA 12 - CINEMA NOS EVENTOS.	158

Introdução

“Era um pequeno cinema de arrabalde e que em nada se assemelhava aos luxuosos cinemas modernos. Era apenas uma sala adaptada para cinema, cheia de gente miúda, operários, soldados, vendedoras do mercado, de verdadeira plebe (...). Primeiramente foram apresentadas as ‘novidades do mundo inteiro’. O primeiro número foi uma corrida de barcos na Inglaterra; durante ele o público conversou e riu. Seguiu-se uma parada militar na França; também isso pouco interessou o público. A terceira novidade foi a visita do imperador Guilherme ao imperador Francisco José em Viena. (...). Quando o velho imperador apareceu na tela (...) o público riu bondosamente do ancião de suíças brancas.

No momento em que o imperador Guilherme apareceu na tela, de modo inteiramente espontâneo começou o público a assobiar e patear. (...). Assustei-me, assustei-me muito, pois percebi quão profundamente deveria ter penetrado o veneno da propaganda do ódio (...), que uma simples imagem já podia levá-los a uma explosão daquelas. (...). Logo que começaram a exhibir outras películas, tudo foi esquecido. Uma película de Charles Chaplin fê-los rir às bandeiras despregadas.”¹

O trecho acima, parte integrante do texto autobiográfico *O Mundo que Eu Vi*, de autoria de Stefan Zweig, refere-se à visita dele ao vilarejo francês de Tours, em meados de 1914. Sua eloquência exemplifica o fascínio despertado pelo cinema junto às multidões. Sobre este tema tentaremos discorrer no presente trabalho.

Gostaríamos de iniciar explicando o significado do título. Em uma crônica publicada no jornal *A Federação*, o cronista se deixa levar pela força do encanto que a prática de freqüentar os cinemas representa. Ao narrar os novos comportamentos difundidos nas grandes cidades, ele consegue vislumbrar o cinema como uma prática de sociabilidade capaz de arrastar grandes platéias para o interior das salas escuras, ou seja, segundo suas palavras, o cinema acaba exercendo uma *força irresistível*².

A variação de imagens e sensações, possível de ser apreendida em um espaço tão limitado como o de uma sala, assim descrito por Zweig, foi uma das principais influências que levou ao estudo aqui proposto. No cinema percebemos a função de cativar as platéias pela propaganda existente na grandiloquência dos planos abertos, nos quais as imagens mostram a pujança das frotas, grandes desfiles ou cortejos reais; ao mesmo tempo transmite notícias, revelando detalhes que, anteriormente, apenas a imaginação podia proporcionar. De igual maneira, existe a diversão, razão essencial pela qual as pessoas deixam suas casas para permanecerem num lugar escuro que faz rir, chorar e prender a respiração.

¹ ZWEIG, Stefan. **O Mundo que eu Vi**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1942. p.232.

² A crônica publicada encontra-se disposta no primeiro capítulo, a página 27.

Deve ser dito que buscamos valorizar um fator, no nosso desejo de pesquisar a relevância do cinema em suas conexões com uma sociedade: o contexto do seu surgimento. Inserido numa lógica, veremos que o filme sempre é mais do que filme, pois se presta a distintos papéis; logo, também é um artista.

A partir de um marco pessoal que atesta a relevância do tema, faz-se importante evidenciar a relação de afinidade estabelecida com o objeto de estudo. Fundamentais para mim foram àquelas tardes de domingo, nas quais várias crianças *rebocavam* os pais, todos se concentrando na Rua da Praia em direção a algum cinema. A perspectiva da diversão projetada para o dia sempre excedia a duração do filme, já que o protocolo envolvia várias etapas, desde a roupa a vestir até o cardápio junto ao baleiro. Havia uma excitação incontrolável que o mero apelo à razão não seria capaz de resolver, pois a imaginação da molecada encontrava-se perturbada, à margem do que separa a realidade da fantasia. Ao crescer, o cinema era escala básica entre os programas noturnos. Agora, com meu filho revejo aquele fascínio novamente.

Após mais de cem anos, ainda sobrevive a prática cinematográfica. Pessoas consideram o hábito de freqüentar as salas, um ato integrado ao cotidiano, porém, para muitos, não é algo corriqueiro, mas por muitas vezes raro, por isto valorizado. Seja o cinema o motivo básico do entretenimento, um simples passatempo ou o complemento de programações mais extensas e sofisticadas, sair de casa e sentar numa sala escura é algo socialmente visto de forma positiva.

Supõe-se que o cinema seja um entretenimento, uma prática compartilhada coletivamente que integra momentaneamente as pessoas, uma atividade comercial e industrial que visa à obtenção de lucro, além de ser um meio de informação. Por tudo isto, torna-se complexo enquadrá-lo categoricamente em algum quesito específico. Para efeito de posicionamento, partiremos do pressuposto de que estamos diante de uma fascinante, dinâmica e complexa *prática social*.³ Um emaranhado de relações, que passa pela consolidação de uma indústria – tributária da tecnologia – produtora de diversão, de circulação de informações e de negócios imobiliários.

É válido considerar o cinema como uma diversão, pois significa uma percepção óbvia do que a maioria do público das salas de cinema busca. As pessoas, no entanto, fazem isto –

³ TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1988.

invariavelmente – de forma coletiva; buscam e compartilham o espaço da sala junto a outras. De outro modo, como explicar, hoje, a persistência e a fidelidade do público frequentador das salas de cinema, diante da proliferação de vídeos e DVDs. Apesar do impacto representado pela popularização da televisão, que arrancou um enorme público das poltronas e o arremessou nos sofás das salas, tal evento não significou o fim do cinema.

É inegável dizer que, em virtude da necessidade de processos técnicos, que envolvem máquinas, películas, projetores e contratos comerciais, estamos diante de uma indústria. Tenhamos claro que uma narrativa contada é algo construído, confeccionado a partir do recorte e colagem de várias pequenas partes; algo, no caso do cinema, chamado de montagem. Está na base da passagem da experimentação de imagens para o que entendemos atualmente como cinema.

Por tudo isto, seria ingenuidade o menosprezo dado a algo de tão vivo em interesse, idéias e expectativas. Sobre qual característica seria mais preponderante, supomos que o correto só pode ser dito por cada um, individualmente, mas enquanto objeto de pesquisa, aqui se parte do pressuposto de que sua integralidade só pode ser abarcada entendendo o cinema como prática social.

Em sua essência o cinema é a apreensão de algo que, mais propriamente, discutiremos ao longo do trabalho. Todavia, o algo em questão exerce um efeito junto à platéia, atraindo-a e cativando. As razões desta atração não são encontradas somente na exibição do movimento realizado pela passagem dos 24 quadros⁴ por segundo (16 nos seus primórdios). Aquilo que impele as pessoas a saírem de casa, em parte também é o desejo de compartilhar uma experiência com determinado grupo, o desejo de observar determinada celebridade, experimentar diversas sensações. Quem, mesmo quando pequeno e com medo, já não assistiu um filme de terror e escondeu o rosto numa cena de clímax? O contraditório reveste o viver desta prática, pois está no nível das sensações humanas, oferecendo a chance de experimentar o que pode ser considerado irrealizável ou, apenas distante, improvável.

⁴ Quadro é cada fotograma apreendido pela filmadora que exposto em seqüência dá-nos a ilusão do movimento.

No intuito de comprovar a variada gama de motivos que conduzem a massa, corroboram as impressões colocadas no Jornal Independente, num sentido de externar a opinião sobre a relação espectador/mensagem, numa situação na qual o mais corriqueiro é a presença maciça⁵:

“Palestra Dominical

(...) num sabbado de Rua dos Andradas, cheia de povo, de luzes, musicas e algazarras!

Esta noite foram assistir á sessão dum dos muitos cinematographos que funccionam na principal arteria de Porto Alegre, e que sempre atrahem para si compacta massa de frequentadores, uns levados pelo desejo de apreciar a arte, outros pelo desejo de namoriscar as nossas jovens patricias ou as nossas velhas donas de casa...”

Supõe-se então que seja difícil indicar exatamente a sua abrangência e a extensão da importância. Existe uma indústria complexa funcionando com o giro de enormes somas de capitais, forjada na primeira década do século XX, conseguindo valorizar seu produto através da técnica, do enredo, dos diretores e artistas. Como entretenimento desbancou outras práticas, tornando-se um atrativo que mudou os hábitos sociais em quase todo o mundo.

Para ter uma noção do que representou para a transformação da sociedade em nível internacional, maior do que pode ser suposto à primeira vista, é bem enfática a declaração de Robert Sklar⁶, ao dizer que *o cinema foi o mais popular e o mais influente dos meios de cultura nos Estados Unidos. Primeiro dentre os modernos meios de comunicação de massa.*

Apesar de já terem sido realizadas, com muita propriedade, publicações referentes aos primórdios das filmagens e do desenvolvimento de técnicas das mesmas, torna-se relevante, para fins de respaldar a argumentação deste trabalho, retomar comentários de autores clássicos sobre o assunto. Assim, faremos algumas ilustrações pertinentes – por serem elucidativas – a respeito dos primeiros tempos da captação de imagens, época em que o cinema conseguiu firmar-se como atração.

Realizados dentro do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, merecem destaque dois trabalhos, ambos concluídos nos anos 2000. Os trabalhos referidos são os de Fábio Augusto Steyer e de Nilo André Piana de Castro, que iniciaram, nesse Programa, estudos sobre as implicações sociais do cinema na cidade de Porto Alegre.

O Independente. 14 de maio de 1911.

⁶ SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 13.

A idéia de realizar uma abordagem sobre o cinema, muito se deve ao fato de haver trabalhado com esta temática durante o estágio realizado na Assessoria de Estudos e Pesquisas da Secretaria Municipal de Cultura, na cidade de Porto Alegre. Nesse período, houve a possibilidade de entrar em contato com as abordagens teóricas que envolviam a relação entre cinema e história e, principalmente, conhecer as investigações feitas sobre as salas de cinema existentes em Porto Alegre, anteriormente realizadas pela Assessoria de Estudos, como as que resultaram na publicação de Suzana Gastal.⁷

O presente trabalho encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro deles, denominado *O Cinema: gênese e prática social* está constituído, fundamentalmente, sob forma de contexto histórico. Isso se deve à proposição de desejarmos ilustrar a época em que ocorreu o surgimento da técnica de apreensão de imagens, posteriormente reconhecida como cinema. Observando o período de transição do século XIX para o século XX, podemos perceber a importância, cada vez maior, representada pela tecnologia, oriunda da ampliação dos conhecimentos científicos. Sendo assim, o cinema surgiu em meio a outras inovações, que atestavam não apenas o avanço material, mas, também, a esperança depositada na ciência, esta que pode ser encontrada nas teorias sociais contemporâneas a tais acontecimentos. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer, evidenciam que a *ciência moderna assumiu a sua forma própria no positivismo lógico e renunciou à pretensão empática de conhecimento teórico a favor da aplicabilidade técnica*.⁸ Algo bastante relevante uma vez que, foi estabelecido no Estado do Rio Grande do Sul – contemporâneo ao cinema – um governo inspirado nos ideais positivistas. De tal maneira, tendo em perspectiva o que vinha acontecendo no mundo, podemos observar que o cinema se prestava mais do que à simples diversão, significava igualmente o avanço que vinha maravilhando as pessoas nos anos que antecederam à Primeira Guerra Mundial.

O segundo capítulo é intitulado de *Geografia, Distribuição e Acesso ao Cinema em Porto Alegre*. Para entender o desenvolvimento do cinema na capital do Rio Grande do Sul, temos de levar em consideração as mudanças urbanas ocorridas em Porto Alegre, especialmente nos anos cobertos pela presente pesquisa. Nesse sentido afirma Arnoldo Doberstein que:

⁷ GASTAL, Suzana. *Salas de Cinema*. Porto Alegre: Unidade Editorial SMC, 1999.

⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, 1947. Apud. HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p. 113.

“Nas duas primeiras décadas do séc. XX, e em especial no quadriênio 1910-1914, produziu-se em Porto Alegre um verdadeiro ‘boom’ imobiliário que modificou, quantitativamente e qualitativamente a fisionomia arquitetônica da cidade”.⁹

Além das alterações físicas promovidas no ordenamento das construções, também foi típico do período um processo social e gradual, porém inexorável, promovendo o afastamento das camadas de poder aquisitivo mais baixo em direção às periferias que eram formadas por ocasião do crescimento urbano e industrial da cidade. Afastando da região central a *arraia miúda*, através do aumento de impostos e da derrubada – para dar lugar a obras posteriores – de locais tidos por insalubres, começa a ficar nítido um processo de segregação social. Resultou disso uma intensa crise para aqueles que se tornaram desalojados e a mercê de especuladores. Lembra Betânia Moraes que:

“a população pobre que ia residir nos recentes ‘arraiais’, em ‘casinhas’ de porta e janela, inicia uma trajetória de irregularidade, clandestinidade e exclusão em relação aos equipamentos e serviços urbanos que a municipalidade oferece, mas, sem que o declare, não oferece ao conjunto da população.”¹⁰

Porto Alegre, sob a gestão do Partido Republicano Rio-grandense, passou a ser projetada visando a adaptação aos novos tempos, nos quais se adentrava com o percorrer do século XX. A eloqüência das transformações arquitetônicas e urbanas tornava-se maior à medida que surgiam novas estruturas, adequadas ao que se supunha ser digno de uma cidade importante. Como afirma Margaret Bakos¹¹, transforma-se a cidade na *sala de visitas do Rio Grande do Sul*. Para evidenciar a importância que se gostaria de creditar a Porto Alegre, foi encomendado um plano de reestruturação total do espaço da cidade, apropriado aos novos tempos, que ficou conhecido como Plano Geral de Melhoramentos. Sobre a relevância do plano, de autoria de Moreira Maciel, Betânia conclui que ele *decorre de seu protagonismo simbólico. O Plano Geral de melhoramentos projetava Porto Alegre como os porto-alegrenses de então gostariam que ela fosse*¹².

Fundamentado nesses termos, torna-se de nosso interesse evidenciar que, no período pós 1910, quando surge grande número de casas de espetáculos, a cidade não era mais a mesma de poucos anos anteriores. O fato da maioria das salas de espetáculo conceituadas

⁹ DOBERSTEIN, Arnaldo W. **Porto Alegre (1898-1920):** Estatuária Fachadista e Monumental, Ideologias e Sociedade. Dissertação de Mestrado/PUC. Porto Alegre, 1988, p. 18.

¹⁰ ALFONSIN, Betânia de Moraes. **Da Invisibilidade à regularização Fundiária:** a trajetória legal da moradia de baixa renda em Porto Alegre – Século XX. Dissertação de mestrado em arquitetura/ UFRGS. Porto Alegre: 2000, p. 43.

¹¹ BAKOS, Margaret M. **Porto Alegre e seus eternos intendentess.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 15.

¹² ALFONSIN, op. cit., p. 46.

pelas páginas dos jornais contemporâneos terem ficado concentradas em uma área central, notabilizada por ser a área de sociabilidade da elite¹³ da sociedade, parece evidenciar que diversões, como o cinema, não eram de tão fácil acesso e consumo para todos. É isso que tentaremos mostrar nesse capítulo. Para tornar nítida a situação, mostraremos os locais de inauguração das salas de cinema em funcionamento no período entre os anos de 1910 e 1914. Ao avançar dos anos dez, aconteceram mais inaugurações de salas de cinema, aparecendo prédios de grande porte, fato que em parte se deve a questões de cunho político, como veremos.

Para completar a argumentação, faremos um levantamento dos preços existentes no período em questão. Observando as cifras conhecidas que eram cobradas, compararemos com os valores dos produtos essenciais ao consumo da população e com os valores das entradas de teatro, que antes do surgimento do cinema era uma das atividades sociais mais importantes existentes.

No terceiro e último capítulo, chamado *Usos do Cinema: Sociabilidade, Politização e Educação* faremos uma análise do uso das imagens, elemento fundamental no qual se estrutura o cinema. A partir disso, encaramos a imagem como algo inteligível, na medida em que produz significados de acordo com alguma vontade, portanto nunca neutra. É através da articulação de diferentes imagens, que surge uma forma de expressão. De acordo com o teórico do cinema Jean Patrick Lebel¹⁴, há uma relação pela qual as imagens passam a expressar um sentido, conforme têm por suporte o conteúdo que alguém deseja expressar e, acontece igualmente das imagens articuladas criarem juntas um conteúdo. Assim, o autor expressa sua impressão ao afirmar que na construção da narrativa, *significações importadas e formas propriamente cinematográficas se determinam reciprocamente umas às outras e não adquirem verdadeiramente o seu sentido senão em função das relações dialéticas que se estabelecem entre elas*.¹⁵

¹³ Consideremos o termo a partir do que estabelece Bobbio: “em toda a sociedade, existe, sempre e apenas, uma minoria que, por várias formas, é detentora do poder, em contraposição a uma minoria que dele está privada. Uma vez que entre todas as formas de poder (entre aqueles que, socialmente ou estrategicamente, são mais importantes estão o poder econômico, o poder ideológico e o poder político) a teoria das Elites nasceu e se desenvolveu por uma especial relação com o estudo das Elites políticas, ela pode ser redefinida como a teoria segundo a qual, em cada sociedade, o poder político pertence sempre a um restrito círculo de pessoas”. BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: UNB, 1998, p. 385.

¹⁴ LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Estampa, 1975.

¹⁵ LEBEL, op. cit., p. 174.

Tendo a compreensão de que o cinema, por sua capacidade de produzir significado, pode se prestar a diferentes interesses, vamos evidenciar ocasiões nas quais o uso do cinema foi direcionado para outras funções, nitidamente excedendo o papel de divertir. Formar, informar, instruir e propagandear são formas de aproveitamento que são facilmente empregadas em distintas partes do mundo, inclusive em Porto Alegre, como veremos.

Para efetuar o trabalho, consultamos artigos extraídos de periódicos em circulação na cidade de Porto Alegre, entre os anos de 1910 e 1914. A farta quantidade de artigos encontrados, tendo o cinema como elemento da narrativa dos escritores, evidencia a importância deste novo *personagem* do mundo urbano. Através desses artigos, entendemos o cinema como um fenômeno a serviço da diversão, uma fonte maravilhosa de negócios, um verdadeiro atestado do mundo moderno, das ciências, e da comunicação. Mas, também, entendemos que ele foi fonte de inspiração de sentimentos difusos e de temeridade aos seus contemporâneos, pelo que ele significava quanto às transformações e mudanças, no início do século XX.

1. O Cinema: Gênese, Técnica e Prática Social

Este capítulo trata do contexto de surgimento do cinema, que compreende e implica os esforços coletivos e científicos, em nível internacional, que objetivavam ampliar o conhecimento a respeito do movimento dos corpos. Há controvérsias sobre o lugar e a data de nascimento dessa técnica, que foi se desenvolvendo em diferentes partes do mundo, em pequenos laboratórios, de uma forma simultânea e já bastante sistematizada. Assim, há controvérsias no sentido de quem exatamente foi o primeiro a aprender e a fazer uma filmagem. Enquanto diversão, o marco oficial foi a exibição dos Irmãos Lumière, em um café, em Paris, em 1895. Portanto, não é objetivo incorrer numa verificação já caprichosa e detalhadamente percorrida por autores clássicos da historiografia do cinema, como Robert Sklar e Georges Sadoul, que mapearam os primeiros passos desta que ficou conhecida como a *sétima arte*. Nos serviremos das evidências desses importantes autores para situar o contexto histórico em que ocorreu o desenvolvimento percorrido pela cinematografia, tentando, assim, apreender – para além dos possíveis usos, nos quais se esperava empregar o novo invento – a expectativa que a ciência provocava na sociedade ocidental.

O capítulo valoriza a importância de uma reflexão sobre a ciência neste contexto de passagem do século XIX ao XX, o que implica em ilustrar o significado da modernidade. Nesse sentido, mostraremos como o cinema pôde ter sido concebido em função de objetivos científicos, antes de se tornar uma prática social com múltiplos objetivos e utilidades, entre elas a diversão, a educação e a informação.

A narrativa aponta ainda os momentos e as formas de apreensão e prática dos conhecimentos surgidos em diferentes partes do globo, especificamente na América e Europa.

No Brasil, ainda na primeira década do século XX já começam a surgir salas de cinemas. A primeira foi criada na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1897 e chamava-se Salão Paris, tendo sido a primeira casa, de acordo com Antonio Moreno¹⁶, a manter regularmente um público para apreciar a nova diversão, conhecida por cinema.

¹⁶ MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF, 1994, p. 16.

1.1 De Inovação Tecnológica a Sucesso nas Salas

Ao longo da segunda metade do século XIX, o desenvolvimento científico era o objetivo das experiências que levaram ao aprimoramento da técnica de apreensão dos movimentos através do emprego de diversos processos mecânicos. O aperfeiçoamento da técnica cinematográfica não era visado, por seus idealizadores, com o objetivo de proporcionar a diversão que hoje proporciona, de tal modo que o pesquisador Robert Sklar afirma que:

“Em condições ligeiramente diferentes a câmara e o projetor cinematográficos poderiam ter-se tornado essencialmente instrumentos de ciência, como o microscópio, ou de educação e entretenimento familiar, como o diapositivo, ou de fotografia amadora, ou de diversão de parque de diversões.”¹⁷

Na medida em que acontecia o contínuo desenvolvimento, instigado por interesses fundamentalmente científicos, mais experimentos eram realizados na Europa e Estados Unidos¹⁸. Em virtude desse caráter preponderante nas tentativas, não havia uma expectativa comercial que se mostrasse mais viável, pelo menos não numa escala que vislumbrasse aproveitar o interesse da massa comum de populares, como o que acabou acontecendo. Entre 1895 e os anos dez, em que surgem as grandes empresas produtoras de filmes, há um espaço de mais de dez anos. Quando os princípios da cinematografia foram desenvolvidos, pode-se dizer que:

“Agradar as pessoas foi a última coisa que passou pela cabeça dos homens que inventaram os filmes cinematográficos. Homens de ciência do século XIX, interessaram-se pelos princípios da fotografia e das sombras animadas porque estavam procurando um modo de tornar visível o que não era aparente à vista humana. Precisavam encontrar ou construir um instrumento de pesquisa capaz de sujeitar o movimento e controlar o tempo.”¹⁹

A proposta de animar as fotografias, trazendo ao observador a impressão da imagem em movimento, foi um processo marcado por avanços graduais e limitações (em muito devidas às dificuldades técnicas de apreensão da imagem que as inovações da química foram superando), até que chegasse à forma atual. A partir dos anos cinquenta do século XIX, aumentou a intensidade das investigações nessa área do saber.²⁰

¹⁷ SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 13.

¹⁸ SKLAR, op. cit., p. 15.

¹⁹ Ibidem, p. 15.

²⁰ Ibidem, p. 16.

Com sucessos variados, foram feitas várias experiências de filmagem, até que os experimentos de Thomas Edison levaram-no a aperfeiçoar a moderna película de filme (com quatro pares de perfuração por imagem) ainda antes do final da década de 1880, como nos aponta o pesquisador do cinema Georges Sadoul.²¹ O inventor norte-americano, quando vislumbrou o potencial de exploração comercial do cinema, tinha o objetivo de direcioná-lo ao âmbito privado, para deleite das famílias, pois *na sua opinião, não havia qualquer probabilidade de o público se interessar pelo cinema mudo*²², passando a produzir pequenos aparelhos portáteis em 1894, chamados de *Kinetoscópios*. Esse produto chegou a ser entusiasticamente mencionado nos jornais de Porto Alegre, em plenos anos dez, como sendo uma novidade que revolucionaria os hábitos:

“Para impressionar o indígena
Edison faz o cinematografo familiar
Até agora a sociedade Edison preparou e pôz a venda 150 películas diversas, cujos assumptos correspondem ao fim instructivo e educativo a que são destinados. (...) O indígena vae ter cinema em casa! e á vontade, sem apertos e cutuques... Viva o Edison!”²³

Apesar de ter sido considerado um marco para o cinema, por razão da afamada exibição aberta realizada pelos irmãos Lumière com um aparelho batizado de cinematógrafo – capaz de colher e reproduzir as imagens gravadas –, o último mês do ano de 1895 representou o grande momento de uma modalidade de pesquisa que vinha ocorrendo havia décadas. Esses mesmos irmãos já haviam efetivado filmagens e exibições anteriores para um público seletivo em congressos científicos²⁴, porém, a referência à qual a memória mundial se acostumou remeter-se diz respeito à exibição realizada no *Salon Indien* do *Grand Café* de Paris, no dia 28 de dezembro de 1895²⁵.

A partir do momento em que houve um modelo de equipamento patenteado e confiável, a curiosidade foi a principal instigadora das primeiras assistências, fascinadas com a inteligência e a engenhosidade do ser humano, capaz de manipular a realidade. Devemos lembrar que se estava a viver no período de auge da segunda Revolução Industrial e invenções eram bastante comuns:

²¹ SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial – I**. Lisboa: Livros Horizonte.

²² SADOUL, op. cit., p. 40.

²³ A Federação. 16 de setembro de 1913.

²⁴ SADOUL, op. cit., p. 50.

²⁵ Lembrança resgatada pelo pesquisador do cinema Jean-Claude Bernardet ao ilustrar a diferença entre o marco da cinematografia mundial e aquele que é considerado o marco da brasileira. BERNARDET, Jean-Claude. **História Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p. 25.

“Cinema, automóvel, avião, transatlântico e telégrafo nasceram juntos, como objetos fetiche da ciência e da sociedade burguesa triunfante”.
 (...) Descobriram-se as ondas hertzianas e sua emissão e recepção foram aperfeiçoadas. Em 23 de março de 1899, Guglielmo Marconi enviou a primeira mensagem hertziana da Inglaterra para a França. A telefonia sem fio nasceu. (...) A gravação sonora analógica tornou-se operacional em 1885 com as máquinas de Bell e Tainter, e em seguida de Edison”²⁶.

A tecnologia da imagem em movimento chamada cinema²⁷ insere-se num momento espaço-temporal em que uma nova perspectiva mundial era contemplada, caracterizada pelo contínuo avanço científico e material, bastante nítido já no último quarto do século XIX. Havendo a percepção de um momento transformador que levou a uma profunda evolução técnica e instrumental, a humanidade alcançou um estágio de desenvolvimento até então jamais experimentado. Fazendo uso das palavras de Berman²⁸, houve:

“... grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas.”

Antes de ser cogitada a constituição de uma indústria, ou de grandes platéias ávidas por diversão (bem com por informação), há de se ter claro que o aprimoramento da imagem animada iniciou como parte de um objetivo superior: de elevar o nome da ciência. Em virtude de o cinema ter surgido em meio a outras descobertas e invenções, nos parece apropriado observar a dinâmica da sociedade que a gerou. Justificável, pois, ilustrando o período em questão, pode-se avaliar apropriadamente a importância que possuiu.

²⁶ WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. Bauru: EDUSC, 2000, p.57.

²⁷ Neste momento específico, cabe aqui a observação de que não estamos lidando com um conceito elaborado de uma atividade fixada no país, mas de uma novidade fruto do avanço do gênio humano, como outras surgidas no período.

²⁸ BERMAN, Marshal. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995, p. 16.

1.2 Um Mundo em formação

Para podermos ter uma concepção mais esclarecida das condições em que o cinema chegou à cidade de Porto Alegre, procederemos de forma a ilustrar o contexto no qual insere-se tal deslocamento. No período compreendido entre o surgimento das primeiras filmagens (anos noventa do século XIX) e o estabelecimento de uma nova prática estruturada em uma indústria de alcance mundial (anos dez do século XX), há acontecimentos relevantes que interferem na dinâmica das sociedades.

Antes do surto tecnológico ocorrido como derivação da Revolução Industrial – causando repercussões econômicas que levaram à redefinição dos contatos entre os Estados –, a cadência das trocas comerciais e a oportunidade de conhecer partes distintas do mundo ocorriam em ritmo muito inferior, se comparado à dinâmica surgida do aperfeiçoamento das máquinas novas²⁹. Seria inviável mencionar o cinema e as diferentes invenções sem ter conhecimento dos processos que permitiram que estes mesmos ocorressem. De igual forma, a praticidade alcançada mediante o incremento técnico empregado na circulação de pessoas, bens e informações cumpre papel decisivo na dinâmica de um mundo cada vez mais reduzido.

Procederemos de forma a evidenciar as transformações ocorridas no campo de tecnologia, economia e no ordenamento urbano.

1.2.1 A Técnica e as Mudanças na Comunicação

O mundo nunca mais seria o mesmo, pois com a intensidade dos estudos científicos, alguns paradigmas seculares acabaram abalados. O aprofundamento do conhecimento que levou a uma especificidade cada vez maior do saber trouxe consigo resultados espantosos. No século XIX, a especialização em distintas áreas de pesquisa afastou definitivamente o homem comum da compreensão dos preceitos debatidos nos meios científicos. Quanto a isso, afirma Hobsbawm que:

... há épocas em que o modo de aprender a estruturar o universo é transformado inteiramente num breve lapso de tempo, como nas décadas que antecederam a

²⁹ HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 339.

Primeira Guerra Mundial. Todavia, na época, essa transformação foi entendida, ou mesmo notada, por um número relativamente reduzido de homens e mulheres (...).³⁰

Ao mesmo tempo, o mundo conhecido redefinia-se a partir do questionamento de preceitos matemáticos solidificados pelos séculos e com o refutar de preceitos da mecânica newtoniana, tidos até então como inalienáveis³¹. Mesmo assim, o mundo ficava cada vez mais atrelado e dependente de homens que, em muito diferenciados do restante pelo conhecimento acumulado, mesmo entendendo a natureza com cada vez maior dificuldade, mais a modificavam, em virtude dos objetivos práticos às quais suas mentes eram direcionadas. O resultado aplicado, com fins de evidenciar essas mudanças, foi à proliferação de novidades destinadas a facilitar, unir, mover e dominar, que, entre outras coisas, mais fizeram por diminuir as distâncias existentes no mundo. Tornaram o planeta Terra absolutamente comunicável.

Os limites naturais existentes – em muito pouco alterados até ser possibilitada a aplicação direta dos conhecimentos da física – haviam sido largamente superados, através do acelerado deslocamento, seja dos corpos ou das ondas. Na perspectiva de Hobsbawm:

“A ferrovia e a navegação a vapor haviam reduzido as viagens intercontinentais ou transcontinentais a uma questão de semanas, em vez de meses (...), e em breve as tornariam uma questão de dias: com a conclusão da Ferrovia Transiberiana, em 1904, seria possível viajar de Paris a Vladivostok em quinze ou dezesseis dias. Com o telégrafo elétrico, a transmissão de informação ao redor do mundo era agora questão de horas. Em decorrência, homens e mulheres ocidentais – mas não só eles – viajaram e se comunicaram através de grandes distâncias com facilidade e em número sem precedentes.”³²

O papel da ferrovia, iniciado em 1830 na Inglaterra, de acordo com afirmações de Armand Mattelart³³, foi de extrema relevância no estabelecimento de contatos entre partes distintas do globo, tornando o trem em um veículo agente de negócios. Se tornou referência de uma determinada época, evidenciando o poder da integração e dos negócios de altas cifras. Sendo sistematicamente imposto, em um sentido interior/exterior com o claro objetivo de centralizar os produtos oriundos do interior em alguns portos voltados à exportação, os países detentores de capital mantiveram um sistema coordenado de interligação das regiões submetidas ao controle econômico.³⁴

³⁰ HOBSBAWM, op. cit., p. 340.

³¹ Ver: Ibidem, p. 340-344.

³² HOBSBAWM, op. cit., p. 30.

³³ MATTELART, Armand. **A Globalização da Comunicação**. Bauru: EDUSC, 2000, p. 27

³⁴ MATTELART, op.cit., p. 28.

No caso da telegrafia e da radiocomunicação – inaugurada por Marconi em 1901 –, deu-se início a um rompimento das noções tradicionais de comunicação, pautadas até então pela extensão dos sentidos humanos: ver mais longe, ouvir mais longe, pois a informação chegava incomensuravelmente mais rápida. Jornais, trens, estavam fundamentados em um entendimento de espaço e tempo cuja apreensão já impunha uma relativização, pois ensejava a independência da transmissão de alguma coisa de valor, em relação a uma tradicional interação face a face da qual dependíamos, como aponta John Thompson.³⁵ Contudo, no caso da telegrafia, evidencia-se de forma absoluta a realidade da simultaneidade (de participar de eventos diferentes em locais distintos). Ainda de acordo com Thompson, ao remeter-se ao caso da telegrafia, *as mensagens eram recebidas em menos tempo do que era necessário para codificar e decodificar a informação. O distanciamento espacial foi aumentado, enquanto a demora temporal foi sendo virtualmente eliminada.*³⁶

Ao estender a comunicação a domínios que suplantavam o domínio da fisiologia humana, com a transmissão por fios e pela atmosfera, criava-se um campo de ação humana e de interação regional amplo, aberto a novas possibilidades. O tempo e o espaço adquiriram uma nova dimensão. Nesta perspectiva vieram a encontrarem-se também o telefone e o cinema, pois de acordo com o exposto por Mattelart:

“Em 1877, Edison apresenta ao mundo o fonógrafo. Na virada do século, a substituição do cilindro pelo disco de 78 rotações estabelece definitivamente a nova indústria. Em 1895, os irmãos Lumière projetam o primeiro filme. As indústrias fonográfica e cinematográfica já nascem com alcance internacional. Em 1897, Pathé Frères lançam-se na indústria da música. A sociedade britânica, The Gramophone Company, e a alemã, Deutsche Gramophon, são fundadas em 1898. (...) Desde os primeiros anos do século XX, as grandes companhias fonográficas montam uma rede internacional de agentes locais. (...) O cinematógrafo difunde-se tão velozmente que vários países da Ásia e América Latina tomam conhecimento desta técnica ao mesmo tempo que a Europa e os Estados Unidos. Filma-se em países tão diversos como Egito, México, Brasil, China ou Índia.”³⁷

O cabo submarino – teve papel revolucionário ao romper com a limitação que representavam os mares – por bastante tempo exclusivamente sob domínio britânico, de claro uso comercial (para o conhecimento das cotações dos valores em diferentes partes do mundo) e militar (comunicação entre *front* e quartel general), havia sido expandido pelos mesmos a

³⁵ THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998, p.

36

³⁶ THOMPSON, op. cit., p. 36.

³⁷ MATTELART, op. cit., p. 56.

todo mundo em 1902³⁸. Sua evidente importância levou tanto à tentativa de estabelecer um predomínio sobre a informação, quanto à de evitá-lo (nos momentos em que se tratava de rivalidades entre nações).

Gravações fonográficas e cinematográficas podiam ser apreciadas em diversas partes do mundo, sendo que seus idealizadores muitas vezes não tinham noção da dimensão total coberta (enquanto abrangência geográfica) pelas suas mensagens. Nesse caso, a curiosidade, o sentimento e os negócios mesclaram-se, aliados à praticidade. Carregar um gramofone e disco, ou projetor e filme não necessitava muitos esforços; logo, adquirindo-os, ficava aberta uma porta para o comércio da novíssima tecnologia (no final do século XIX), mistura de informação e ciência, civilização e diversão.

Ao mesmo tempo em que a aproximação de territórios longínquos permitia a ampliação do conhecimento, também afetava as formas existentes de interação (tanto social pela ampliação do grau de interferência de povos sobre outros; empresarial, pela definição de estratégias administrativas e definição de investimentos diversos), para que se tornasse viável o processo desse conhecimento. Realizável mediante a ampliação das formas de comunicação, uma vez que comunicar significa disseminar algo, viável mediante alguma ação. Nesse sentido, propomo-nos a utilizar as palavras de John Thompson, ao qualificar comunicação como *um tipo distinto de atividade social que envolve a produção, a transmissão e a recepção de formas simbólicas e implica a utilização de recursos de vários tipos.*³⁹

Quando algo passa a ser encontrado sob domínio de determinado grupo, ao qual é dirigido, o algo em questão torna-se passível de conhecimento comum pelo grupo, sendo assim, uma maioria destes passa a ter possibilidade de acesso. Aos elementos transmitidos e submetidos ao domínio (o algo), denominamos formas simbólicas. Tais formas são referências usadas pelos indivíduos para realizar ações que interfiram nos rumos dos acontecimentos.⁴⁰ A constante transmissão das formas simbólicas vem a caracterizar a existência dos chamados meios de comunicação que, seriam os veículos pelos quais essas são difundidas.⁴¹

³⁸ Ibidem, p.31.

³⁹ THOMPSON, op. cit., p. 25

⁴⁰ Ibidem, p. 24.

⁴¹ Ibidem, p. 30-32.

No caso das imagens, uma pessoa de Porto Alegre, assistindo cenas extraídas de lugares longínquos, já podia apreender um pouco do que acontecia em qualquer rincão do mundo, por mais ermo que fosse, conforme mostrado.

“Cinema Variedades – (...) Hoje será repetido o mesmo programma, que consta dos seguintes films:
A perola do Mediterraneo (scena natural).
Viagem em banhos de mar (comica).
Lembrança de Paris (natural).
A filha do barqueiro (dramatico).”⁴²

Antes da apreensão das imagens e mais precisamente das imagens em movimento, apenas o deslocamento físico real do indivíduo permitia o uso de algum dos nossos cinco sentidos para apreciar um local. Com a crescente demanda por câmaras e filmadoras em torno do mundo, tudo se tornava passível de apreciação. Supostamente, o ser humano passava a ter um rol mais elaborado de lembranças e assuntos sobre os quais debater.

“Cinema Avenida
Hoje: Programma de 1ª ordem organizado a capricho/ 1ª parte – Gaumont Journal n. 43. Actualidades, modas, sport, novidade semanal e homenagem ao precursor da aviação. Santos Dumont assiste á cerimonia commemorativa das suas primeiras provas e recebe commenda da legião de honra do presidente do conselho e as felicitações (...). Em Berlim a catastrophe no ar, o que fica do dirigivel Zeppelin, dois minutos deppois da explosão, pereceram 28 pessoas”.⁴³

A potencialidade de propagação de um sentimento de pertença ao mundo, relativo aos possíveis e cada vez mais constantes contatos entre partes distintas do globo, foi insinuada no horizonte humano, à medida que, ao conhecimento de fatos agregaram-se imagens concretas – de pessoas e locais verdadeiros, em movimento e com duas dimensões perceptíveis – na mente. Lembremos que, antes do desenvolvimento de mecanismos facilitadores de transmissão de saberes, a compreensão que se podia ter de lugares distantes, apenas era possível através do contato com um interlocutor que houvesse estado no lugar em questão. Quem sabe, até mesmo um sentimento de orgulho ante uma possível superação das limitações sociais. Aqueles desprovidos de maiores e melhores condições econômicas e sociais, passavam a ter acesso por alguns minutos a real chance de transportar-se, no escuro, a algum rincão distante e misterioso, observar hábitos diversos dos seus. Quanto a isso, Thompson afirma que:

⁴² A Federação. 18 de janeiro de 1910.

⁴³ Correio do Povo. 1º de março de 1914.

“Ao alterar a compreensão do lugar e do passado, o desenvolvimento dos meios de comunicação modificou o sentido de pertencimento dos indivíduos – isto é, a compreensão dos grupos e das comunidades a que eles sentem pertencer. Esta compreensão provém, até certo ponto, de um sentimento de partilha de uma história de um lugar comum, de uma trajetória comum no tempo e no espaço”.⁴⁴

Nas cidades, com a determinação de extensas horas de jornada, em um espaço geográfico maior, decresceu a intensidade da interação entre as pessoas, que passaram a ter de cumprir seu papel dentro de um território específico. A troca de experiências tendeu a ficar rarefeita, bem como os produtos derivados destas. Algumas das lacunas fomentadas por essa carência foram, em parte, ocupadas por produtos próximos – resultados de meios de divulgação que nasceram do desenvolvimento técnico, que facilitam as chamadas trocas simbólicas – cujos interesses se estendem para além de um propósito educativo, esclarecedor ou facilitador, pois também são orientados na perspectiva do consumo e do lucro. Nesse ponto, é pertinente a visão de Adorno:

“El film no puede entenderse aisladamente como una forma artística ‘sui generis’, sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica.”⁴⁵

Não é o resultado de um acontecimento específico e bombástico, nem uma invenção difundida, especificamente, que deflagra toda esta velocidade. O conjunto delas, fruto de um contexto específico onde o desenvolvimento econômico de alguns países, relacionado a um prático incremento funcional estabelecido na tecnologia, levou um modelo de civilização à posição de grande destaque; ponta de lança dos argumentos construídos pelo uso da ciência e suas possibilidades. Tornou-se uma máxima e abriu o espaço para uma massa interagir sob novos parâmetros, que por sua vez, paralelamente também era construída.

Pelas bandas do Brasil, nas palavras de Lilia Moritz e Angela da Costa, era intenso o desejo de introduzir, com o máximo de presteza, as novidades surgidas entre os nossos *irmãos do norte* e na Europa. Interesse majorado com a entrada do século XX, pois de *forma acelerada entraram no Brasil a luz elétrica e com ela o telégrafo, o telefone, o cinematógrafo, os raios-X*.⁴⁶

⁴⁴ THOMPSON, op. Cit., p. 39.

⁴⁵ ADORNO, Theodor. *El cine y la musica*. Madrid: Fundamentos, 1981, p. 22

⁴⁶ COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914** – no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras. 2000, p. 128.

Em parte, os anseios nesse sentido refletiam uma questão importante de cunho político. Apesar da virada do século carregar um estigma por si mesmo, a proximidade com a data da ainda recente proclamação da república brasileira (1889) trazia consigo o desejo pela afirmação do novo sistema.

O trabalho de propaganda tinha um caráter de enfrentamento, uma vez que, no período imperial houve a iniciativa de D. Pedro II – grande apreciador de novidades – em garantir uma imagem brasileira de culto à ciência.⁴⁷ Como explicam Angela da Costa e Lilia Moritz: *Criador e criatura, D. Pedro fazia de sua imagem a representação do Império e ligava a realeza brasileira aos grandes desígnios da civilização ocidental.*⁴⁸ Havia uma imagem a ser preservada, ao mesmo tempo em que devia ser associada, em função das mudanças, com a República.

1.2.2 Condição Econômica

A Segunda Revolução Industrial foi determinante à conformação do mundo como conhecemos, uma vez que nossa capacidade criativa ainda hoje está por demais vinculada aos conhecimentos difundidos naquele período. Como afirmado por Angela da Costa e Lilia Moritz, os resultados dela, em seu tempo, levaram à:

“aplicação das recentes descobertas científicas aos processos produtivos, possibilitando o desenvolvimento de novas fontes de potenciais energéticos, como a eletricidade e os derivados do petróleo, que geraram mudança de impacto nos mais diferentes setores: indústria, microbiologia, farmacologia, medicina, higiene e profilaxia.”⁴⁹

Importante também é destacar que as melhorias tecnológicas agregadas serviram para ampliar o índice de produção fabril, bem como para mecanizar a produção agrícola, levando a uma menor dependência de mão-de-obra neste setor, significando a diminuição de pessoas no campo⁵⁰. Evidente que a migração para os centros urbanos significou uma tendência que se apresentou de forma diversa e gradual nos países europeus, *em 1880, excetuando Bélgica, Grã-Bretanha, França, Alemanha, Holanda e Suíça, mais da metade da população dos países*

⁴⁷ COSTA, SCHWARCZ, op. cit., p. 126.

⁴⁸ Ibidem, p. 127.

⁴⁹ Ibidem, p. 20.

⁵⁰ Sobre maiores detalhes ver HOBSBAWM, Eric, J. *A Era do Capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

*ainda vivia e trabalhava no campo; contudo, era uma tendência constante*⁵¹ a concentração populacional nas cidades. Juntamente a esses últimos, os Estados Unidos havia conhecido um rápido desenvolvimento no final do século XIX.

A industrialização agregou a si um crescente número de trabalhadores provenientes de outros setores, levando a uma maior demanda por produtos agrícolas, porque a migração de mão-de-obra não foi plenamente substituída pelo aprimoramento técnico. Ao mesmo tempo, tornava-se perceptível a dependência por produtos primários que garantissem plenamente o funcionamento da indústria crescente. Assim, ficou manifestada a necessidade de suprir a demanda mediante a importação de outras partes do globo. Como explica Malcom Falkus, *os países industrializados perceberam que não podiam prescindir dos países exportadores de produtos primários, ao mesmo tempo em que abriam neles amplos mercados para seus produtos manufaturados.*⁵²

Referindo-se ao nível das trocas comerciais, podemos verificar que o século XIX marcou uma intensificação tanto no número de transações quanto no volume das mercadorias negociadas. Havia uma tendência manifestada de aproximação em relação às novas áreas do mundo em função de crescentes interesses mercantis, exemplificados no crescimento da economia inglesa, que assumira o *ranking* das potências mundiais. Todavia o processo criativo de novas técnicas, conseqüente da Revolução Industrial, iniciada nesta mesma potência e posteriormente seguida por outras, surtiu efeito não apenas nos contatos entre povos e nações, como também na forma como acabou sendo exercida a preponderância pelas grandes potências junto aos distintos povos e nações. Nesse aspecto:

“Uma característica relevante do século XIX e do século XX foi o grande aumento do fluxo internacional de capitais. Os investidores europeus aplicavam seus excedentes na escavação de minas, no desenvolvimento das cidades, luz, eletricidade, gás e em vários outros setores da economia dos países da periferia capitalista, principalmente naqueles (...) que poderiam baratear o escoamento dos produtos a serem importados pela Europa.”⁵³

Esse período é marcado por oscilações no mercado e, por conseqüência, nas economias. Entre os anos de 1870 e 1893, em função de uma incapacidade de articular soluções para o

⁵¹ Idem, 1988, p. 39.

⁵² FALKUS, Malcolm. A Nova Economia. In: **História do Século 20**, n.º1. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 22.

⁵³ FALKUS, op. cit., p. 22.

contínuo crescimento da produção,⁵⁴ a tendência manifestada foi de constante redução dos preços. A partir de 1895, a tendência se inverte e inicia uma elevação dos preços e das margens de lucro. Os acontecimentos acabaram provocando repercussões em todo o mundo, de acordo com Clodoaldo Bueno, os países industrializados passaram a ter condições de oferecer maior número de mercadorias e capitais, tendo por efeito uma expansão nas necessidades de consumo, para fortalecer o nível de suas próprias produções, acentuando a divisão internacional do trabalho.⁵⁵

Todavia, alguns fatores levaram a gradual perda de espaço por parte da Inglaterra, a partir de 1870, com o enfraquecimento da sua ascendência sobre outros países. A isso se relaciona, de acordo com o explicitado por Giovanni Arrighi, a ascensão dos Estados Unidos e da Alemanha à categoria de potências mundiais e a ameaça que esses países passaram a representar à capacidade britânica de governar o sistema interestatal.⁵⁶ Em face dessas alterações, percebe-se um afastamento da economia brasileiro em relação ao campo de influência britânico, passando a estabelecer um vínculo mais afim com os Estados Unidos, potência político-militar hegemônica na América.

A situação do Brasil, no mesmo período em questão, colocava o país entre aqueles situados na periferia do sistema mundial. A economia brasileira era exportadora de produtos primários. O país importava quase tudo, de produtos manufaturados a alimentícios. Ao adentrar o século XX, as condições sociais e estruturais do país, como afirma Paulo Roberto de Almeida, em muito pouco, diferiam daquelas do século anterior, sendo que a principal modificação estava na organização do trabalho, que havia mudado o eixo de gravitação do trabalho escravo para o livre.⁵⁷ A passagem para a República, em 1889, não provocou grandes mudanças, havendo mais uma adequação ao quadro que se configurava.

Até a Primeira Guerra Mundial, o setor externo exercia uma influência enorme na economia brasileira. Clodoaldo Bueno constata a importância dos relacionamentos internacionais no início do século XX em comparação com qualquer outro período da história

⁵⁴ Sobre a crise econômica das potências capitalistas, que redundaram no enfraquecimento das relações de multilateralismo e no posterior período conhecido como imperialismo, ver Hobsbawm, op. cit.

⁵⁵ BUENO, Clodoaldo. **Política externa da Primeira República**: os anos do apogeu – de 1902 a 1918. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003, p. 92.

⁵⁶ ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 1996, p. 54-59.

⁵⁷ ALMEIDA, Paulo Roberto de. **Relações internacionais e política externa do Brasil**: dos descobrimentos à globalização. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1998, p. 39.

do país, pois jamais o percentual das suas exportações em relação ao PIB foi superior ao do período em que se incluem os anos de 1879 e 1913.⁵⁸

O crescimento econômico ocorrido no Brasil nesses anos da República Velha, correspondeu a um progresso nos transportes, principalmente portos e ferrovias, com o objetivo de facilitar o deslocamento da produção destinada à exportação, sendo que para isso foi de extrema relevância a entrada de capitais externos. O ordenamento dessa condição, estabelecida na dependência justificada no interesse por produtos primários impunha uma temeridade. Assim, o Brasil ficava exposto a uma série de fatores que fugiam do controle estatal, podendo vir a desequilibrar a situação, levando à retração da economia em decorrência dos riscos aceitos. Sobre isso, havia:

“vulnerabilidades que decorriam das variações climáticas, com repercussões na oferta de café e, conseqüentemente, na receita das exportações. Além disso, havia perturbações na demanda nos países consumidores, alterações no fluxo de capital em direção aos países periféricos.”⁵⁹

E de fato, problemas decorrentes da condição de dependência, na qual o país se colocou, vieram a ocorrer. No último ano do governo imperial o país sofria a primeira desvalorização do café.⁶⁰ A produção, em descompasso à demanda internacional, conduziu o preço do produto ao chão, levando a uma crise cambial e à inflação.⁶¹ Resultando da convulsão econômica, o país teve de apelar aos banqueiros de Londres – os Rothschild – por empréstimos, o que levou à assinatura do *fundings-loan* (1898)⁶² que, em troca do dinheiro entregue, levava ao adiamento do pagamento da dívida até o ano de 1911, tendo como garantia as rendas da alfândega do Rio de Janeiro, para os débitos a serem pagos, esta que era a principal fonte de receitas do governo.

Do ponto de vista da influência política, a maior ascendência junto ao governo federal permaneceu sendo a das classes agrárias. Pelo que esclarece Carone⁶³, o desejo de expansão

⁵⁸ BUENO, op. cit., p. 91.

⁵⁹ Ibidem, p. 93.

⁶⁰ COSTA, SCHWARCZ, op. cit., p. 63.

⁶¹ Ibidem, p. 63.

⁶² O *fundings-loan* é o sintoma de problemas mais profundos de ordem política e econômica. Os últimos dez anos do século XIX marcam uma série de conflitos internos, principalmente no ano de 1893, mas também em 1897 estourou o problema da revolta de Canudos. Problemas desta magnitude foram resolvidos pelo uso da força que necessitavam gastos em armamento. A essa época, o mundo encontrava-se ainda debilitado pela crise de superprodução que afetou o mercado mundial. Ver: CARONE, Edgar. **A República Velha I**. São Paulo: DIFEL, 1975, p. 110-115.

⁶³ CARONE, op. cit., p. 162.

da burguesia permaneceu controlado, sob forma de uma adequação aos interesses das classes agrárias. Fato que, supostamente teria levado à troca de uma ideologia própria, por *uma vaga glorificação de civismo*.⁶⁴ Mais do que por convicção de classe, as idéias circulantes dos núcleos urbanos, debatidas e defendidas durante a República Velha, surgiam por influência do pensamento evolucionista – de pretensões científicas e que estava em voga no mundo ocidental.⁶⁵

Vitimada pela ânsia, reprodutora em relação ao que acontecia na Europa, manifestada pela burguesia brasileira, as camadas baixas se viram obrigadas a ceder espaço. As *expectativas brasileiras de alcançar as alturas das nações modernas*,⁶⁶ levaram à elaboração de obras arquitetônicas grandiosas que vieram a afastar os pobres moradores que habitavam as regiões escolhidas.

1.2.3 O Espaço Urbano como Espaço Social

Para a compreensão de como se processou a difusão do hábito de frequentar os cinemas, quando salas começam a difundir-se pelas cidades, precisamos entendê-lo como parte constitutiva do fenômeno urbano nos inícios do século XX. Mesmo sendo um sinal da prodigiosa capacidade inventiva do homem (como evidenciaremos nos capítulos seguintes), ainda era *coadjuvante* numa *peça* onde o papel principal pertencia à própria rua. O *espetáculo* que se apresenta aos olhos, aguçando a criatividade e convidando à possíveis aventuras, mostrado através das luzes, brilhos, cores e verticalidade dos prédios destinados às diversões, apenas podem atrair e se disponibilizarem às pessoas estando dispostas no caminho destas, pois o fascínio desperto provém do impacto visual provocado. O artigo seguinte evidencia o poder de atração provocado pelas grandes construções, como se fossem armadilhas dispostas à espera, sendo que a trilha que leva as vítimas até o destino final é a rua, que conduz ao local onde se encontra uma profusão de estímulos cativantes.

“Ha uma cousa que não corresponde aqui á grandeza das avenidas (...): essa cousa são os theatros ou, de um modo geral, as diversões nocturnas.
Os cinemas formam uma casta a parte.
Os da avenida, especialmente, são simplesmente feéricos; e ao passar pelas suas amplas e largas portas abrindo para salas de espera, onde o luxo, o bom gosto e o

⁶⁴ Ibidem, p. 162.

⁶⁵ Ibidem, p. 163.

⁶⁶ COSTA, SCHWARCZ, op. cit., p. 28.

conforto vivem em prodigioso consorcio, compreende-se, facilmente, a força irresistível que obriga homens, senhoras e crianças a nelles entrarem, de dia e de noite, na meia hora que furtam negocios ou ás pequenas compras. (...) exercem sobre todas as camadas sociaes uma influencia decisiva, que ninguem mais pensa em combater e que seria pueril contestar.”⁶⁷

Apesar das casas erguidas serem internamente segmentadas em distintos ambientes, ao ler um relato desses, o desfecho resultante da decisão de adentrar o local, parece ser menos importante. Então, se o cinema ou o teatro deixam a impressão de serem o destino ao qual os indivíduos convergem, a rua parece significar, de acordo com quem faz o relato, a ante-sala.

Nesse sentido, visamos resgatar subsídios sobre a importância da organização do espaço urbano como elemento estimulante à sociabilidade. Durante o século XIX, o papel desempenhado pelos espaços abertos de circulação pública ficou bastante explícito, como, por exemplo, nos escritos de Baudelaire, artista que destaca a figura emblemática a percorrer tais espaços: o *flâneur*. Por causa da relevância das descrições feitas pelo recém referido autor, entregaram-se ao estudo, da produção deste último, pesquisadores como Benjamin e Berman.⁶⁸

A abertura de grandes vias nas cidades favoreceu o contato entre diferentes regiões da mesma. Através da reformulação das ruas, com o aumento dos espaços de circulação veio a permitir a aproximação física de pessoas de distintas condições sociais. Em Paris, modificações intensas iniciaram em 1850, por iniciativa do prefeito Haussmann (lá colocado por Napoleão III), com a criação do *boulevard*, que, de acordo com Berman⁶⁹, foi decisivo para a modernização da cidade tradicional. Observando a importância fundamentada nesse novo tipo de ordenamento do espaço, Berman evidencia que:

“Os novos bulevares permitiram ao tráfico fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo a outro (...). Além disso, eles eliminaram as habitações miseráveis e abriram ‘espaços livres’ em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento. Estimulariam uma tremenda expansão de negócios locais, em todos os níveis, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções”.⁷⁰

⁶⁷ Chronica de viagem / Rio de Janeiro, 12 de abril/ Theatros , cinemas e cousas de letras. A Federação. 29 de abril de 1913.

⁶⁸ Ver BERMAN, op. cit.; BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

⁶⁹ BERMAN, op. cit., p. 145.

⁷⁰ Ibidem, 146.

Vê-se que o resultado direto dos bulevares não apenas ficou restrito a uma questão estética com a remoção de locais de aspecto desagradável, ou de ajuda à circulação pública, mas cumpriu igualmente um papel social de eliminação de concentrações populacionais inconvenientes que, no final, tiveram como contrapartida, o aumento do número de empregos, por ocasião da continuidade dos negócios desta natureza.

A permanência do reordenamento do espaço interno, tinha outros aspectos a serem contemplados. Estavam na pauta modificações que incluíam a incorporação dos novos frutos da ciência, pela modificação dos sistemas de fornecimento de água, do sistema de esgotos e da construção de locais de interação, pela construção de uma rede de parques.⁷¹

Esteticamente, a cidade passa a emanar uma identidade moderna, reproduzindo um ideal capitalista, que, nas palavras de Sílvio Correa, concebia o *sítio urbano como um local de limpeza, de competitividade, de produtividade e de civilidade por excelência*.⁷² Do ponto de vista da sociabilidade, Berman afirma que a principal repercussão foi o fato dos bulevares terem criado *um espaço privado em público, onde as pessoas podiam dedicar-se à própria intimidade sem estar fisicamente sós*.⁷³

O contínuo crescimento das cidades mostrou a magnitude do gênero civilizado, representada nos triunfos da tecnologia moderna. A eletricidade, as luzes, a nova arquitetura – com novas e grandes construções –, tornavam os espaços públicos a grande tônica da vida moderna; o palco desta. A sofisticação crescia e se desvelava em tantos lugares que o espaço público se tornava o lugar propício para a apreciação; era o acento destinado à apreciação dos espetáculos, que vinham se tornando as novas cidades. As pessoas vêem, interagem e são vistas em maior intensidade e sob circunstâncias variadas. Neste contexto encontravam-se os personagens de Baudelaire; observadores, estimulados a ponto de poderem ter transformado sua ânsia em potencial de consumo. No que diz respeito à exploração do contexto criado, como objeto de consumo, explica Don Slater que:

“Com o modelo industrial e urbano de modernização bem estabelecido enquanto idéia, ainda que não inteiramente enquanto realidade, e com as rupturas econômicas e sociais da década de 1840 ultrapassadas, é praticamente consenso que uma nova era de confiança foi anunciada pela Exposição de Londres no Crystal Palace, em

⁷¹ Ibidem, 146.

⁷² CORREA, Sílvio. **Sexualidade e poder na belle époque de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1992, p. 39.

⁷³ BERMAN, op. cit., p. 147.

1851. (...) embora o foco dessa primeira comemoração internacional de progresso tenha sido a exibição dos triunfos da ciência e da tecnologia moderna, na época da exposição de Paris, em 1889, os objetos já estavam começando a mostrar etiquetas com preços. A transformação da própria modernidade em mercadoria, de suas experiências e emoções em espetáculos para o qual se vendem ingressos, de seu controle da natureza em conforto doméstico, de seus conhecimentos em fantasias exóticas, e da mercadoria na meta da modernidade: tudo isso estava fermentando muito antes da produção em massa voltada para o consumo de massa”⁷⁴

No Brasil, na virada do século XIX, começam a despontar idéias no sentido de proceder de igual maneira ao que vinha ocorrendo na Europa. Já nas últimas duas décadas do século XIX, as alterações no quadro da política interna brasileira foram importantes para catalisar mudanças em outras áreas. Para Gunter Weimer:

“A abolição da escravatura e a proclamação da república foram dois fatores que revolucionaram a vida nacional e oxigenaram sua cultura em todos os setores. Em relação ao urbanismo, foram tomadas várias iniciativas no sentido de colocar a Nação a par da evolução dos conceitos na forma em que estavam sendo desenvolvidos na Europa.”⁷⁵

A antiga ordenação urbana, a qual a maioria das cidades brasileiras mantinha, não possuía um esquadramento que delimitasse as áreas de habitação, nem para o exercício de atividades. Contudo, quanto mais se aproximava o século XX, maior tornava-se a demanda pela redefinição do espaço. Cláudia Pilla, ao referir-se a Porto Alegre, vê que acontecimentos aqui ocorridos, encontravam similitudes no plano nacional, assim afirma que:

“Nas primeiras décadas deste século, Porto Alegre sofre, como muitas cidades brasileiras, modificações estruturais marcantes na sua paisagem. Uma imagem de cidade foi idealizada, produzida e inaugurada através da articulação de diversos saberes”.⁷⁶

No capítulo seguinte trataremos de pontuar com maior propriedade as alterações promovidas no traçado interno da cidade de Porto Alegre, contudo nos antecipamos ao mencionar alguns fatos. As principais iniciativas foram tomadas por intermédio do intendente José Montauray de Aguiar Leitão, atento seguidor dos desígnios da cúpula do Partido

⁷⁴ SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002, p. 23.

⁷⁵ WEIMER, Gunter. Moreira Maciel e seu plano geral de melhoramentos. In: textos escolhidos de Arquitetura Gaúcha II. In: **Estudos Tecnológicos Unisinos**. Arquitetura. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1997, p. 15.

⁷⁶ D’AMASIO, Cláudia Pilla. A Construção e a imagem cidade-progresso em Porto Alegre na virada do século. In: SOUZA, Célia F.; PESAVENTO, Sandra J. **Imagens Urbanas – Os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1997, p. 147.

Republicano Rio-grandense (PRR)⁷⁷. De difícil implantação, devido aos custos elevados, vemos que:

“Os primeiros esgotos foram instalados no ano de 1907 e em 1912 já havia setenta e quatro quilômetros de rede. (...) Em 1911 já havia 2700 metros de linha para atender à iluminação pública e 784 assinantes com 5266 lâmpadas.”⁷⁸

Todas características vinham ao encontro da tentativa de tornar a cidade atualizada com as mudanças que vinham, já há algum tempo, ocorrendo em outras cidades do Brasil⁷⁹. Uma espécie de busca pelo mundo moderno, na qual as autoridades pretendiam integrar a cidade, provando a viabilidade de se alcançar o progresso.

1.2.4 Modernidade

Temos evidenciado que, no período abordado no trabalho, ocorreram inúmeras transformações que afetaram a economia, o modo de vida das pessoas e o próprio entendimento que estas tinham do mundo a sua volta. Em suma, percebemos a existência de um anseio pelo *moderno*. Não se tratando de uma percepção limitada a espaços geográficos específicos, foi algo que se avolumou, alcançando diferentes partes do mundo. Todavia, temos de questionar o que representou o desejo por modernização. Sendo algo mais complexo do que uma tendência de substituição do novo pelo velho, torna-se fundamental para a compreensão da sociedade, levando-nos a um questionamento maior. O que é *modernidade*?

Seria por demais pretensioso estabelecer um parecer definitivo sobre o conceito de modernidade. Além de complexo, o tema em questão já deu origem a um considerável rol de publicações e, também, de controversas entre autores dos mais importantes. Procuremos, todavia, alinhar alguns pontos que permitam estabelecer a pertinência do uso dos termos *moderno e modernidade*.

⁷⁷ Sobre a organização política do estado do Rio Grande do Sul ver: LOVE, Joseph. . **O Regionalismo Gaúcho e as Origens da Revolução de 1930**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁷⁸ SAMMARTIN, Olyntho. **Um ciclo de cultura social**. Porto Alegre: Sulina, 1969, p. 26.

⁷⁹ Antes de começar em Porto Alegre, ocorreram movimentos de reforma nas principais cidades do país. A abertura da Avenida paulista, em São Paulo e a da Avenida Central, no Rio de Janeiro, evidenciaram um processo de características modernas e impiedosas, que impôs uma beleza moderna às custas do deslocamento de grandes contingentes populacionais. Sobre o assunto da nova cidade, idealizada no Brasil durante a Primeira República, ver: COSTA, SCHWARCZ, op. cit.; BARCELOS, Adair. **O Governo José Montauray e a Modernização de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado em História/UFRGS. Porto Alegre: 1995.

Para um autor, já referido no presente trabalho – Marshall Berman – falar em *modernidade*, implica em trazer à discussão um outro termo: *modernização*. Segundo ele, a modernidade seria uma realidade construída, através da qual a sucessão de novos estímulos àqueles que vivem ou observam tais acontecimentos em andamento, prevaleceria como grande característica. Ou, como o próprio Berman estabelece, seria a possibilidade de participação em um *tipo de experiência de tempo e espaço (...) que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje*, a experiência de *ser moderno*, de viver no *turbilhão da vida moderna*. De outra forma, a viabilidade de experiências, em uma tamanha intensidade, é concretizada mediante a força crescente de uma fonte alimentadora desse turbilhão. Esta, seria o conjunto das grandes descobertas no campo das ciências, que favoreceu a mudança da perspectiva do ser humano ante a realidade material que o cerca; a aplicabilidade da técnica, resultado da própria ciência, que altera constantemente as formas de produção industrial e as relações entre a produção e trabalho, provocando atrito entre as classes; novas formas de comunicação; crescimento populacional; sendo que tudo, interligado vem a ser qualificado como modernização. Sendo a modernização, a materialização no plano físico que permite que o *turbilhão* se pronuncie; a expressão intelectual deste, ou melhor, a consciência repercutida sob forma de reflexão dos acontecimentos, resultando na eclosão de novas formas artísticas e ideológicas, vem a ser a *modernismo*. *Modernidade*, então, é a relação dialética entre *modernização e modernismo*.⁸⁰

Quanto ao início da modernidade, Berman afirma que, já podia ser encontrada no século XVI, naquele ambiente pródigo em acontecimentos e idéias, marcado pelas navegações e pelo Renascimento.⁸¹ Para ele, *na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna*.⁸²

Retrocedendo em tamanha quantidade de anos, ele reconhece no período enquadrado um marco, significativo por evidenciar a ampliação dos contatos entre distintas partes do globo e pela contestação de paradigmas tradicionais. Contudo, evidencia a existência de fases. Explicando que no começo do processo, prevalecia um estado de confusão, desprovido de qualquer consciência a ser compartilhada. A plena maturidade se dá apenas quando o modernismo passa a ser cultivado, dando origem a movimentos compartilhados por grupos de

⁸⁰ BERMAN, op. cit., p. 15-16.

⁸¹ Ibidem, p. 16.

⁸² Ibidem, p. 16.

interesse, que vão se desenvolvendo, comprovando a evolução da humanidade mediante a interação dialética entre modernismo e modernização.

Reiterando a despreensão na análise dos conceitos expostos, enfatizamos que não há unanimidade na aceitação das idéias. Pretendemos apenas construir um referencial, que nos permita *costurar* algumas impressões sobre o período compreendido entre o final do século XIX e o início do seguinte, evidenciando uma pertinência nos argumentos a serem propostos.⁸³

Ao destacar o século XIX como um período capaz de partilhar pontos de vista antagônicos sobre a realidade experimentada, marcada pela ascendência do novo, mas onde as pessoas são capazes de resgatar na memória a presença do antigo, Berman atesta que *emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização*.⁸⁴ É justamente a contradição inerente ao processo, de passagem entre os dois séculos, que mais nos interessa observar.

Nesse período de ascendência da modernidade, no qual a ciência passa a exercer um papel de absoluta importância, emerge uma nova forma de consciência, sendo que, passa a nos ser de extrema valia a perspectiva adotada por Agnes Heller⁸⁵.

Para ela, a humanidade desenvolve diferentes formas de equacionar o tempo, significa dizer que a relação entre passado, presente e futuro é influenciável pela maneira como as sociedades se estruturam e dão sentido à sua existência. No momento em que emerge o homem moderno, está subjacente a ele uma diferente consciência da própria história.

O momento de passagem entre os dois séculos que estamos vendo estaria dentro da *consciência da universalidade*, que Heller atribui como sendo a consciência do mundo histórico. Passado, presente e futuro dentro de uma mesma ótica. Mas todas as três temporalidades dizem respeito à humanidade como um todo; não se concebe o futuro como reflexo de uma determinada cultura em específico, mas como sendo universal. Vigora a visão de que o mundo é mutável, superando a noção de perenidade das estruturas, que são criações humanas, portanto perecíveis, como o próprio indivíduo. Não faz parte a idéia de um fim

⁸³ A questão em estudo manifesta tanta polêmica que tornou-se clássica a contraposição feita, por Perry Anderson, aos argumentos propostos por Berman. A este foi sugerida uma postura anti-histórica por estender o conceito de modernidade a um período tão distante, no desenvolvimento do modo de produção capitalista.

⁸⁴ BERMAN, op. cit., p. 16.

⁸⁵ HELLER, Agnes. **Uma Teoria da História**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1993, p. 34-36.

externo como solução ao processo (assim como o juízo final, que somente pode resolver as questões fora do mundo), nem há uma idéia única partilhada sobre o que move o processo histórico e do que irá mudá-lo; ou seja, a consciência é pluralista. Na manutenção de uma consciência plural, as variações têm de, racionalmente discutir sobre a autenticidade de suas proposições, que se fazem pertinentes em função das possibilidades de mudança social projetadas para o futuro, cuja viabilidade de concretização deve ser provada. O futuro, tido como um tempo ideal a ser alcançado, só pode ser construído a partir do vivido no tempo presente (o real). Para tal sucesso, passado e presente devem ser entendidos cientificamente. Assim, os valores de cada sociedade são objetos a serem investigados para que se chegue ao conhecimento, não sendo este um fim em si mesmo. O homem é parte integrante da história, então a pergunta sobre o que o homem é, fica subordinada ao o que é a história, o que é a civilização, logo, a ação do homem pode ser enxergada como parte da transformação. *O homem é universal, mas a pessoa não.*⁸⁶

O processo contínuo de modernização, que age como estimulador da vida moderna, alcança um alto grau de intensidade no decorrer do século XIX. Em parte, essa intensidade deve-se ao fato de ser um período marcado pelo avanço das conquistas científicas. Sobre a ascendência da ciência no modo de vida, é de extrema relevância citar a obra de Antonio Gramsci.

Para ele, vivia-se a esperança, de que as conquistas obtidas, pelos progressos da ciência, recuperariam a humanidade, o que era uma característica das teorias reformistas que existiam à época. Contudo, Gramsci afirma que esta euforia acabou fazendo da própria ciência um elemento que corroborou com um determinado propósito – da burguesia na conquista da hegemonia – na medida em que foram depositadas, esperanças erroneamente entendidas, o que fez propriamente da ciência, uma ideologia. A ciência, para ele, resulta da união do fato objetivo (aquilo que sempre pode ser verificado por todos) a uma hipótese, cujo propósito é alcançar a compreensão da relação entre ser humano e a realidade. Assim, constata que vem acontecendo uma deturpação, pois haveria se difundido a crença de que a ciência buscaria alcançar a objetividade total, sendo esquecido que são pessoas aquelas que estão na base da criação. Logo, a ciência não paira acima de tudo, é uma superestrutura, uma ideologia. Se deixar levar pelo engano, incorre na construção de um pedestal, para algo que acabou

⁸⁶ HELLER, op. cit., p. 36.

colocado fora do seu contexto histórico apropriado – pautado pela relação do homem com sua realidade. Seria o estabelecimento da ciência como uma concepção de mundo:

“O progresso científico fez nascer a crença e a esperança em um novo Messias, que realizará nesta terra o Eldorado; as forças da natureza, sem nenhuma investigação do esforço humano, mas através de mecanismos cada vez mais perfeitos, darão uma abundância à sociedade todo o necessário para satisfazer seus carecimentos e viver com fartura.”⁸⁷

O que, geralmente acaba acontecendo nas sociedades modernas, está fundamentado na exploração dos predicados oriundos do usufruto da razão humana. Sob pretexto de instituir uma adequada organização racionalizada, encontra-se subentendida uma forma de dominação política. Em Habermas⁸⁸, podemos encontrar a idéia de que a ação, tida como racional e dirigida a determinados objetivos definidos é, *segundo sua própria estrutura, um exercício de controle*; logo, à racionalização das relações, equivale ao estabelecimento de uma exploração.

Aprofundando a lógica desenvolvida, chega-se à conclusão que o resultado aplicado, expressão da racionalidade, sob forma de ciência e técnica, repercutem sobre as forças produtivas, o que as torna ideologia. Com relação à expressão material dessa ideologia, reflete Marcuse que:

“Determinados fins e interesses da dominação não são outorgados à técnica apenas ‘posteriormente’ e a partir de fora – inserem-se já na própria construção do aparelho técnico; a técnica é, em cada caso, um projeto histórico-social; nele se projeta o que uma sociedade e os interesses nela dominantes pensam fazer com os homens e com as coisas.”⁸⁹

Se os pressupostos levantados por Marcuse puderem ser aplicados ao caso do cinema, fica evidente que a técnica da filmagem não é algo isento. Exerce um fascínio sobre o público pelo que representa, pois se torna símbolo, *mostra um objeto ou estado de coisas como um outro e designa-o na sua significação para nós*.⁹⁰ Além disso, o desenvolvimento da indústria construtora de aparelhos pressuporia, de acordo com Marcuse, um objetivo de exploração comercial. Contudo, cremos que, ao referir-se à técnica, o autor pretende identificá-la como sendo ideológica pelo fato de, a partir do momento desta ser estruturada, sistematizada e difundida em modelo industrial, está alicerçada nos interesses de acumulação (lógica do

⁸⁷ GRAMSCI. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 175.

⁸⁸ HABERMAS, Jürgen. **Técnica e Ciência como Ideologia**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 46.

⁸⁹ MARCUSE, Herbert. *Industriaisierung und Kapitalismus im Werk Max Webers*. In: *Kultur und Gesellschaft*, II. Frankfurt, 1965. Apud. HABERMAS, op. cit., p. 47.

⁹⁰ HABERMAS, op. cit., p. 24.

sistema capitalista). O cinema em si é ideológico porque tem de se fazer vendável, para justificar sua razão de existir, mas não que o aparelho, por si só, produza ideologia. Não nos parece que possa existir ideologia em estado latente em algo inanimado, pois esta é derivada das relações humanas, relacionando dialeticamente infra-estrutura e superestrutura. Assim, a ideologia no ato de fazer um filme aparece, na medida em que é construída uma narrativa inteligível às pessoas cuja informação deve alcançar, tornando assim a técnica justificável, na medida em que passa a cumprir um papel.

Na Europa e nos Estados Unidos, os anos que precederam a virada de século estiveram marcados pelas exposições universais, produtos de um mundo industrial. Caracterizavam-se pelo desejo da burguesia de ampliar os contatos entre produtores e consumidores, englobando, ao máximo possível, *tudo o que concerne à atividade humana e pela internacionalização do evento, dada a participação ativa das nações estrangeiras.*⁹¹

Na esteira do que se promovia no exterior, em Porto Alegre, no ano de 1900, foi preparada uma feira para celebrar a virada do século. Veio a salientar os interesses que visavam materializar o objeto de um discurso, afirmando a ideologia do grupo no poder. Refletindo sobre o assunto, Sandra Pesavento afirma que:

“Razões de natureza ideológica não lhe faltavam para justificar esse espetáculo de modernidade no sul do país. Apoiado numa matriz de orientação política e administrativa de origem positivista, o governo estadual rio-grandense tinha bem presente as noções de progresso como uma meta e da manutenção da ordem como pressuposto da evolução desejada.”⁹²

Nesse contexto, pretendemos atentar para a construção do cinema como portador de uma identidade com o seu tempo. Vejamos qual o furor causado, em Paris, ainda no ano de 1895:

“A beleza da invenção reside na novidade e engenhosidade do aparelho. Quando estes aparelhos forem liberados ao público, quando todos puderem fotografar os que lhe são caros, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, na sua ação, nos seus gestos familiares, com a palavra na ponta dos lábios, a morte deixará de ser absoluta.”⁹³

⁹¹ Ibidem, p. 43.

⁹² Ibidem, p. 226.

⁹³ La poste, Paris, 20 dez. 1895. Apud: PESAVENTO, Exposições Universais: espetáculos da Modernidade do século XIX. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 222.

Por isso, sua entrada no Brasil se reveste de maior importância, é um aspecto a mais a ser considerado em uma tentativa de ruptura com as tradições arcaicas do país (monarquia, escravidão); serve como peça na engrenagem da ideologia que se tornou o progresso da ciência. Quer como desdobramento do avanço científico (causando apreensão entre as pessoas), quer como espetáculo às multidões, entendemos que o cinema se constitui como sendo fundamentalmente um evento coletivo, cuja viabilidade se justifica mediante a permanência de um caráter comercial.

1.3 Sobre a Expansão do Cinema

Propomo-nos a entender o cinema a partir da crença de que possui *um* perfil de espetáculo; capaz de fornecer diversão, informação, motivos para encontros e, até mesmo, argumentos para justificar discussões; mas essencialmente um espetáculo. O cinema se estruturou e permanece com uma lógica de fundo comercial e industrial, sendo que não podemos perder a dimensão devida, a ser dada, tanto à produção quanto à exibição. Ambas têm características próprias, mas tirando uma ou outra o cinema perde o sentido.

Quando o cinema chegou definitivamente às ruas, abandonando os laboratórios, no final de 1896, diz Sadoul⁹⁴ que existiam várias marcas registradas de máquinas filmadoras: Lumière, Eliès, Pathé, e Gaumont, na França; Biograph nos Estados Unidos. Dentro da Europa, nesse período, o cinema alcançou nas feiras o status de atração. As feiras eram espaços ao ar livre, onde negociantes exibiam atrações diversas para o divertimento e para a curiosidade do público, onde eram apresentados espetáculos de canto e de dança, jogos, novas tecnologias (cinema e fonógrafo), brincadeiras, exibições de tipo circense. Pelos anos de 1900, na Grã Bretanha, *o cinema de feira desenvolvera-se rapidamente*.⁹⁵ Na França e nos Estados Unidos, *em 1902, o único cinema que de fato dava lucro era (...) o cinema de feira*.⁹⁶ Assim, as produções de filmes tinham como seu principal mercado consumidor esses locais itinerantes de divertimento, que os adquiriam mediante compra, sendo que vinte cópias serviam para bancar o custo de cada matriz. A produção tinha uma fácil saída por causa do menor custo, desta forma, *em milhares de barracas, as feras, fenômenos, comediantes,*

⁹⁴ SADOUL, op. cit., p. 43.

⁹⁵ Ibidem, p. 71.

⁹⁶ Ibidem, p. 64.

*acrobatas ou lutadores, que era preciso alimentar e alojar, foram substituídos por fitas de celulóide.*⁹⁷

Nas grandes cidades, Sadoul aponta um duplo fator para o insucesso do cinema, entre 1898 e os primeiros anos do século XX. Uma catástrofe ocorrida em uma sala de Paris que levou à morte duas centenas de pessoas da alta sociedade, fato que se espalhou pela Europa, fazendo com que o cinema fosse visto como algo perigoso. Todavia, foi principalmente o fato dos filmes terem um caráter semelhante, voltado para a exibição de imagens corriqueiras, que, supostamente levaram ao esvaziamento das salas das cidades. *O público (...) estava farto de ver os eternos comboios a entrar na estação, os bebês a comer, os operários a sair das fábricas ou os jardineiros a ser regados.*⁹⁸ as cenas cotidianas constantemente filmadas e pequenos chistes não despertavam mais empolgação. A sensibilidade da burguesia exigia mais do que movimentos para que a novidade deixasse de ser enquadrada apenas como outra das muitas descobertas da época, que após um período de modismo, iam lentamente caindo no ostracismo do gosto popular.

Os principais temas a serem filmados, vendidos aos feirantes – por um período, os mantenedores econômicos que permitiram a permanência das produções – estavam ligados às reconstituições de atualidades. Tal curiosidade se deve, em muito, a uma característica do período. Devemos lembrar que, na virada do século, as fotografias ainda não eram publicadas nos jornais, o que tornava a iniciativa de filmar assuntos de interesse social, um negócio bastante rentável.

Para que se tornasse possível a definição do cinema como espetáculo de diversão típico das cidades, para o qual acabaram sendo erguidas salas específicas à exibição, foi fundamental o cinema se desligar da concepção de narração linear dos acontecimentos. Depois de um tempo, a observação de acontecimentos primários, por mais divertidos que pudessem ser, se tornou enfadonha. Foram necessárias a introdução de trucagens e também a fragmentação da narrativa, de forma a que surgissem enredos melhor elaborados.

Quando começou a ser introduzido o recurso da montagem nas filmagens das cenas, fazendo com que a concentração do espectador se fixasse a ponto de poder acompanhar mais

⁹⁷ Ibidem, p. 83.

⁹⁸ Ibidem, p. 61

atentamente em virtude da atenção cativada, a platéia começou a reaparecer. Ao que parece, mais do que poder saber o que acontecia, ter a chance de alcançar o distante e extrair o máximo das sensações daquilo que era apresentado como conhecimento era o limite a ser alcançado. Para tanto, uma linguagem surgia para trabalhar as imagens de forma a fazer com que estas tivessem a capacidade de mesclar os acontecimentos com todas as percepções possíveis de se ter quando os fatos se desenrolavam, construindo uma narrativa.

Vemos que o cinema foi se tornando um elemento de atração ao grande público na medida que sintetizou o significado da modernidade em afirmação. Possibilitou a aproximação das pessoas com coisas até então reconhecíveis exclusivamente no plano da imaginação. Permitindo que grupos compartilhassem, de maneira afim, distintos acontecimentos, possibilitando que estes se sentissem contemporâneos entre si. Tendo iniciado e conquistado uma simpatia em decorrência da visão do homem comum em relação à ciência, a desta ser a esperança da humanidade, representava um avanço fabuloso, pois significava a vitória do homem, capaz de apreender a realidade objetiva.

Afirmção da modernidade porque, como já vimos⁹⁹, no período tratado, o homem se encontrava num turbilhão; mas a agitação provocada, muito se devia ao extremo das comparações que eram possíveis de serem feitas, entre as reminiscências do velho e a velocidade do novo. Uma reportagem publicada em Porto Alegre no ano de 1911, deixa evidente o que representava como um fenômeno mundial e qual era a avaliação dada pelo entendimento, com um misto de euforia e receio. Visto como reprodução da vida:¹⁰⁰

“Cinematographo

O nosso povo entregou-se inteiramente ao cinematographo, abandonando o theatro. Esse phenomeno social tem sido observado em todo o mundo. Mas o cinematographo é um mudo: elle representa a scena e o espectador tem de traduzil-a, fazendo assim um esforço de imaginação, inteiramente nocivo ao cerebro.

Para remover este inconveniente foi inventado o Kinetophone, aparelho de Edison, que é a imitação da vida artificial, mas que ainda não veio entre nós.(...)

O Kinetophone, última palavra em cinematographia, representa a vida; a illusão é completa e perfeita, porque vê-se a sombra sobre uma forma que parece palpavel, o som das palavras coincide com os gestos e com os movimentos da bocca e olhos, ao passo que a trepidação não existe nem os movimentos são apressados como nos aparelhos que conhecemos.

Mas o Kinetophone, si merece applauso, si é, realmente uma imitação perfeita da vida, memso assim ainda fica muito aquém do theatro. É preciso voltar a este, como um sinal de requinte e bom gosto.

Parece que; o cinematographo é diversão barata, mas compare-se o tempo de uma sessão com um espetaculo dramatico e ver-se-á que paga-se quatro vezes mais caro.

⁹⁹ Seção 1.2.4.

¹⁰⁰ O Independente. 18 de dezembro de 1911.

Além disso, a continuação da frequência do cinematographo produz desordens na visão, ocasionadas pela repetição e influencia da luz.
L.”

O interesse exercido pelo cinema sobre a população era uma manifestação perceptível pelo que aponta a fonte do jornal citado. Ratificando, ainda no mesmo ano de 1911, somente neste periódico foram publicados quatro artigos onde o tema central era o cinema; levando em consideração as dimensões da folha em questão, é de se supor a relevância da curiosidade despertada¹⁰¹; sem fazer referência a pequenos comentários existentes, feitos em pequenas notas, sobre inaugurações de casas de exibição, reformas nas mesmas e pequenas novidades, que eram publicadas quando ocorriam. Vemos que a crescente atração pelo cinema – relevante – independia da opinião exposta pelo autor a respeito e atestava uma faceta característica da modernização em Porto Alegre. As opiniões divergiam e seria um equívoco tomar uma opinião e creditá-la como válida para um universo maior, todavia era o teatro, desde épocas atávicas, a prática tradicional da elite, agora rivalizada por outra que agrega a si parcela da sociedade antes alijada do desfrute dos palcos em virtude do valor excessivo cobrado pelas encenações.

Ainda neste caso, em parte, o questionamento salienta a curta duração de cada filme, o que de fato era pertinente. Foram limitações deste nível que ameaçaram a constituição do cinema como atrativo das classes médias urbanas e altas, interessadas em programas mais sofisticados. Com o passar do tempo e os avanços técnicos, houve qualificação dos argumentos que foram melhorando aos poucos, pois ainda nos primeiros anos da década de 1910 os filmes duravam poucos minutos e constantemente os programas incluíam quatro ou cinco filmes. É certo que pelo aumento da demanda por aparelhos projetores – fazendo com que a aquisição nem sempre fosse de qualidade garantida – acrescido do uso constante destes, havia maior incidência de defeitos, o que dificultava a nitidez das imagens. Por outro lado, há referências, como o caso de Jean-Claude Bernardet, que atestam a possibilidade de problemas causados pela precariedade dos serviços de energia elétrica fornecidos¹⁰². Em muito podia ser efeito das carências da ação pública, limitada pela deficiência nas verbas.

Geralmente, referindo-se ao caso europeu, Sadoul informa que o público presente abrangia a classe trabalhadora que podia divertir-se a preços baixos com atrações simples e

¹⁰¹ Sobre as reportagens, identificamos as seguintes datas: 23 de abril, 14 de maio, 17 de setembro, além da já citada.

¹⁰² BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Anna Blume, 1995.

fantásticas consideradas de baixo valor para o gosto sofisticado das elites, já aborrecidas com a banalidade à qual o cinema havia se entregue, ainda antes dos primeiros anos do século XX.¹⁰³

A realidade que se apresentava tornava lenta a previsão de retorno financeiro aos produtores de filmes, que não conseguiam repor rapidamente novas produções no mercado, uma vez que a aquisição de futuras películas confeccionadas dependia da dinâmica das feiras ambulantes, que eram montadas nas regiões visitadas e que tinham no cinema uma de suas atrações. Rendoso, sim, mas de uma dinâmica pouco ágil.¹⁰⁴

Entre os anos em que as imagens em movimento deixaram de ser novidade e a efetivação de um mercado mundial – 1896 à segunda metade da década inaugural do novo século – foram, as classes trabalhadoras as principais consumidoras do cinema. Enquanto que a elite julgava um passatempo intelectualmente limitado, propício para ambientes vulgares, para a massa que freqüentemente tinha de trabalhar do nascer ao pôr do sol, tratava-se de uma diversão barata e rápida (cada filme não passava muito mais de um minuto e os quartos de hora gastos não significavam mais do que alguns centavos). No caso das feiras, estava junto de outras atividades que podiam ser desfrutadas. Constituiu-se, enquanto identidade, como agregado ao lazer proletário.¹⁰⁵

As primeiras tentativas de sofisticar os filmes, conforme relata Sadoul, propuseram-se à transposição pura e simples da linguagem e atores do teatro, atividade que fazia confluir para si o escol da sociedade, que ali via a existência de verdadeira arte. Contudo, assim, a narrativa ficava presa a uma perspectiva única, constituída pela visão direta do público, o que validava a crítica existente de que *se era isso que se tinha a oferecer, melhor seria assistir a representação legítima*. A forma de comunicação própria começa a ser construída quando são aproveitados os elementos inerentes do próprio trabalho, ou seja, da filmagem: a câmera (que oferecia a possibilidade do espectador tomar contato com a história de perspectivas diferentes a partir da filmagem das cenas de diferentes ângulos e distâncias relativas à ação) e a montagem (organização da história a ser contada a partir da colagem dos fotogramas existentes na película).

¹⁰³ SADOUL, op. cit. p., 85-90.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 93- 95.

Desta forma, através de diferentes fatores que são agregados e que se sobrepõem, foi possível construir o cinema como uma prática social capaz de atrair para si diferentes grupos sociais e adquirir um espaço de exibição característico, a partir do momento em que este se fixou, marcando território.

As condições econômicas e políticas existentes entre os anos de 1910 e 1914, período no qual Bakos¹⁰⁶ aponta a existência de um surto de construções urbanas em Porto Alegre, são basilares para acompanhar as alterações ocorridas. Como evidenciaremos, o desejo de exibir a capital como avançada, característica que tem na proliferação de casas de espetáculo um dos seus sintomas, estava nos planos do grupo dirigente. Com isso, iniciava-se em Porto Alegre, conforme ensina Sklar, a fase da *última coisa que passou pela cabeça dos homens que inventaram os filmes cinematográficos*¹⁰⁷: o agrado das platéias.

No próximo capítulo vamos ver como no quadriênio de 1910-14 houve uma expansão do hábito de freqüentar o cinema, manifestado pela inauguração de salas especialmente construídas com essa finalidade, fato que se comprova pela comparação numérica entre elas e os locais existentes anteriormente.

¹⁰⁶ BAKOS, Margaret. **Porto Alegre e seus eternos intendent**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 131.

¹⁰⁷ SKLAR, op. cit., p. 15.

2. Geografia, Distribuição, Exibição e Acesso ao Cinema em Porto Alegre

Este capítulo pretende mostrar que há uma relação entre a construção de salas de cinema na cidade de Porto Alegre e uma política municipal de remodelação do mapa urbano. Como resultado disso, principalmente na área central, emerge um espaço de circulação propício para a elite econômica. Este capítulo inicia historiando o processo político que cria condições ao assentamento do cinema dentro da cidade.

Contemporânea ao estabelecimento das salas de cinema no período subsequente à atividade dos negociantes itinerantes, que traziam os filmes para serem exibidos na cidade ainda na primeira década do século XX, foi a ação do governo no sentido de promover a adequação da região central da cidade. Para a ilustração desse processo, será mostrado um mapa social do centro da cidade, indicando as alterações no perfil dos moradores ali localizados. Como não se trata de um dado estanque, tendo havido um processo de transformação, veremos quais as mudanças ocorridas nos anos de 1910 e o sentido ao qual tais alterações se propuseram.

O capítulo aponta ainda o processo veloz de desenvolvimento das melhorias técnicas de projeção de cinema, fato que vai levar a um investimento contínuo na atividade. Em face disso, ocorre, de um lado, o fenômeno de criação de inúmeras salas de cinemas de curta existência, que fecham rapidamente. Como o modelo de distribuição dos filmes está ligado à fixação de salas de cinema, o capítulo vai mostrar ainda como funcionava o sistema de distribuição de películas para saber como elas chegavam nas salas de Porto Alegre.

De outro lado, o encarecimento dos bilhetes de acesso às casas seleciona o público que vai ter condições de apreciar essa forma de diversão. Esta seção apresenta ainda fontes para informar a relação custo/frequência/cinema e nível de renda da população alvo dessa diversão, a partir de três elementos de comparação: o custo das entradas de teatro, os valores de alimentos básicos para o consumo e os salários dos operários de fábricas, que foram possíveis de serem resgatados.

2.1 Dos Primórdios da Itinerância ao Estabelecimento das Salas de Cinema

Para que possamos evidenciar a gradual importância que as práticas ligadas ao cinema vão conquistando em Porto Alegre, torna-se pertinente, a título de ilustração, mostrar um pouco da sua trajetória inicial, objetivando esclarecer as condições sob as quais o cinematógrafo chegou à cidade.

Ainda na primeira década do século XX, Porto Alegre encontrava-se numa situação de atraso, se comparada a capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Os visitantes oriundos de centros urbanos maiores, que na cidade de Porto Alegre aportaram, tendiam a manifestar um desconforto ante as acanhadas condições de vida existentes na capital. A maior parte do abastecimento de água ainda era feito através da utilização de carros pipas, pois a hidráulica municipal apenas supria o consumo de uma área limitada do centro. Além disso, o serviço de iluminação pública – mantido a gás¹⁰⁸ – funcionava apenas até às dez horas da noite, o transporte coletivo ainda era movido à tração animal e os dejetos das casas eram recolhidos por veículos destinados a este fim. Para o dissabor dos habitantes do município, as condições encontradas atestavam um quadro lamentável a ser revertido pelas administrações públicas estadual e municipal, ambas sob domínio do Partido Republicano Rio-grandense (PRR), que possuíam uma capital estadual de aspecto precário, suja e inadequada para ser tida como representante do grupo no poder.

Sobre a vida social na capital gaúcha, no período imediatamente anterior ao surgimento dos espaços criados propriamente para exibição de películas, a cidade era por demais singela. Sobre isso, afirma Joseph Love¹⁰⁹:

“Havia uns poucos cafés no centro comercial e alguns clubes particulares (dos quais o mais prestigioso era o Clube Comercial, um prolongamento da Associação Comercial e o local reservado de vanguarda de ricos comerciantes e estancieiros). Excetuando-se as atrações dos bares e bordéis, e as representações ocasionais de companhias operísticas ambulantes e grupos teatrais, a vida noturna não existia.”

¹⁰⁸ CONSTANTINO, Núncia. A Conquista do Tempo Noturno: Porto Alegre “moderna”. In: **Estudos Ibero-Americanos**, Vol. XX, n.º 2. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

¹⁰⁹ LOVE, Joseph. **O Regionalismo Gaúcho e as Origens da Revolução de 1930**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 109.

Ao aqui estreiar, a exemplo do que aconteceu em outras partes do mundo, o cinema – uma das novas maravilhas da tecnologia – não ficou circunscrito a determinados espaços. Não havia locais definidos que servissem como palco para a apresentação do *show* das imagens em movimento. Ocorriam exibições no teatro São Pedro e em confeitarias, pois havia poucos locais de sociabilidade favorável ao prazer familiar, evidenciando as poucas opções. Pelo que foi pesquisado até o momento¹¹⁰, as primeiras exibições cinematográficas em Porto Alegre aconteceram logo após aquele que é considerado o marco inicial da cinematografia. Ou seja, menos de um ano após a célebre exibição pública dos Lumière, de dezembro de 1895¹¹¹, houve, na Rua dos Andradas¹¹², o primeiro contato dos gaúchos com o cinematógrafo.

Nesses primórdios, as exibições eram feitas em Porto Alegre, bem como em todo o Brasil, por negociantes ambulantes. Muitos deles eram estrangeiros e donos de algum conhecimento técnico¹¹³, fato que ajuda a entender um pouco do porquê de tão rápida difusão do cinematógrafo no país, uma vez que a própria versatilidade da máquina desenvolvida pelos Lumière permitia fazer filmagens e projeções, bastante adequado se formos observar o ponto de vista comercial. Essa característica, que pode ser qualificada de nômade, assim perdurou por alguns anos.

Segundo Fábio Steyer¹¹⁴, os principais locais destinados à exibição de filmes também se dedicavam a outras atividades, conjuntamente à projeção de cenas cinematográficas. Com relação à utilização dos espaços para apresentações, afirma que, entre 1896 e o começo de 1908, *ainda não existiam salas de cinema. Esse conceito ainda não era conhecido. Assim, além de exibições ao ar livre, o cinema era apresentado em teatros e casas de diversões.*¹¹⁵

Referências podem ser encontradas nos periódicos da cidade que circulavam no princípio do século XX, mostrando os diferentes modelos de projetor que eram empregados na exibição, principalmente durante a primeira década de existência da nova técnica, na qual as novidades aplicadas a esta área eram comuns. Assim, era corriqueiro encontrarmos

¹¹⁰ Ver: BECKER, Tuio. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

¹¹¹ SADOUL, Gerges. **História Mundial do Cinema** – Vol. I. Lisboa: Horizonte, 1983.

¹¹² ARAÚJO, Vicente de Paula. 1896: O Cinematógrafo dos Lumière Chegava ao Brasil. In: Filme Cultura n.º 47, agosto de 1986, p. 07. In: STEYER, Fábio. **Cinema, Imprensa e Sociedade em Porto Alegre: 1896-1930**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

¹¹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

¹¹⁴ STEYER, Fábio. **O Cinema em Porto Alegre (1896-1920)**. Porto Alegre, 1999.

¹¹⁵ STEYER, op. cit, p. 30.

chamadas conclamando as pessoas a apreciarem as exibições melhoradas pelo uso de tais *engenhocas*, cada uma referente a algum tipo de patente solicitada¹¹⁶, detentoras de alcunhas de difícil pronúncia, tais como *bioscópico*, *Kinetophone*, *cinematógrafo*. Nessa época, define Cláudio Todeschini¹¹⁷, a projeção de fitas era uma atividade complementar de espetáculos de variedades, sendo que a duração dos rolos de películas não passava de poucos minutos. As exibições dos proprietários dos equipamentos permaneciam até o esgotamento da curiosidade dos frequentadores, sendo que para locais de exibição era mais constante a utilização dos espaços dos teatros *São Pedro*, *Politeama*, e *do Parque*.¹¹⁸

A partir de 1908, cresceu o interesse pelo cinema na cidade de Porto Alegre, manifestado pela inauguração de casas de espetáculo que se definiam como espaços dedicados à projeção de fitas cinematográficas, inaugurando, aqui na capital, a idéia de sala de cinema. Essas eram sintomáticas da crescente popularidade das programações junto aos habitantes,¹¹⁹ pois relacionavam diretamente o local de exibição a uma característica marcante do seu espaço interior: a exibição de filmes. Além disso, tais locais também estavam disponibilizados para aluguel, fato que garantia não apenas a versatilidade do espaço, mas também uma complementaridade nas rendas dos proprietários.

Ocorreu, concomitante à construção de salas de cinema, um fato relevante e de repercussão mundial, vinculado com o produto principal da indústria cinematográfica: o filme. O acontecimento, cuja repercussão influiu decisivamente na forma de acumulação e na dinâmica do entretenimento, foi proporcionado pela principal produtora de filmes existentes àquela época: a fábrica francesa Pathé Frères. Em 1907, a Pathé reformulou o perfil de seus negócios ao alterar o modelo de distribuição das fitas por ela produzidas. Em lugar de vender suas películas diretamente no mercado – fato que permitia aos interessados utilizar as imagens de forma independente, livre de intervenção – como vinha fazendo, ela passou a alugá-las apenas para exibidores fixos, a preços pré-estabelecidos. Com isso, a Pathé obteve o controle sobre a exibição cinematográfica à medida que estabelecia um sistema de distribuição, vantajoso e mais lucrativo. Em virtude das outras empresas terem adotado a mesma proposta, essa iniciativa garantiu o controle aos produtores que se sobrepuseram aos exibidores. O

¹¹⁶ Quando a propriedade intelectual, pelo desenvolvimento de um processo ou técnica diferente, é registrada para que sejam resguardados os direitos autorais pelo uso e reprodução desta propriedade.

¹¹⁷ TODESCHINI, Cláudio. O cinematógrafo numa ilha de civilização. In: BECKER, Tuio. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 13.

¹¹⁸ TODESCHINI, op. cit., p.13.

¹¹⁹ STEYER, cp. cit., p. 31.

resultado impôs uma melhor organização para efetuar o controle das fitas alugadas, sendo que, em longo prazo, desenvolveu-se o setor de distribuição para equacionar adequadamente a exibição e dar vazão à produção.

Com a abertura de escritórios comerciais em diferentes cidades do mundo, os agentes a eles vinculados atuavam de forma a negociar o material aos exibidores mediante contratos de aluguel. Ao mesmo tempo em que as exibições fixavam-se segundo o modelo de salas de cinema, o grupo Pathé também adquiria prédios, medida que visava a açambarcar a totalidade das atividades da indústria cinematográfica.

As medidas objetivavam controlar a veiculação dos filmes que eram negociados com , países distantes, pois até os anos dez não havia leis assegurando a propriedade intelectual dos filmes. De tal forma, possuir escritórios permitia maior controle sobre a utilização dada aos filmes em mercados distantes daquele de origem. Para o exibidor, a restrição do tempo de posse sobre o produto minimizava os riscos de cópia, que resultavam em prejuízos, uma vez que, eram comuns os casos dos filmes copiados terem seus nomes alterados, para que se pudesse negociá-los indiscriminadamente.¹²⁰ Foi uma medida que atingiu mortalmente os negociantes ambulantes.

Esse grupo francês integrava uma associação internacional de produtoras, extremamente forte no ano de 1908, que abarcava quase a totalidade do mercado ligado à área do cinema.

O consórcio das Patentes consistia em nove companhias produtoras – Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalem, Selig, Lubin, Pathé Frères e Meliès – e num importador de filmes, George Kleine. Elas se cotizaram para explorar dezesseis patentes: uma de filme (aqui entendido como a película utilizada para gravar as imagens)¹²¹, duas de câmeras e treze de projetores. A companhia fora planejada para atingir (...) o monopólio completo da atividade cinematográfica”¹²²

A estreiteza dos laços existentes entre empresas dos dois lados do Oceano¹²³ evidencia que o processo, inicialmente instaurado na França, estava relacionado a interesses comerciais

¹²⁰ SADOUL, op. cit., p. 85.

¹²¹ O conteúdo dos parênteses foi acrescentado por mim, para fins de maior esclarecimento. Fazendo distinção em relação ao filme-projeção; a significação final que adquire um filme quando é projetado. Ver: COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 176.

¹²² SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978, p.50.

¹²³ Edison, Vitagraph, Biograph e Essanay, são empresas produtoras oriundas e fixadas em território norte-americano, assim como Meliès é da mesma nacionalidade da Pathé. Ver. SKLAR, op. cit., p. 47-50.

que se estendiam para além dos limites nacionais. O *trust*¹²⁴ das patentes salientava uma igual preocupação com os direitos comerciais vinculados ao consumo de filmes pelo público que, agregada à modalidade instituída, representada pela disposição de efetuar aluguéis somente a salas, modificou o panorama do comércio de tudo que estava ligado ao cinema. Escritórios, primeiro da Pathé e depois de outras, foram abertos pelo mundo afora.¹²⁵

Logo, o estabelecimento de espaços de espetáculos em Porto Alegre, vinculados à exibição de filmes, repercutiu o resultado de transformações maiores. Se pudermos especular, a criação de locais específicos à projeção mostrou-se uma necessidade da conjuntura da época. O fato de elas realmente terem sido arquitetadas, erguidas e posteriormente reformadas, não pode ser somente explicado através de um único elemento.

No ano de 1908, em Porto Alegre, foram abertos o *Recreio Ideal*, o *Recreio Familiar* e o *Variiedades*; sendo que, no ano seguinte, foi inaugurado o *Smart-Salão*, conforme informa Todeschini¹²⁶. As salas abriam e fechavam seguidamente, raramente permanecendo muito tempo em atividade, o que conferia ao setor uma rotatividade intensa. Isto poderia ser atribuído às precariedades técnicas existentes nesses estabelecimentos. As salas de cinema de pequena expressão, sem cobertura dos jornais, apenas tinham informes de sua abertura e fechamento. Sobre isso, Sérgio da Costa Franco afirma que *algumas salas seriam precárias, transitórias ou associadas a outros negócios. A imprensa as mencionava episodicamente e depois desapareciam das colunas dos jornais.*¹²⁷

À guisa de informar sobre uma das causas que agravavam os problemas técnicos existentes, veja-se Jean-Claude Bernardet¹²⁸ que aponta os problemas relativos ao fornecimento de energia elétrica, como resultado das precariedades em se estabelecer um sistema confiável, no Brasil do início do século XX. Algo que tornava mais difícil o pleno funcionamento dos projetores. As complicações oriundas do funcionamento deficitário do equipamento adquirido (de qualidade duvidosa) e a insegurança quanto ao fornecimento de

¹²⁴ Como era chamado, uma vez que pelas intenções de seu principal idealizador – Thomas Alva Edison – pretendia-se o completo domínio dos negócios que envolviam o cinema, nos Estados Unidos da América do Norte. Ver SKLAR, op. cit. Associação financeira que realiza a fusão de várias firmas em uma única empresa. HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

¹²⁵ SADOUL, op. cit. p. 84.

¹²⁶ TODESCHINI, op. cit., p. 14.

¹²⁷ FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre – Guia Histórico**. Porto Alegre: Universidade, 1988, p. 115.

¹²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Anna Blume, 1995.

energia, deviam causar transtornos, de modo a levar ao afastamento dos investidores de menor aporte financeiro.

2.2 A Adequação do Espaço para o Cinema em Porto Alegre

A inserção da capital gaúcha dentro de um novo paradigma – o das cidades detentoras dos atributos técnicos e estéticos minimamente necessários, adequados à modernidade vivida – foi algo que demandou um considerável investimento econômico. Transformações de cunho urbanístico à formação de novos espaços de interação social, que se sobrepuseram aos anteriormente existentes, provocaram também a recorrência de novos hábitos. O crescimento de Porto Alegre nesta fase – 1910 a 1914 – (a figura 1 mostra um aspecto da cidade no início do século XX), era percebido pela construção de novos e vistosos prédios; pela progressiva tentativa de eliminação dos locais rotulados de insalubres que desabonavam o visual do coração da metrópole (a região central), como os becos e cortiços¹²⁹; e pela imposição de um modelo de conduta considerado adequado, fundamental para ilustrar a quem pudesse ver, revelavam a busca de adequação aos primados de uma civilização moderna.

¹²⁹ BAKOS, Margartet. **Porto Alegre e seus Eternos Intendentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 123-145.

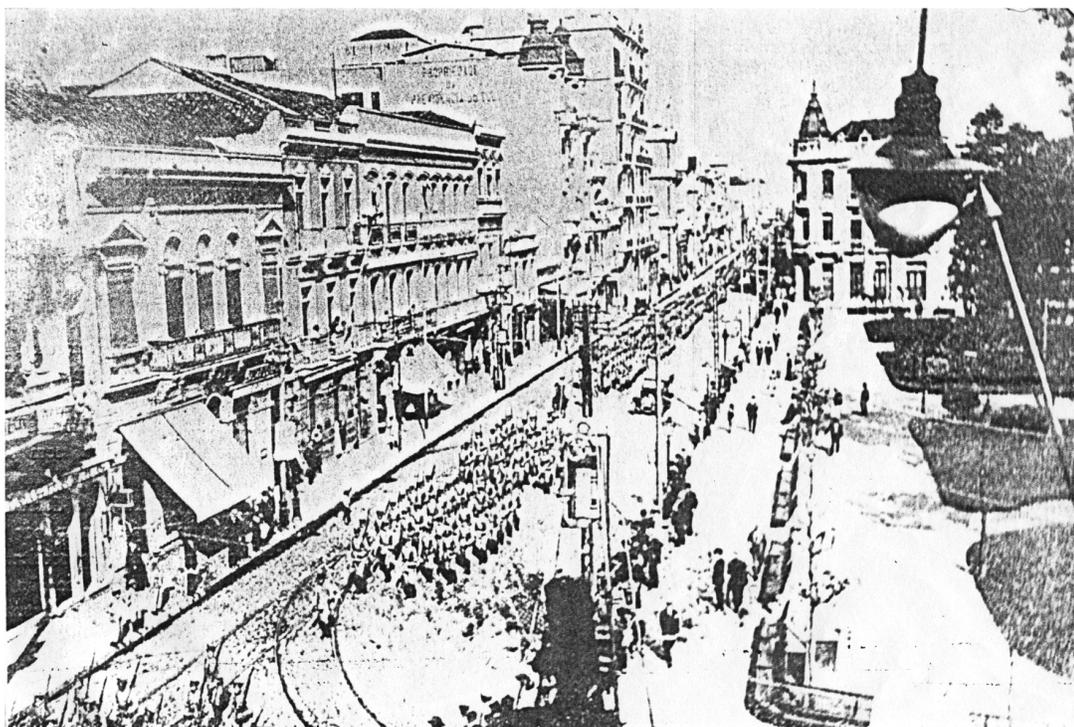


Figura 1 – Porto Alegre no início do século XX
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Num período curto de tempo – no último quartel do século XIX – a partir do momento iniciado com a melhoria da iluminação a gás, Porto Alegre foi conhecendo um rápido incremento da sua vida noturna (como a multiplicação de cafés nas últimas décadas do século XIX), intensificada ainda mais no início do seguinte com a eletricidade e com o aumento da juventude circulante, em função da introdução das faculdades na cidade. Significou o estímulo à formação de novos hábitos, viáveis com o acréscimo da claridade, que tirou a noite do breu milenar, possibilitando a boêmia, como visto nos apontamentos de Núncia Constantino¹³⁰.

De acordo com os apontamentos de Rodrigo Lemos¹³¹, a modernização da cidade desvelou um campo de disputa entre os novos e tradicionais hábitos sociais. À medida que novidades eram introduzidas, a contrapartida imediata acabava, em muitos casos, significando a cobrança de impostos sobre o direito de usufruto das novidades postas em questão. Foram criados impostos nas áreas cobertas pela modernização, como:

¹³⁰ CONSTANTINO, Núncia. A Conquista do Tempo Noturno: Porto Alegre “moderna”. In: **Estudos Ibero-Americanos**, Vol. XX, n.º 2. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

¹³¹ SIMÕES, Rodrigo Lemos. **Porto Alegre 1890-1920: Resistência Popular e Controle Social**. Dissertação de mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1999.

“a **décima urbana** – o imposto predial, atingindo 10% do valor venal dos imóveis; o **imposto sobre o comércio e indústria**, variando entre 2% a 10%, do valor de venda do imóvel em que funciona a atividade econômica, e de 12% ou 15 % sobre comércio importador; **imposto sobre calçados, passeios, praças e lixo**, no valor de 2% sobre o valor locativo do prédio; **imposto sobre locomoção terrestre e fluvial**, aplicado a veículos em geral e embarcações; **imposto sobre construções** e obras em andamento; **taxa sobre jogos e divertimentos**, como corrida de touros, apresentações artísticas e musicais, ou tocador de realejo; **impostos diversos**, aplicado a mascates, engraxates, pequenos vendedores ambulantes.”¹³²

Como exemplo disso, vemos que imediatamente expunham-se as autoridades a uma contraposição perante setores economicamente menos poderosos que, em grande número de ocasiões, viam-se obrigados a se retirarem para evitar a interferência direta, e contrária, sobre suas vidas. Em outras palavras, no começo do século XX, aconteceu que:

“O estabelecimento de novos padrões culturais deveria disciplinar o cidadão. A cidade, que se queria civilizada, regulamentou os espaços públicos através do Código de Posturas Municipais, passando a proibir uma série de hábitos populares. Entre outras práticas, proibiu-se a criação de animais nos pátios das casas, a abertura de fossos nos quintais, a lavagem de roupas nas ruas e praças (...). Disciplinaram-se também as formas de portar-se em público a fim de proteger os bons costumes. Na cidade moderna não se grita nem provoca-se alarido, não se praticam atos nem gestos obscenos (...)”¹³³

A aprovação governamental de um código de conduta remete-se, no caso de Porto Alegre, e no do Brasil como um todo, a incorporação de práticas cosmopolitas adquiridas – a partir do que se buscava apreender da Europa – por um setor erudito e capaz de promover para si as condições de reproduzi-los, assim refutando os valores eminentemente regionais¹³⁴. Para os novos cidadãos da *urbe*, os locais adequados deviam ser os salões, os cafés, as confeitarias ou alguma outra casa respeitável de negócios¹³⁵, onde se podia definir uma nova postura que se contrapunha às reminiscências de um povo inculto e atrasado que deveria ser educado ou afastado para longe do olhar. Logo, não era todo o homem que poderia ser chamado de moderno, pois foi gradualmente e com resistência que novos elementos acabaram introduzidos. No caso do artigo abaixo, a leitura deve ser feita com ressalvas, pois não abarca a todos:

“O cinematographo é hoje a diversão da moda. O espirito do homem moderno, irrequieto e febril, avido sempre de novidades, andando muito para conhecer e

¹³² BARCELOS, Adair. **O governo José Montauray e a Modernização de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado em História/UFRGS. Porto Alegre: 1995, p. 106.

¹³³ SIMÕES, op. cit., p. 36.

¹³⁴ SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 30-33.

¹³⁵ SIMÕES, op. cit., p. 38.

demorando-se pouco para analysar, não podia deixar de dar preferencia a essa diversão de emoções rapidas e intensas”.¹³⁶

A disciplina impôs a ordem que se fazia necessária para o aproveitamento do espaço público por parte daqueles que conferiam à cidade o *status* de cidade moderna, através da disseminação de novas variáveis de sociabilidade. Para tanto, foi criada uma Polícia Administrativa¹³⁷ durante a passagem do século XIX para o XX, que ficou encarregada de coibir as práticas populares, *prendendo pessoas, fechando bares, normatizando e disciplinando a sociedade*¹³⁸. Essa nova instituição serviu aos propósitos evidenciados que, não por coincidência, se fizeram mais presentes na região central, visada pela concentração populacional e de fluxo noturno intenso, *com uma média de 50% de todas as detenções efetuadas no município durante o início do século*.¹³⁹

Como o mesmo autor registra, a fiscalização intensa incluía também o cinema. O exemplo por ele citado refere-se a um incidente ocorrido dentro da pequena sala de cinema denominada *Brasil* (na rua João Alfredo), na região central, distanciada da área mais nobre. Através de seu trabalho, comenta que as autoridades intervieram dentro do estabelecimento, no ano de 1914, após vaias e protestos em decorrência de ter-se partido uma das fitas que estavam sendo exibidas.¹⁴⁰ Esse fato exemplifica a ocorrência de problemas técnicos, a emoção da assistência e a presença do governo (através da guarda municipal) para impor a ordem, ilustrando a existência de posturas adequadas a serem preservadas.

O cinema desenvolveu-se em Porto Alegre – enquanto uma modalidade de lazer – a partir da concepção existente de que este se constituía como elemento integrante do rol de atividades modernas, representante dos novos tempos. Vejamos como ele é visto como grande inovação de seu tempo:

“Factos e Notas

As dez maravilhas modernas

A revista ‘Scientifca American’ abriu um concurso para saber quaes as maiores descobertas da actualidade.

Grande numero de sabios, physicos, clinicos, engenheiros respondera á revista. (...)

O primeiro lugar (...) cuja lista contendo das dez invenções foi meticulosamente organizada durante um quarto de seculo.

A classificação é a seguinte segundo este concorrente:

¹³⁶ A Federação. 26 de julho de 1914.

¹³⁷ Idem, 1999, p. 43.

¹³⁸ Ibidem, p. 44.

¹³⁹ Ibidem, p. 45.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 96.

1º o forno electrico (...); 2º a turbina a vapor (...); 3º o automóvel; 4º o cinematographo (...)
 (...) verificou-se que pelo numero de votos a classificação foi a seguinte:
 1º telegrafia sem fio; 2º o aeroplano; 3º os raios X; 4º o automóvel; 5º o cinematographo”¹⁴¹

A projeção cinematográfica materializava um novo espírito de vanguarda, diferentemente do processo ocorrido em muitos países das economias centrais (nas quais espelhávamo-nos), onde se desenvolveu na periferia para setores proletários desejosos de diversão rápida e barata, para somente mais tarde ser objeto de consumo da burguesia. Em Porto Alegre estruturou-se na região privilegiada, onde uma atividade cosmopolita primeiramente surgiu¹⁴², para um segmento social privilegiado; cada vez mais privilegiado com o intenso processo de afastamento da massa trabalhadora desta área.

Para completar essas teorizações, relembramos que houve reformulações físicas em parte da cidade que lhe deram uma nova aparência, sendo que isto aconteceu de acordo com os desejos expressos das autoridades políticas. São esclarecedores os apontamentos feitos por Gilberto Cabral sobre o desenvolvimento urbanístico da cidade de Porto Alegre e a distribuição da população em seu espaço:

“No núcleo central, as novas obras de *embelezamento*, a nova arquitetura da cidade e seus equipamentos e espaços públicos refletem o sistema ideológico-cultural específico dos novos grupos sociais em ascensão. É a Porto Alegre de uma *belle époque*, com suas construções monumentais, bairros com aparência cosmopolita á francesa, e com seus cafés e espaços centrais de convivências expressando a apropriação da cidade pelas novas classes médias.”¹⁴³

Tais alterações evidenciaram o desenvolvimento econômico da cidade, equipada para assumir suas funções de pólo industrial. Investimentos feitos visaram preparar os espaços mais adequados existentes para a implantação de fábricas, algo que demandou melhorias à malha hidro-ferroviária,¹⁴⁴ que permitiria o melhor escoamento de materiais e produtos. Assim, por necessidade, também se tornou exigência das circunstâncias um deslocamento mais intenso da massa trabalhadora para as proximidades das fábricas. O que vemos como consequência foi uma série de mudanças que vieram a alterar características tradicionais da

¹⁴¹ A Federação. 16 de janeiro de 1914.

¹⁴² Sobre os primeiros anos do cinema como forma de diversão, na Europa e nos Estados Unidos, ver: SKLAR, op. cit.; SADOUL, op. cit.

¹⁴³ CABRAL, Gilberto F. **Distribuição espacial dos usos residenciais do solo urbano**: o caso de Porto Alegre. Dissertação de mestrado em Arquitetura/ UFRGS. Porto Alegre: 1982, p. 145.

¹⁴⁴ CABRAL, op. cit., p. 146.

cidade quanto a trabalho e moradia, sendo o centro cada vez mais restrito enquanto local domiciliar. Retomando Cabral:

“O centro urbano permanecerá por todo o período com suas características, cada vez mais aprofundadas, de pólo comercial e institucional, perdendo parte de suas características habitacionais. (...) Paralelamente, na parte central, a Rua Duque de Caxias reforça-se como linha simbólica para estratos de altas rendas, que aí permanecem, seguindo pelo espigão da via Independência, com residências de uma arquitetura diferenciada.

A localização de estratos de baixas rendas se dará nos Bairros Bonfim, Navegantes e São João; enquanto na cidade baixa, Avenida Cristóvão Colombo, parque da Redenção e Rua do Parque são áreas de estratos de médias rendas.”¹⁴⁵

O fato do cinema ter sido uma forma de diversão que se localizou na região mais privilegiada de Porto Alegre, não significa que tenha sido algo restrito aos públicos mais abastados. O centro da cidade, cada vez mais, passou a ser uma região de confluência de pessoas de condições sociais diversas, por razões profissionais e necessidades de serviço. A região tornava-se, sem dúvida, o epicentro de um processo de reformulação urbanística e social que contemplava as aspirações de uma elite política desejosa de integrar a cidade como parte eloqüente da propaganda de suas ações, bem como de uma elite econômica que estava ansiosa por inserir-se na modernidade. As principais casas de cinema construídas estavam inscritas dentro do raio que demarcava a região mais modernizada, e os comentários dos principais periódicos da cidade davam conta essencialmente delas, dirigindo-se a um grupo distinto.

Ao fazer referência aos cinemas mais afastados, os periódicos apenas anunciavam a inauguração e, esporadicamente, o anúncio da programação dos mesmos, que eram irregulares e tampouco informavam sobre os preços cobrados. A falta de anúncios das salas de cinema menos expressivas¹⁴⁶ leva a pensar que, provavelmente, por estarem desprovidas de recursos a serem investidos em publicidade, também deviam enfrentar problemas de cunho estrutural.

Como não se tem precisão a respeito da frequência das casas de menor envergadura, qualquer afirmação mais enfática tende a ser por demais audaciosa, mas sabemos, como veremos no próximo tópico, que existiam em quantidade considerável, apesar de inconstante, uma vez que os relatos dão conta de uma sucessão de lugares que abriam e fechavam, revezando-se. Concreta foi a ascendência do hábito de ir ao cinema, junto às camadas

¹⁴⁵ Ibidem, p.148.

¹⁴⁶ Como vimos no capítulo anterior.

socialmente superiores, o que leva ao desconforto em fazer uso do termo popular, pois não se torna exequível o estabelecimento da proposta de que refletia um hábito do conjunto da população.

2.3 Anos Dez, A Expansão

No início do século XX, se observam, em Porto Alegre, modificações marcantes, tanto estruturais quanto de comportamentos, o que veio a alterar hábitos e a própria paisagem da cidade. Algo que revelava o desejo de inaugurar uma nova cidade; misto de conhecimento técnico e a ideologia na qual se configurava este conhecimento (filha da ciência), manifestada pela busca do progresso. Segundo Gramsci¹⁴⁷:

“Na idéia de progresso, está subentendida a possibilidade de uma mensuração quantitativa e qualitativa, mais e melhor. Supõe-se, portanto, uma medida fixa ou fixável, mas esta medida é dada pelo passado, ou por certos aspectos mensuráveis, etc.

(...) O nascimento e o desenvolvimento da idéia de progresso correspondem à consciência difusa de que se atingiu uma certa relação entre sociedade e natureza, relação de tal espécie que os homens – em seu conjunto – estão mais seguros quanto ao seu futuro, podendo conceber ‘racionalmente’ planos globais para sua vida.”

Em Porto Alegre, como informa Sílvio Correa¹⁴⁸, o pensamento que se instaura no Rio Grande do Sul com o domínio político do Partido Republicano Rio-grandense (PRR), esteve associado à meta de projetar o estado gaúcho a um estágio superior, marcado pelo progresso e pela civilização. Esse objetivo enfocado não era exclusividade positivista, mas *típico ao pensamento sociológico à época*, reproduzindo a cultura urbana européia, fundamentalmente burguesa. De acordo com Charles Monteiro:

“A nova ordem política republicana trouxe a necessidade de reorganizar a divisão social em outras bases, entre outras formas através de um processo de segregação dos espaços sociais urbanos, de habitações e trabalho. Nesse sentido, os investimentos da Intendência ficaram concentrados na área central da cidade.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 44.

¹⁴⁸ CORREA, Sílvio M. **Sexualidade e poder na belle époque de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado História/PUCRS. Porto Alegre: 1992. p.32.

¹⁴⁹ MONTEIRO, Charles. Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz (Org.) **Porto Alegre em destaque: história e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 53.

As concepções que chegaram ao Brasil, manifestas em Porto Alegre, carregavam em si a idéia de avanço inexorável, uma vez que pautadas por lógicas que se atribuem como sendo científicas, não sendo perspectiva exclusiva do governo castilhistaborgista. Segundo Sandra Pesavento:

“As idéias de progresso e de evolução estiveram presentes em diversas correntes de pensamento do século passado, que vão desde Marx e Hegel a Darwin (...) e Spencer, que, sob diferentes matizes e enfoques, responderam, pretenderam justificar ou criticaram as novas condições da sociedade européia de então (...) Nesse contexto se insere Comte, que divisava a possibilidade de construção de uma sociedade racional”¹⁵⁰

No Rio Grande do Sul, o crescimento econômico e as transformações estruturais almeçadas se tornaram uma marca do governo sob a égide do PRR. A industrialização fomentada em Porto Alegre, associada à ligação da cidade com o interior pela ampliação da malha ferroviária¹⁵¹, permitiu que a capital se tornasse um eloquente atestado do êxito das concepções da camada política dirigente. O crescimento da cidade começou a se fazer sensível e, dentro das possibilidades, tentou-se ofertar à capital os atributos característicos dos grandes centros urbanos. Há registros de um crescimento populacional. Em 1890 havia 52 mil habitantes¹⁵², mas, de acordo com a tabela 1, observa-se uma sensível modificação nos anos seguintes, apontada por Eduardo Paiva¹⁵³.

Tabela 1 - População de Porto Alegre: início do século XX.

censo	dados publicados	dados adotados
1900	73.274	65.000
1910	130.227	110.000
1920	226.236	190.000

Fonte: PAIVA, Eduardo P. Expediente Urbano de Porto Alegre. Oficina Gráfica da Imprensa Oficial, 1943, p. 26.

Outra característica adquirida, também tributária do crescimento populacional, foi a da crescente variedade cultural e étnica propiciada pela imigração, apontada pela professora Núncia Constantino¹⁵⁴. Com o momento de expansão industrial experimentado nas primeiras décadas do século XX, uma vez que *já no final do século XIX, Porto Alegre concentrava o*

¹⁵⁰ PESAVENTO, Sandra J. **A Burguesia Gaúcha** – dominação do capital e disciplina do trabalho (1889-1930). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 30.

¹⁵¹ DOBERSTEIN, Arnaldo W. **Porto Alegre (1898-1920):** Estatuária Fachadista e Monumental, Ideologias e Sociedade. Dissertação de Mestrado/PUC. Porto Alegre, 1988, p. 183.

¹⁵² MONTEIRO, op. cit., p. 34

¹⁵³ PAIVA, Eduardo P. **Expediente Urbano de Porto Alegre**. Oficina Gráfica da Imprensa Oficial, 1943., p. 26.

¹⁵⁴ CONSTANTINO, Núncia Santoros de. a polifonia do bairro: 4º distrito (Porto Alegre) – história/ memória. In: **História Unisinos** – Número Especial. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

maior núcleo de fábricas, superando o eixo Rio Grande/Pelotas¹⁵⁵, a cidade tornava-se atrativa para pessoas que desejassem tentar a sorte, fato que permitiu maior afluência de habitantes além de esporádicos visitantes que por aqui passavam em meio a compromissos profissionais. A tabela 2 mostra a divisão por nacionalidade das pessoas que viviam em Porto Alegre no ano de 1920.

Tabela 2 - Divisão por nacionalidade em 1920.

Origem	Número de Habitantes
brasileiros	186.380
italianos	12.676
alemães	10.320
portugueses	6.031

Fonte: PAIVA, Eduardo P. Expediente Urbano de Porto Alegre. Oficina Gráfica da Imprensa Oficial, 1943. p. 29.

O resultado disso foi que:

“A cidade aumentava muito rápido para o lado norte em decorrência da instalação crescente de indústrias nas primeiras décadas do século XX. Foram principalmente os operários, em grande parte estrangeiros, que, desde o início, procuraram viver no espaço do 4º distrito, nas imediações das fábricas onde trabalhavam. Uma imprescindível rede de comércio e de serviços acabaria sendo instalada.”¹⁵⁶

Justamente numa direção iniciada a partir do bairro que hoje é conhecido como Navegantes.

Da perspectiva do crescimento urbano, a expansão do setor imobiliário notabilizou primeiramente a rentabilidade do mercado ante o aumento demográfico. Logo, não se pode por isso relacionar a expansão imobiliária à criação de maior qualidade habitacional. Como aponta Margaret Bakos, o problema da moradia era marcado pelas polêmicas em torno de sua complexidade. Entre elas, o fato das medidas engendradas pela municipalidade, voltadas à melhoria urbana, redundarem em maior ônus do que em benefícios ao proletariado.¹⁵⁷

O surgimento de novas casas de espetáculo foi parte do contexto em questão. Sobre essas, esclarecemos seu vínculo com o lazer das pessoas¹⁵⁸, embora seja interesse evidenciar –

¹⁵⁵ CONSTANTINO, op. cit., p. 221.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 220.

¹⁵⁷ BAKOS, op cit., p. 123-145.

¹⁵⁸ Entenda-se como o tempo disponível, fora das obrigações relacionadas ao trabalho ou com encargos de natureza privada. Um valor social próprio da sociedade industrial desenvolvida e devida a uma evolução social que reconhece o direito do indivíduo de dispor de um tempo para auto-satisfação. Ver: COELHO, op. cit., p. 227.

como será feito no capítulo seguinte – o fato de o cinema o ser, não significa ter de restringi-lo a isto, pois ao mesmo tempo, estendeu-se para além do prazer. Como veremos, em Porto Alegre¹⁵⁹ passou a crescer significativamente o número de salas de cinema após os anos de 1910. Enfim, algo que proporcionou à cidade um aspecto mais condizente com a de uma metrópole que se pretendia moderna; para tanto, tornara-se adequado o desenvolvimento de hábitos diferentes, rompendo com o tradicional. Como estabelece Monteiro:

“A nova cultura urbana está ligada às inovações técnicas na área dos transportes através de bondes elétricos, da iluminação do centro com lâmpões a gás, bem como aos novos espaços de sociabilidade burguesa como os cafés (Colombo), as confeitarias (Central), os bares (Antonelo e o Chalé da Praça XV), dos cinemas (Apolo, Coliseu), teatros e das livrarias (Globo, Selbach) do centro da cidade.”¹⁶⁰

Houve também a difusão de atividades esportivas, bastante influenciadas pela expressiva comunidade imigrante. Essas foram influentes no desenvolvimento dos esportes náuticos, principalmente o remo, destacado por Ary Veiga Sanhudo,¹⁶¹ que foi iniciado com o Ruder Club Porto Alegre (1888) e seguido pelo Ruder-Verein Germania (1892), dando início a uma modalidade de competição esportiva que atraía multidões para as margens do Guaíba. Outra atividade difundida pelos germânicos foi o ciclismo, estabelecido igualmente às proximidades do lago que banha a cidade, aumentando a importância da plurifuncional Rua Voluntários da Pátria, com a criação da sociedade Radfahrer-Verein Blitz, de acordo com o explicitado por Leila Mattar.¹⁶²

Para esse último esporte, que se configurava como uma das mais atraentes atividades, foi criado um velódromo no ano de 1899, *o campo da Redenção no lugar onde hoje se situa a Faculdade de Arquitetura*, como afirma o historiador Francisco Riopardense de Macedo.¹⁶³

Outra atividade, para a qual foi construído um local específico para o desenvolvimento de sua prática, foi ligada às corridas de cavalo. As corridas que aconteciam nos campos da

¹⁵⁹ Ilustrado de maneira significativa nos trabalhos de Suzana Gastal e Olavo Silveira Neto que atestam o rápido crescimento das salas de cinema na cidade de Porto Alegre.

¹⁶⁰ MONTEIRO, op. cit., p. 53.

¹⁶¹ SANHUDO, Ary veiga. **Crônicas da Minha Cidade**. Porto Alegre: Sulina, 1961, p. 268.

¹⁶² MATTAR, Leila Nesralla. **Porto Alegre: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional**. Dissertação de Mestrado em História/ PUCRS. Porto Alegre: 2001.

¹⁶³ MACEDO, Francisco Riopardense de. **História de Porto Alegre**. Porto Alegre: Edições Porto Alegre, 1982, p. 63.

Redenção, nas imediações do Colégio Militar¹⁶⁴, passaram para o Prado Navegantes, no bairro do mesmo nome, construído no final do século XIX¹⁶⁵.

Tais incrementos na vida social da capital foram importantes para a definição de um novo perfil, ligado a atividades vinculadas aos grandes espaços de circulação. Assim, como afirma Leila Mattar:

“A rua e os novos ambientes passaram a ser mais freqüentados e usufruídos como pontos de encontros e de convivência participativa da vida noturna e diurna. Além dos cafés, outros lugares vivenciavam estas práticas, como os hipódromos, velódromos, locais de banho, teatros, cinemas dentre outros.”¹⁶⁶

2.3.1 A Melhoria Técnica

Evidenciou-se a existência, conforme as palavras de Steyer, de um *boom* de salas fixas, entre 1908 e 1910, tendo sido inaugurados cerca de dez locais¹⁶⁷. A seguir, comenta que muitas *fechavam e outras trocavam de proprietário com freqüência*.¹⁶⁸

Pelas descrições dos espaços existentes nesses anos iniciais, encontradas no texto de Cláudio Todeschini que resgata artigos de periódicos publicados à época, verifica-se que as salas fixas configuravam-se pela reiteração das apresentações cinematográficas e alçavam o cinema a uma condição de destaque, como vemos por ocasião da inauguração do *Recreio Ideal*, em 21 de maio de 1908:

“O salão está muito bem preparado e tem grande número de cadeiras (...). O aparelho cinematográfico é, sem dúvida, o melhor que até agora veio a esta capital, não se notando nas projeções a mínima trepidação.”¹⁶⁹

Também foi o caso do *Recreio Familiar*, que estreou em 16 de abril do mesmo ano. Concebido nos mesmos moldes da sala precursora, primava pela excelência do espaço. Como vemos:

¹⁶⁴ PORTO ALEGRE, Achylles. **História Popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: UE, Porto Alegre, 1994, p. 110.

¹⁶⁵ MATTAR, op. cit., p. 270.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 270.

¹⁶⁷ STEYER, op. cit. p. 66.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 66.

¹⁶⁹ TODESCHINI, op. cit., p. 14.

“O aparelho é bom, não prejudicando a vista e as fitas exibidas são interessantes e agradam bastante. O público, apesar de cansado de espetáculos dessa espécie, mas tendo por eles especial predileção, concorrerá para manter a nova casa de diversões, que se apresenta digna de sua preferência.”¹⁷⁰

A referência ao aborrecimento do público, naquilo que Todeschini destaca, excedia os limites de Porto Alegre, porque era um problema percebido em nível mundial, devido à incapacidade dos filmes transcenderem o terreno da simpática curiosidade, marca até então das cenas móveis. Quanto a isso, Sadoul esclarece que:

“Em 1907-1908, muitas pessoas julgavam o cinema prestes a morrer. As salas ficavam vazias e abriam falência. A crise de assuntos contribuía para essa decadência. (...).

Havia no cinema falta de imaginação. Por um argumento, pagava-se algumas moedas de cinco francos a escritores sem glória, a jornalistas sem emprego, a antigos atores, ou a vagos publicistas.”¹⁷¹

A virada que possibilitou a afirmação do cinema foi tornar complexa a narrativa dos filmes em busca de respeito. Assim, *pedia ao teatro e à literatura temas nobres no intuito de sair do ciclo vicioso e atrair às salas de cinema um público mais endinheirado*¹⁷². Buscar a sofisticação implicava aumentar a duração dos filmes que giravam em torno de dois a três minutos. Como nos primórdios o cintilar da projeção perturbava os olhos, o artifício tornou-se viável graças ao contínuo desenvolvimento da técnica aplicada à cinematografia.¹⁷³

Nos parece que a instabilidade existente nos anos anteriores a 1910, quanto ao funcionamento das salas, refletia o tédio das pessoas ante os espetáculos cuja capacidade de diversão era limitada. Acrescida a isso, a tentativa das salas de atrair mais espectadores através da aquisição de novos filmes – de maior duração –, impunha investimentos vultuosos em maquinário adequado e sofisticado que possivelmente tornavam-se onerosos para seus proprietários. Ou seja, à medida que o cinema tornava-se mais atraente às pessoas, cativando novos expectadores, incrementando-se, evoluía tecnicamente, tornando-se mais oneroso.

No início da década de 1910, foram inauguradas novas casas de exibição na capital, cujos atributos eram constantemente exaltados de forma eloqüente. Quando a casa tinha predicados para cair no gosto popular, entre os elogios estava o destaque dado à qualidade da projeção, fato que parecia tranquilizar a platéia, quando bem sucedida. Ressaltamos que nos

¹⁷⁰ Ibidem, p. 14.

¹⁷¹ SADOUL, op. cit., p. 101.

¹⁷² Ibidem, p. 101.

¹⁷³ Ibidem, p. 104.

primeiros anos foram comuns as referências devidas a problemas de trepidação e nitidez.¹⁷⁴

Vejam os que eram mencionados, em virtude da inauguração do Odeon:

“Cinema Odeon – Em sessão especial inaugurou-se mais um centro de diversões para famílias. (...) no espaçoso salão do prédio recentemente construído. A assistência viu com prazer a execução do programma pela nitidez e perfeição, sendo projetado sem trepidação”¹⁷⁵
 “Cinema Odeon – Foi inaugurado no dia 6 do corrente, este cinema, estabelecido a capricho, em um vasto salão jardim a rua dos Andradas 447 e 449. Os seus proprietários A. Lewis & C. montaram o local de diversão com gosto excepcional, pelo que auguramos-lhes franco successo. As fitas exhibidas agradaram muito e o aparelho é dos mais modernos, imitando perfeitamente a vida pela animação das sombras. Agradecemos o convite especial que se nos enviou.”¹⁷⁶

Como vimos, em meados do século XX havia diferentes tipos de equipamentos, cujas patentes requeridas poderiam significar maiores somas de capital agregado. Os avanços técnicos na área eram saudados, tanto pela nitidez de imagens quanto por novos recursos introduzidos:

“Smart-Salão – Levará as fitas com Panophone; muito atrahentes. O Panophone (cynematographo com falas) é a imitação da vida real. Nada mais se pode desejar em cynematographo.”¹⁷⁷

Com a qualificação da imagem, algumas marcas se tornaram garantia de bons espetáculos. Em função disso, recebiam destaque as casas que procediam com a aquisição de marcas consolidadas. Caso do Royal:

“Cinema royal – Effectuou-se, ante-hontem, á noite, a inauguração, do novo cinematographo que se acaba de abrir nesta cidade, á rua dos Andradas e de propriedade do sr. Jacinto Follador. A exhibição inaugural foi dedicada á imprensa, sendo servida aos seus representantes mesa de fiambres, (...) O novo estabelecimento acha-se em condições a ser um bello e confortavel centro de diversões publicas, sendo o aparelho cinematographico de marca Pathé, legitimo, e o mais aperfeçoado e moderno desta fabrica, a mais reputada do mundo.”¹⁷⁸

O que não significa a existência de exclusividade, pois acontecia de outras casas procederem com vias de obter melhorias. Como também foi o caso do Coliseu:

¹⁷⁴ TODESCHINI, op. cit., p. 12.

¹⁷⁵ Theatros e Diversões. A Federação. 7 de janeiro de 1910.

¹⁷⁶ Diversões. O Independente. 9 de janeiro de 1910.

¹⁷⁷ Diversões. O Independente. 14 de abril de 1910.

¹⁷⁸ Diversões. O Independente. 2 de outubro de 1910.

“Colyseu – (...) exibindo-se pela primeira vez, o aperfeiçoado aparelho cynematographico Helios, ultima novidade no genero, mandado vir diretamente da casa Pathé Frerés, de Paris, para o Colyseu.”¹⁷⁹

As melhorias introduzidas ao longo do tempo vieram a se tornar uma exigência a partir do momento em que um negociante as adquirisse (figura 2), pois acabavam determinando que outros, desejosos de permanecer na função, também deveriam fazer investimentos de custo fixo: equipamentos e infra-estrutura. Os menos qualificados acabavam caindo no ostracismo, tendo de encerrar suas atividades¹⁸⁰. Indo neste sentido, é muito esclarecedora a explanação feita por Todeschini no artigo escrito por Suzana Gastal, legitimando, para o caso de Porto Alegre, a idéia levantada por Bernardet sobre os problemas de energia, indo mais além ao evidenciar outras necessidades elementares para um bom funcionamento:

“Para instalar uma sala dessas seriam necessários, no mínimo, um equipamento de geração de energia, porque a rede elétrica surgiu em Porto Alegre apenas em 1907. Então, a iluminação da salas teria que ser assumida pelo empresário, com um gerador próprio. Além disso, precisaria ter um equipamento para ventilar – ao menos no verão – como parte da infra-estrutura necessária.”¹⁸¹



Figura 2 – Anúncio de programação do cinema Odeon
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Na medida em que eram capitalizados recursos para qualificação das exhibições, maiores eram as dificuldades de permanecer num mercado no qual a concorrência crescia. Ao mesmo tempo em que é averiguado um número expressivo de inaugurações, os problemas para a manutenção de um funcionamento constante expunham precariedades que possivelmente evidenciavam uma arrecadação não compatível com investimentos feitos, como aponta Rene Goellner¹⁸². A problemática evidenciada não foi uma questão restrita ao período em estudo, estendendo-se até o final da década, o que mostra que, se por um lado a popularidade do cinema se configurava, atraindo mais freqüentadores e prejudicando outras modalidades de

¹⁷⁹ Diversões. O Independente. 11 de janeiro de 1911.

¹⁸⁰ Conforme atesta Sérgio da Costa Franco, visto na seção 3.1. FRANCO, op. cit.

¹⁸¹ TODESCHINI, Cláudio. Entrevista. In.: GASTAL, Suzana. Salas de Cinema. **Revista FAMECOS**, n.º 9, 1998, p. 134.

¹⁸² GOELLNER, Rene V. **As Telas da Cidade**: um estudo sobre a distribuição cinematográfica em Porto Alegre. Dissertação de mestrado em Comunicação Social /UFRGS. Porto Alegre: 2000, p. 91.

lazer, tal tendência definiu-se ao longo de décadas, fato que necessita ser melhor avaliado, de acordo com os indícios levantados:

“Até o final da década de 20, Porto Alegre presenciou uma grande rotatividade de salas devido à insipiência de um mercado que, embora muito promissor, renovava-se incessantemente devido às constantes descobertas tecnológicas que tornavam obsoletas salas recém inauguradas.”¹⁸³

2.3.2 As Novas Casas de Cinema

No período iniciado em 1910 encontramos, nas casas que exibiam filmes uma maior reformulação. As reformulações evidenciavam-se na aquisição de equipamentos mais avançados, na construção de casas cujas características de distribuição espacial eram similares às do teatro e, em alguns casos, na definição de fachadas grandiloqüentes. Acompanhando as evidências de Doberstein para o período aqui desenvolvido:

“Cresciam as expectativas de consumo e com isso as oportunidades de lazer. Refinavam-se os gostos e com isso as atividades artísticas valorizavam-se. Atualizavam-se os costumes e a vida noturna intensificou-se. Para essa burguesia endinheirada, e os jornais da época atestam isto, era uma espécie de pequena ‘belle époque’ provincial a que se vivia em Porto Alegre no Quadriênio Glorioso.”¹⁸⁴

Foram construídos, de acordo com as pesquisas de Suzana Gastal, entre os anos de 1910 e 1914: o *Coliseu*, o *Royal* e o *Odeon* (1910); o *Avenida* da rua General Câmara (1912); o *Guarany*, o *Brasil* (1913); e o *Apollo* (1914). Destes, ainda podem ser citados com grande destaque o *Coliseu* e o *Guarany*, diferenciando-se pelo zelo de suas primorosas acomodações e capacidade de público, excepcionais¹⁸⁵. Além destes, vemos em 1911, o *Recreio Ideal* que estava fechado, sendo reformado e reaberto por iniciativa de um novo proprietário. Além da abertura do *Salão Parisiense*, foram inaugurados o *Nollet*, o *Força e Luz*, o *Democrata* e o *Cosmopolita* em 1912, além da reforma do *Smart-Salão*, neste mesmo ano; a abertura do *Íris* e do *Garibaldi* em 1913, além do fechamento do *Variedades* nesse ano. O *Colombo* surge em 1914 (figura 3), quando também foram inaugurados o *Ponto Chic* e o *Cinema Familiar*, como revela Olavo Silveira Neto¹⁸⁶.

¹⁸³ GOELLNER, op. cit., p. 90.

¹⁸⁴ DOBERSTEIN, op. cit., p. 190.

¹⁸⁵ GASTAL, Suzana. **Salas de Cinema**. Porto Alegre: Unidade Editorial SMC, 1999.

¹⁸⁶ SILVEIRA NETO, Olavo Amaro da. **Cinemas de rua em Porto Alegre: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974)**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura/UFRGS. Porto Alegre:2001.

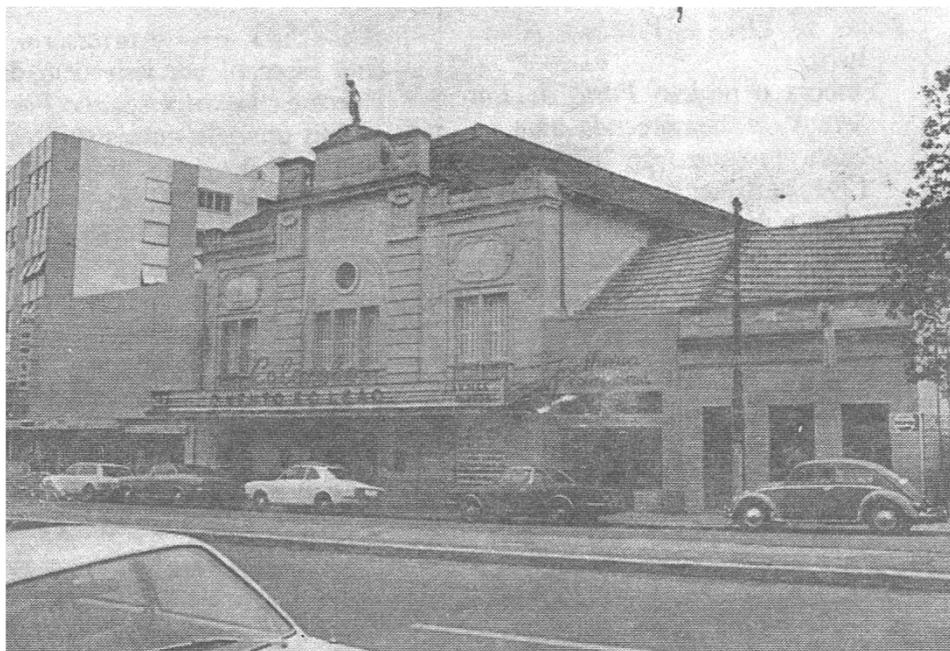


Figura 3 – Fachada do Cinema Colombo: apesar da foto ser dos anos 70, sua fachada permaneceu idêntica [Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Nesse período de expansão do número de salas, gradativamente os novos locais passaram a apresentar mudanças na aparência, adquirindo *características arquitetônicas mais específicas à função cinematográfica*.¹⁸⁷ Um novo tipo de casa surgiu em 1913, com a inauguração do *Guarany*. Devido a sua imponência – a própria fachada havia sido projetada por Theo Wiederspahn¹⁸⁸ – habilitava-se para receber em seu palco diferentes programas, suprimindo a insuficiência de espaços à época, em virtude da decadência dos teatros tradicionais. Assim, surgia a idéia do cine-teatro¹⁸⁹. Também nesta categoria pode ser integrado, pelo que avalia Sérgio da Costa Franco¹⁹⁰, o *Apollo* com seus dois mil lugares, montado no início da Avenida Independência, embora fosse flagrante sua simplicidade arquitetônica.

¹⁸⁷ GASTAL, Suzana. Salas de Cinema. In.: **Revista FAMECOS**, op. cit., p. 134.

¹⁸⁸ “O alemão Theo Wiederspahn nasceu em Wiesbaden, em 1878, tendo estudado de 1892 a 1894 na Escola Profissional de Construções e Ofícios de Wiesbaden, e de 1895 a 1896 na Escola Real de Construções de Idstein. Chegou a Porto Alegre em 1908, quando trabalhou por sete anos no escritório de engenharia de Rodolfo Ahrons, primeira empresa construtora da cidade, o que o impulsionou como profissional de grande projeção nas primeiras décadas do século em Porto Alegre, tendo projetado mais de 500 edifícios.” In: SILVEIRA NETO, op. cit., p. 97.

¹⁸⁹ TODESCHINI, op. cit., p. 16.

¹⁹⁰ FRANCO, op. cit., p. 115.

Os espaços denominados de cine-teatro aproximavam-se daquilo que Silveira Neto em sua dissertação de mestrado evidencia como sendo os *Cinemas Palácio*¹⁹¹. Estes seriam grandes edificações, com uma solidez que lhes auferiam uma aura de nobreza, além de possuírem uma estratificação em dois níveis, com platéia principal, platéia, camarotes e galerias, à semelhança dos teatros. Finalmente, segundo o autor, seu conjunto conferiria uma austeridade que, por extensão, abarcaria o espetáculo, conferindo distinção à exibição cinematográfica.¹⁹²

Após ter encerrado as atividades, o cinema *Recreio Ideal* foi reaberto em 1911, sob comando do empresário Eduardo Hirtz¹⁹³, personagem por demais importante no mercado cinematográfico em Porto Alegre. Logo após, passou ao controle do grupo de Francisco Damasceno Ferreira, proprietário do maior complexo de exibição do Rio Grande do Sul.¹⁹⁴ Situada na rua dos Andradas (em frente do que hoje é a Praça da Alfândega), a sala foi reaberta no Caminho Novo, na Voluntários da Pátria. Apesar do seu pequeno porte, apresentava-se de forma bastante primorosa. Segundo discorre a Federação¹⁹⁵:

“Ao transpor-o, sente-se como que um doce encanto que nos enleva a alma, transportando-nos a um mundo ideal (...) Ar e luz, esses dois elementos essenciaes á vida, lá se encontram em abundancia. A sala de espera também está decorada com apuro e arte, apresentando bellos panoramas da bahia do Rio de Janeiro. (...) A fachada embellesadas com magnifico alpendre de crystal, que, á noite, produz bonito effeito com suas luzes de variegadas cores.”

O *Variedades*, criado em 1908 e igualmente situado na rua da Praia (Andradas), era a mais ampla e confortável das salas precursoras existente na época. Contando com 1500 poltronas distribuídas sob forma de platéias e galerias (os hoje conhecidos *poleiros*), podia ser considerada, segundo Silveira Neto, a primeira casa de cinema porto-alegrense¹⁹⁶.

¹⁹¹ SILVEIRA NETO, op. cit., p. 20

¹⁹² Ibidem, p. 17-42.

¹⁹³ Quem atesta sua importância é Antônio Jesus Pfeil, que evidencia suas várias ligações com o meio cinematográfico, sendo um dos principais realizadores de filmes do período. Sobre este vulto do ramo afirma: “ampliou seu interesse pelo cinema, dedicando-se a realização de filmes, já que havia adquirido uma câmera, anunciando a disponibilidade de filmar festas de aniversário e outros acontecimentos. Hirtz teve intensa e importante participação no ramo cinematográfico, com o investidor, numa franca atividade que o levou a ser sócio de vários cinemas – Coliseu, Apollo, Talia (...)” PFEIL. Antônio Jesus. Cinematógrafo e o cinema dos pioneiros. In: BECKER, op. cit., p. 19.

¹⁹⁴ Damasceno foi proprietário de casas em Caxias, Santa Maria, Pelotas e Rio Grande, era representante da distribuidora de filmes Companhia Brasil Cinematográfica, do Rio de Janeiro, algo que auxiliava no mercado de exibição. Foi proprietário do *Recreio*, do Avenida, do *Democrata* e do *Força e Luz*, todos estes em Porto Alegre.

¹⁹⁵ Theatros e Diversões. A Federação. 3 de fevereiro de 1911.

¹⁹⁶ SILVEIRA NETO, op. Cct., p. 83.

O *Smart-Salão*, inaugurado em 1909, situado onde hoje seria a esquina da Rua dos Andradas com a rua Caldas Júnior, teria sido o primeiro a passar a exibir filmes de ficção, ao invés de restringir-se aos pequenos documentários (denominados de *vistas animadas*). Talvez, como veremos mais adiante, tenha relação com o grande número de exibições destinadas às autoridades públicas. De acordo com a Federação, existia uma preocupação com o potencial social da mensagem contida nos filmes. Somente no mês de maio de 1910 houve três sessões especiais destinadas à elite política da cidade e do estado, feitas neste cinema.¹⁹⁷

Inaugurado em 1910, foi o *Odeon*, como os outros, também situado na rua da Praia. Pelas afirmações de Silveira, era especializado na exibição de filmes históricos e documentários, mas sabe-se – e alvo das denúncias do Independente – que exibia filmes de ficção com presença de nus femininos e científicos sobre doenças venéreas; atacados como pornográficos¹⁹⁸. Sobre o assunto, voltaremos a comentar no capítulo seguinte.

A inauguração do *Coliseu* no ano de 1910 (figura 4) marcou a fase de construção de grandes estabelecimentos, todavia a real grandiosidade, com uma construção refinada e uma distribuição do seu interior de modo mais sofisticado, só existirá mesmo com a construção do prédio novo em 1915 (figura 5). Tanto o prédio inicial quanto o novo e melhorado situavam-se na rua Voluntários da Pátria, sendo que este último marcava-se pela predominância de uma arquitetura eclética, inspirada em modelos europeus do século XIX¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Ver: Federação. 2, 9 e 30 de maio de 1910.

¹⁹⁸ O Independente. Março de 1914.

¹⁹⁹ SILVEIRA NETO, op. cit., p. 99.



Figura 4 – Primeiro prédio do Teatro Colyseu
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Em 1912 o *Avenida*, de propriedade de Francisco Damasceno, teve suas portas abertas à população, contando com capacidade para cerca de 2000 pessoas. Situava-se na rua da Ladeira (atual General Câmara), ao lado da Confeitaria Colombo. *Instalado num prédio de fachada clara e duas colunas enquadrando a porta principal, era uma grande sala (...) considerada 'luxuosa' pela imprensa da época.*²⁰⁰ Ainda nesse ano, a abertura do *Cosmopolita*, no bairro Navegantes, marcou a aproximação do cinematógrafo em relação aos arrabaldes.

O *Guarany* (figura 6) foi referência do ponto de vista de sua estrutura, no período histórico em questão, em virtude de sua grandiosidade enquanto casa de cinema. Sendo de 1913, caracterizava-se pela *fachada eclética que misturava elementos neoclássicos, com frisos nas colunas, e barrocas, como as terminações superiores curvas das janelas do pavimento térreo e o frontão circular.*²⁰¹ Erguido na rua da Praia, hoje é o atual prédio do Banco Safra. Inaugurando em Porto Alegre o termo que ficou conhecido como cine-teatro, seu ordenamento interno foi efetuado para comportar camarotes, galerias e balcões. Insere-se

²⁰⁰ Ibidem, p. 95.

²⁰¹ Ibidem, p. 96.

no conceito de palácio de cinema, sendo constantemente qualificado de “aristocrático”, pela imprensa.



Figura 5 – Teatro Colyseu após a reforma de 1915
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Caracterizado como cinema de bairro, o *Garibaldi* (“carinhosamente” conhecido por *Garipulga*, pela presença do animalzinho ao qual alude) costumava reprisar filmes que eram lançados nos cinemas centrais. Tinha este nome por ser erguido ao lado da praça Garibaldi, hoje na avenida Venâncio Aires. Tanto a sua simplicidade e distanciamento do centro, bem como a defasagem de sua programação, seriam significativos para evidenciar a inserção deste junto a um segmento social de menor poder aquisitivo, distinto daquele que podia usufruir as casas do centro.²⁰²

²⁰² Ibidem, p. 102.



Figura 6 – Fachada do Cine-Teatro Guarany
 Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

O *Apollo* foi o primeiro grande centro de diversões erguido nas proximidades de uma zona residencial. O primeiro prédio deste centro de diversões é apresentado na figura 7, e a figura 8 apresenta o prédio reformado posteriormente, em uma data não precisa. Encontrava-se não muito longe do centro, no início da avenida Independência, próximo à Santa Casa. A fachada simples, *distante da imagem e do caráter dos grandes teatros europeus*²⁰³, bem como sua situação geográfica, o qualificavam como popular. Silveira evidencia a ocorrência de uma alteração feita na estrutura do *Apollo* que a teria tornado mais sofisticada. Talvez reflexo da difusão de um perfil de morador mais elitizado que ocorreu em direção daquela região, fato que passou a se configurar ainda nos anos dez, quando gradualmente os *endinheirados* passam a deixar o centro.

²⁰³ Ibidem, p. 110.



Figura 7 – Primeiro prédio do Teatro Apollo
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]



Figura 8 – Novo prédio do Teatro Apollo
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Para fins de maiores esclarecimentos, passamos a considerar como sendo *salas de cinema* os espaços de sociabilidade que reiteram apresentações com base na projeção cinematográfica. Assim, torna-se mais esclarecedor, pois apesar de haver programas desta natureza, era de praxe que outras atrações compusessem o leque de opções fornecidas aos espectadores. Sobre isso, Goellner afirma ser uma necessidade decorrente da falta de um público fiel²⁰⁴.

Apesar de compartilharmos da idéia de que a fragilidade das atividades vinculadas à projeção de filmes era uma realidade, dizer que ela se devia à falta de público parece uma afirmativa por demais simplista. Seria interessante saber qual o suposto público que poderia vir a ser fiel. Seria por razão especial a ausência, ou pelo fato de não haver se desenvolvido tal público à época?

De outra forma, devemos ponderar a possível existência de fatores relevantes que devem ser considerados dentro do contexto. Interferiam na estabilidade do mercado de exibição a reduzida clientela de algumas salas, mas não devemos nos limitar a este único fator. Temos de pesar fatores como a faixa de preços cobrados, a relação entre localização das salas e a dificuldade de deslocamento até elas, além da existência de outras atividades que estavam disponíveis durante o horário de lazer das pessoas. São dúvidas nesse sentido que tentaremos elucidar no trabalho.

Durante muitos anos foi comum, nas salas de cinema, a mescla de espetáculos com os filmes postos na programação, devido à curta duração dos mesmos (figuras 9 e 10). O processo narrativo que levou ao aumento da duração dos filmes (até chegar aos conhecidos filmes longa-metragens) foi longo e, até os anos vinte, não era comum encontrar filmes de longa duração para serem projetados diariamente. Por isto, freqüentemente fazia-se uso de sessões mistas. Em diversos artigos, publicados nos periódicos da cidade de Porto Alegre, entre 1911 e 1917, fica evidenciada a prática referenciada. Assim, podemos ver a diversidade dos *shows* que eram executados nos palcos dos locais conhecidos como cinemas:

“Coliseu: Em fins de Junho , Porto Alegre terá a visita da grande Companhia de Operetas de Portugal do Theatro Carlos Alberto , do Porto , que atualmente encontra-se trabalhando no Theatro do Recreio no Rio de Janeiro. Virá ela trabalhar

²⁰⁴ GOELLNER, op. cit., p. 90.

no Coliseu (...) . A Companhia é composta por 80 pessoas , trazendo uma orquestra completa.”²⁰⁵

“Cinema Teatro Guarani: Nesta nova casa de diversões estreou ontem a trupe dirigida pela atriz Claudina Montenegro e da qual fazem parte desta, Léo Dumont, A. Caló, e o autor Pepe. Foram cantadas as canções ‘Bonjur Lison,’ ‘ Primavera’ (...). Hoje estas canções serão repetidas.”²⁰⁶

“Recreio Ideal: Estreia hoje no Recreio Ideal , Eduardo Neves , que além de cantor é também ator de numerosas canções populares. Eduardo das Neves popularizou-se pelos gramofones.”²⁰⁷

“Avenida: Despedir-se-ão , hoje do cinema Avenida (...) as Irmãs Castillas (...). A dançarina espanhola Gloria Dellez , procurando abrilhantar o festival , prestará o seu concurso , executando diversos bailados .”²⁰⁸

“Apollo – Continuam com sucesso os trabalhos das Irmãs Pombo, que tem atraído grande concorrência.”²⁰⁹

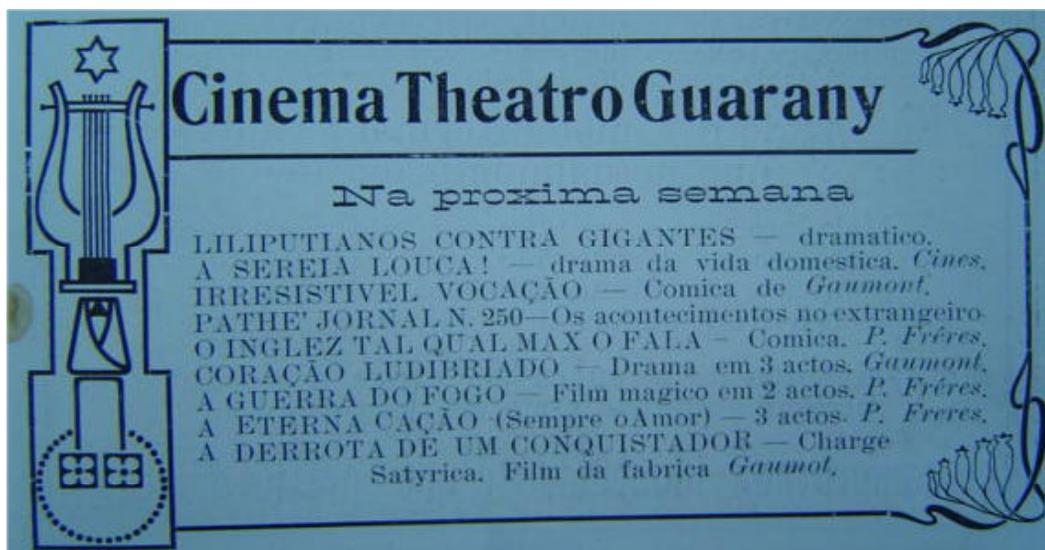


Figura 9 – Anúncio do cinema Guarany
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

²⁰⁵ Theatros e Artistas. Correio do Povo. 7 de maio de 1911.

²⁰⁶ Theatros e Artistas. Correio do Povo. 10 de dezembro de 1913.

²⁰⁷ Theatros e Artistas. Correio do Povo. 23 de janeiro de 1915.

²⁰⁸ Theatros e Artistas. Correio do Povo. 27 de fevereiro de 1915.

²⁰⁹ Kodak. n. 8, 15 de outubro de 1917.



Figura 10 – Anúncio dos cinemas Recreio Ideal e Avenida
 [Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

2.4 Valores das Entradas das Casas de Cinema

Analisando os valores cobrados pelos ingressos em salas de cinema, tentamos vislumbrar as relações que podem existir em função da variação dos preços e, a partir disto, buscamos alguns esclarecimentos. No período em questão, vê-se que mudanças de valor ao longo dos referidos anos são insignificantes (observando-se inclusive até rebaixamentos, feitos a título de promoção); até o final da década não se percebe grande variação de preços. Como a distribuição das acomodações para os frequentadores, em algumas casas (principalmente nos cine-teatros), pautava-se por um critério similar aos dos teatros, a cada

localização no interior da sala competia um determinado valor, devido à melhor aproximação em relação ao espetáculo e ao conforto, de acordo com o que está evidenciado na tabela 3, a seguir.

Tabela 3 – Preços das entradas de cinema (1910-1914).

Cinema	Ano	Maior valor	Menor valor
Smart-Salão ²¹⁰	1910	1\$000 (1ª classe)	500 (2ª classe)
Royal ²¹¹	1911	1\$000 (1ª classe)	300 (2ª classe)
Coliseu ²¹²	1912	20\$000 (camarote p/5)	1\$000 (poltrona)
Recreio Ideal ²¹³	1913	500 (1ª classe)	300 (2ª classe)
Avenida ²¹⁴	1913	1\$000 (1ª classe)	500 (2ª classe)
Guarany ²¹⁵	1913	5\$000 (camarote p/4)	1\$000 (poltrona)
Coliseu ²¹⁶	1914	5\$000 (camarote p/5)	1\$000 (poltrona)
Apollo ²¹⁷	1914	500 (1ª classe)	300 (2ª classe)
Guarany ²¹⁸	1914	5\$000 (camarote p/4)	500 (poltrona)

2.4.1 Comparações com Outros Valores

Para melhor avaliar quais os públicos com maior possibilidade de acesso às casas de exibições entre os anos de 1910 e 1914, faz-se cabível a comparação com valores cobrados para outras atividades. Além disso, observa-se gastos e ganhos considerados como essenciais nas práticas diárias da camada assalariada, a qual especula-se que seja a mais beneficiada pelos preços acessíveis cobrados nas casas que possuem o cinematógrafo. A seguir, faremos um levantamento dos valores dos espetáculos teatrais, do custo de outros espaços de sociabilidade, do valor percebido sob forma salário por algumas categorias de trabalhadores ligados a atividades urbanas, além dos custos com a habitação.

Fazendo um balanço do conjunto dos números envolvidos, poderemos ajuizar a possibilidade de circulação de tipos sociais distintos. Entretanto, desde já fica uma impressão, que se não atenta contra o usufruto de algum grupo, mas que talvez influa na concepção de terem sido as casas referidas espaços que abarcassem a todos. Comparando os tipos de

²¹⁰ Anúncio. A Federação. 8 de janeiro de 1910.

²¹¹ Anúncio. Jornal do Comércio. 3 de fevereiro de 1911.

²¹² Anúncio. O Diário. 28 de maio de 1912.

²¹³ Anúncio. O Independente. 1 de maio de 1913.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Anúncio. Kodak, n. 32. 27 de dezembro de 1913.

²¹⁶ Anúncio. Kodak, n. 90. 11 de julho de 1914.

²¹⁷ Anúncio. Kodak, n. 72. 7 de março de 1914.

²¹⁸ Anúncio. A Federação. 1 de setembro de 1914.

acomodações existentes nas distintas salas da capital e levando em consideração o montante cobrado pelas acomodações cujas qualidades eram equivalentes entre si (ou seja, atentar para a existência de disparidades entre acomodações semelhantes em cinemas diferentes), supomos que devia haver casas voltadas para o consumo de setores mais privilegiados economicamente. A constatação se deve ao fato de, serem encontrados locais aonde a variação chegava a 100%, para localizações com os mesmos atributos, como mostrou a tabela 3, ao evidenciar a distribuição dos valores cobrados por diferentes estabelecimentos ao longo do período.

Podemos ver que casas como o *Avenida* e o *Recreio Ideal* – propriedades, no ano de 1913, do senhor Francisco Damasceno Ferreira²¹⁹ – apresentavam a situação anteriormente citada. Pelo valor cobrado que mostra uma considerável diferença, não seria demasiado supor que alguns ambientes estariam mais adequados para um determinado tipo de público. Quem se dispusesse a desembolsar 500 réis para apreciar a programação do *Avenida* na segunda classe, teria condições de usufruir da primeira classe no *Recreio Ideal*, em compensação estaria longe de se habilitar para o mesmo lugar no primeiro estabelecimento.

2.4.2 O Teatro como Oposição?

Neste momento veremos uma das atividades desfrutadas em Porto Alegre por ocasião da transposição do século XIX para o XX. O intuito é o de evidenciar as atividades que compunham o leque de opções existente para a população, nos momentos que existiam fora da intimidade do lar e do horário de trabalho. Igualmente, busca-se, sempre que possível, destacar valores que possam servir de comparação quando nos referirmos aos valores existentes nas salas de cinema.

Pela metade do século XIX ocorreu um gradual incremento na arte dramática, materializado no respaldo dado pela efetiva presença da assistência. O desenvolvimento do teatro em Porto Alegre foi estimulado com a criação do Teatro São Pedro (1858). A partir de então, foram criadas inúmeras companhias e sociedades dramáticas na cidade. Sobre a razão que teria fomentado este crescimento, está, para Gisele Becker, a empolgação com o

²¹⁹ Anúncio. O Independente. 1º de maio de 1913.

surgimento de uma casa apropriada, cuja aceitabilidade estimularia a produção e a encenação de peças.²²⁰

Resgatando lembranças do passado, Achylles Porto Alegre apontou alguns grupos que surgiram, algo que põe em relevo a existência de locais para apresentação e platéias para apreciar. Dentre eles destaca a *União Militar*, sociedade composta por alunos e oficiais da Escola Militar de Porto Alegre; os *Filhos da Thalia* e a *Luso-Brasileira*. A respeito da última, é reveladora a presença de autores que compunham peças aqui encenadas:

“Apareceu a Luso Brasileira, que, incontestavelmente, foi uma das melhores. Dela faziam parte elementos que, além de fanáticos pela arte dramática, intelectuais, jornalistas e autores, como Joaquim Torres, João Moreira da Silva e Francisco Vicente Dias (...)”²²¹

Antonio Hohlfeldt²²² ainda destaca a *Sociedade Dramática Particular Ginásio Dramático*, inaugurada em 1878, uma dissidência da *Sociedade Dramática Particular Luso-Brasileira*; a *Sociedade Dramática Fernando Osório* e a *Sociedade Dramática Particular Porto Alegre*.

Com a chegada do século XX, começou a esvanecer o apreço pela arte dramática, fato apontado pelo nostálgico Achylles Porto Alegre, mas também por pesquisadores, como sendo devido ao desenvolvimento da cinematografia. Rosemary Brum alega que o cinema trouxe *outros espaços e outra noção de tempo. Começa a concorrer com a formação dos leitores, que vão trair a erudição literária pela formação do espectador. (...) O teatro vai perder o seu lugar.*²²³ Um hábito observado com desconfiança por alguns, cujas benesses eram questionáveis, a ponto de ser comparada a vícios, como: *a ‘cachaça’ de toda a gente e a loucura do belo sexo.*²²⁴

De acordo com o que conseguimos constatar, torna-se viável supor que, a partir dos relatos encontrados, procurou-se chamar a atenção das pessoas de forma a fazer com que se preocupassem com o declínio do público nos espetáculos teatrais frente à ascensão do número

²²⁰ BECKER, Gisele. **Uma História Polifônica: Mulheres e Laços de Família em Porto Alegre (1858-1908)**. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre, 2001, p. 41.

²²¹ PORTO ALEGRE, op. cit., p. 110.

²²² HOLFELDT, Antonio. O teatro e seu desenvolvimento na cidade de Porto Alegre. In: DORNELLES, op. cit., p. 207.

²²³ BRUM, Rosemary. **Uma cidade que se conta: imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre (1920-1937)**. Dissertação de mestrado em História/ PUCRS. Porto Alegre: 2003, p. 197.

²²⁴ PORTO ALEGRE, op. cit., p.94.

daqueles que se entregavam ao deleite das “cenas animadas”. Inicialmente, é imperioso fazer uma análise de custo e benefício, ou seja, avaliar os valores exigidos para a apreciação dos espetáculos teatrais naquele contexto. Em busca do entendimento sobre o que vinha acontecendo na cidade ao longo dos anos que sucederam a instalação das primeiras salas de cinema, até o final da segunda década do século XX, a crítica encontrada na Revista Kodak, no ano de 1917, com relação aos problemas de trazer companhias para aqui se apresentarem, acaba sendo uma contribuição elucidativa:

“O Chronista Theatral - (...) reconheceremos que a culpa lhes cabe [empresários]* quasi que totalmente. As companhias que veem para o S. Pedro – e nem sempre estão a altura em que os empresarios as querem colocar – pedem por uma poltrona um preço que exorbita do justo limite de seu valor. Ora, o publico vae, as primeiras noites, mas depois reconhece que os preços são excessivos. E volta para o cinematographo. (...) E o publico é quem é o maior prejudicado, porque ás vezes fica quasi um anno inteiro sem uma companhia”.²²⁵

Temos de considerar o fato de que a Revista Kodak inaugurou um modelo novo de publicações, pautado pela presença de conteúdo cuja quantidade de assuntos amenos era considerável, *aberta às tendências comportamentais do mundo moderno*²²⁶, como qualifica Francisco Rüdiger. Uma vez que a revista destoava das tradicionais publicações de características políticas, sua receptividade estava aberta para setores restritos, ligados principalmente a leitores dos centros urbanos, detentores de condições econômicas superiores²²⁷. Comparando valores, fica clara a diferença, pois a qualidade de sua edição – que circulava quinzenalmente – e a fatura de material fotográfico encareciam a publicação, que acabava custando bem mais que qualquer jornal de circulação diária.

Quando o articulista se manifesta, devemos supor que se dirige àqueles que presumivelmente são seus leitores e possuidores de inquietações similares. Assume local de destaque, para quem escreveu a crítica sobre as companhias, o desejo de alertar para uma questão de custo/benefício, inicialmente materializada por uma suposta injustiça representada pela cobrança alta ante uma qualidade questionável. Não nos parece apropriado afirmar diretamente que eram os preços em si, os responsáveis pela diminuição da assiduidade da platéia. Vejamos um exemplo de valores exigidos, para depois continuarmos a proposição: *Companhia Allemã – camarotes, 30\$000; poltronas, 5\$000; balcão de 1ª classe, 4\$000;*

* Acréscimo do autor.

²²⁵ KODAK, 8 de setembro de 1917.

²²⁶ RÜDIGER, Francisco. **Tendências do Jornalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998, p.59.

²²⁷ RÜDIGER, op. cit., p. 58.

*balcão de 2ª classe, 3\$500; galeria, 2\$500.*²²⁸ Cinco meses depois, uma outra companhia alemã em temporada na cidade promove um aumento, sendo que os camarotes custaram 35\$000 e as poltronas 6\$000²²⁹.

Certamente eram preços muito superiores aos estabelecidos para as sessões de um cinematógrafo (figura 11). Uma variação desta magnitude impunha uma pré-seleção que vinha a estabelecer um padrão econômico aos seus *habitués*. Somente dentre os componentes destes, que têm desenvolvido a prática de apreciar o teatro pode surgir uma crítica elaborada que envolva o mérito das apresentações. De tal modo, parece coerente afirmar que, perante as agruras evidenciadas pelo cronista teatral, seriam parte de um setor capaz de adquirir refinamento, ao ponto, de poder distinguir boas e más apresentações, aqueles que preterem o teatro em relação ao cinema. Evidência que vai ao encontro das observações de Becker, ao constatar que a imprensa porto-alegrense do começo do século vinha protestando em virtude da má elaboração dos espetáculos, que influía no afastamento do público.²³⁰ Sendo que, somado a isso, estava a crescente simpatia obtida pelo teatro de revista, considerado *de qualidade inferior, mas que cai nas graças do público em função dos dotes físicos das belas coristas*.²³¹



Figura 11 – Anúncio de espetáculo teatral realizado no Teatro São Pedro
 [Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

²²⁸ Diversões. O Independente. 8 de maio de 1910.

²²⁹ Anúncio. O Independente. 9 de outubro de 1910.

²³⁰ BECKER, op. cit., p. 45.

²³¹ Ibidem, p. 43

A maior proximidade com outros centros urbanos, fomentada pela diminuição das distâncias, foi de absoluta relevância para a transformação da percepção da realidade, fato que influenciou nos hábitos. Ao entrar no novo século, já era possível saber de acontecimentos de outras partes do mundo em poucos dias, graças à telegrafia. O deslocamento era algo perceptível, não apenas como fenômeno físico, mas também econômico, pois com as transformações ocorridas nos meios de transporte, elevava-se Porto Alegre a uma condição de maior importância. As ampliações do porto da cidade e a ligação com o litoral, à campanha e a colônia, por intermédio das linhas de ferro, permitiram um afluxo de mercadorias e capital (via comércio, o maior beneficiado), permitindo a *construção de palacetes na capital*²³², bem como a expressividade da burguesia urbana porto-alegrense frente aos estancieiros do interior.²³³

Independente de juízo de valor, a ampliação das formas de comunicação veio a tirar Porto Alegre da letargia em que se encontrava. Como afirma John Thompson²³⁴, tais incrementos auxiliam para que determinados valores sejam disseminados espacialmente para além de seu meio original. Isso não predispõe pessoa alguma a incorporar para si algum valor, todavia cremos que a difusão e maior receptividade pautam-se pelas determinações políticas e econômicas de um referido contexto.

A mudança de preferência do público acaba sendo pautada consideravelmente pela preponderância de idéias externas, tanto quanto pela precariedade dos textos e atores locais envolvidos na caracterização da peça, ou pela contundência dos preços. O contato com humanos como forma de diversão nunca se tornou objeto de ojeriza. A preferência em relação aos espetáculos ao vivo recaiu sobre representações distintas das de ordem dramática, para desaprovação da imprensa. O teatro de revista e as operetas passaram a cair no gosto, sendo estas as diversões que compartilharam os locais de exibição com o cinematógrafo.²³⁵ Ao passo que, como a mesma autora afirma mais adiante, desde os anos setenta do século XIX já se fazia perceber a ascendência das encenações de peças e de companhias estrangeiras sobre as nacionais.

²³² DOBERSTEIN, op. cit., p. 183.

²³³ Ibidem, p. 183-188.

²³⁴ THOMPSON, John. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis: Vozes, 2002, p.225-226.

²³⁵ BECKER, op. cit., p. 43.

Além do teatro, outra atividade que integrava a vida social porto-alegrense era a das touradas. Com grande assistência por parte da população, segundo Achylles²³⁶, era apreciado desde a ‘*arraia miúda*’, ao *escol social*. O local das touradas, situado no campo da Redenção, na esquina da rua República, ainda nos anos dez do século XX, tinha seus apreciadores.

2.4.3 Salário e Alimentação

Para que possamos conceber o valor do ingresso de cinema como sendo algo acessível aos porto-alegrenses (barato), é necessário observar se este possibilitava o acesso aos trabalhadores com menores condições econômicas. Assim, não se trata apenas de avaliar uma questão salarial, mas sua relação com gastos de natureza essencial, entre os quais alimentação e moradia.

Nas fábricas de Porto Alegre, durante a Primeira República, de acordo com Sandra Pesavento²³⁷, tornaram-se corriqueiras as medidas objetivando impor um controle sobre o corpo e a mente do trabalhador, que era induzido a mostrar um determinado comportamento formalizado, de tal forma que impedisse distrações que atrasassem a produção. No caso de ocorrer alguma forma de desvio que pudesse ser interpretada como prejudicial à produção, eram postas em prática, diferentes formas de punição, que redundavam em desconto salarial. Algo perceptível através da análise das cadernetas de controle pertencentes aos operários. Portanto, além de sabermos a faixa salarial percebida pela classe trabalhadora, temos de ter em mente que eram comuns os descontos sob forma de multas: por fumar, por assobiar ou qualquer dano que viesse a ser registrado. Diante da situação, temos de admitir que a frequência nas punições era bastante considerável.²³⁸

Apesar de existir a chance de conter distorções nos valores salariais, fator que há de ser levado em consideração, Pesavento atesta a importância dos registros desta natureza encontrados nos jornais, devendo sempre proceder de forma a contemplar números de um conjunto mais amplo de dados²³⁹. Encontra-se nas páginas do *Echo do Povo*, para o ano de 1911, no mesmo livro citado:

²³⁶ PORTO ALEGRE, op. cit., p. 90.

²³⁷ PESAVENTO, Sandra J. **Os pobres da Cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994.

²³⁸ PESAVENTO, op. cit., p. 53.

²³⁹ *Ibidem*, p. 52.

“O tipógrafo trabalha, em algumas oficinas, quase se pode dizer, dia e noite, e no fim de semana, apresentando uma fêria de 40\$ a 50\$000, isto mesmo os que são dotados de agilidade, causa admiração aos proprietários das oficinas que, por sua vez, então, procuram meios e modos de diminuir o vencimento daqueles.”²⁴⁰

Outros trabalhadores de distintos ramos profissionais também tiveram suas gratificações registradas. No caso da Fábrica de Doces Neugebauer (situada no 4º distrito de Porto Alegre), se pegarmos aleatoriamente alguns salários pagos nos anos dez, expostos no livro *Memória da Indústria Gaúcha (1889-1930)*, veremos que em variadas seções, os salários mais altos eram:

“Secção de máquinas Wilhlin Regas	130\$000	mensais (...)
Secção de chocolate H. Bechaed	200\$000	mensais (...)
Secção de funilaria Venâncio Soares Cardos	7\$500	diários” ²⁴¹

Em outras empresas de Porto Alegre, de distintas atribuições, onde também se encontram os registros dos vencimentos dos funcionários, podem-se detectar os seguintes valores:

“Categoria	Salário
1º moleiro	500\$000
2º moleiro	325\$000
foguista	140\$000
pedreiro	160\$000
ensacador	130\$000
peão	120\$000
costureira	90\$000” ²⁴²

Tendo como parâmetro os valores salariais citados, vejamos algumas comparações a serem feitas. No jornal *A Federação* encontramos valores determinados como máximos a serem aceitos por razão da eclosão da conflagração mundial. A aceitação pura e simples dos valores publicados é algo temerário, pois, neste período, o governo se esforçou para impedir a exportação dos produtos alimentares, valorizados pela extensão do período de guerra. Logo a situação do mercado estava tensionada e sujeita a flutuações, algo que poderia vir a encarecer o consumo, como evidencia Sérgio da Costa Franco.²⁴³ Todavia, diríamos que os números se

²⁴⁰ Echo do Povo. 5 de outubro de 1911. Apud: Idem, 1994, p. 45.

²⁴¹ In: FAGUNDES, Lígia Ketzner; KUMMER, Lizete; STEPHANOU, Maria; PESAVENTO, Sandra J.

Memória da indústria gaúcha. Porto Alegre: Universidade, 1987, p. 133-35.

²⁴² FAGUNDES; KUMMER; STEPHANOU; PESAVENTO, op. cit., p.136-37.

²⁴³ FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre e seu comércio.** Porto Alegre: AGE, 1983.

prestam a servir de referência para uma comparação, que pode nos dar subsídios para obter uma noção mais clara do custo de vida existente nos anos dez.

Tabela 4 – Preços dos alimentos (1914).

Produto	Preço
arroz especial Kg	500
arroz superior	400
arroz bom	340
assucar 1 ^a Kg	560
assucar 2 ^a	460
batata Kg	160
cebolla Kg	300
café moido puro Kg	1\$200
farinha de trigo Kg	500
leite l	400
pão Kg	480
sal Kg	140
xarque 1 ^a	1\$000
xarque 2 ^a	900

Fonte: *A Federação*, 13 de agosto de 1914.

Os dados mostrados vão ao encontro da idéia de ser baixo o nível salarial pela dificuldade das cifras em abarcar o necessário para a alimentação. Evidenciando a problemática que diz respeito à manutenção de um nível mínimo de consumo, foram apurados por Pesavento²⁴⁴ protestos enfatizando as precariedades existentes para o sustento da família. Mesmo que os dados sejam referentes a um período anterior, vemos que os valores encontram-se próximos.

“(...) a família, para alimentar-se regularmente (para não dizer mal), não pode passar sem adquirir 1 ½ quilos de carne que custa 750 réis e ao mês 23\$500 réis, 6 pães de 50 gramas por dia a 50 réis valem 300 réis e por mês 9\$000 réis; por mais economias que faça esta família não pode gastar no armazém menos de 10\$000 réis mensais (...) afirmamos que nem um oficial alfaiate de Porto Alegre ganha salário igual à soma da despesa invariável e mais a necessária à vida (135\$000)”

Para o ano de 1914, de acordo com a tabela, o custo natural de vida de uma família de três pessoas para um mês, incluindo apenas leite (3 litros por semana), carne (1/2 quilo por dia de charque de 2^a), pão (300 gramas por dia) e arroz (3 quilos por semana, do mais barato) chegaria ao valor de 27\$180 réis por mês, a isto não incluindo nenhum gasto de outra natureza. A soma dos valores totais despendidos com todos os produtos básicos, adicionados de moradia, evidentemente superaria os 135\$ apontados para o ano de 1907, todavia vamos

²⁴⁴ O Alfaiate. 12 de outubro de 1907. Apud: PESAVENTO, 1994, p.52.

pegá-los para um exercício. A média de todos os salários anteriormente computados chega à cifra de 179\$000, o que deixa uma margem pequena de manobra. Evidente que, submetido a condições normais, o fato de ter havido algo de salário a sobrar no final do mês seria motivo de comemoração, todavia apenas podemos fazer pequenas suposições mantendo os limites mínimos de cautela. Acontece que, se nos entregarmos a uma breve abstração, podemos conjecturar a ocorrência de vários gastos que acontecem independentemente da vontade das pessoas, como transporte, descontos de salário, tributos, vestuário.

Em virtude das evidências, não nos parece viável considerar barato o bilhete de entrada para o cinema, mesmo custando 500 réis, porque as precariedades às quais a massa trabalhadora estava submetida mostram que a obtenção dos artigos essenciais de consumo era bastante difícil. O que dizer do supérfluo? Não cremos que a comparação direta de preços entre o cinema e qualquer outro produto possa dar a dimensão exata de algo acessível. Uma vez que temos de saber, também, onde se concentravam as moradias desse contingente trabalhador, há igualmente de considerar uma acentuada necessidade de gasto com transporte. Ou seja, para uma afirmação mais incisiva, fica clara a necessidade de proceder visando ilustrar um conjunto de dados que possam ser relacionados entre si para fornecer-nos uma perspectiva da época. Agora, temos de observar os acontecimentos que diziam respeito à moradia.

Parte da população abandona o centro urbano da cidade de Porto Alegre, indo aos arrabaldes, fugindo dos impostos que se abatem sobre as áreas cobertas por serviços de bonde e também de iluminação²⁴⁵. Com relação a esse aspecto, elucidativo é o trabalho feito por Margaret Bakos²⁴⁶, que acrescenta um outro problema: o da ganância dos proprietários que usam seus imóveis para aluguel e a corrupção de funcionários públicos, iniciativas que acabam por prejudicar exclusivamente os locatários dos imóveis. Como esclarece Margaret:

“tornam-se freqüentes os casos, então vindos a público, de proprietários que entram em acordo com servidores públicos para lesarem o fisco com declarações dos aluguéis cobrados ou das características das moradias. Eles pretendem, em geral, fugir ao pagamento dos pesados impostos sobre os cortiços de sua propriedade.”²⁴⁷

Com relação à habitação de populares no centro urbano da cidade, fica latente a preferência das autoridades pelo gradual afastamento, manifestado pela concepção existente

²⁴⁵ PESAVENTO, op. cit., p. 97.

²⁴⁶ BAKOS, Margaret, op. cit., p. 123-183.

²⁴⁷ Ibidem, p. 127.

de fornecer à cidade – percebido ao longo da administração do PRR – uma aparência de cidade moderna, sendo que, para a consecução do objetivo, fica evidenciado o aumento da tributação. O afastamento em direção a pontos mais distantes acabava se tornando desejado, uma vez que as moradias populares da região central compunham-se de cortiços, que faziam do aspecto da cidade algo desabonador.

Bakos aponta que até 1896 o sistema de tributação das habitações, cobrado diretamente pelos funcionários, estava sujeito a corrupção que redundava em lesão ao fisco e aumento de aluguéis (pois os custos do acerto entre funcionário e proprietário recaíam sobre o locatário). Dentro da perspectiva política das autoridades, fundamentada no pensamento positivista – de integrar o proletariado ao conjunto da sociedade, para que a ordem fosse mantida – procurou-se desenvolver medidas de controle sobre o aumento dos aluguéis.²⁴⁸

Apesar da tentativa de integração da classe trabalhadora à sociedade, fazer isto e garantir um melhor aspecto para Porto Alegre, se mostrou inconciliável. À medida que o aspecto da região central melhorava com a introdução de linhas de transporte urbano e iluminação, os impostos necessários para cobrir investimentos aumentavam, fazendo com que aqueles sem condições se dirigissem aos arrabaldes. Diante das necessidades, a autora aponta que o proletário ficava a mercê de capitalistas que faziam pequenos investimentos e cobravam altíssimos aluguéis.²⁴⁹

Definindo a condição de habitação da região central da cidade, higienizando-a socialmente, um projeto aprovado do ano de 1912, proibiu a construção de prédios desprovidos de frente de terreno e *estabeleceu para as moradias em becos cujos aluguéis sejam superiores a 15\$000rs uma tributação de 25% a mais do que já pagavam.*²⁵⁰ Se, por um lado, minimamente iam ao apoio daqueles que se encontravam submetidos a condições insalubres de vida, pela proibição de habitações de má qualidade, veio a oportunizar aos investidores a chance de adquirir terrenos numa parte nobre.

No ano seguinte, isentando de pagamento do imposto predial as construções *que apresentavam perfeitas condições de solidez, higiene e boa aparência arquitetônica,*²⁵¹ a

²⁴⁸ Ibidem, p. 127.

²⁴⁹ Ibidem, p. 130.

²⁵⁰ Ibidem, p. 131.

²⁵¹ Ibidem, p. 134.

município estimulou o desenvolvimento de construções que se inseriam num padrão de exigência, fato que veio, fundamentalmente, ao encontro do grupo político que podia desfrutar do argumento político e ideológico que perpassa a concepção do novo (como elemento advindo do progresso), bem como daqueles que poderiam permanecer vivendo na região central, considerado por Debiagi²⁵² como sendo:

“toda a área estruturada, isto é, dotada de infra-estrutura sanitária básica, de serviços e equipamentos de saúde, de educação, de infra-estrutura viária e de transportes. Em resumo, áreas que ofereçam condições de habitação.”

O resultado final acabou sendo o afastamento do proletariado para arrabaldes que, em alguns casos, vieram a originar bairros fabris, mostrando que o discurso político existente à época, por mais que sinceramente preocupado com questões sociais, veio a se configurar mais como retórica. Além de não resolver a questão habitacional, o governo expôs a fragilidade econômica da classe operária ao correr de duas décadas, fazendo com que esta se afastasse para os arrabaldes. Permanecendo a habitação sob controle dos interesses dos especuladores imobiliários, promoveu a segmentação da cidade. O que levou à confirmação das afirmações feitas, ao referirem-se à área da cidade melhor estruturada, apropriada por um seletivo grupo de habitantes, enquanto espaço de sociabilidade:

“Como o seu perímetro urbano dilatado, Porto Alegre se projeta como espetáculo burguês de ‘viver em cidades’. As confeitarias, os cafés, os teatros, as associações carnavalescas, os hipódromos, o *footing* da rua da Praia, as sessões de cinematógrafo constituíam as ambiências e as sociabilidades que atuavam como palco (...) para a burguesia porto-alegrense.”²⁵³

Atentando para as possíveis repercussões às casas de cinema que pudessem ser causadas pelas medidas de alteração da legislação, vemos que, nesses anos de transição pelos quais passou o perímetro urbano da capital, as casas de maior sofisticação surgiram justamente nesse contexto de busca por uma estética adequada, no qual o governo estimulou a construção de grandes prédios, como vemos no *projeto de lei n.º 68 que isenta do imposto predial todas as edificações construídas a partir de 1º de janeiro de 1914, que apresentam perfeitas condições de solidez, higiene e boa aparência arquitetônica*.²⁵⁴

²⁵² DEBIAGI, Moema. Distribuição dos equipamentos sociais urbanos. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional/ UFRGS. Porto Alegre: 1978. p.12. In: BAKOS, op. cit., p. 131.

²⁵³ PESAVENTO, Sandra. **Porto Alegre: espaços e vivências**. Porto Alegre: Universidade, 1999, p. 59.

²⁵⁴ BAKOS, op. cit., p. 134.

Dessa maneira, tornava-se de maior viabilidade manter uma casa de grandes proporções na cidade, mesmo que não permanecesse lotada, pois além de significativo de distinção à cidade, poderia permanecer isenta de tributos. Ao passo que, também à época, começaram a serem inauguradas as casas situadas nos arrabaldes. Em virtude das dificuldades que compunham a realidade da classe obreira, entendemos que existiu uma tendência de que os momentos de lazer, correspondentes aos indivíduos que compunham esta classe, eram passados fora da região central. Com o correr das duas primeiras décadas do século XX, o centro de Porto Alegre passou a ser espaço mais comercial e administrativo, existiam trabalhadores, mas cremos ser mais plausível que estas pessoas fossem em menor número.

Finalizando, comparações feitas com valores cobrados em estabelecimentos oriundos de um mesmo espaço urbano, apenas evidenciam a acessibilidade do cinema àqueles que compõem o meio em questão, como a burguesia e a classe média urbana, habitantes dessa região, como veremos no próximo capítulo. Exemplificando, foi mencionado em periódico de 1913 que, o fato de um almoço no *Café Colombo* custar 2\$000²⁵⁵ atestava a popularidade do cinema que custaria 500 ou 1000 réis, de acordo com a casa, levando em consideração que o *Colombo* era composto por um público elitizado que agregava grande parte da intelectualidade porto-alegrense – como afirma Luiz Maroneze²⁵⁶. Nele havia distinção entre o café e a área reservada para o chá, do público feminino, sendo de grande porte e situado bem na Rua da Praia. Outro detalhe dizia respeito ao seu vizinho mais próximo: o cinema Avenida. Estando tão próximos um do outro, não seria absurdo especular que, ao emitir tal comentário, o autor da nota se estivesse referindo ao próprio *Avenida*; sendo, assim, uma forma de propaganda. Ora, deveria ser provável que a frequência aos dois estabelecimentos estivesse ligada. Refeições efetuadas num local do porte do *Café Colombo* não atestariam a acessibilidade dos preços, sendo o parâmetro um local característico do escol social.

Considerando o número de casas de cinema inauguradas, reformadas e reabertas na cidade no período observado de 1910 a 1914 (em torno de dezoito), sendo destacável a ausência de referências a muitas, é de se compreender a ignorância em relação aos preços cobrados por estas. Como visto, os preços eram apresentados sob forma de anúncios, e os de melhor estrutura física – centrais, embora alguns geograficamente, se afastassem do núcleo representado pela Andradas – eram os mesmos que colocavam anúncios nos periódicos,

²⁵⁵ O Diário, 13 de fevereiro de 1913.

²⁵⁶ MARONEZE, Luiz Antônio. **Espaços de Sociabilidade e Memória**: Fragmentos da Vida Pública Porto-Alegrense entre os anos 1890-1939. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1994, p.58.

situação que parece evidenciar a pequena disponibilidade de capital existente em outras que eram terminantemente ignoradas; repetindo Sérgio da Costa Franco²⁵⁷. O que nos faz crer que a situação da região central estivesse mais próxima do que atesta Archymedes Fortini, em suas recordações: *Agora temos o cinema falado, espalhado por todos os cantos da cidade, com preços atuais que outrora somente os ricos poderiam freqüentá-lo.*²⁵⁸

2.5 Distribuição e Origem dos Filmes

O modelo econômico estabelecido no Brasil com a Proclamação da Independência em 1822, baseava-se na agroexportação e na importação de mercadorias tanto manufaturadas quanto alimentícias. A influência do setor externo sobre a economia brasileira, como afirma Clodoaldo Bueno²⁵⁹, foi determinante até a Primeira Guerra Mundial, em 1914. Fato explicado pela dependência do governo em relação às rendas acumuladas pelo país nas suas alfândegas.

Nosso país, inserindo-se de forma periférica na economia denominada de *imperialismo de livre comércio*²⁶⁰, ditada pela Inglaterra, tendeu a ficar a mercê das flutuações cambiais que ocorriam. O padrão estipulado naquele contexto era o padrão ouro e quando estava em baixa a tendência interna era de benefício dos produtores e negociantes de produtos primários. O fato pode ser explicado – observando as informações dadas por Edgar Carone²⁶¹ – com a compreensão do funcionamento do mecanismo de trocas adotado. O ouro, que era para a maioria dos países do mundo o padrão sólido e referencial de transações comerciais, era entregue ao vendedor, e este, entrando de volta no mercado interno brasileiro era retido pelo governo, que se apropriava do metal com objetivo de poder manter seus compromissos internacionais, repassando para o negociante moeda nacional. Quanto mais baixo o valor da moeda em relação ao ouro, maior a quantia acumulada por quem fazia negócios no mercado externo. Assim beneficiava-se o produtor primário que tinha mais condições de adquirir para si os produtos importados.

²⁵⁷ FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre** – Guia Histórico. Porto Alegre: Universidade, 1988, p. 115.

²⁵⁸ FORTINI, Archymedes. **Porto Alegre através dos tempos**. Porto Alegre: Divisão de Cultura: 1962, p. 139.

²⁵⁹ BUENO, Clodoaldo. **Política Externa da Primeira república**: Os anos de apogeu – de 1902 a 1918. São Paulo: Paz e Terra. 2003, p. 91.

²⁶⁰ BUENO, op. cit., p. 91.

²⁶¹ CARONE, Edgar. **A República Velha**. São Paulo: DIFEL, 1975, p. 95-97.

Apesar de ter predominado a desvalorização da moeda (câmbio baixo), houve momentos de alta cambial que, prejudicando o setor primário, permitiram um pequeno desenvolvimento industrial em alguns setores. Todavia, como a produção industrial interna era incapaz de abarcar a demanda, os produtos estrangeiros ficavam mais caros e o custo de vida acabava aumentando. Vemos que, na situação apresentada, a primeira condição fragilizava o governo que ficava com uma margem de atuação mínima. Dependente de poucas fontes de arrecadação, estagnava a geração de trabalho, mas granjeava apoio dos setores econômicos mais influentes, embora benefício real se materializasse para estes últimos. A segunda condição apesar de parecer promissora, em curto prazo representava um prejuízo manifestado pelo aumento dos preços das mercadorias de consumo diário, elemento extra de pressão contra o governo, pois representava menos dinheiro para o setor agroexportador. Em um mercado mundial de livre comércio, onde se entra em condições de pouca margem de barganha, a alta cambial encarecia o produto a ser importado, ficando mais caro a todos brasileiros e, portanto, criando uma tendência de diminuição de importação. Os países prejudicados criavam empecilhos, aumentando taxas sobre as nossas matérias-primas, que também passavam a circular menos nesses outros países. Redundava-se, assim, em pressões vindas de dentro e de fora.

Basicamente, o Brasil permaneceu neste período, muito dependente – como sempre – da manutenção de boas relações externas. Do ponto de vista interno, no que dizia respeito às necessidades de consumo, enquanto *os Estados Unidos e a Argentina destacavam-se como vendedores de produtos alimentícios para o Brasil, das nações européias importavam-se, além dos alimentícios, produtos manufaturados*. Enquanto manufaturado, a película – essência da atividade cinematográfica – era um produto de alta tecnologia, cujos direitos de patentes, no decorrer do século XX, passaram a ser mais controlados, embora durante anos tenha sido difícil estabelecer uma vigilância rigorosa quando da saída das fitas para diferentes mercados.

Se compararmos o que vemos na tabela 5 com a entrada de filmes no Brasil, percebemos que a expressão do mercado cinematográfico é irrisória para os negócios de alguns dos países assinalados na tabela, os quais foram os dez maiores fornecedores de produtos para nosso mercado. Apesar de contar ainda com liderança da Grã-Bretanha – acompanhada de perto pela crescente e proporcionalmente superior Alemanha – sua posição caiu nos anos subseqüentes com a deflagração mundial, sendo tomada pelos Estados Unidos.

Tabela 5 - Média quinquenal do valor das importações das dez principais procedências (1908-1912).

País de Procedência	Valor em mil réis	% Total do Importado
Grã-Bretanha	199.157:789\$	27,52
Alemanha	117.402:267\$	16,22
Estados Unidos	97.628:733\$	13,49
França	67.164:607\$	9,28
Argentina	61.966:774\$	8,56
Portugal	37.946:883\$	5,24
Bélgica	33.417:990\$	4,62
Uruguai	19.641:011\$	3,47
Itália	15.109:238\$	2,71
Possessões britânicas	17.607:631\$	2,43

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil – 1908-1912, v.2, p. 102.²⁶²

Constantemente, fitas adquiridas, ao entrarem em outros países, eram copiadas e negociadas pelo seu comprador como se fossem criações próprias do revendedor. Noutros casos havia o plágio descarado da história de determinado filme. Assim, em muito era prejudicado o produtor que negociava com mercados estrangeiros, que não via retornar integralmente os lucros possíveis. No caso norte-americano – o cobiçado e maior mercado mundial – só veremos uma legislação voltada a proteger os direitos autorais das produções cinematográficas no ano de 1912.²⁶³ De tal forma, torna-se imprecisa qualquer afirmação sobre a procedência exata dos filmes que circulavam, até essa data.

Vejam, na tabela 6, quais eram as principais mercadorias, entre matérias-primas e manufaturados, a entrarem no Brasil até a data.

²⁶² In: BUENO, op. cit., p.112.

²⁶³ SKLAR, op. cit. p. 47-63.

Tabela 6 – Principais mercadorias importadas (1912).

Matéria-prima	Total Importado (valor em mil réis)	Primeiros Vendedores (valor em mil réis)	
Algodão	10.660:470\$	Grã-Bretanha	8.011:662\$
		Alemanha	1.219:003\$
Carvão de pedra	57.114:658\$	Grã-Bretanha	47.868:162\$
		Estados Unidos	8.617:432\$
Juta e cânhamo	10.061:800\$	Grã-Bretanha	6.356:759\$
		Índia	2.389:614\$
Lã	7.392:472\$	França	3.492:464\$
		Bélgica	1.620:817\$
Madeiras	11.743:715\$	Estados Unidos	7.244:438\$
		Suécia	235:605\$
Peles e couros	11.151:888\$	Alemanha	4.900:437\$
		França	2.773:237\$
Artigos manufaturados	-----	-----	
Algodão	64.961:217\$	Grã-Bretanha	35.924:297\$
		Alemanha	12.834:544\$
Ferro e Aço	101.745:225\$	Grã-Bretanha	29.502:199\$
		Alemanha	26.463:656\$
Lã	12.405:225\$	Grã-Bretanha	6.562:199\$
		Alemanha	3.220:260\$
Madeira	5.621:008\$	Áustria-Hungria	1.247:506\$
		Alemanha	920:742\$
Peles e couro	4.734:031\$	Estados Unidos	1.306:307\$
		Grã-Bretanha	1.094:395\$

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil – 1908-1912, v. 2, p. 123-26.²⁶⁴

Podemos ver que os principais fornecedores brasileiros, que eram ao mesmo tempo os países de maior produção cinematográfica no mundo, não tinham no mercado de películas um comércio expressivo no nosso país. Mercado esse que movimentava, mundialmente, cifras cada vez maiores, como mostra o artigo a seguir, extraído de um exemplar de *A Federação* de julho de 1913:

“Industria Cinematographica

O Journal des Debats fornece algumas interessantes informações sobre a indústria cinematographica. A Allemanha foi o paiz que, no ultimo exercicio apresentou maior importação de films (...), chegando a exportar 20 milhões.

A Inglaterra foi que importou da Allemanha maior quantidade desses films. Seguem-se, mas a uma respectiva distancia, a França, a Italia e a Dinamarca.

É, entretanto, verdade que os productos americanos, commerciados quasi todos pelas ruas de Londres, são tomados como ingleses . (...)

²⁶⁴ BUENO, op. cit. p., 113.

Para formar-se uma idéia do trabalho que a cinematographia impõe a censura germanica, basta que esta teve de examinar 143000 metros de films, durante o mez de junho do anno passado e 160000 durante o mez de setembro. (...)”²⁶⁵

Após a anteriormente referida medida adotada pela Pathé em 1907 (comentada no início deste capítulo, à seção 3.1), o controle sobre os direitos autorais ficou mais rigoroso – o que não implicava obrigatoriamente em total controle, embora já reflita uma sensível progressão. Não sendo possível instalar escritórios representantes em todas as principais cidades dos países, nos anos dez havia instalações nas principais cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro. Para contornar estas dificuldades que certamente influenciavam no valor do espetáculo e na dificuldade de variação do programa, passaram a estabelecer (os escritórios comerciais) contratos com representantes locais que tinham direitos exclusivos para distribuição na cidade. Devemos entender que a constância de deslocamentos desta natureza, antes da existência dos representantes locais, acabava por encarecer mais ainda a manutenção de salas de cinema. Em virtude disso, a recorrência dos encerramentos das atividades de algumas casas não se torna uma surpresa. Sendo assim, poder contar com a apresentação de artistas que chegavam a Porto Alegre acabava significando menor incidência de viagens. Lembremos que os filmes iniciais tinham a duração de poucos minutos e eram necessários vários para compor uma programação. É o que podemos ver na figura 12 e de acordo com o reportado:

“Recreio Ideal – Vindo do Rio de Janeiro Eduardo Hirtz, socio da empreza trazendo cento e cinco fitas inteiramente novas, de sabido interesse.”²⁶⁶



Figura 12 – Anúncio do cinema Smart-Salão
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

²⁶⁵ A Federação. 4 de julho de 1913.

²⁶⁶ Diversões. O Independente. 13 de março de 1910.

As dificuldades, neste sentido, acabavam servindo de suporte ao estabelecimento de argumentos que foram utilizados para respaldar a credibilidade da casa de cinema e do proprietário. O nível dos relacionamentos no mercado acabava se viabilizando como publicidade, diante da possibilidade de oferta de bons repertórios.

“variedades – O Senhor Sampaio, diretor do elite salão continua com relações, com as fabricas de cynematographos estrangeiros, comprando e trocando ‘films’, pelo que (...), pode sempre apresentar programmas variados e novos.
Recreio Ideal – (...) exhibindo-se fitas que nenhum outro cynematographo possui, em virtude de achar-se a casa em relação com a fabrica especial de films, a qual remette-lhe logo as novidades e as criações da arte”.²⁶⁷

Sem dúvida que, a maioria dos filmes exibidos no Brasil, e evidentemente em Porto Alegre, eram originários da França (*Pathé, Gaumont, Eclair*), país que produzia vasta quantidade de filmes. Suas empresas já se encontravam em posição de alcançar a totalidade de seus mercados internos, dominavam a técnica e anteviam mais claramente as possibilidades de lucros.²⁶⁸

Filmes europeus de outros países também chegaram por aqui com grande freqüência, se bem que não na mesma profusão que os franceses. Foi o caso dos filmes suecos (*Svenska*) e dinamarqueses (*Nordisk*), detentores de uma ótima qualidade, mas de capacidade nivelada com o seu mercado consumidor, e cujos artistas desfrutavam do apreço dos cinéfilos (figura 13). Exceção feita à Itália, cuja produção (*Cines, Ambrosio, Pasquali*) e qualidade são comparáveis à francesa, apesar de ser um país economicamente abaixo dos citados.

A procedência dos filmes que chegavam a Porto Alegre estava diretamente vinculada com o grau organizacional atingido pelas empresas produtoras e distribuidoras. Como vimos, a superação das exibições oferecidas por empresários itinerantes estava ligada à determinação de firmar relações comerciais com casas de cinema estabelecidas, alcançando um público maior e a de agilizar a distribuição. A capacidade de impor uma estratégia desta magnitude requisitou a acumulação de boa quantidade de capital, pois significava investimento em maior número de mão-de-obra, bem como de imobiliário. Constatações nesse sentido vão ao encontro do que Aletéia Selonk pôde observar sobre a distribuição de filmes nos anos 10:

²⁶⁷ Diversões. O Independente. 20 de fevereiro de 1910.

²⁶⁸ SADOUL, op. cit., p. 117-134.

“Na distribuição, empresas locais cuidam da circulação das produções nacionais e da importação de títulos estrangeiros, nos primeiros anos. Na década de dez ocorre a instalação de filiais de distribuidoras estrangeiras no território brasileiro. Em virtude da ausência de legislação nacional sobre o cinema, neste período, a exploração do mercado é livre.”²⁶⁹



Figura 13 – Artistas da companhia Nordisk
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

No Brasil, foi importante a atuação de algumas empresas, que se envolviam tanto com a produção e exibição quanto com a distribuição. Numa época em que a maioria das produções provinha de países estrangeiros, por mais adequados que fossem os aluguéis das fitas, os

²⁶⁹ SELONK. Aletéia Patrícia de A. **Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas Repercussões Políticas e Sociais** – Um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. Dissertação de Mestrado PUC em Comunicação Social. Porto Alegre: 2004, p. 37.

distribuidores ficavam a mercê do mercado externo. As películas, vindas do exterior, cujo uso nas primeiras décadas do século XX era controlado pelos detentores das patentes, sendo o valor dos importados, dependente da valorização da moeda nacional, impossibilitavam a existência de uma sólida atividade produtora de filmes. Assim, para que as duas primeiras pudessem existir, no Brasil, com alguma autonomia e rentabilidade, tornava-se necessário inserir-se no mercado de exibição, que permitia maior acumulação.

Importantes neste ramo diversificado, foram o italiano Jácomo Rosário Staffa e o espanhol Francisco Serrador²⁷⁰ (ver figura 14). Estes dois eram distribuidores da maioria dos filmes que chegavam a Porto Alegre, pois estabeleciam contratos com as casas de cinema enviando-lhes os filmes das empresas das quais possuía direitos de representação.

Revisando os dados apresentados nas tabelas 4 e 5, que versam sobre as importações brasileiras, podemos observar claramente a insignificância representada pelo setor cinematográfico na acumulação de capital de países como Inglaterra e Alemanha. Juntos, eram responsáveis pela maior parte do consumo interno do Brasil: dos artigos de primeira necessidade aos supérfluos. Todavia os filmes não representavam nenhum destaque de suas atividades, pois a produção de filmes de ambos era irrisória. A Inglaterra nem mesmo chegou a desenvolver um mercado interno forte para suas produções. No que diz respeito à Alemanha – mais desenvolvida econômica e tecnologicamente na época em questão –, apesar de haver referências a alguns lançamentos que chegaram até o mercado de Porto Alegre, o fato marcante realmente era a mediocridade em termos de quantificação de filmes. O auge da cinematografia alemã apenas ocorrerá nos anos posteriores da Primeira Guerra.

Quanto aos Estados Unidos, o fato de possuir um mercado interno gigantesco retardou a entrada de grande número de filmes em outros países, mas foi principalmente complexa a questão da *guerra das patentes*²⁷¹, resultada do conflito entre diversas empresas produtoras norte-americanas, que impediu a inserção em outros países, fato que passou a ocorrer na metade dos anos dez, como afirma Aletéia:

“Na metade da década de 1910, Hollywood dava os primeiros sinais da atuação econômica e mercadológica que a sua indústria cinematográfica viria a desenvolver. Esta conduta traria profundas conseqüências para vários países, entre eles o Brasil.

²⁷⁰ GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 42.

²⁷¹ SKLAR, op. cit., p. 47-63.

A primeira delas foi um declínio da produção nacional de filmes, por volta de 1914.”²⁷²

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA

BRAZILEIRA

A MAIS IMPORTANTE DA AMERICA DO SUL

Capital 4.000.000\$000
Fundo de reserva 1.234.227\$000

Séde: São Paulo — Succursal: Rio de Janeiro

*Unica concessionaria para o Brazil dos afamados
 apparatus cinematographicos Pathé Frères de Paris
 Conjuntos electrogenios Aster, De Dion Bouton e Grei*

Exclusividade dos films das mais importantes fabricas do mundo: CINES, GAUMONT, PASQUALI, AMBROSIO, PATHÉ FRÈRES e suas series American Kinema, Tanhouser, Film d'art Italiano, Milanese, Belga, Star Film, Russisch Film, Valetta, Germania, Hollandisch Film, Swendesha Swendisch, Britannia, Iberico, Eclectic, Nizza, Moderne Picture, Comica, S. C. A. G. L. Imperium, Japoneza Films, Scientia, Thalia, Duskes etc.

. . . . Alugam-se todos os films exhibidos diariamente nos principaes cinemas do Rio de Janeiro, "Avenida", "Pathé" e "Odeon" de propriedade desta Companhia

Agencia geral do Departamento do Sul Rua dos Andradas n. 217
 Endereço telegraphico "Cineteatre"
— PORTO ALEGRE —

Figura 14 – Anúncio da Companhia Cinematográfica Brasileira, propriedade de Francisco Serrador [Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Os documentários e jornais da tela constituíram a maioria da produção cinematográfica nacional. Fatores, como o preço das películas importadas e a deficiência de equipamento, foram responsáveis pelas limitações que impediram a constituição de um surto que desencadeasse a criação de filmes de ficção, fato já evidenciado anteriormente. A maior facilidade de levar a termo os documentários e jornais para a tela estava fundamentada na perspectiva de alguns políticos que já vislumbravam o potencial propagandístico da imagem,

²⁷² SELONK, op. cit., p. 31.

pois financiavam fitas sobre as atividades vinculadas com suas pessoas. Como o produtor estava envolvido no sistema que envolvia também a distribuição/exibição, as cópias invariavelmente acabavam sendo exibidas nas casas de propriedade de quem as havia produzido. Neste sentido é relevante o trabalho executado por Anita Simis,²⁷³ apontando as motivações da classe política e do Estado para envolver-se com o cinema.

Existiam filmes nacionais, mas incapazes de se inserirem de forma competitiva em um mercado cada vez mais ocupado pelas fábricas estrangeiras. O potencial de sustentação de uma indústria própria inexistia e, quando a entrada no mercado dos filmes vindos de fora mostrou ser uma tendência sem retrocesso, acabou revelando-se mais prudente investir principalmente na distribuição/exibição, acabando com o tripé anteriormente existente. De fato, como produção de filmes, pode-se mapear a ocorrência de um surto que ocorreu em diferentes partes do Brasil, ocorrido até 1912, segundo atesta Antonio Moreno²⁷⁴. Entre os filmes de ficção, fica difícil apontar a preponderância de alguma tendência específica. Romances da literatura nacional, episódios de relevância local e nacional também foram alvo da confecção de enredos para a tela, além de filmes cantados que eram executados em sincronia (às vezes não) com um gramofone para que as vozes fossem ouvidas. Entre os cantantes, destaque para o Chantecler, filme produzido no centro do país, que apesar de velado, continha em si o intuito de chacotear a figura, do todo poderoso, senador Pinheiro Machado, pelo que seria uma alusão ao *dono dos terreiros*, como afirma Moreno.²⁷⁵

2.6 Públicos e Popularidade

Para evidenciarmos claramente a distinção entre os dois conceitos, vejamos como está definido o conceito de público, como propõe Coelho²⁷⁶:

“Costuma designar o conjunto simples, físico, de pessoas que assistem um espetáculo, visitam um museu (...) Neste sentido, tem como sinônimos, não menos imprecisos, designações como espectadores, consumidores (...)

Como tais, essas expressões, não apontam para nenhuma entidade definida. Não existe, a rigor, público de arte, mas públicos de arte (de cinema ou teatro)”

²⁷³ SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo : ANNABLUME, 1996.

²⁷⁴ MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF, 1994., p. 38.

²⁷⁵ MORENO, op. cit., p. 23.

²⁷⁶ COELHO, op. cit., 322.

Significa dizer que, em essência, existe uma diferença na base de qualquer atividade executada em grupo, ainda mais as que contemplam grandes grupos, nas quais muitas vezes a maioria dos integrantes sequer se conhecem. As pessoas saem de casa para se entregarem a uma determinada atividade por razões específicas e sua forma de se relacionar com a atividade passe obrigatoriamente pelo mote principal: o que levou a pessoa a sair de casa.

Falar sobre a existência de um público específico que frequenta cinemas seria um equívoco, ainda mais se tratando da época abordada. As figuras 15 e 16 mostram frequentadores dentro das salas. Para justificar a afirmativa, levantamos dois pontos principais: a variedade de situações em que ocorriam sessões cinematográficas e a diversidade dos locais existentes para apreciação das fitas nas casas de cinema.

A exibição de filmes, quando nos referimos ao período que se estende a partir da chegada a Porto Alegre até o final da segunda década do século XX, ocorria em locais dos mais variados e sob distintas situações. No próximo capítulo abordaremos com maior propriedade a multiplicidade de condições em que ocorriam as exibições, mas englobavam um rol distinto de setores da sociedade porto-alegrense. Nas salas havia sessões especiais em homenagem a etnias (alemães e italianos), a categorias profissionais (estudantes de direito e medicina), aos dirigentes políticos, a associações e a comunidades religiosas. Enfim, além de grupos específicos, locais públicos eram brindados com exibições por ocasião de inaugurações de caráter público-político, festividades cívicas e religiosas.

Em face de tamanha variedade de condições acentua-se a afirmativa de impossibilidade de definir uma tipificação que categorize público. O caráter de uma festividade, qualquer que seja, obrigatoriamente impõe uma perspectiva alternativa em relação aos objetivos do exibidor e do espectador. Mesmo havendo a cobrança de ingresso, um espetáculo ao ar livre, para arrecadar fundos para a paróquia (por exemplo), não tem em si o filme como finalidade última. O proprietário de uma casa de cinema, em decorrência de seus gastos com investimentos, tem uma perspectiva diferenciada em relação ao que deve ser a função e o objetivo da exibição, que minimamente deve servir para repor gastos, garantir a manutenção do espaço e possibilitar a aquisição de novo material para posterior aproveitamento em um futuro próximo. Da mesma forma quem assiste, por não pagar o mesmo valor que seria cobrado em uma das salas finamente decoradas existentes na capital, acaba nutrindo uma expectativa diferente.

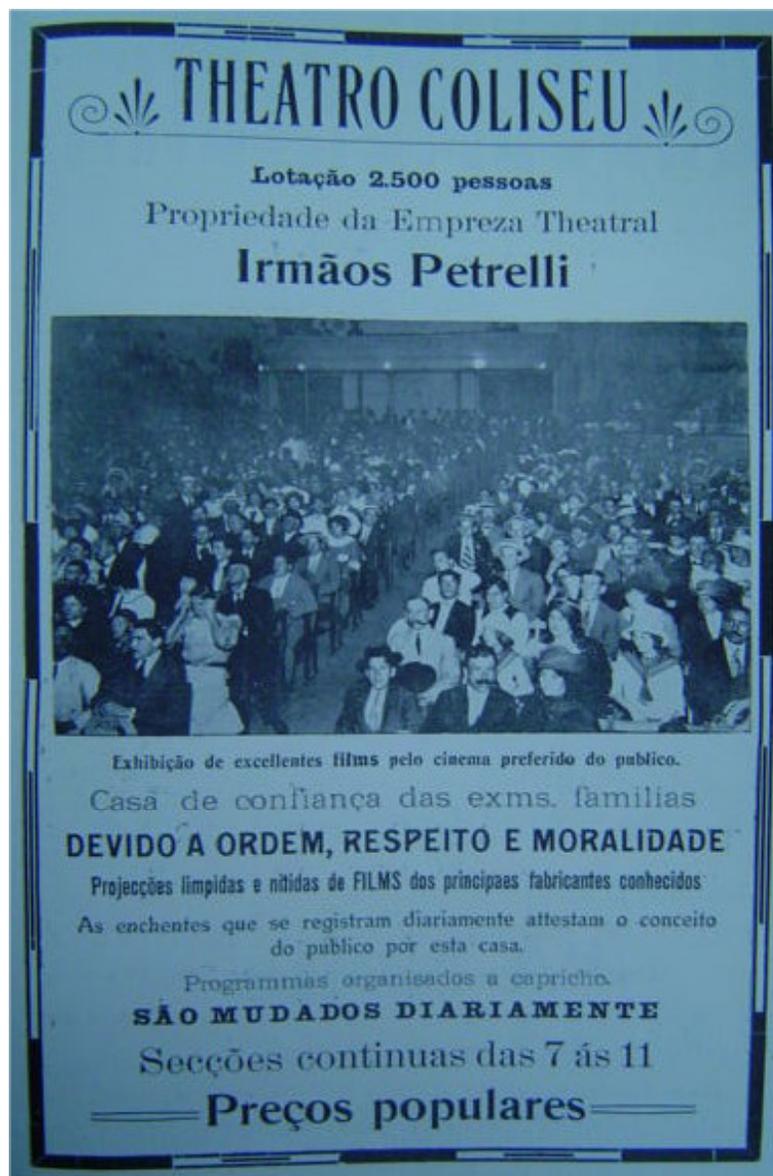


Figura 15 – Anúncio do cinema Coliseu
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Em segundo, possuindo as casas, divisão de seus interiores fundamentadas na qualidade existente para efetuar a apreciação das cenas a serem vistas, como afirmar que existe uma mesma relação, para todos que se encontram no recinto, com o que está sendo apresentado? Geralmente os teatros possuem galerias laterais nas partes mais elevadas destinadas aos ingressos mais baratos, sendo que acontece de pessoas sequer conseguirem assistir parte do espetáculo que se encontra do seu lado, devido à impossibilidade do raio de visão. A segmentação, neste caso motivada por questões econômicas, impõe uma distinção de mérito que faculta, a alguns, mais direitos de interação do que para outros.



Figura 16 – Anúncio do cinema Guarany
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Ao observarmos as menções feitas à popularidade, percebemos que a idéia de popular acabava vindo a estabelecer um significado de quantidade de público. Ao observar a origem da moderna concepção de público, Habermas²⁷⁷ atribui sua concepção ao desenvolvimento capitalista e, seu espaço como um local essencialmente burguês. De acordo com suas idéias:

“Á medida em que se impõe a produção capitalista, menor é a auto-sustentabilidade e cresce a dependência do mercado local em relação ao regional e ao nacional. Assim amplas camadas da população (principalmente urbanas) são atingidas, como consumidores, em sua existência (...) Um setor privado estabelece os limites na sociedade em relação ao poder público, na medida em que aumenta o poder de

²⁷⁷ HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

produção muito acima dos limites do poder doméstico privado, fazendo disto algo de interesse público.”²⁷⁸

A crescente influência sobre a organização da sociedade levou à constante ascensão da burguesia, que atraiu a si um poder determinante que afligia ao conjunto da população; logo, o seu espaço de ação confundiu-se com o público. Assim:

“A esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente com a esfera das pessoas privadas reunidas em um público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas diretamente contra a própria autoridade, a fim de discutir com ela as leis da troca na esfera fundamentalmente privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social.”²⁷⁹

Todavia, de forma indireta podemos ter uma impressão daquilo que era um perfil de público esperado. Estas sutilezas não eram explicitadas à observação nos comentários feitos nos periódicos, que tendiam geralmente a serem discretos. Comentários, mais contínuos e detalhados eram adequadamente articulados nos anúncios, todavia por se tratarem de formas de propaganda, objetivavam evidenciar as qualidades. Como vemos na figura 17 e nos anúncios publicados na Revista Kodak:

“Cine Theatro Guarany/ Empreza Issler e Cia/ Todos os dias vistas novas das mais acreditadas fabricas e numero de variedades / REPERTORIO FAMILIAR/ Preço: camarotes numerados com 4 entradas 5\$000, poltronas 1\$000, meia entrada para crianças 500, cupons com 12 entradas 10\$000

Cinema Iris

Artístico, luxuoso e confortavel/ O preferido das exms. familias/ Exibições dos melhores films das mais afamadas fabricas europeas / Espetaculos sensacionaes, attrahentes, moraes, recreativos e instructivos”²⁸⁰

“Coliseu

Lotação: 2500 pessoas bem accomodadas/ Propriedade da Empreza Theatral Irmãos Petrelli/ Cinema preferido do público/ O maior, mais confortável, ventilado e com a melhor orchestra desta capital/ O unico com distinção de localidades/ Esplendidos camarotes, vistas tribunas, confortavel platéa, excellentes galerias nobres e ampla entrada geral

Recreio Ideal de F. Damasceno Ferreira

O mais popular e preferido pela elite de nossa sociedade nas grandes noitadas de arte Preços populares – Moralidade – Conforto”²⁸¹

²⁷⁸ HABERMAS, op. cit., p. 38.

²⁷⁹ Ibidem, p. 42.

²⁸⁰ KODAK. n.º63, 27 de dezembro de 1913.

²⁸¹ KODAK. n.º 82, 16 de maio de 1914.



Figura 17 – Anúncio do cinema Coliseu
[Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa]

Poderíamos citar outros periódicos, uma vez que a Revista Kodak tratava-se de uma publicação voltada a um perfil seletivo de consumidor, contudo estamos diante de anúncios pagos por aqueles que seriam os maiores interessados na frequência de pessoas, os próprios estabelecimentos. Analisando outro periódico do período, o resultado seria o mesmo. Não significa dizer que somente a elite se dedicava ao prazer do cinema, mas levando em consideração a condição que assumia o centro da cidade, de tornar-se cada vez mais comercial e administrativo; *começavam a ser definidos os locais da elite, do proletariado (...) do comércio, da indústria, das residências, do domínio público e do privado.*²⁸²

²⁸² CORREA, op. cit., p. 38.

Popular, nos faz evocar diretamente o conceito de povo. Analisando em Bobbio²⁸³, o significado dessa organização complexa adquire sentido quanto remetido a existência um Estado presente. Diante do Estado, principalmente após as transformações político-econômicas que se impuseram no decorrer do século XIX, os grandes contingentes podem ser remetidos a alguma forma de identificação, no caso, não apenas entendida como participação eleitoral, mas também pela integração social manifestada sob a forma de pagamento de tributação. Assim, popular diz respeito ao conjunto das pessoas que em algum grau estão submetidas à autoridade. Se formos tomar o conceito de popular como sendo a totalidade do coletivo, temos de pensar o cinema como algo além da determinação de um espaço físico restrito, pois diante das distintas circunstâncias em que se davam as projeções e da ideologia da qual é sintoma (a ciência como forma de progresso), só é possível entender o cinema como popular, a partir de um sentido mais amplo. Em sua época de início de atividades, sua existência já despertava idéias, para além de sua função, de algo que capta e reproduz imagens; ou seja, na perspectiva de quem sabe de sua presença, a popularidade dispensa a apreciação. Entendê-lo como sendo parte de uma *prática social*: envolvente, curiosa, divertida, instrutiva e formadora.

Enquanto uma atividade democrática, afirmativa presente em trabalhos que fazem menção ao cinema em Porto Alegre durante o período da nossa *belle époque*, percebemos que deve haver ressalvas a serem feitas. Em sua dissertação, Rosemary Brum afirma que o cinema:

“traz outros espaços e outra noção de tempo. Começa a concorrer com a formação dos leitores, que vão trair a erudição literária pela formação do espectador. Há sociabilidades nas ante-salas dos cinemas, após a exibição, os filmes são discutidos nos cafés. O cinema é democrático: exibem-se películas nos clubes, nos sindicatos, nas paróquias.”²⁸⁴

A projeção de filmes em locais distintos, permitindo que públicos diferentes tenham acesso à *sétima arte*, acontecia freqüentemente, como veremos no capítulo seguinte. Contudo, seria adequado levar em consideração quais obras eram projetadas às assistências. Havendo uma discrepância considerável de tempo, entre a exibição do filme à época em que este pertencia às programações das salas da cidade e a exibição em uma festividade, existe também diferença entre aqueles que assistiram nos diferentes momentos.

²⁸³ BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: Editora da UnB, 1998, p. 986-987.

²⁸⁴ BRUM, op cit., p.197.

Outra questão, relaciona-se à disposição dos lugares dentro da sala de exibição, à maneira como as pessoas ficavam postadas diante da tela. O indivíduo poderia encontrar-se em posições diferentes, em função do local definido pelo tipo de ingresso adquirido. Assim, como ocorre no teatro, a visibilidade seria melhor ou pior, dependendo do ângulo e da proximidade. As pessoas ficavam submetidas a condições distintas, logo, apreenderiam de acordo com suas limitações. Dependendo do local, a visibilidade podia ser mínima.

O fato de o cinema ser mais acessível do que o teatro, não significava dizer que existia nivelamento de condições. Se as pessoas assistiam a um filme em um determinado lugar conhecido por reprisar programas exibidos anteriormente em outras salas da região central, quem assistia o fazia devido à necessidade. É complexa a idéia de haver igualdade em contextos sociais diferentes, mesmo que estes sejam contemporâneos.²⁸⁵

Nem sempre a proposta visava democratizar o espetáculo. No próximo capítulo abordaremos a ocorrência de sessões de caráter privado, destinadas a públicos restritos, selecionados a partir de critérios variados. Algo que corrobora ao questionamento da expressão democrática.

²⁸⁵ Sobre a apreensão distinta do conteúdo, pode-se ver: KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

3. Usos do Cinema: Sociabilidade, Politização e Educação

Este capítulo busca pontuar a forma como o cinema foi valorizado na sociedade porto-alegrense. A ida às salas de cinema será mostrada como uma diversão mais adequada e recomendável aos porto-alegrenses, desde que os filmes apresentados visem à moralização, a preservação dos bons costumes e estejam a serviço da educação de uma forma geral. O que garante que o espaço das salas de cinema leve à sociabilidade é o uso das imagens. Elas permitem a sua manipulação por alguém/grupo, de uma forma dialética, através da relação objetiva/subjetiva, possibilitada de existir entre o criador e a técnica.

Neste capítulo pretende-se demonstrar ainda, que em Porto Alegre, no período em estudo, o cinema teve seus atributos valorizados. Durante as exibições de filmes, cujos conteúdos se referiam a assuntos considerados adequados moralmente e/ou instrutivos, havia elogios, encontrados nas páginas dos periódicos da capital que valorizavam o potencial instrutivo da cinematografia. Em contrapartida, os mesmos alertavam sempre, aos malefícios ocultos por trás de melodramas e aventuras baratas, capazes de despertar vícios e comportamentos agressivos.

Abordaremos também no capítulo, situações nas quais havia o interesse, por parte da classe política, de explorar o recurso visual. Essas situações, eram voltadas à difusão dos valores positivistas.

O capítulo vai revelar ainda a existência de *sessões especiais* de cinema, em Porto Alegre, dedicadas a grupos, como, por exemplo: a comunidade alemã, os médicos, os militares e os estudantes. Para finalizar, falaremos das sessões públicas de cinematografia, como complementos de celebrações de diferentes ordens.

3.1 As determinações históricas da imagem

Textos, sons e imagens tiveram suas dimensões estendidas para além dos limites imagináveis (para as gerações do século anterior), ampliando o mercado para diferentes

grupos de consumo. De acordo com Armand Mattelart,²⁸⁶ o contínuo progresso técnico permitiu que, durante o século XIX, se fundamentasse na Europa, uma crença utópica pela qual as informações circulariam e seriam reproduzidas rapidamente, tornando-se, menos dispendiosas, vindo a humanizar o mundo. As novas invenções difundidas e apresentadas em exposições, seria um sinal de que o mundo estaria caminhando a uma resolução pacífica. Como explica Mattelart:

“Exposições e invenções técnicas esbarram-se na propaganda da retórica da paz e da fraternidade entre os povos: ‘Todos os homens tornam-se irmãos’. Cada geração tecnológica proclama os grandes temas da concórdia universal e a superação dos antagonismos sociais sob a égide da civilização ocidental”.²⁸⁷

Sintetizando, no século XIX, a modernidade trouxe consigo uma velocidade nas comunicações incomparável com qualquer outro período histórico. Apesar da complexidade do tema, que desperta controvérsias, de modo a abranger a maioria das suas significações, apropriamo-nos das palavras de Ben Singer. Este autor coloca que:

“como conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápido; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante”.²⁸⁸

O espaço típico capaz de abarcar esse conjunto de elementos perturbadores, era o urbano. Nesse ambiente diferenciado, o ser humano foi capaz de perceber, sobre sua própria pessoa, os efeitos de um mundo diferenciado que tomou corpo. Foi no espaço urbano que se percebeu o mundo, *marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador*²⁸⁹, incomparável, se confrontado com a dinâmica dos movimentos sociais ocorridos em toda a história anterior da humanidade. Vê-se que *em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam (...), o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial*.²⁹⁰

²⁸⁶ MATTELART, Armand. A globalização da comunicação. Bauru: EDUSC, 2000.

²⁸⁷ MATTELART, op. cit., p. 43.

²⁸⁸ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 115.

²⁸⁹ SINGER, op. cit., p. 116.

²⁹⁰ Ibidem, p. 116.

Ilustrando a questão, mesmo havendo uma real expansão das formas de comunicação que auxiliam num maior acesso às produções culturais, Bourdieu²⁹¹ aponta que a permanência de grupos restritos, com acesso a determinados produtos, persiste no sentido de estabelecer mecanismos de distinção social. Esses se tornam necessários em sociedades democráticas, por inexistirem modalidades de caráter aristocrático que possam pautar a distinção social. Contudo, o que nos interessa, prioritariamente, é explorar a perspectiva vigente no período caracterizado entre os finais de um século e o princípio do seguinte, para poder refletir sobre as relações existentes entre as inovações técnicas e as sociedades que as recebem.

Objetivando maior esclarecimento nas abordagens feitas, cabe estabelecer o sentido do qual partimos, ao fazer uso de determinados termos que possam despertar dúvidas quanto ao sentido proposto. Ao nos referirmos à comunicação, temos de compreender os matizes que envolvem a interpretação que se venha a fazer. À idéia de comunicação aqui adotada, desejamos por via lógica, referirmo-nos à de meios de comunicação. Assim, fica bastante elucidativo remetermo-nos à explicação e à concepção adotadas por Raymond Willians, ao afirmar o que entende por comunicação:

“El significado más antiguo de esta palabra puede resumirse como la transmisión de ideas, informaciones y actitudes de una persona hacia a otra. Pero, más tarde comunicación también llegó a significar una línea o canal que une un lugar con otro. Desde la Revolución se ha producido un desarrollo tan grande de este tipo de comunicación – canales, ferrocarriles, coches, aviones – que a menudo, cuando decimos comunicaciones, nos referimos a estos medios de transporte. No obstante, existe otro campo más amplio de progreso e investigación modernos. Las linotipias, el telégrafo, la fotografía, la radio, el cine y la televisión son nuevos medios de transmisión de ideas, informaciones y actitudes de una persona hacia a otra, y las llamamos también medios de comunicación.

(...) entiendo por medios de comunicación las instituciones y formas en que se transmiten y se reciben las ideas, las informaciones y las actitudes; entiendo por comunicación el proceso de transmisión y recepción.”²⁹²

Atentando para as características que compuseram o panorama da época, podemos conceber o cinema como um representante das transformações mundiais que permitiam a impressão de que o mundo ficava menor. Sendo resultado das inovações científicas, que se propunham à apreensão das imagens, para melhor estudo da dinâmica dos corpos²⁹³, propiciou com o correr do tempo, a oportunidade de reproduções não apenas de imagens, mas também de idéias. Circulando com maior intensidade e chegando à vida diária das pessoas, suas características, ao serem desenvolvidas, tornaram-no um meio de comunicação. Logo, a

²⁹¹ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo : Perspectiva, 1982.

²⁹² WILLIANS, Raymond. **Los medios de comunicación social**. Barcelona: Península, 1978, p. 15.

²⁹³ SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 19-20.

importância a ser dada ao cinema faz-se digna, uma vez que sintetiza as características da modernidade.

Enquanto meio de comunicação, o cinema, com suas variadas formas dialógicas, é capaz de sutilezas incríveis, pois cada cena pode ser pensada e refeita indefinidamente, sem que sequer o saibamos. A cada imagem reproduzida correspondem distintas compreensões, pois como já vimos no capítulo anterior, não existe um público específico, o que de forma alguma invalida a concepção de que existem interesses relacionados a alguns setores (primeiramente os vinculados com a acumulação ocorrida durante as três etapas da indústria cinematográfica).

Sendo o cinema, também, um meio de comunicação, no intuito de permitir que o conteúdo veiculado seja apreendido mediante a formação de um sentido, temos de nos precaver através de uma atenção acurada. Segundo Willians, *no podemos analizar el proceso de las comunicaciones en general en la sociedad moderna sin examinar las formas de las instituciones*²⁹⁴.

Independente do interesse em pauta, seja o do diretor, o de quem financia, o da concepção de realidade social que se defende ou o do grupo a quem se dirige, cremos (à semelhança de Marc ferro²⁹⁵) que o filme – composição de imagens, ordenadas quadro a quadro – é sempre comprometido com algum objetivo. Uma vez que a imagem é o princípio ou o elemento básico do cinema, carrega em si uma questão paradoxal. A imagem apreendida seria inviável sem o auxílio do recurso técnico, sendo assim, enquanto resultante automática do funcionamento mecânico de um aparelho, a realidade filtrada é objetiva.

Todavia, até o presente momento, o autogoverno da máquina é impossível, de tal maneira que toda a atividade de filmagem apenas existe por alguma orientação externa que, através de algum recurso, manifesta-se ao espectador. Aproveitando a suposição feita por Marcel Martin, vemos que nos filmes, aquilo que pode estar presente, *tem tanta importância (nos noticiários de cinema, por exemplo) e, sabemos que é possível fazer as imagens dizerem as coisas mais contraditórias.*²⁹⁶ Tal condição é possível de ser concretizada, segundo as palavras do autor:

²⁹⁴ WILLIANS, op. cit., p. 18.

²⁹⁵ FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine**. Barcelona: Ariel, 1995, p. 20-22.

²⁹⁶ MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 27.

“A imagem em si mesma é, portanto, carregada de *ambigüidade* quanto aos sentidos (...)

Há uma *dialética interna* da imagem: o mendigo e a doceira entram em relação dialética, donde surge a significação do contraste. Há também uma *dialética externa*, fundada nas relações das imagens entre si, isto é, na *montagem*, noção fundamental da linguagem cinematográfica; (...) se imagem de um rebanho de ovelhas não demonstra em si mesma mais do que mostra, adquire, em compensação, um sentido bem mais preciso, quando é seguida pela imagem de uma multidão saindo do metrô (Tempos Modernos/Modern Times – Chaplin).”²⁹⁷

Vê-se que todo filme é resultado de vontades, sendo que essas carregam a responsabilidade das idéias transmitidas no filme. Quando a técnica da montagem foi sendo aprimorada, através da justaposição das partes, mais se intensificou a chamada dialética externa, algo que vem a pôr a narrativa da história – feita por intermédio das imagens – cada vez mais nas mãos de quem determina o ordenamento das cenas, proporcionando riqueza de idéias que foram aproximando o público do filme.

É o que comentam Furmmar e Isaksson²⁹⁸ ao afirmarem que *o cinema e sua audiência se desenvolveram juntos: progressos técnicos e artísticos criaram novos meios de influenciar as pessoas, e as novas técnicas levaram a novas solicitações do público.*

3.2 Cinema é política

Cabe agora fazer uma afirmação, cujos princípios já vinham se avolumando ao longo da nossa argumentação: todo filme é um filme comprometido, já que sempre se propõe a algo. O interesse granjeado gradativamente, junto às platéias cada vez mais cativadas, bem como a ampliação da eficiência no que dizia respeito à filmagem e à reprodução, feitas com nitidez progressiva, estimularam as variedades quanto ao uso e à exploração.

Marc Ferro²⁹⁹ afirma que, nos primórdios do cinema, concebia-se a possibilidade de uso militar para, no caso, observar as armas do inimigo. Concomitantemente, em virtude da sofisticação implementada na narrativa, em grande parte devido à montagem, o cinema passa a se tornar uma arte, pois materializa a presença de alguma coisa subjetiva: vista com olhos

²⁹⁷ MARTIN, op. cit., p. 27.

²⁹⁸ FURMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 7.

²⁹⁹ FERRO, op. cit., p. 21.

atentos. Nesse sentido, Ferro afirma que os filmes são trabalhados, de forma a serem postos a serviço de interesses:

“cuando el cine se convierte em arte, sus pioneros intervienen en la historia con sus obras, documentales o de ficción, a las que desde el primer momento la confieren un significado doctrinario o ensalzador. Mientras en Inglaterra se centran en su reina, su imperio, su poderío naval, en Francia prefieren filmar las creaciones de la pujante burguesía: trenes, exposiciones, instituciones políticas.”³⁰⁰

A capacidade da imagem de despertar emoções sobre as pessoas é notável. O cinema transmite uma sensação de autenticidade que lhe confere autoridade; *documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica*³⁰¹.

Para fins de análise, consideraremos, especificamente, a idéia de política como aquela vinculada às noções que remetem, de alguma forma, a questões de ordem pública, ou como estabelece Bobbio, ligada *a atividade ou conjunto de atividades que, de alguma maneira, têm como termo de referência a pólis, ou seja, o Estado.*³⁰² Ao fazer referência a vínculos do cinema com a política, queremos dar transparência à idéia de abordar a possibilidade de uso dos filmes, das salas, ou das impressões geradas pelo cinema junto à imprensa, como ferramenta a serviço dos interesses do Estado.

Considerando o cinema integralmente como uma prática, estabelece-se o pressuposto de que se trata de algo cuja relevância se estende, para além do material encontrado na película a ser projetada, logo, como políticas também são entendidas as ingerências, de qualquer categoria que se possa supor, do Estado sobre a produção, distribuição ou exibição de filmes.

3.2.1 Exemplos do Passado

Nos Estados Unidos³⁰³, antes da primeira intervenção reguladora do governo, em 1912, nos assuntos vinculados à indústria do cinema, pretendendo cercear a exibição de filmes considerados aviltantes aos costumes da família norte-americana, as principais polêmicas

³⁰⁰ Ibidem, p. 22.

³⁰¹ Ibidem, p. 37.

³⁰² BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: UnB, 1998, p. 954.

³⁰³ Sobre o processo de surgimento e desenvolvimento do cinema, nos Estados Unidos da América do Norte, é exemplar o livro de Robert Sklar, que explica em pormenores os avanços e retrocessos dessa atividade de massas. Ver SKLAR, op. cit.

versaram sobre questões morais. Porém, essas, se olhadas de forma mais atenta e pontual, estavam atreladas a uma questão de fundo maior: a competição de grupos distintos, candidatos à hegemonia no mercado cinematográfico norte-americano.

No capítulo anterior, observamos a existência, nos Estados Unidos, de uma associação liderada por Thomas Alva Edison, envolvendo também empresas do exterior, chamada Motion Picture Patents Company (Companhia de Patentes Cinematográficas), cujos objetivos visavam açambarcar o mercado cinematográfico de produção e exibição. No propósito de tornar o cinema uma atividade digna de atenção das classes médias urbanas, esse grupo se propôs a regularizar um processo de autocensura, visando a atestar o valor das películas por ele produzidas, para as famílias norte-americanas.

Motivado tanto pelo seu contínuo desenvolvimento industrial, quanto por problemas sociais existentes em países da Europa, os Estados Unidos da América do Norte tornaram-se um pólo atrativo que contribuiu para a constituição de grandes núcleos urbanos, detentores de bairros proletários, portadores de intenso contingente populacional³⁰⁴. Em bairros dessa categoria, fundamentalmente, surgiram empreendedores desejosos de escapar do controle exercido pelo grupo de Edison, porque o público proletário não se encontrava no topo das prioridades da Companhia de Patentes, uma vez que pretendiam um público mais respeitável e com maior poder aquisitivo.

A medida adotada – instigadora da censura – se insere no contexto de forma a buscar um respaldo àqueles, que defendiam a moralidade dos produtores inseridos no *clube* das patentes, ao mesmo tempo em que tentava jogar a opinião pública, contra os aventureiros independentes que corriam por fora, na periferia, junto aos trabalhadores.

Em meio a uma situação complexa, as sessões executadas em salas improvisadas da periferia, com filmes cujos motivos eram desconhecidos para a América branca, anglo-saxã e protestante(*WASP*), ficavam mais visadas pelas autoridades. Sendo assim, muitas salas foram alvos de batidas policiais e, conseqüentemente, fechadas. Como prosseguimento da tendência, a partir de *dez organizações cívicas de Nova Iorque, concordaram em patrocinar*

³⁰⁴ Ibidem, p. 26.

*um conselho de censura cinematográfica, aprovado, no princípio de 1909, pelos produtores.*³⁰⁵

Na Alemanha, por ocasião da Primeira Guerra Mundial, uma tentativa final de combater a propaganda antialemã desencadeada pelos países vinculados à *entente*, levou à criação da Universum Film A. G. (UFA), por iniciativa do marechal Ludendorff no ano de 1917³⁰⁶. Quanto aos termos da relação entre o Estado e o cinema, até a época em debate, foi o maior exemplo da inserção do Estado sobre essa forma de mídia.

Verificamos, nos casos que se referem, tanto aos episódios ocorridos nos Estados Unidos quanto na Alemanha, exemplos de ingerência do Estado sobre o cinema. Apesar de as motivações possuírem cunhos diferenciados, cujos contextos não podem ser relacionados de forma imediata, existiram objetivos que caminhavam numa mesma direção. Devido às qualidades manifestadas na relação entre imagens e público, que se fundamentam na existência de uma dialética resultante na construção de uma respectiva narrativa, vão se acentuando as preocupações com o uso do cinema, bem como as potencialidades quanto ao aproveitamento.

A construção da hegemonia³⁰⁷ de um determinado grupo sobre o conjunto da sociedade fundamenta-se na primazia deste sobre a sociedade civil e política. Compreende *as tentativas bem sucedidas da classe dominante em usar sua liderança política, moral e intelectual, para impor sua visão de mundo como inteiramente abrangente e universal, e para moldar os interesses e necessidades dos grupos subordinados.*³⁰⁸ O predomínio inicia a partir do controle sobre a sociedade civil por intermédio da ideologia, até a conquista do poder materializado no controle sobre as instituições públicas (o Estado).

Quando a hegemonia não é conquistada, pela cobertura do conjunto da sociedade sob o manto ideológico que cobre a sociedade civil (consenso), restando descobertas algumas partes, acaba sendo a hegemonia obtida pelo uso da força coercitiva, garantida pelo controle

³⁰⁵ Ibidem, p. 45.

³⁰⁶ CASTRO, Nilo André Piana de. **Cinema em Porto Alegre 1909-1942: A Construção da Supremacia.** Dissertação de Mestrado em História/ PUCRS. Porto Alegre: 2001.

³⁰⁷ Sobre as idéias acerca de hegemonia desenvolvidas por Antonio Gramsci, podemos observá-las no conjunto de sua obra, como aquelas já citadas neste trabalho e, em inúmeros autores, que se detiveram a fazer releituras do intelectual italiano. Sobre autores que se detiveram, atentamente, nos pressupostos de Gramsci ver: CARNOY, Martin. **Estado e Teoria Política.** Campinas : Papirus, 1990.

³⁰⁸ CARNOY, op. cit, p. 95.

do Estado. Podemos considerar que, em ambos os casos expostos, houve uma preponderância dos Estados para preservação dos interesses daqueles que os controlam.

3.2.2 Acontece Também no Brasil

É conhecida a predileção manifestada por Rui Barbosa em relação ao cinema, como assinalado no trabalho de Anita Simis, onde reproduz parte de seu discurso pronunciado no Senado: ... *em breves momentos, vejo, aprendo, adquiro, em instantes uma experiência, que em anos não poderia acumular.*³⁰⁹

Com a afirmação dos filmes de ficção estrangeiros, decorrente da organização do comércio cinematográfico internacional, o mercado interno brasileiro foi sendo abarcado pelas produções externas. Resultando da competência técnica das produtoras de países como França e Itália, bem como da dedicação desses a confecção de filmes de enredo (com narrativas mais elaboradas e de duração em ascendência), o espaço brasileiro para a produção nacional diminuiu intensamente³¹⁰.

Alterações só ocorreram em virtude da Grande Guerra e, mesmo assim, em um deslocamento do domínio, de um lado para o outro do Atlântico. Segundo Jean-Claude Bernardet: *após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias européias, é a vez dos Estados Unidos que se instalam e até hoje continuam instalados.*³¹¹

Tendo em vista que se tornava cada vez mais complicada a competição, os produtores brasileiros, que em grande parte também eram exibidores, ou seja, igualmente responsáveis pela enxurrada de filmes estrangeiros, porque mesmo sabendo da realidade mais exibiam filmes internacionais, tiveram de adaptar-se. O que fizeram foi aproveitar as brechas existentes no sistema do *tripé* (formado pela produção, distribuição e exibição).

Para melhor inserção no mercado internacional, às fábricas de porte interessava investir em criações que pudessem ser integradas, da melhor forma, na maior quantidade de países. Continuando nessa linha de argumentação, Bernardet explica que:

³⁰⁹ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: ANNABLUME, 1996, p. 26.

³¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

³¹¹ BERNARDET, op. cit., p. 12.

“Aos produtores que atingiam os mercados internacionais, porém, não interessavam assuntos de alcance, digamos, municipal. Criou-se assim uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolveu-se uma produção de documentários – ou ‘naturais’ como chamados na época – e de cinejornais.”³¹²

Quando falamos de filmes brasileiros significa que, essencialmente nos referimos a produções de cunho documental ou político, cujo interesse era restrito, na melhor das hipóteses, ao âmbito nacional. Foram os filmes de caráter local, feitos por encomenda, que oportunizaram um mínimo de regularidade de trabalho aos produtores no Brasil.³¹³

Para que fossem confeccionadas fitas, tornava-se necessário encontrar um patrocinador, alguém com interesses e dinheiro, para os quais poderia interessar granjear uma projeção. Assim, os produtores necessitavam *cavar*³¹⁴ clientes (por isso, os filmadores brasileiros deste período ficaram conhecidos como cavadores), pois:

“Subsídios, estes produtores tinham é que tirar de quem tinha dinheiro: pessoas ricas que querem promover seu nome, empreendimentos, produtos, atos políticos e mundanos e, naturalmente, fazer filmes de agrado dos patrocinadores. A produção cinematográfica brasileira assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana.”³¹⁵

De acordo com o evidenciado, a sobrevivência do ofício de fazer cinema no Brasil ficou dependente do estabelecimento de boas relações entre aqueles que desejavam permanecer no ramo da produção de filmes com aqueles que dispunham de capital e de interesse para investir no mercado de imagens. Como o sistema de distribuição de filmes, que permitia o retorno financeiro sobre os filmes realizados, estava voltado para as fitas das grandes companhias internacionais, o patrocínio do *cinema nacional* dificilmente garantia um retorno financeiro considerável. Assim, no caso do Brasil, o desenvolvimento da produção cinematográfica ficava vinculado ao interesse político.

3.2.3 Em Porto Alegre Não foi Diferente

Folheando as páginas dos periódicos porto-alegrenses, podemos encontrar manifestações de opinião sobre as repercussões, que podia ter o cinema, sobre a vida das

³¹² Ibidem, p. 23.

³¹³ Ibidem, p. 24.

³¹⁴ Termo utilizado pelo próprio Bernardet para ilustrar uma índole subserviente dos produtores. Ver: Idem, 1991, p. 318-319.

³¹⁵ Ibidem, p. 25.

pessoas; como veremos na seqüência do capítulo. Entre os artigos registrados, percebemos que alguns pontuavam claramente as potencialidades – registrando as maravilhas, ora da técnica para o entretenimento, ora para o conhecimento – e sobre os malefícios do crescente privilégio, concedido ao cinema como forma de lazer. Podemos perceber resquícios do discurso oficial no que concernia à educação, principalmente naqueles pertencentes ao jornal *A Federação*.

Considerando o caráter antiliberal do PRR, a controlar os rumos do governo gaúcho, como nos esclarece Celi Pinto,³¹⁶ esse, que sempre se apresentou como defensor dos preceitos democráticos, desde que as iniciativas fossem ao encontro de sua alternativa política; considerada *a verdadeira democracia*³¹⁷. Como a possibilidade de vislumbrar a presença de democracia, em solo gaúcho, estava diretamente relacionada com os ditames do PRR, temos de recorrer aos seus preceitos elementares para entender o que tal conceito significou.

As características evidenciadas podem ser observadas e garantidas, através do que foi firmado na Constituição Rio-grandense de 1891, que expressava mais condescendência do que aceitação. Por ela, ficava admitida a igualdade perante a lei e a liberdade de organização, todavia era vedada qualquer manifestação violenta, uma vez que, aos adeptos do positivismo, nada de bom poderia provir da alteração da ordem estabelecida. Pela Carta fica explicitado que:

“a todos os cidadãos é lícito associar-se e reunir-se livremente e sem armas, no território do Estado, não podendo intervir a polícia, senão para manter a ordem pública, quando esta for perturbada, ou quando os convocadores da reunião, alegando receios de perturbação, requisitarem a intervenção policial (art. 71, § 8).”³¹⁸

No que se refere ao foco principal de nossa análise, podemos entender que, apesar dos conselhos que poderiam ser dados aos cidadãos, e é sabido que havia veículo para tal intento, no sentido de esclarecer para a obtenção de valores moralmente adequados, teoricamente não existia qualquer ingerência sobre os assuntos do gosto popular. Significa dizer que, da mesma forma que as orientações doutrinárias previam o não-reconhecimento pelo Estado de qualquer privilégio profissional, fosse a um acadêmico ou a um prático, também não haveria qualquer

³¹⁶ PINTO, Celi. *Positivismo: Um Projeto Político Alternativo (1898-1930)*. Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 51.

³¹⁷ PINTO, op. cit., p. 63.

³¹⁸ In: TRINDADE, Héglio. O jacobinismo castilhisto e a ditadura positivista no Rio Grande do Sul. In: TRINDADE, Héglio. *O Positivismo: teoria e prática*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999, p. 144.

interferência direta dos poderes públicos, sobre o teor dos filmes passados na cidade de Porto Alegre.

De toda forma, o cinema era mensageiro de, pelo menos, uma tendência – a velocidade – que se fazia marcante pela linguagem narrativa, corriqueiramente articulada através do recurso da montagem e dos criativos usos dados à câmera (em movimento para poder repercutir toda ação em andamento, em *closes* que dimensionam a intensidade emocional envolvida, apresentando grandes planos, que possibilitavam dar a dimensão do acontecimento).

Essa tendência foi aproveitada para utilização em filmes de apelo à aventura, feitos de forma intensa, o que resultava em motivos para preocupações. Mesmo que não refletisse uma questão de preocupação do governo com o ensino, alguns filmes estimulavam o questionamento de hábitos, de moral duvidosa, extensamente reproduzidos nas telas e que, anteriormente, os recursos técnicos não permitiam existir. Ou seja, eram uma consequência da vida moderna, que estava em expansão e que assustava a alguns. Utilizando, como exemplo, as referências de Ben Singer:

“Os filmes do início da década de 10, como *The Perils of Pauline* e *The exploits of Elaine*, aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, lutas elaboradas, perseguições e resgates no último minuto. (...) essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo, da indústria.”³¹⁹

Manifestando as preocupações na educação, respaldam-se os registros encontrados nas páginas de *A Federação*, como episódios eloquentes da política adotada pelo Partido Republicano Rio-grandense (PRR) no poder, por serem referentes ao órgão oficial do mesmo. Dirigida desde sua formação por Júlio de Castilhos, *A Federação* sempre se pautou como órgão propagandístico, evidenciando uma posição ativa e, de acordo com Francisco Rüdiger, representando um *fator ativo de modelagem pública da própria opinião*³²⁰.

Com a afirmação e a perpetuação no poder, a respectiva folha prestou-se a servir, durante a República Velha, de veículo dos interesses do partido. Em virtude da permanência de limitações nas formas de comunicação, sua divulgação passou a representar os desígnios

³¹⁹ SINGER, op. cit., p. 136.

³²⁰ RÜDIGER, Francisco. **Tendências do Jornalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998, p. 36.

de Borges de Medeiros, o chefe supremo do Partido e do governo, após o falecimento de Júlio de Castilhos em 1903. Assim:

“A folha tinha um papel fundamental na construção e manutenção da nova hegemonia, guiando-se ideologicamente pela tradução castilhista do positivismo comtiano. Para Borges de Medeiros era ‘o regime e o método do Governo Republicano’. No auge do regime, na segunda década do século, o jornal chegou a tirar dez mil exemplares (...)”³²¹

Houve momentos em que artigos escritos para órgãos de outras cidades do Brasil e até mesmo do exterior, foram publicados em *A Federação*. Todavia, apesar desse fato, sua inclusão atestava o interesse do jornal sobre o assunto levado à pauta. Nesse sentido, respaldamo-nos nas evidências colocadas por Elisabete Da Costa Leal que, ao trabalhar com a visão existente na Federação sobre a mulher, afirma que:

“À equipe do jornal cabia ler, selecionar e muitas vezes, completar com comentários os artigos transcritos dos jornais de fora. (...) A seleção dos textos, aparentemente feita de forma aleatória, revela uma intenção subjetiva, na qual o leitor é a meta. Possivelmente, era mediada por acontecimentos locais, onde a existência, as razões e a visão do mundo do leitor pesassem nas decisões sobre o que editar.”

Vemos que o jornalismo do periódico *A Federação*, como instrumento que, abertamente, se propunha à formação política, fundamentada na expansão dos ideais republicanos (derivados da interpretação castilhista e posteriormente borgista do positivismo comtiano), também repercutia a existência de códigos, pelos quais o indivíduo junto à sociedade (ou à fração desta) deveria pautar-se.

A permanência de um órgão de comunicação em um determinado meio, é assegurada pela inteligibilidade das formas de interação utilizadas. Sendo mais específico, significa dizer que as pessoas constroem a percepção do mundo de forma única, particular e intransferível de forma empírica, contudo surgem entre essas, pontos de contato convergentes a partir das diferentes experiências, levando à elaboração de determinados códigos socialmente partilhados.

Ao lidarmos com um discurso, detentor de considerável respaldo junto à sociedade, na medida em que este é parte integrante de um veículo de comunicação de grande magnitude – portanto, alcançando um público quantitativamente considerável – temos de ter claro que sua

³²¹ RÜDIGER, op. cit., p. 37.

validade persiste, na medida em que é assimilado como integrante e representativo das formas de pensamento do grupo ao qual se dirige. Neste sentido, Chartier sustenta que, *não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor.*³²²

Além da questão subjetiva do periódico oficial, que se propôs a revelar uma faceta das concepções sociais do governo, objetivamente, no período que compreende os anos de 1910 a 1914, observamos, em Porto Alegre, a ocorrência de 38 menções, das mais variadas, que ilustraram o envolvimento do Estado, em diferentes âmbitos, com o cinema.

Foram encontradas 7 referências sobre exibições cinematográficas ocorridas na Brigada Militar (fomentadas por intermédio do governo do Estado do Rio Grande do Sul); 2 exibições de filmagens, versando sobre obras em andamentos de iniciativa do governo gaúcho; 10 filmes exibidos sobre notícias de governo federal; 7 filmes apresentando festividades, em que se encontravam autoridades políticas e/ou notícias do governo do Estado do Rio Grande do Sul, além de uma festividade em sala de cinema, sob forma de solenidade com exibição de temas nacionais, por ocasião do aniversário da República. Sobre os casos referidos, abordaremos na seqüência do capítulo.

3.3 Bom ou Ruim, uma Questão Controversa, ou por Favor, Classe, Prestem Atenção na Tela

Para o pensamento do grupo hegemônico, a educação detinha um papel destacado, evidência das idéias positivistas que influenciavam a ação política *perreipista*. De acordo com a doutrina positivista, como explica Aidê Campelo³²³, a educação adequada permitiria maior desenvolvimento moral do ser humano, que o habilitaria ao cumprimento mais efetivo de suas funções sociais.

No intuito de formar cidadãos condizentes com as expectativas, a instrução do indivíduo dar-se-ia em torno da apreensão do conhecimento científico, em substituição ao

³²² CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1990, p. 17.

³²³ DILL, Aidê Campelo. *Diretrizes Educacionais do Governo de Antônio Augusto Borges de Medeiros (1898-1928)*. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1984, p. 41.

apelo religioso. O resultado viria como oferta, à sociedade, de pessoas disciplinadas pelo contínuo uso da razão, estimulada no contato com as ciências. Nas palavras de Teixeira Mendes, objetivava-se:

“Desenvolver, portanto, a inteligência, dando-lhe o conhecimento destas leis pela instrução científica; exaltar os sentimentos generosos pela representação estética dessas experiências superiores; instituir a cultura pessoal e coletiva desses estímulos pela prática que a experiência houver sancionado; dar à atividade um destino no altruísmo, consagrando os esforços pessoais ao aumento e conservação do capital humano; tais são os meios infalíveis de conseguir o ascendente contínuo do dever. O hábito desenvolverá essa harmonia suprema de nossos órgãos, e a hereditariedade fará de nossos filhos depositários de todas as riquezas afetivas que houvermos assim acumulado”.³²⁴

Pelo uso do pensamento científico apreendido, promover-se-ia a integração do indivíduo à sociedade, uma vez que garantiria a habilitação ao exercício da atividade profissional de forma mais eficiente, principalmente ao proletariado que, sistematicamente, encontra-se abandonado pelos poderes públicos.

Em decorrência das metas estabelecidas, a atenção positivista voltava-se para a base da formação do sujeito: a infância. *Ao governo caberia somente proteger a instrução primária em toda a sua extensão,*³²⁵ fato que gradualmente iria nivelar o conhecimento, dissipando as diferenças de classe.

No Rio Grande do Sul, buscou-se seguir os moldes expostos na filosofia de Augusto Comte. Foi implementada por Júlio de Castilhos a gratuidade do ensino, algo assegurado na Constituição Estadual de 1891.³²⁶ De acordo com o estabelecido pelo próprio Castilhos, as verbas para instrução pública foram triplicadas,³²⁷ assim *o ensino primário, além de servir para propagar a doutrina positivista, deveria servir para o aprendizado e exercício de qualquer profissão.*³²⁸

Sendo usado de maneira apropriada, através de filmes edificantes ou científicos, o cinema era concebido de forma a merecer elogios da imprensa, pois oportunizaria, aos que

³²⁴ MENDES, Raymundo Teixeira. A pátria brasileira. Rio de Janeiro: s. ed., 1902. p. 28-30. Apud. DILL, op. cit., p. 42.

³²⁵ DILL, op. cit., p. 60.

³²⁶ Ibidem, p. 87.

³²⁷ Ibidem, p. 91.

³²⁸ Ibidem, p. 96.

não tinham acesso à formação, a chance de tomar contato com as produções, tidas como as mais valiosas da genialidade humana.

À questão, o periódico do governo afirmava que os problemas econômicos (falta de condições de recursos para adquirir os meios e o tempo necessário a uma formação adequada) e culturais (como o próprio analfabetismo) poderiam ser atenuados, mediante o aproveitamento das salas de cinema como locais de formação, pois romperia as limitações impostas pelo tempo e pela língua. Supunha-se que, no correr de uma sessão, diminuir-se-ia o distanciamento em que se encontravam os menos favorecidos, pois, em minutos, haveria a oportunidade de superar limitações sociais.

Lembremos que, à época, os filmes eram mudos e, em decorrência disso, os atores obrigavam-se a utilizar gestos carregados de intensidade para poderem transmitir a carga dramática necessária, o que contornaria o problema do idioma e do analfabetismo. Como podemos ver em um artigo de capa, encontrado em *A Federação*, prevalecia um encanto, quando as expectativas eram satisfeitas, sendo transpostos para a tela clássicos da literatura:

“A Divina Comedia – as conquistas da arte moderna.
São surprehendedentes os resultados, que se tem ultimamente obtido, na artephotographica applicada á indústria da cinematographia, explorada hoje, com exito pleno, entre todos os povos cultos do mundo.
E surprehendente é tambem o intenso poder inventivo dos fabricantes de films, sempre á cata de novidades para ultrapassar as composições de competidores e conquistar melhor renome entre os seus freguezes.
Photographos e empzezarios consorcciados no natural desejo de fazerem sempre cada vez melhor e mais atrahente, tem chegado a apresentar, no genero, verdadeiras obras primas, que substituiriam com vantagem o teatro, se na tela núa e arida dos cinematographos podessem perdurar os effeitos de arte intensa, e de sentimento, que são o segredo do teatro; e se ella podesse reproduzir a palavra humana, com os seus variados accentos, sem os quaes os nossos nervos não vibram, e o coração se não commove.”³²⁹

Vemos que a definição de artístico é empregada em decorrência do tema. Esse é que atesta o valor do filme, pois possui potencial educacional. Como vemos na seqüência:

“Mas recriando a vista, falando á imaginação ou, simplesmente, reproduzindo quadros da natureza, o cinematographo dá ao publico lições de cousas, que os instruem, ao mesmo tempo que o divertem, e d’ahi a grande voga das casas onde se fazem as exhibições.
Chegou a vez de Dante Alighieri, o divino cantor de beatriz. (...) Divulgar a Divina Comedia, a obra extraordinaria da litteratura italiana, pondo-a ao alcance do povo, que nunca leu Dante, pela reproducção animada das scenas descriptas no seu poema, é realmente uma empresa digna de economias e de animação.

³²⁹ A Federação. 5 de outubro de 1911.

Esse importante film, que custou á casa Itala uma verdadeira fortuna, foi adquirido pela empresa do Odeon desta cidade e vae ser dado dentro de poucos dias. Necessariamente, succederá em Porto Alegre o mesmo que no Rio: o salão do Odeon será pequeno para (...) conter o publico ávido de apreciar o belo e educativo film.”³³⁰

A educação primária contemplava, em seu currículo, disciplinas ligadas aos chamados ensinamentos estéticos (música, canto, poesia, ginástica e artes plásticas), pois *constituía uma preparação para o estudo das ciências. A sensibilidade da arte conduzia à abstracção teórica da ciência.*³³¹ Algumas filmagens cinematográficas eram exaltadas pelas oportunidades que poderiam vir a ofertar ao público. Vemos que prevalece uma empolgação relativa ao aproveitamento adequado da técnica, uma vez que nesse caso há o resgate de valores dignos de serem sociabilizados.

Em contrapartida, algumas vezes informava-se e apelava-se à capacidade de discernimento da sociedade, a fim de que, da melhor forma, atentasse para os malefícios que o cinema provocava quando, à semelhança do anteriormente exemplificado por Ben Singer, exhibia aventuras cujos estímulos redundavam em um apelo excessivo às emoções. Supostamente, filmes de excessiva acção, precários em reflexões, conduziriam as mentes mais frágeis à degeneração. Como vemos no seguinte artigo:

“O perigo social contemporaneo – Os abusos do cinematographo
Existe, actualmente, uma forte tendencia, dos governos dos principaes paizes da Europa para cohibir o novo perigo social constituido pelo abuso do cinematographo e pelos males inestimaveis que elle já está causando nos grandes centros, não só á formação do character da infancia mas até ao equilibrio dos bons costumes e da ordem publica.
A Inglaterra, a Belgica e a Allemanha puzeram já em pratica medidas especiais sobre a exhibição dos films chamado sensacionaes, que são uma escola de crime e um elemento permanente de excitação ao deboche.”³³²

O lamento reflete uma preocupação com a permissividade das pessoas, que não atentam para uma questão séria. Em seguida, o autor expõe a razão de sua tristeza:

“O cinematographo destinado, no principio da sua descoberta, á instrucção e ao deleite dos povos, pela diffusão de ensinamentos uteis e de scenas aprasiveis, transformou-se aos poucos n’um succedaneo dos amphiteathros romanos, onde o publico avido de sensacções fortes e de excitação (...) afflue para deseducar-se.
A proposito deste assunto, Elysio de Carvalho publica no Imparcial do Rio de Janeiro uma chronica, cujos argumentos são muito bem fundamentados e merecem ser lidos.”³³³

³³⁰ Ibidem.

³³¹ DILL, op. cit., p. 101.

³³² A Federação. 13 de setembro de 1913.

A argumentação fundamentada em jargões científicos servia de atestado, para respaldar diversas opiniões, mesmo as mais estapafúrdias. Em um de seus textos³³⁴, Sandra Pesavento atenta para o fato de a modernidade ter provocado (entre o século XIX e o XX) receios de diferentes tipos, que redundavam em um temor quanto ao futuro do mundo. Parece ser o caso do senhor Ferri, cujas palavras reproduzimos:

“No dizer de Ferri, escreve elle, esta constante excitação de curiosidade publica aviva, por uma suggestão inconsciente, as recordações hereditarias dos instinctos criminosos, cobertos apenas pelo ligeiro verniz de uma civilização impregnada de violencias, neuroses e vicios, enquanto que as virtudes mais sublimes, os sacrificios mais constantes e as privações mais atrozes, todos os heroismos quotidianos dos bons e dos simples, não só permanecem ignorados mas passam inteiramente desapercibidos, ou, quando muito, inspiram apenas um movimento de piedade’.”

Não sendo uma opinião isolada, segue a de outro suposto especialista na área das distorções que a exposição prolongada a filmes de ação podem causar:

“Scipio Sighele, numa pagina brilhante de verdade, dá uma explicação do phenomeno quando escreve: (...) ‘Existe, realmente, como que diluida na atmospehera em que vivemos, uma especie de sympathy, também inconsciente, mas corruptora, por tudo que é anormal, morbido, peccado. Na nossa época, essa força mysteriosa a que Dora Melegari chamou o *prestigio do mal*, nascido do violento poder fascinador exercido pelo crime, tudo avassala, homens e idéas, engendrando esse morbido interesse pela litteratura escandalosa dos processos e exacerbando a nossa curiosidade pelas fórmas mais paradoxaes do ediondo. A tal ponto chegou essa perversão do sentimento, que não mais satisfaz o factio brutal em si, contado summariamente, queremos-o revelado integralmente na sua torpeza ou audacia pormenorizado’.”³³⁵

Repetindo o que já vimos anteriormente, temos o apelo diante da corrupção de uma ferramenta de tão elevado potencial, a intervenção fundamentada em razão de princípios superiores. A seguir evidencia-se o que aconteceu na cidade belga:

“Deste modo, é preciso chamar a attenção para a campanha muito activa e muito energica empenhada em alguns paizes europeus contra a exhibição de certos films. A 23 de julho ultimo, o conselheiro municipal de Bruxelas, Marés, chamando a attenção do publico para os perigos que constituem para a moralidade publica, alguns espectaculos cinematographicos disse: ‘ O cinematographo, um dos inventos do seculo que mais podem contribuir para a educação artistica e scientifica da multidão, é infelizmente, explorado por especular sobre os peores instinctos do publico, permitindo em representar em seus minimos pormenores scenas ignobeis em que se exaltam o roubo e o crime, e isto sob o pretexto de actualidade.’ O conselho da cidade adoptou uma resolução, convidando as autoridades policiaes a tomar medidas que regulamentem o assumpto.

³³³ Ibidem.

³³⁴ PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais – Espetáculos da Modernidade do Século XIX**. São Paulo: HUCITEC, 1997. p. 24-41.

³³⁵ A Federação. 13 de setembro de 1913.

O sr. Emilio Vinock, advogado junto á Corte De Appellação e senador socialista da provincia de Brabante, escreveu tambem a tempos: ‘Movidas em nossa sociedade, pelo unico desejo de fazer lucro, as nossas emprezas cinematographicas soffrem actualmente o regimen da mais desenfreada concorrência. São tantas as que se têm fundado, que a maioria dellas se vê forçada a recorrer para attrahir o publico, á exortacção malfazeja dos instinctos mais baixos da natureza humana. Acaso sabemos nós quantos cerebros já foram irremediavelmente abysmados, em quantas mentalidades se semeou o germen da crueldade, do desejo de uma celebridade de bandido ou de assassino?’ (...).”³³⁶

É importante ressaltar a preocupação com os efeitos sobre os jovens. Nos anos dez, era comum ver crianças e adultos dividindo o espaço nas salas de cinema, pois não havia no Brasil nenhuma censura em decorrência da faixa etária. Apesar do tom apocalíptico, percebe-se, na continuação do excerto, uma atenção especial com relação às crianças :

“O cinematographo é ainda mais perigoso, pois, mesmo quando cria scenas, dá-lhes aspectos de realidade, deixa na imaginação o traço brutal de uma coisa vivida, uma coisa possível, uma coisa natural que todo mundo vae ver, e deve necessariamente excitar no mais alto gráo o instincto de imitação tão vivaz nas creanças. Podemos, pois, afirmar, sem receio de exagero que a maioria dos cinematographos actuaes são estabelecimentos perigosos, onde os paes deveriam ter o cuidado de nunca conduzirem os filhos (...).”³³⁷

Finalmente, vemos que outros países europeus também adotaram medidas de controle sobre o cinema. Medidas nesse sentido pareciam ser vistas com bons olhos. Por elas, valorizavam-se práticas contundentes, voltadas para pautar, diretamente, o gosto e o público que poderiam ter acesso aos filmes:

“A influencia perniciosa dos cinematographos para a formação dos criminosos é hoje então perigosa na Belgica como em qualquer parte, sabido que a propaganda pela imagem é a mais efficaz de quantos se conheci (...). Não deixa de ter interesse indicar o modo original por que foi na Allemanha organizada a luta contra essas influencias funestas (...). Na Allemanha, em varias cidades, foi prohibida a entrada dos cinemas ás crianças menores de 14 annos e estuda-se outras medidas. (...) Na Hespanha, o governo publicou, ha mezes, um decreto real, com virtude do qual as emprezas cinematographicas devem submeter as suas fitas á apreciação da policia, antes de exhibil-as ao publico. O objecto dessa medida não é somente evitar a reproducção de scenas contrarias aos bons costumes, mas ainda impedir a reproducção, em geral, de assassinatos, roubos, scenas de pilhagem, de que se tem interesse em preservar a juventude.”³³⁸

Vemos que, na altura dos acontecimentos em que a sociedade ocidental já se encontrava, na segunda década do século XX, não era mais o cinema – atividade de lazer – que estava sob julgamento. Havendo-se multiplicado pelo mundo afora, não existia, segundo

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibidem.

as pretensões de quem escreve o artigo, desmerecer a representação para a câmera, uma vez que não é essa a questão em relevo.

Se observarmos o primeiro artigo, veremos que a grandeza da fita está em seu tema, não no talento dos artistas – não é a estes que se destinavam os elogios e, sim, à iniciativa de representar um tema elogioso. No segundo exemplo, não há juízo de valor em relação ao cinema, se comparado a outras atividades para o lazer, nem comentários sobre o nível econômico dos frequentadores. A problemática centra-se na recepção e nos prejuízos decorrentes.

Nos dois casos, importa a relação imagem/público. A iniciativa de filmar Dante é elogiosa, porque resultou em acréscimo de valores a quem poderia vir a assistir. No outro caso, temia-se um possível impulso em direção à desagregação da sociedade. Temia-se a autenticidade da imagem, pois esta carrega consigo a idéia de impressão da realidade. A imagem, primeiramente, se faz crível pelo seu movimento, é a primeira coisa a trazer confiança; sendo a *arma* do cinema. Essa brincadeira com a imaginação (determinada primeiramente pelo apelo à visão, hoje em dia também à audição) seduz tentando a nossa noção de realidade, ou como coloca Metz³³⁹:

“o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade *em imagens* que, embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens. (...) O ‘segredo’ do cinema é *também* isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado.”

Realmente ocorreu nos anos dez, em alguns países do mundo, o questionamento sobre meios para disciplinar as imagens que chegavam às platéias. Na Bélgica, no ano de 1910 já se especulava a respeito de uma reforma cinematográfica, justificada por razões morais e sobre a viabilidade de um cinema com fins escolares, conforme aponta o pesquisador Jonathas Serrano³⁴⁰, no seu trabalho sobre a utilização do cinema como educação, feito ainda na primeira metade do século XX.

Thomas Edison³⁴¹, utilizando uma de suas patentes de cinematógrafo – para uso doméstico – produziu filmes de física, química e história natural. *Em França, antes da grande*

³³⁹ METZ. **A significação no cinema**. São Paulo : Perspectiva, 1977, p.28.

³⁴⁰ SERRANO, Jonathas. **O Cinema e Educação**. São Paulo: Perspectiva, 1941, p. 25.

³⁴¹ SERRANO, op. cit., p. 25.

guerra, o cinema foi empregado em cursos públicos, como auxiliar preciosos do ensino da geografia e das ciências naturais.³⁴² Acreditava-se que poderia, se bem aplicado, produzir efeitos sensacionais, como exemplifica o tom eufórico abaixo:

“Edison inventor para os pobres
(...) sua invenção mais recente o applaudido synnchronisador para fazer funcionar simultaneamente o cinematographo e o phonographo.

O aparelho, segundo Edison, poderá, daqui a 5 ou 6 annos, representar operas inteiras, e assim não somente os ricos poderão ouvir os artistas mais celebres, como também poderá vê-lo mover-se em scena e ouvir a sua voz todo aquelle que tiver um – penny – no bolso.”³⁴³

“Para impressionar o indigena
Edison faz o cinematografo familiar
(...) Até agora a sociedade Edison preparou e poz a venda 150 pelúculas diversas, cujos assumptos correspondem ao fim instructivo e educativo a que são destinados.
(...)
O indigena vae ter cinema em casa! e á vontade, sem apertos e cutuques... Viva o Edison!”³⁴⁴

O interesse provocado pela influência do cinema sobre as pessoas foi uma tendência de âmbito mundial. Como nos primeiros momentos, a entrada era permitida a todas as idades, iniciou um primeiro questionamento sobre as repercussões que resultavam nas crianças. Parece-nos que, fundamentalmente, esse é o principal temor a transparecer no artigo (praticamente uma dissertação). Se nos detivermos, para avaliar o custo comercial representado por tamanho dispêndio de espaço, realmente torna-se considerável supor que se tratava de um assunto que tomava a atenção.

De acordo com a perspectiva comteana de educação – seguida por Castilhos e depois por Borges de Medeiros – na qual visava-se à formação de sábios e técnicos que se encontrassem no ápice da pirâmide social³⁴⁵, a criança passava a ter importância absoluta; daí as intervenções estatais, voltadas ao trabalho junto aos menores desde os sete anos de idade. Apontado por Dill³⁴⁶, a partir das idéias expressas por Comte, na infância, a observação estaria na base da formação da criança.

Vislumbramos através do que *A Federação* veicula a possibilidade de qualificar o cinema (forma de comunicação das imagens em movimento) como um instrumento útil na

³⁴² Ibidem, p. 27.

³⁴³ Jornal do Comércio. 6 de março de 1911.

³⁴⁴ A Federação. 16 de setembro de 1913.

³⁴⁵ DILL, op. cit., p. 106.

³⁴⁶ Ibidem, p. 100.

formação dos cidadãos, pois existiam semelhanças nas críticas encontradas com as perspectivas educacionais existentes. Observando o evidenciado no artigo a seguir:

“Para impressionar o indígena
Revolução Cinematographica
Uma companhia cinematographica vem de abrir um grande concurso entre os librettistas mais celebres do mundo para obter films dramaticos, completamente despidos de ineptias, de scenas sanguinarias de bandidos, de tudo que possa envenenar a alma do povo. O desejo dessa sociedade de cinemas é digno de todo applauso”.³⁴⁷

Medida vista com bons olhos. A razão da euforia se deve ao fato de que:

“Neste momento não se vê sinão films com episodios de romances policiaes, á maneira de fabricar bandidos. O povo que enche os salões dos theatros consagrados a vistas de cinematographos deve ser educado dignamente e é bom livral-o de espetaculos degradantes, que nos rebaixam.
Os cinematographos ganham rios e rios de dinheiro. Fazem uma concorrência enorme aos theatros. E o publico corre, em massa, para ver os films sensacionaes e rocambolescos.
Todas as semanas se abrem novas salas de cinemas e os espetaculos são os mais applaudidos.
mas é necessario regenerar o gosto do publico – e é isso que deseja a moralista companhia de cinematographos modernos, com toda a justiça!”³⁴⁸

Parece-nos que houve uma preocupação manifestada quanto ao conteúdo das fitas projetadas. Se, afetava mais aos temores dos adeptos positivistas do que a outros, se trata de um julgamento que não somos capazes de fazer. Todavia, o que desejamos evidenciar é que, em muito, as inquietações manifestadas no início do século XX encontravam correlação com os primados educacionais defendidos e, em parte, aplicados em Porto Alegre.

Inquietações envolvendo a influência cinematográfica, sob a qual as pessoas estavam sujeitas, não se restringiam ao órgão oficial do governo. Devemos pôr a difusão do positivismo em seu contexto e, assim como outras concepções, foi produto de sua época. A ela, como a todas as concepções que lhe foram contemporâneas, esteve presente a valorização da ciência, que foi elevada a um *status* superior, depositária de anseios.

*A ciência representou e refletiu a ascensão da burguesia vitoriosa depois da Revolução Francesa, apoiada na ciência, na técnica e no industrialismo.*³⁴⁹ As transformações, pelas quais o mundo passava – e passava intensamente – com o progresso

³⁴⁷ A Federação. 3 de fevereiro de 1914.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ DILL, op. cit., p. 51.

científico, estavam vinculadas a uma crença na ciência burguesa que se desatrelava de qualquer ascendência religiosa.

A ciência não era justificativa para a afirmação da ideologia de um grupo. Ela própria tornara-se a ideologia que, sob todas as formas, levou à hegemonia da burguesia. Serviu de argumento para a defesa de valores tidos como corretos – maquiados por uma aura de razão – que foram postos em prática a partir de interesses específicos de alguns, sob a crença de ser de interesse geral e coletivo.

A modernidade provocou nas pessoas que tinham dificuldade de assimilar as rápidas transformações, como reverso da moeda, um receio de que a velocidade na reprodução da informação ocasionasse uma perda de controle sobre o conhecimento difundido, fazendo com que as pessoas se desvirtuassem. Em meio aos centros urbanos cada vez mais populosos, temia-se por uma perda de referências.

3.3.1 Sobre o Papel Desempenhado pela Imprensa em Relação ao Cinema

Se, por um lado, todo o incremento mecânico permitiu o encurtamento das distâncias, a ampliação das formas de comunicação e o advento de novas práticas sociais, por outro, redundava também em um turbilhão de novos estímulos, sendo que alguns instigam ao abandono da norma tradicional, tendo sua permanência ameaçada por algo, cuja procedência não se sabe exatamente qual.

Não é possível assegurar que a opinião da imprensa reproduzisse as aspirações da sociedade, ou mesmo de seus leitores. As pretensões externadas por um corpo jornalístico vêm, inicialmente, ao encontro do setor ao qual pertence, contudo as manifestações tendem a revestir-se de autenticidade, uma vez que sua posição lhes confere uma certa legitimidade de intelectual.

De acordo com Gramsci, *o tipo tradicional e vulgarizado de intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista. Por isso, os jornalistas – que crêem ser literatos,*

filósofos, artistas – crêem também ser os ‘verdadeiros’ intelectuais. ³⁵⁰ Logo, tende o jornalismo a dar a base conceitual, na qual as opiniões vêm a se estabelecer com alguma autoridade, para que posteriormente possam popularizar-se nas ruas.

Aquilo que os jornalistas reproduzem é apenas parte de uma concepção de mundo que é, parcialmente, entendida por eles. Entendida em parte porque, na verdade, o externado diz respeito à parte mais superficial da realidade, produto imediato da sensação bruta³⁵¹; ou seja, o senso comum, ideologia manifestada que subentende uma parcial compreensão, para difundir um modo de agir.

No contexto com o qual trabalhamos (começo dos anos dez), a imprensa acabou repercutindo o panegírico da crença no progresso científico, na qual a sociedade ocidental havia-se transformado. É um fato que, respaldado nas percepções de Antonio Gramsci, evidencia uma espécie de superstição, provocada pela ausência de um verdadeiro discurso científico esclarecedor, que pudesse vir a trabalhar, para derrubar o domínio do senso comum, possibilitado por *jornalistas oniscientes e autodidatas presunçosos* ³⁵².

Segundo Anderson Vargas³⁵³, *O Independente* foi um periódico porto-alegrense que, apesar de não ter uma posição política declarada, tendia a fazer eco às idéias defendidas pelo governo. Seu corpo jornalístico era composto por representantes de uma intelectualidade burguesa que, como a maioria de seu tempo, confiava no progresso, para levar a sociedade a um ordenamento; suas idéias expressavam a ideologia de uma classe a quem importava a matriz intelectual da Europa.

Vemos que a inquietação repercutida pela moralidade posta em risco era um assunto em voga, não restrito ao cinema, mas que a ele também se estendeu. Sintoma dessa preocupação é a seqüência de artigos encontrados, que manifesta todo um temor relativo ao desvario representado pelo mau uso da cinematografia, que atentava à moral das boas famílias:

³⁵⁰ GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a organização da cultura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995, p.8.

³⁵¹ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 115.

³⁵² Idem, 1995, p. 176.

³⁵³ VARGAS, Anderson Z. Moralidade, Autoritarismo e Controle Social em Porto Alegre na Virada do Século XIX. In: **Porto Alegre na virada do século 19 : cultura e sociedade**. Porto Alegre : Ed. da Universidade, 1994, p. 25.

“Cinema só para homens! – Não tem funcionado o Cinema Livre á rua dos Andradas n. 449 (junto ao edificio do Diario) Sabemos que muitos homens idosos sem júizo e adolescentes diversos estão descontentes com essa resolução dos proprietarios desse pornografico centro de diversões. Esperamos que a policia, sempre primando por uma alta moralidade, não deixará de estar alerta, em defesa da sociedade ultrajada.”³⁵⁴

Artigos nesse sentido não eram novidades para o Independente que, a essa época, havia deflagrado uma campanha contrária a tudo aquilo que considerava de apelo sexual. Protagonista do problema em foco era a existência de bordéis no perímetro central da cidade, que atentavam contra a moral, e vemos que o cinema foi arrastado para junto dos problemas representados pela ameaça da pornografia:

“Cinematographia e Pornographia
Na Allemanha austera de Guilherme II, esse rei illustrado, que sabe bem que sem moral esta vida nos nivelaria com os animais inferiores, as exhibições cinematographicas são sujeitas a censura, antes de sua vulgarização. O mais ignorante lenhador sabe que tudo neste planeta está sujeito a regras e convenções, heivadas estas na fé catholica, a qual, apesar de ir em dissolução, sem ter ainda outra synthese a substituil-a, continúa, todavia, com o seu poder espiritual, a valer por exercitos numerosos a desfilar na via publica, em defeza da ordem material. A anarchia mental de nossos dias anda, invariavelmente, acompanhada da respectiva crise moral. (..)”³⁵⁵

Após uma avaliação do exemplo correto vindo da Alemanha – interessante para vermos como as coisas podem mudar, pois depois da entrada do Brasil na Guerra Mundial, tudo oriundo da Alemanha passa a ser desprezível – apontou-se o mau exemplo. Passou-se à crítica reiterada do dito estabelecimento:

“Queremos falar de um ‘cinema’ que existe á rua dos Andradas, n. 449. Ali, existe ‘um cinema somente para homens’. O caso parece invenção nossa, todavia quem o annuncia é um proprio empregado do ‘cinema’, que ataca todos os transeuntes, convidando-os para entrar: ‘Cinema para homens! Entrem, senhores!’ E lá entram homens de cabeça encarnecida e que ainda ‘não criaram juizo’, moços de adolescente para cima, que todos vão ali enervar-se, para dahi a pouco, sob influxo do mais grosseiro dos instintos, praticarem actos de que a breve trecho sua consciencia de ‘livres pensadores’ os accusará, em nome de todas as mais nobres tradições da Humanidade.”³⁵⁶

Existe um sentimento difuso em relação aos efeitos provocados pelo *turbilhão*, que era a vida moderna. Apesar de ter havido momentos em que o cinema foi digno de exaltação por

³⁵⁴ Reportagem. O Independente. 4 de março de 1914.

³⁵⁵ O Independente. 9 de março de 1914.

³⁵⁶ Ibidem.

seu potencial educativo, enquanto ferramenta moderna, a contrapartida foi dada em função das mesmas características. Ocorria o mau uso da tecnologia que devia ser punido, mas o cronista enfatizou o erro como sendo causado pela independência intelectual, que possibilitou o indivíduo abstrair os ensinamentos tradicionais e entregar-se a experiências de todas as ordens. Assim, seria adequada uma disciplina para instruir e desencorajar o excesso de estímulos, através do uso correto destes estímulos, como veremos no próximo tópico.

3.4 Os Mais Ansiados?

No período que cobre os anos entre 1913 e 1919, afirma Edgar Morrin³⁵⁷ que, começou a ocorrer uma mudança dentro da indústria cinematográfica. Nesse espaço de tempo, foi tomando forma um elemento que, a partir dos anos vinte, viria a ser determinante para despertar o interesse do público sobre qualquer história em imagens: a estrela.

Devido ao que o pesquisador avalia, a crescente importância do personagem tipificado (a mulher fatal, o sedutor, a virgem inocente) nos filmes é resultado de uma valorização cada vez maior do papel do amor na narrativa³⁵⁸, fato que expressa o apreço junto aos públicos cinéfilos.

Esse foi o começo da era das estrelas, mas ainda nos anos dez, era algo em fermentação. Até antes do período anteriormente expresso e perdurando, mesmo em declínio, até a metade dos anos dez, o importante do filme era o seu conjunto. A respeitabilidade estava intimamente vinculada com a empresa que produzia a película, fato percebido pelo efeito da narrativa junto à assistência. Vemos que, na mensagem e na forma como ela era conduzida às platéias, residia à essência do reconhecimento.

Podemos observar, nas fontes encontradas nos periódicos da época, que a relevância está expressa em função daquilo que pode ser ofertado pela exibição. Dificilmente, veremos referências ao ator ou ao personagem tipificado, havendo uma valorização da conveniência em relação à atuação. Fica presente a impressão de que o fundamental não estava, verdadeiramente no filme, mas no princípio ao qual esse poderia vir a servir.

³⁵⁷ MORRIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 7.

³⁵⁸ MORRIN, op. cit., p. 7

Foi verificada uma dificuldade permanente, quando se objetivava afirmar, com alguma segurança, a respeito do teor dos filmes veiculados, uma inconveniência muito grande. Os periódicos não faziam a análise de todos os filmes que entravam em cartaz e, também, não tinham um critério claro e definido, voltado à classificação dos temas.

Seria complicado definir, com convicção, o que era um filme d'arte, um filme de cenas dramáticas, um drama social, apenas pelo rótulo isolado e apresentado nas páginas de um jornal. Assim, depreendemos que os comentários existentes deviam-se, simplesmente, à afinidade dos jornalistas com a história desenvolvida na película.

Dos milhares de filmes produzidos no período do cinema mudo, apenas uma irrisória quantidade perdura até nossos dias, sob controle de instituições ou coleções privadas e, aconteciam casos em que o jornalista apenas copiava a sinopse encontrada em folhetos que acompanhavam as fitas vindas de distribuidora, sendo que houve casos em que o escrito não condizia com as imagens³⁵⁹.

Em virtude de questões problemáticas como essas, não é possível levantar com precisão a predileção do público, contudo procederemos de forma a evidenciar as temáticas mais entusiasticamente desejadas por aqueles que faziam a opinião pública. Destacaremos os registros feitos nas páginas dos periódicos porto-alegrenses, mencionando o conteúdo primoroso dos filmes.

A temática, a que mais se fazia recorrência pela importância de sua narrativa, quando existiam comentários sobre a história narrada, eram os chamados *dramas sociais*. Dentro dessa idéia, situam-se as histórias de caráter moralizador, que pretendiam ilustrar problemas sociais contemporâneos, nas quais se buscava enfatizar a viabilidade da redenção ser obtida, fazendo com que o indivíduo novamente ascendesse à condição humana. Vejamos os seguintes exemplos:

“Cynema Ideal - hontem (...) offereceu á imprensa uma secção especial com a fita denominada Victimias do alcool. Trata-se de um drama social vibrantissimo, magistralmente desempenhado e que constitue, ainda, um trabalho cynebatographico excepcional.

Raros, como esse, com o seu irresistivel prestigio emocionante, terão sido apresentados ao nosso publico.”³⁶⁰

³⁵⁹ Ver SKLAR, op. cit.

³⁶⁰ A Federação. 14 de agosto de 1911.

“Cinema Variedades – A convite do sr. Sampaio, (...) exhibição á imprensa de esplendida fita ‘Tentação das grandes cidades’.
Esse ‘film’, que é de 100 metros, agradou extraordinariamente, quer no assumpto nitidez, acção dramatica, desempenho que foi confiado a excellentes artistas.
É a vida de um rapaz nascido num grande centro e habituado ao luxo, mas que não podendo sustental-o cahe de abysmos e abysmo. (...)
O espectador sente, mas não descreve.(...)
Deverá ella ser exhibida na semana proxima vindoura.”³⁶¹

“Recreio Ideal – Magnifica a fita A Paixão do jogo, que está sendo exhibida pelo apreciado Ideal, e interpretada pelos artistas da conceituada fabrica Pathé.
É um drama violento, que deixa o espectador impressionado profundamente.
Trata-se de um rapaz que, não tendo mais dinheiro, rouba o pae. Este, desesperado, mata-se.
O publico, que visite o Ideal, e só assim poderá apreciar a bellissima fita.”³⁶²

A moral tinha uma importância de destaque, tendo sua defesa encontrado paladinos nas páginas dos jornais porto-alegrenses. Anderson Vargas, em seu trabalho, destaca a preocupação do jornal *O Independente* em registrar as práticas insalubres, que ocorriam nos becos da cidade, promovendo, segundo atestavam, a proliferação da corrupção humana e outras mazelas físicas e sociais.

Segundo a visão dos positivistas, o desenvolvimento moral do indivíduo era ponto crucial para o melhoramento da sociedade, como esclarece Débora Dinnebier, ao destacar que o próprio *Comte considerava as pessoas honestas como positivistas espontâneos em diferentes graus, todos filhos da humanidade e portanto irmãos.*³⁶³

Mantendo o direcionamento para o lado da moralidade, o jornal *Echo do Povo*³⁶⁴, em seguidas edições, alertava para os problemas relacionados ao alcoolismo, que tanto levava sofrimento a inúmeras famílias. Com relação aos temores explicitados, faz-se apropriado reproduzir as observações de Gramsci, quando se apercebe dos temores dos proprietários atestando que:

“é preciso que o trabalhador gaste ‘racionalmente’ a maior quantidade de dinheiro, para manter, renovar e, possivelmente, aumentar a sua eficiência (...). Eis então a

³⁶¹ O Independente. 9 de julho de 1911.

³⁶² O Independente. 2 de novembro de 1911.

³⁶³ DINNEBIER, Débora. **Júlio de castilhos e a Igreja Positivista do Brasil: Aproximações e Divergências (1879-1963)**. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 2004.

³⁶⁴ “o alcoolismo sob qualquer aspecto, é horroroso e execrado, não divagaremos só mediante raciocínios ‘a priori’, bem ou mal desenvolvidos, mas puramente abstractos; não, divagações metaphysicas não elucidam a nossa these.

Cumprer descer ao terreno dos factos e estes não podemos phantasiar; razão pela qual socorremo-nos de dados colhidos em uma revista de alhures, para alicerçar a nossa these sob o ponto de vista physico (...)” – Echo do Povo. 23 de maio de 1912. Podemos encontrar reportagem na edição de 27 de maio e em 3 de junho do mesmo ano.

luta contra o álcool, o mais perigoso agente de destruição das forças do trabalho, a se tornar função do Estado. É possível que também outras lutas ‘puritanas’ passem a ser função do Estado, se a iniciativa privada dos industriais parecer insuficiente, ou se desencadear uma crise de moralidade bastante profunda entre as massas trabalhadoras, o que poderia ocorrer em consequência de uma longa e ampla crise de emprego.”³⁶⁵

Os filmes religiosos poderiam compor uma página à parte, no que diz respeito à caracterização dos filmes exibidos. Apesar de encontrarmos comentários positivos aos filmes religiosos nas páginas de *A Federação*, eles costumavam ser feitos de forma muito singela, atentando para as impressões agradáveis deixadas sobre o público, fato justificável pela índole positivista do periódico. Referências mais candentes podem ser encontradas em outros jornais, que realçam a prevalência do aspecto sentimental aflorado, quando das exibições.

Não enquadraremos em outra categoria e nem mesmo criaremos uma outra, por crer que o apelo religioso sob a forma de mensagem, tem fundamentalmente em si, uma relação moral com as pessoas que absorvem os valores contidos naquela. A contínua recorrência dos filmes de apelo religioso tem como mérito destacado, além da reconstituição de época, a grandeza da mensagem moral, como transparece no seguinte artigo:

“ Palestra Dominical

(...) num, sabbado de Rua dos Andradas, cheio de povo, de luzes, musicas e algazarras!

Esta noite fomos assistir á sessão dum dos muitos cinematographos que funcionam na principal arteria de Porto Alegre, e que sempre attrahem para si compacta massa de frequentadores, uns levados pelo desejo de apreciar a arte, outros pelo desejo de namoriscar as nossas jovens patricias ou as nossas velhas donas de casa...

Esta noite exhibiram duas notaveis, comoventes e bellas fitas: ‘Jesus de Nazareth’ e ‘A Santa Cecilia’.

A primeira era uma collecção de scenas patheticas extrahidas da vida do piedoso nazareno; e a segunda, um dramma, ocorrido nos primeiros e temerosos transes da perseguição romana contra os christãos, em que uma jovem patricia, a depois Santa Cecilia, por adoptar a nova crença, é morta.

Apesar de existir comentário sobre a interpretação dos artistas, esta muito se deveu à qualidade ainda maior do tema filmado, do que propriamente aos méritos individuais. O conjunto ficou sobreposto ao restante, tanto que, não se encontra menção aos nomes. Continuando:

“E a fita, interpretada por sumidades artisticas, desenrola-se, desde o começo até o fim, por entre scenas commoventes, de dura e fria realidade (...) uma fita, enfim, que

³⁶⁵ GRAMSCI, Antonio. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 398.

era uma pagina eloquentemente roubada do passado, um facsimile daquilo que a alma invoca a cada instante, como uma recordação (...)

E o effeito emotivo deste dramma, combinando-se e concluindo-se com as scenas do anterior – Jesus de Nazareth, tinha gerado no salão um tal ambiente de commoção e dôr, que poucas palpebras vimos isentas do orvalho lacrymal.

Era geral a commoção.

(...) tão isolados da realidade, de nós mesmos que experimentavamos a sensação de estarmos entre os primeiros christãos (...)

E de tal forma abstrhimos de circmstancia de logar, de tempo, de nós mesmos, que por momentos, nos sentimos tão infelizes e tão venturosos como elles proprios (...)

O Thupy”³⁶⁶

Uma segunda temática, cujos elogios se fizeram presentes, quando apareceu nas casas de cinema da cidade de Porto Alegre foram os filmes de cunho científico. Nesse momento, compreendemos exatamente o que se esperava do cinema, segundo a opinião pública: um elemento que complementasse a boa formação através de assuntos lúdicos, independendo da temática que fosse:

Variedades – (...) hontem á tarde e á noite dois esplendidos films.

O primeiro, A circulação do sangue, importante por sua natureza, de ordem scientifica, é um trabalho importantissimo, digno da attenção dos que frequentam centros de diversões (...)

Cinema Avenida - Este luxuoso e conhecido cinema exhibirá na proxima quinta feira um interessante film scientifico.

Trata-se de importantes intervenções cirurgicas feitas pelo notavel operador dr. Doyen, professor na Academia de Pariz e muito conhecido no mundo inteiro pela sua competencia e trabalhos publicados, os quaes são considerados de alta relevancia pelos mais reputados mestres da sciencia medica. (...)

Hontem, no Avenida, este film fora passado em sessão especial, dedicado á imprensa e todos os presentes foram unanimes em elogiar a fita, pois desde o inicio desperta ella particular attenção, não só por se tratar de dr. Doyen, (...), como por se tratar de assumptos mui delicados.

A sessão de quinta-feira será offerecida ao corpo medico e aos estudantes de medicina.

Avenida – Dentre o programma que está sendo desde hontem exhibido se destaca uma fita scientifica interessantissima, muito especialmente para aquelles que acompanham o trabalho de prophylaxia da febre amarela(...) pelo Dr. Osvaldo Cruz. (...)

É um trabalho cinematographico instructivo e impressionante e por todos os motivos digno de ser visto e devidamente apreciado pelo publico.

Além das duas já citadas, uma terceira temática é recorrente e possui excelente apelo junto aos órgãos de comunicação, trata-se de filmagens sobre clássicos da literatura. Como já vimos, em uma referência à exibição de um filme baseado em uma obra de Dante, assuntos edificantes e tratados de forma sutil, mereciam menções honrosas, na imprensa, por possibilitar às multidões o contato com o que havia de mais elevado no intelecto humano.

³⁶⁶ O Independente. 14 de maio de 1911.

Idéia, que revalidava a crença de que o cinema deveria servir de instrumento de auxílio à educação, além de moralizador.

Vejamos outros exemplos, com o sentido de reforçar a importância que assumia a cinematografia, quando a serviço dos bons valores, como no caso de permitir o acesso aos clássicos da literatura:

“Notre Dame de Paris – Amanhã o Recreio Ideal exhibirá uma das mais importantes fitas que temos visto até hoje, produção da fabrica Pathé Frères. Consegui ella, com uma fidelidade não vulgar, transportar para a cinematographia, o estupendo romance que o cerebro de Victor Hugo produziu. Confiadas as principaes partes a grandes artistas, o espectador, emocionado, segue atentamente o desenrolar da acção. Notre Dame de Paris é uma fita de resistencia, que levará muita gente ao Ideal”.³⁶⁷

“Homero, o autor imortal da Ilíada e da Odisséa, chega através de gerações, triumphante até os nossos dias, adornado pela corôa inнасcessivel e immorredoura da gloria. Pois bem; é este o supremo poeta grego que nos conta a destruição de Troya, que a fabrica Itala Film, num bello lavor cinematographico, que assignala uma nova era de progresso”.³⁶⁸

Órgãos formadores de opinião, detentores de posturas singulares e, em alguns casos conflitantes, evidenciavam elementos comuns da concepção de mundo de pessoas, possivelmente abarcando até mais do que uma geração, o que vem a resgatar o conceito de *contemporaneidade*³⁶⁹. Existia uma unanimidade expressa na mídia, visualizada como expressão da intelectualidade, quando se tratava de formação cultural.

O caráter mais significativo do *Correio do Povo* dizia respeito à postura do seu discurso, assumidamente desvinculado de qualquer envolvimento partidário. Logo, se apresentava somente como órgão reprodutor dos fatos, bem como manifestante da determinação de assumir-se enquanto empresa geradora de lucro.³⁷⁰ A perspectiva adotada causou-lhe inconvenientes, uma vez que, aos olhos do governo uma postura dessas, sem compromisso maior com a formação do leitor era digna de reprovação.

³⁶⁷ O Independente. 19 de novembro de 1911.

³⁶⁸ Correio do Povo. 11 de maio de 1911.

³⁶⁹ Conceito já expresso no primeiro capítulo, quando foi abordada a concepção adotada e explicitada por Agnes Heller. ver. Agnes Heller. **Uma Teoria da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

³⁷⁰ RÜDIGER, op. cit., p. 65.

De forma alguma, a posição estabelecida atesta a ignorância do jornal em relação às questões políticas, pois como afirma Rüdiger, o fundador *Caldas Júnior descobriu que o caráter político do jornalismo não precisava ser explícito.*³⁷¹

Mesmo havendo reincidência nos antagonismos entre *A Federação* e o *Correio do Povo*, persistiam, como podemos ver, elementos compatíveis que conduziam, em alguns assuntos, à unanimidade. A causa disso está relacionada com o fato de, apesar de concepções que pudessem divergir, no que se referia às estratégias de ação política, subjacente vigorava uma mesma concepção sobre o que vinha a ser o objetivo final da ação. Ou seja, compartilhavam o mesmo imaginário. Através do termo imaginário, apropriamo-nos da idéia de Baczko³⁷², que o concebe como o conjunto de representações, através das quais as sociedades legitimam-se, criam uma identidade e elaboram modelos formadores para seus cidadãos.

3.5 O Aproveitamento Político das Imagens em Porto Alegre

Como já evidenciamos, as imagens cinematográficas foram utilizadas pelos políticos brasileiros, para enaltecer eventos e pessoas representativas, além de para autopromoção. Acontecimentos dessa natureza, visando destacar pessoas e eventos, também se repetiram em Porto Alegre. Era possível ver, em filmes, por exemplo, cenas gravadas do presidente brasileiro eleito em 1910, o Marechal Hermes da Fonseca. Somente desse personagem político, foram relacionadas fitas de sua posse, de sua viagem para Alemanha³⁷³ e para França³⁷⁴, do desembarque dessas viagens³⁷⁵ e de seu casamento. Podemos ver também, a chegada de um navio comprado para a marinha brasileira,³⁷⁶ além dos funerais do embaixador

³⁷¹ Ibidem, p. 66.

³⁷² BACZKO, Bronislaw. **Los Imaginários Sociales – memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, p. 8.

³⁷³ “Os proprietários do Odeon, querendo demonstrar aos seus numerosos freguezes que tudo procuram para bem servil-os, mandaram vir, por telegramma, directamente de Berlim uma importante fita, com a presença de s. exc. o marechal Hermes da Fonseca e toda a familia imperial alemã.” – *A Federação*. 6 de outubro de 1910.

³⁷⁴ *A Federação*. 18 de novembro de 1910.

³⁷⁵ *A Federação*. 2 de novembro de 1910.

³⁷⁶ “Minas Gerais – O poderoso couraçado brasileiro, recém-chegado ao Rio de Janeiro e sobre o qual a imprensa desta capital tem dado detalhadas noticias.

O film que apresentará hoje o Odeon foi adquirido com muito empenho por intermedio de amigo residente na capital da Republica.

Foi tirado por um particular durante a viagem dos Estados Unidos ao Brasil.” – *A Federação*. 19 de abril de 1910.

Joaquim Nabuco³⁷⁷ e a inauguração de uma estátua em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto³⁷⁸.

Fitas, com esse teor, na capital gaúcha, evidenciam, além do papel dado a esse tipo de publicidade, a agilidade no trânsito das mesmas, pois a sede do governo federal encontrava-se, no longínquo – à época – Rio de Janeiro, cidade que no decorrer da República Velha, era alcançável apenas por navio. Além de passar informações, os filmes, pelas imagens, cumpriam um papel cívico: saciavam a curiosidade dos *mortais comuns*, sobre os espaços de funcionamento do centro político do país, a capital federal, que lhes era inacessível pela distância geográfica.

A recorrência das projeções das cenas do presidente Hermes da Fonseca, exibidas nas salas da capital, conforme informações de *A Federação* pode ser relacionado à familiaridade desse presidente com o governo gaúcho. Pelos destaques do jornal, a figura do chefe de Estado foi valorizada tanto através da projeção de seus gestos e atos, ilustrados sobejamente na película, como nas narrações de textos curtos, por vezes profissionais, que causavam impacto em uma sucessão de vezes. Essa ocasião vai ao encontro da afirmação de Joseph Love³⁷⁹ sobre a chegada de Hermes da Fonseca à presidência que, na opinião do brazilianista, pode ser vista como um sinal da crescente influência política do Rio Grande do Sul no cenário nacional.

Vejamos a tabela 7 que informa sobre o conteúdo de nove filmes documentais, em três salas de exibição e a frequência desses espetáculos na capital rio-grandense.

³⁷⁷ A Federação. 16 de maio de 1910.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ LOVE, Joseph. **O Regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 145-165.

Tabela 7 - Documentários sobre o governo federal.

Local	Data	Assunto
<i>Odeon</i>	25/04/1910	Chegada ao Rio de Janeiro do couraçado Minas Gerais, comprado nos Estados Unidos
<i>Smart-Salão</i>	09/05/1910	Funerais do embaixador Joaquim Nabuco
<i>Odeon</i>	6/10/1910	Parada militar realizada na Alemanha com presença do Mal. Hermes, em companhia da família imperial alemã
<i>Smart-Salão</i>	5/11/1910	Chegada do Marechal Hermes ao Rio de Janeiro
<i>Smart-Salão</i>	18/11/1910	Manobras do exército francês da presença do Mal. Hermes
<i>Odeon</i>	6/12/1910	Posse do Presidente Hermes da Fonseca
<i>Odeon</i>	05/03/1912	Os funerais do Barão do Rio Branco
<i>Odeon</i>	18/03/1912	Chegada do senador Pinheiro Machado
<i>Recreio Ideal</i>	12/12/1914	O casamento do Marechal Hermes

Fonte: *A Federação*

O governo republicano gaúcho, mantinha por prática uma afinidade com os interesses do exército³⁸⁰, pela presença e a difusão do ideário positivista dentro nas casernas, teve ainda, para afirmar sua força política ao lado dos Estados de Minas Gerais e São Paulo, a influência e a poderosa de Pinheiro Machado. Esse senador, figura mais importante do legislativo nacional, conseguiu costurar as alianças necessárias à eleição do militar Hermes da Fonseca.

Em âmbito local, foi recorrente, como veremos na continuação do capítulo, a utilização do cinema para a exibição de acontecimentos vinculados aos poderes públicos, não sendo exceção, se comparada à prática ocorrida no restante do país. Interessante evidenciar que medidas, nesse sentido, fizeram-se intensas no período do governo Carlos Barbosa, entre 1908 e 1912, tendo praticamente encerrado, quando Borges de Medeiros tomou a frente do executivo.

Em se tratando de registros de eventos cívicos e políticos, era corriqueiro que as fitas cinematográficas fossem confeccionadas por profissionais ligados ao mercado exibidor de filmes, com vimos no capítulo anterior. Sendo uma prática comum, pois era difícil a manutenção de uma atividade produtora filmes desvinculada da atividade de exibição, as gravações ocorriam em virtude das relações pessoais. Vemos, a seguir, um exemplo mostrando o envolvimento da sala *Recreio Ideal* com a produção de filmes:

³⁸⁰ LOVE, op. cit., p. 112.

“Brigada Militar
A Revista de Hoje
Conforme estava resolvido formou, hoje, ás 9 horas da manhã, em parada, a brigada militar do Estado, na Avenida 13 de maio. (...) O operador cinematographico do Recreio Ideal tirou varias fitas”.³⁸¹

Em artigo intitulado *Fabrica de Fitas*, A Federação informa sobre o início das instalações da fábrica de filmes *Guarany*, em Pelotas. O jornal diz textualmente:

Começarão em breve as instalações da fabrica de fita ‘guarany’, á rua 16 de julho em Pelotas. (...) A empreza recebeu convite para mandar um operador a Jaguarão, a fim de tirar fitas por ocasião do regresso áquela cidade do presidente rio-grandense dr. Carlos Barbosa Gonçalves, benemerito presidente do Estado”.³⁸²

As fitas acabavam sendo feitas para exibição, dentro das programações das salas, que tinham de contar com várias fitas, uma vez que à época, a duração dos filmes era de alguns poucos minutos. Sempre que essas eram cotadas para compor uma sessão, o conjunto dos espectadores presentes acabava entrando em contato com notícias do governo. Em diferentes conjunturas sociais, eram apreendidas imagens de eventos singulares e exibidas, como vemos nas seguintes programações:

“Recreio Ideal – Festa dos Arvoredos e a parada da Brigada Militar em 20 de setembro proximo passado”.³⁸³

“Odeon – Hoje, neste cinema, será exibido o film a chegada do senador Pinheiro, Com a extensão de 400 metros”.³⁸⁴

Utilizadas, em alguns casos, como parte dos jornais documentários que algumas salas possuíam, serviam como registro das iniciativas governamentais. O Recreio Ideal chegou mesmo a estabelecer um jornal da tela, através do qual acompanhava os principais acontecimentos, como:

“Conde de Porto Alegre
A Inauguração da Estátua
A Festa Civica
Foi uma verdadeira festa civica a solemnidade com que se realisou o acto official da inauguração da estatua do invicto general (...).
O povo affluio em grande massa ao local da inauguração (...)
Á chegada do chefe do Estado os clarins tocaram sentido e as bandas militares executaram o hyno de 35 (...)
Fitas cinematographicas
Pelo Recreio Ideal foram tiradas diversas fits cinematographicas que serão exhibidas naquella cas de diversões”.³⁸⁵

³⁸¹ A Federação. 25 de setembro de 1912.

³⁸² A Federação. 10 de janeiro de 1914.

³⁸³ A Federação. 6 de dezembro de 1911.

³⁸⁴ A Federação. 18 de março de 1912.

Acontecimento que, mais tarde compôs o conjunto de notícias do jornal produzido pela sala. Assim, nesse caso, o *Recreio Ideal* jornal n.14 (...) traz a inauguração da estátua do conde de Porto Alegre.³⁸⁶

Houve vezes em que, por ocasião da exibição das cenas tomadas, autoridades foram convidadas, para prestigiar a exibição através de suas presenças. Isso abre uma categoria peculiar, no envolvimento do poder constituído com a atividade cinematográfica, a das *sessões especiais* de caráter político. Tal fato acabava-se revestindo de uma importância especial, pois significava uma alteração da rotina, em que as portas das salas abriam-se unicamente para um público específico.

As páginas d' *A Federação* e d' *O Independente* dão conta de sete acontecimentos dessas referidas sessões entre 1910 e 1914, das quais agora ilustramos duas, onde os encontros acabaram explorados com o objetivo de exhibir obras do governo em andamento:

“Variedades – Quinta-feira, esse apreciado cinema, ás 3 horas da tarde exhibiu em secção especial, o film das obras da barra, com a presença do dr. Carlos Barbosa, presidente do Estado; dr. Borges de Medeiros, chefe do Partido Republicano. (...) foi passada a fita, que é nitida e digna de ser apreciada, mostrando-nos as diversas partes da barra que estão em trabalho.”³⁸⁷

Pode-se ver que não eram simples eventos prestigiados pela presença do convidado. Eram grandes eventos, de alguma expressão política e social para a cidade, uma vez que se marcavam pela presença da cúpula governamental do Rio Grande do Sul, como vemos:

“Salão Variedades

Hontem, realizou-se n'esse salão cinematographico, uma exhibição especial de films, á qual, á convite do respectivo proprietario, sr. Arthur Sampaio, compareceram o mundo official, diversas pessoas egradas com suas exmas. familias e representantes da imprensa.

Estiveram presentes os drs. Carlos Barbosa, presidente do Estado, acompanhado das pessoas do seu gabinete, dr. Borges de Medeiros, chefe do partido republicano, drs. Protásio Alves e Candido Godoy, secretarios de Estado, Coronel Barreto de Vianna, presidente da Assembleia de Representantes, dr. Vossio Brigido, delegado fiscal, coronel Santos Filho, diretor do arsenal de guerra, drs. Tostes, juiz de comarca, Francisco Thompson Flores, e coronel João Leite, delegados de policia, drs. Euribydes Barbosa, além de muitas outras cujos nomes não foi possivel tomar na ocasião.

Foi passado na tela do Variedades o film 28 da fabrica norueguesa Nordisk intitulado Em face á serpente ou Circo ambulante.

Esse film de uma execução artistica de primeira ordem, tem lances dramaticos de grande intensidade, e que commovem fortemente o publico, com especialidade a de

³⁸⁵ A Federação. 14 de outubro de 1912.

³⁸⁶ A Federação. 25 de outubro de 1912.

³⁸⁷ O Independente. 1 de outubro de 1911.

ascensão á torre da igreja por meio de uma corda, n'uma das extremidades da qual está uma serpente.

O referido film está destinado a um grande successo.

Terminada sua exhibição (...), a pedido do dr. Candido Godoy, secretario de obras publicas, foi passado também uma fita com photographias das magnificas obras do novo palacio do governo, mostrando seus diversos aspectos.”³⁸⁸

Temos de tomar em consideração que, na cidade de Porto Alegre, estava-se atravessando um período marcado por um surto imobiliário que redundara na construção de centenas de prédios. Era a época denominada, por Doberstein³⁸⁹, de *Quadriênio Glorioso* (1910-1914). A exibição das obras do palácio parece servir a um propósito de autocongratulação.

Para esse autor, a sucessão de obras construídas na capital e, principalmente, as originadas de fundos públicos, como a dos prédios da Intendência Municipal, da Delegacia Fiscal, da Biblioteca Pública, dos Correios e Telégrafos, eram significativas da ideologia do grupo que estava à frente do governo³⁹⁰. Ele afirma que, através da imagem, poder-se-ia fixar a grandiosidade daqueles que tornavam possível à consecução de obras de alta envergadura, além de que, ficava viabilizada a oportunidade de mostrar, em qualquer lugar, o que estava sendo feito, como uma espécie de exemplo.

Na tabela 8 podemos visualizar os locais de ocorrência, as autoridades mais importantes presentes, as datas e os principais objetivos das *sessões especiais* dedicadas às autoridades políticas. Fica evidenciada a importância da sala *Smart-Salão*, que em menos de um mês obteve a presença das principais figuras da política do Rio Grande do Sul (como abordaremos mais à frente), o que pressupõe o estabelecimento de afinidade, em algum nível, além de ser a sala com maior recorrência de sessões privadas voltadas à classe política. A sala *Variedades* aparece como sendo o local onde eram exibidas as fitas tiradas das obras públicas, prática viável se levaremos em consideração que, geralmente os produtores de filme no Brasil eram primeiramente exibidores de filmes que necessitavam estabelecer proximidade com autoridades para produzir filmagens.

³⁸⁸ A Federação. 24 de junho de 1912.

³⁸⁹ DOBERSTEIN, Arnoldo W. **Porto Alegre (1898-1920):** Estatuária Fachadista e Monumental, Ideologias e Sociedade. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1988.

³⁹⁰ DOBERSTEIN, op. cit., 175-177.

Tabela 8 - Sessões políticas.

Local	Data	Característica da Reunião	Principais Autoridades
<i>Smart-Salão</i>	2 de maio de 1910	Exibição de filmes	Chefe do Partido Republicano, Borges de Medeiros; Intendente José Montauray
<i>Smart-Salão</i>	9 de maio de 1910	Exibição de filmes, destaque para o funeral do embaixador Joaquim Nabuco	Presidente do Estado, Carlos Barbosa
<i>Smart-Salão</i>	30 de maio de 1910	Exibição de filmes, destaque para a inauguração da estátua do Marechal Floriano Peixoto, no Rio de Janeiro	Chefe do Partido Republicano, Borges de Medeiros
<i>Variedades</i>	1 de outubro de 1911	Projeção de obras da barra em andamento	Presidente do Estado, Carlos Barbosa; Chefe do Partido Republicano, Borges de Medeiros
<i>Smart-Salão</i>	11 de julho de 1912	Projeção da fita da exposição agropecuária realizada recentemente na capital. Termina com imagem da bandeira nacional, com retrato de Júlio de Castilhos ao centro	Primeira Dama do Estado, Chefe de Polícia
<i>Variedades</i>	24 de junho de 1912	Projeção de obras do palácio do governo	Presidente do Estado, Carlos Barbosa; Chefe do Partido Republicano, Borges de Medeiros
<i>Avenida</i>	18 de março de 1913	Sessão especial comemorativa do aniversário do comando da Brigada	Oficialidade da Brigada
<i>Guarany</i>	6 de novembro de 1914	Projeção de filmes da conflagração européia	Presidente do Estado, Borges de Medeiros

Fonte: *A Federação*

Reforçando as condições de difusão do cinema na cidade de Porto Alegre, chamamos a atenção para o significado do ato de ir ao cinema, nas duas primeiras décadas do século XX: tratava-se de um hábito ligado às pessoas que possuíam melhores condições econômicas, percebidas pelo local de suas habitações e relações de trabalho. Desse modo, quando os periódicos porto-alegrenses se pronunciavam, ao considerar os ingressos baratos e atestando a qualidade das salas existentes, deve-se ponderar a quem estas folhas se dirigiam. Ao se referir ao brilhantismo dos programas executados, a gosto, pelas salas de cinema, o jornal *Echo do Povo* pronunciava que:

“Cinemas – ‘O Recreio Ideal’, o ‘Variedades’ e o ‘Cinema Odeon’, com os magníficos trabalhos que estão apresentando á apreciação publica estão dando a nota ‘chic’ da semana.

Vimo-nos em sérios embaraços para nos pronunciarmos a proposito do merito das excellentes concepções dramaticas reveladas nessas fitas, pois todas são verdadeiro encanto, são primorosas, emocionantes e de real merecimento. (...).

Vamos ao ‘Recreio’ e lá encontramos o Filho Prodigio a nos deslumbrar com as suas prodigalidades (...). Sahimos d’ali com os olhos a marejar, humidados pela lagrima emotiva e entramos no ‘Variedades’, e, a par do conforto e luxo do salão, enfrentamos com a sua magnifica tela, na qual se revela ‘a abandonada’ ou ‘a filha do pecado’ acção dramatica que começa na humilde vivenda da pobre, faz escalas

pelo palacio da nobreza e vem ter o seu eloquente epilogo no lar modesto onde nascera.

Todas as scenas são magistralmente jogadas por conjuncto de artistas que primam pelo merito, já sagrado pelas platéas cultas do velho mundo. (...)

Deixamos o 'Variedades' e vamos ao 'Cinema Odeon', onde encontramos a "Casta Nitouche" (Santarelina) producção da casa Ambrosio. (...).

O que de agradável sente-se no decorrer dessa peça, não se descreve; vae-se ver e sentir".³⁹¹

Somente com a abertura de um número maior de salas, que leva a um aumento da concorrência, e detentoras de porte mais humilde, cremos que o cinema vai chegando, enquanto *sala*, às camadas sociais mais baixas. Gramsci considera que a tecnologia de vanguarda, a serviço da melhoria da produtividade, impõe uma desvalorização dos mecanismos equivalentes que havia antes, impondo ao velho utensílio, no caso de ser viável minimizar o impacto do gasto com a vanguarda, funções menores de acordo com a adaptabilidade.³⁹²

Consideramos que a sobreposição de novidades técnicas, no ramo da cinematografia abriu espaço para casas simples de espetáculo, com menor porte, logo, a preços mais módicos.

Voltando ao assunto das *sessões especiais*, no caso das destinadas às classes políticas, vemos a circulação do poder na sociedade, que envolve o setor ligado ao cinema, pois a reiteração do hábito de usufruir um determinado lugar revela a importância granjeada, o que mostra um sinal positivo a ser explorado.

Vejamos o caso do Smart Salão que, em um mês de 1910, conseguiu atrair as mais altas figuras do Estado :

"Smart – Neste apreciavel centro de diversões o nosso amigo ten.-coronel Luiz de Souza deu hontem uma sessão especial oferecida ao nosso dr. Borges de Medeiros, chefe benemerito do Partido Republicano. Estiveram presentes os nossos illustres amigos drs. Protasio Alves, e Andre da Rocha e Montaury."³⁹³

"Smart – O nosso amigo tenente-coronel Luiz de Souza offereceu, hontem, ao nosso eminente amigo dr. Carlos Barbosa (...) uma festa, no elegante Smart Salão. O programma foi organizado a capricho, constando de 3 partes, com 18 bellissimos films. 16- Cinema Variedades – (...) anunciado para hoje e amanhã. Entre as fitas que serão exhibidas acha-se o bom trabalho cinematographico – os funeraes do embaixador Joaquim Nabuco.

³⁹¹ Echo do Povo. 6 de junho de 1912.

³⁹² GRAMSCI. Antonio. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 228.

³⁹³ A Federação. 2 de maio de 1910.

Brevemente será apresentado aos frequentadores deste cinema o bellissimo film – Inauguração da estatua do Marechal Floriano Peixoto, no rio de Janeiro.”³⁹⁴

“Smart – offereceu, hontem, uma sessão especial do seu apreciado cinematographo ao nosso benemerito chefe Dr. Borges de Medeiros (..) Foram apresentadas algumas fitas novas, de bellissimo effeito.”³⁹⁵

Em se tratando de produção de filmes, mais uma vez podemos incluir o caso do Smart-Salão, como exemplo de afinidade entre estabelecimento e figuras ilustres. Fato que deveria gerar benefícios a ambos. A referência a seguir, evidencia a pré-estréia de uma fita extraída a pedido na referida sala:

“Smart – Hoje , ás 10 horas da manhã, foi feita, no acreditado cynema Smart, a experiência da fita cinematographica da parada da Brigada Militar, realisada no dia 23 de fevereiro deste anno, quando aqui esteve o deputado José Carlos de Carvalho, que mandou cynematographal-a. A experiencia deu bons resultados e a fita agradou muito. Esta fita será exhibida, quarta-feira próxima”.³⁹⁶

Com relação à possível estreiteza de laços entre os proprietários do *Smart* com as autoridades políticas, que parece evidenciar-se, em decorrência da reiteração das sessões especiais, havia fundamento para questionamentos. Em virtude de envolvimento supostos, A Federação chegou a publicar uma nota a pedido. Por essa, uma pessoa próxima ao jornal – logo, do governo – fez uma retratação pública, como vemos:

“O caso do Smart Salão
Uma Explicação
De certa epoca para cá, os jornaes diarios, insistentemente o Correio do Povo, têm mencionado o meu nome figurando no processo de uma execução promovida por Ignacio Acioli de Vasconcellos, como representante de J. R. Staffa, do Rio de janeiro, contra uma supposta firma – Machado & C., proprietaria do Cinema Smart Salão.
Apenas fui, com effeito, proprietario, por alguns mezes, de uma parte das existencias desse estabelecimento de diversões, porém isto fiz sem caracter de socio nem formando sociedade alguma .

Jayme Rosa”.³⁹⁷

Em seis de dezembro de 1910, o doutor Presidente do PRR, Borges de Medeiros, compareceu à inauguração do grandioso cinema *Colyseu*³⁹⁸. Outras salas também foram prestigiadas com a presença de autoridades, como o caso do *Variedades*, já explicitado. Todos

³⁹⁴ A Federação. 9 de maio de 1910.

³⁹⁵ A Federação. 30 de maio de 1910.

³⁹⁶ A Federação. 5 de junho de 1911.

³⁹⁷ Seção Livre. A Federação. 6 de setembro de 1912.

³⁹⁸ A Federação. 6 de dezembro de 1910.

os cinemas referidos encontram-se dentro de um rol composto pelas salas de maior envergadura. Vejamos outros:

“O 4º aniversário do comando da Brigada
Às seis horas da tarde, a officialidade e exmas. familias, foram ao cinema Avenida, que lhes offereceu uma sessão especial.”³⁹⁹

“Films da conflagração
Hontem á tarde, no elegante Cinema Guarany perante grande numero de convidados, foi exhibido uma serie de interessantes films com episodios da actual conflagração europea. (...)
Hoje, á tarde, haverá uma matinée offerecida ao dr. Borges de Medeiros, illustre presidente do Estado.”⁴⁰⁰

Não apenas em relação às construções restringia-se à prática da propaganda, mas a projeção econômica do Estado do Rio Grande do Sul também era motivo de exaltação. Ao correr do século XX, o Rio Grande do Sul alça-se a uma posição de extremo prestígio dentro da nação. Apesar de São Paulo ainda liderar a produção agrícola e industrial, quando se inauguram os anos vinte, o Estado sulista já se encontra em segundo lugar em relação à produção *per capita*, atingindo a marca de 376 mil-réis, contra 587 mil-réis, do primeiro, e os 187 mil-réis do terceiro, que era Minas Gerais⁴⁰¹.

Utilizando as palavras expressas por Doberstein, a *integração da zona colonial à capital dinamizou o comércio, especialmente aquele de produtos coloniais derivados da suinocultura (banha, salame, toucinho, etc...), da bebida (principalmente o vinho) e dos chamados produtos coloniais (feijão, milho, alfafa, etc...)*.⁴⁰² Vemos que existiam razões suficientes para manifestações de regozijo e de valorização da relativa pujança existente no setor. As oportunidades existentes, para explorar os fatos, puderam ser aproveitadas, como mostra o artigo abaixo:

“Smart Salão – Realisou-se, hontem, á tarde, neste centro de diversões, a sessão especial em que foi exhibida a fita nacional tirada da segunda exposição agropecuaria organizada pelo Governo do Estado.
Á sessão compareceram muitas familias, autoridades civis e militares e representantes da imprensa.
A fita cinematographica é de excelente confecção e intitulada II Exposição Agro-Pecuaria de Porto Alegre.
Tem 1200 metros e inicia-se com a chegada a essa capital do dr. Pedro de Toledo, ministro da agricultura.

³⁹⁹ O Independente. 18 de março de 1913.

⁴⁰⁰ A Federação. 6 de novembro de 1914.

⁴⁰¹ LOVE, op. cit., p. 117.

⁴⁰² Ibidem, p. 187.

Em outros quadros aparecem os retratos dos organizadores do certamen e dependencias da exposição.
Sobre a tela surgem tambem os retratos de diversos expositores, suas fabricas e estabelecimentos.
O film termina com uma apotheose ao inolvidavel estadista rio-grandense dr. Julio Prates de Castilhos.
Aparece a bandeira nacional, tendo no centro o retrato do saudoso patriarcha.”⁴⁰³

O controle sobre a situação política, no Rio Grande do Sul, era possibilitado pela hipertrofia do poder executivo que, por ocasião da Constituição de 1891, podia intervir mediante decretos, pelo direito de cancelar eleições municipais, bem como pelo uso da força da Brigada Militar estadual⁴⁰⁴. Pressupõe-se então que, para tais poderes serem postos em prática, o governador deveria ser de personalidade marcante. No caso gaúcho, o governador era uma peça a serviço do partido (PRR que se fixou no poder), forjado por princípios sólidos e disciplinado para exercer o mando, diferentemente de seus contemporâneos que se adequavam às circunstâncias, como revela Sérgio da Costa Franco⁴⁰⁵.

Dito por Dinnebier, *Júlio de Castilhos foi o PRR, assim como o PRR foi Júlio de Castilhos*.⁴⁰⁶ Observamos que o governador atendia o homem por detrás do partido, pelo tempo em que esteve vivo, o próprio Júlio. Assim foi possível, porque a estrutura do PRR predisponha-se, por sua condição rígida, ao autoritarismo do líder⁴⁰⁷.

Igualmente interessante, no propósito de destacar o cinema como *ferramenta* passível de aproveitamento pelo uso das autoridades, é a medida tomada para levar o cinematógrafo aos quartéis, cuja utilidade parecia exceder a mera distração. Fica registrado o intuito de explorar as potencialidades da imagem móvel com vias a interesses superiores. Vê-se em artigo publicado n’ *O Independente*:

“Cinematographo na Brigada – A 7 de setembro proximo será inaugurado, num dos quarteis da Brigada Militar, um cinematographo para recreio dos praças. Serão exhibidas fitas sobre episodios guerreiros, moraes e instructivos.”⁴⁰⁸

Conseguimos encontrar sete referências, representadas na tabela 9, informando as datas de exibição dos filmes dentro da Brigada Militar. Possivelmente, tenham ocorrido projeções

⁴⁰³ A Federação. 11 de julho de 1912.

⁴⁰⁴ LOVE, op. cit., p. 83.

⁴⁰⁵ FRANCO, Sérgio da Costa. **Júlio de Castilhos e sua Época**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 170.

⁴⁰⁶ DINNEBIER, op. cit., p. 92.

⁴⁰⁷ LOVE, op. cit., p. 88.

⁴⁰⁸ O Independente. 28 de agosto de 1911.

em maior número, pois, sabidamente, os jornais cortavam matérias menos importantes, quando o volume de material excedia o espaço físico das folhas a serem publicadas. Os informes sobre as apresentações de cinema, nesse caso específico, não passavam do anúncio da programação a ser veiculada, sendo encontradas em diferentes jornais da cidade.

Portanto, não tinham o mesmo teor elucidativo daquele encontrado na primeira chamada (de 28 de agosto de 1911). Mesmo sendo pequeno o número de referências encontradas, como a seguir:

“Cinematographos
cinema na Brigada Militar
(...) variada função, com films comicos, de arte, drama, natural, Roubo mysterioso (criminal)”⁴⁰⁹

“Cinematographo
Amanhã, no quartel da infantaria da brigada militar, na Praça de Bellas, haverá mais uma sessão cinematographica.
Serão passadas na tela os seguintes films:
Pudor de Bonifacio, comica, Na terra que arde 1ª parte, drama, Pathé journal n. 190, natural, Tyrania do Taximento, comica, Vingança do jornalista, drama, Excursão ao castelo de Chambord, natural, Accordo perfeito, comica.”⁴¹⁰

“Cinematographo na brigada militar
Hoje (...) haverá no quartel de infantaria da brigada militar, na praia de Bellas, mais uma sessão de cinematographo.”⁴¹¹

“Sessão cinematographica
Com variado programma haverá hoje, á noite, mais uma sessão cinematographica , no quartel de infantaria da Brigada Militar.”⁴¹²

“exibição cinematographica
Houve, hontem, no quartael da Brigada Militar, mais uma exibição cinematographica, sendo exibido o seguinte programma:
I- excursão ao monte Renier, natural; II- Barriga que se queimou, comedia; III- Doente por amor, comica; IV- A tia de Leoncio, comedia; V- Martirio Paterno, drama; VI- Pathé Journal 116; VII- Situação critica, comica”.⁴¹³

fica evidenciado o exercício da proposta de através do cinema, imbuir de valores elevados os homens da corporação. Supostamente, dos mais elevados critérios estabelecidos, seria desejo elevar o nível de esclarecimento e contribuir com o aumento de moralidade. Contudo, os dados da tabela 9 não ratificam a idéia.

⁴⁰⁹ A Federação. 23 de novembro de 1911.

⁴¹⁰ A Federação. 9 de janeiro de 1913.

⁴¹¹ A Federação. 6 de fevereiro de 1913.

⁴¹² A Federação. 4 de julho de 1913.

⁴¹³ A Federação. 31 de outubro de 1913.

Tabela 9 - Cinematógrafo na Brigada.

Data	Comédias	Dramas	Filme de Arte	Documentários (natural)	Aventura
23/11/1911	Há registros	Há registro	Há registro	Há registro	Há registro
29/06/1912	-----	-----	-----	-----	-----
09/01/1913	3 registros	2 registros	-----	2 registros	-----
06/02/1913	-----	-----	-----	-----	-----
04/07/1913	-----	-----	-----	-----	-----
31/10/1913	4 registros	1 registro	-----	2 registros	-----

Fonte: *A Federação*

A maior constância de enunciados cômicos faz-nos supor que, em primeiro lugar, estaria o desejo de proporcionar descontração aos praças. Podemos constatar que filmes de aventura e de dramas, alegados como sendo perniciosos, tiveram poucas referências, todavia os filmes adequados – caso dos documentários, científicos e de arte – apareceram em número reduzido.

Além dos exemplos, já evidenciados, em situações anteriores neste capítulo, foi encontrada mais uma referência a filmagens feitas cujo objetivo principal era o de mostrar obras realizadas. Tal fato põe à vista uma busca de publicidade, que extrapolava a de cunho pessoal. As obras, evidentemente, remetiam a pessoas em específico, responsáveis pela concretização, mas também, conferem uma autoridade maior, possivelmente percebida como manifestação de capacidade do grupo no poder.

“Vistas cinematographicas

Esteve em Passo Fundo, onde apanhou diversas fitas cinematographicas, - rua, predios, etc. – o sr. Luconi, que as exhibirá numa exposição de Paris.

Apanhou tambem a da uzina hydro-electrica, no rio Taquary, seguindo agora a linha do Uruguay, afim de cinematographar trechos da via ferrea, viaductos (...), e mais paisagens naturaes.

todos os serviços são feitos sob convenção com a municipalidade d’alli”⁴¹⁴

Ao final do ano de 1914, vivia-se o choque da primeira conflagração em nível mundial, resultado do aã nacionalista das grandes potências mundiais. Por ocasião do aniversário da República, notamos a apropriação da técnica cinematográfica para o objetivo de celebrar o amor à pátria.

A técnica mostrou-se, com o passar do tempo, um aliado essencial para a consecução de objetivos junto a grandes contingentes populacionais. Mais tarde nos anos trinta, como nos esclarece Nilo Castro, ao referir-se à Alemanha nazista, *o cinema foi largamente utilizado*

⁴¹⁴ A Federação. 28 de março de 1914.

*dentro dessa perspectiva técnica e funcional como um componente importante na propaganda política do nacional-socialismo dentro e fora das fronteiras do Reich.*⁴¹⁵

“Programma da festa escolar em 15 de novembro
 (...) 2ª parte/ No Theatro Apollo/ Hymno Nacional pelos alumnos da Escola complementar. Projecção, na tela, da Bandeira Nacional (...)
 Projecção de 5 films.
 3ª parte/ Projecção do symbolo da Republica (...)
 Ultima parte/ Projecção da bandeira Riograndense. (...)”⁴¹⁶

Ainda sobre o tema, Nilo ratifica a extrema eficácia da exploração técnica, reproduzindo as palavras de Albert Speer, Ministro de Produção do Reich, que havia afirmado: *A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura que (...) para dominar seu próprio povo, serviu-se perfeitamente de todos os meio técnicos.*⁴¹⁷

Retomando a importância da Grande Guerra junto aos porto-alegrenses, vemos que esta teve repercussões na curiosidade. A segunda metade do ano de 1914 marca o início das agressões que levaram ao conflito mundial, sendo que à medida que este crescia em proporção, maior era o número de filmes documentários e de filmes portadores de nomes fortes (que remetiam à idéia de violência, de heroísmo ou de patriotismo). Vejamos alguns exemplos de filmes exibidos:

“Apollo – O cão de guerra, drama.
 Guarany – Herança do odio, drama.
 Coliseu – A defesa da costa americana, natural”.⁴¹⁸

“Iris – Na tela desse cinema serão passados, brevemente, os films Gaumont Journal e Pathé Journal, cuja exhibição será muito interessante, pois trarão detalhadas informações sobre a guerra europea”.⁴¹⁹

A sucessão desses filmes em cartaz nas telas da cidade, esclarece quanto ao papel informativo do cinema, capaz de trazer dados e sensações que a imprensa escrita não poderia. A tabela 10 mostra a recorrência dos filmes que faziam alusão ao clima de guerra experimentado.

⁴¹⁵ CASTRO, op. cit., p. 56.

⁴¹⁶ A Federação. 15 de novembro de 1914.

⁴¹⁷ SPEER, Albert. In. VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. São Paulo: Página Aberta, 1993. p.127. Apud.

CASTRO, op. cit., p. 56.

⁴¹⁸ A Federação. 11 de setembro de 1914.

⁴¹⁹ A Federação. 16 de outubro de 1914.

Tabela 10 - Cinema e guerra em Porto Alegre.

Período	Documentário	Ficção
09/1914 a 12/1914	13 referências	23 referências

Fonte: *A Federação*

Optamos por registrar todas as menções feitas a filmes, pois é difícil precisar quantos filmes foram projetados. Poderia acontecer do jornalista se equivocar no momento de transcorrer o nome ou haver má fé do proprietário mudando o nome do filme, por esta razão resolvemos tomar a decisão. Além disso, não incluímos os jornais da tela (documentários), cujo conteúdo não estava expreso. Houve um aumento do número de jornais –vinham numerados (como um periódico) – que se sucediam intensamente nas telas, mas não podemos precisá-los, por isto os excluímos das referências.

3.6 A Sessão de Cinema como Espetáculo Exclusivo

Com o objetivo de frisar o que já vínhamos propondo desde o início do trabalho, de o cinema ser uma *prática social*, ilustramos outras circunstâncias, nas quais ocorriam exibições cinematográficas, distintas daquelas em que o único critério afim, para caracterizar público, estava vinculado à cobrança do valor do ingresso. Era corriqueiro o estabelecimento de *sessões especiais*, de caráter restrito a respectivos grupos. A sala de cinema acabou-se prestando a um papel de aglutinação social, através do estímulo à interação entre os frequentadores, instigado pelos proprietários de algumas dessas salas. Outra face dessas sessões era seu lado elitista.

Ao mesmo tempo em que a sala agregava grupos, por algumas horas, através do chamamento feito a segmentos sociais variados, os quais se desejava atrair para que se tornassem futuros *habitués* de suas acomodações, estabelecia um estilo de propaganda. Também vinha a alimentar a vaidade intelectual de alguns, que poderiam se alçar a uma condição de maior destaque, tanto pela possibilidade de fazer parte de um grupo diferenciado, quanto por ser reconhecido nas páginas do periódico que destacasse o oferecimento do espetáculo restrito.

O cinema serviu de *escada* para exibições de erudição, por parte de indivíduos que desejavam mostrar sua familiaridade com os tempos modernos através do uso de jargões sofisticados, típicos da sociedade industrial. Ismail Xavier afirma que:

“Arte e indústria eram duas palavras sérias, cultuadas por aqueles que desejavam fazer parte da elite ilustrada, orgulhosa do seu contraste frente à ignorância da maioria. A colocação do cinema sob estas etiquetas não deixava de ser conveniente para os praticantes da cultura ornamental: reverenciadores da tradição clássica, devotos de beletismo como forma de elegância e distinção social, fascinados pelos costumes civilizados, tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e responsáveis seus pronunciamentos sobre cinema”.⁴²⁰

Através da contínua recorrência de sessões temáticas, voltada à apreciação de um grupo de convidados específico, se pode perceber a importância que o respaldo desses grupos significava para atestar a qualidade dos filmes exibidos, inclusive na sociedade porto-alegrense. Isso é evidenciado pela medida ilustrada n’ *O Independente*:

“Cinematographo – Devido ás constantes solicitações de amigos e a franca e deciziva sugestão em nós operada, instituiremos um cynema de imprensa, para o que já encommendamos as respectivas fitas.
Então, serão passadas no aparelho, as quintas-feiras e domingos, fitas importantes, apresentando factos e figuras sensacionaes.
Não há outro remedio: convidaram-nos para o baile: danaremos viz-a-viz”.⁴²¹

Tal fato evidencia que o cinema era avaliado segundo critérios dos setores de maior respeitabilidade, que o apreciavam, logo precisa ser entendido na sua complexidade.

Ocorreram sessões voltadas ao entretenimento de grupos diversos. Em virtude da forte presença germânica na capital, podemos encontrar um bom número delas:

“Smart – O programma de amanhã, que é dedicado á colonia allemão, é o seguinte:
A grande quinzena de Spa (natural).
A vida nas estepes da Hungria (natural).
O sino (film inspiradono celebre poema de Schiller)
Uma creche em Paris (natural)”.⁴²²

“Smart – o programma do Smart, de hoje e amanhã, é dedicado á collonia allemã e foi assim organizado: Ein Matrosenabenteuer in Hambrug (Uma aventura de um marinheiro em Hamburgo). O sino (...). Ein Vergnügter Wintertag in Berlin (Um dia alegre de inverno no grünuwald berlin). Schwiegermutter mus flegen! (Asogra tem que voar). Sensationellster aktueller Schergerfilm!”⁴²³

⁴²⁰ XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um Culto Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 124

⁴²¹ *O Independente*. 27 de março de 1910.

⁴²² A Federação. 18 de janeiro de 1910.

⁴²³ A Federação. 4 de fevereiro de 1910.

“Coliseu – (...) Amanhã não haverá sessões, pois o coliseu foi cedido á colonia allemã, afim de ser levada a effeito a festa commemorativa da batalha de Leipizig.”⁴²⁴

Dentro da idéia de tornar a produção de filmes uma ferramenta útil à formação educacional e possibilitar o contato com novidades científicas geograficamente longínquas, inserem-se os convites feitos à comunidade médica da cidade. Sobre o aproveitamento dos filmes para o ensino de disciplinas, acreditando num bárbaro potencial, o investigador do cinema Jonathas Serrano afirma que *de todas a que mais se aproveita é a Medicina nas suas diferentes e multiplas ramificações*.⁴²⁵

Dessa forma, acabaram sendo bastante utilizados os filmes médicos, principalmente o de um certo Dr. Doyen que, para Serrano, teria sido o precursor do cinema educador com suas filmagens feitas em 1898.⁴²⁶ *Esse médico, não só fixou uma lição magistral, como permitiu-se corrigir gestos e movimentos*,⁴²⁷ fato que granjeou à sua pessoa um reconhecimento no meio profissional. Assim, faz-se compreensível o destaque encontrado:

“Cinema Avenida – Este luxuoso e conhecido cinema exhibirá na proxima quinta feira um interessante film scientifico. Trata-se de importantes intervenções cirurgicas feitas pelo notavel operador dr. Doyen, professor na Academia de Pariz e muito conhecido no mundo inteiro pela sua competencia e trabalhos publicados, os quaes são considerados de alta relevancia pelos mais reputados mestres da sciencia medica. (...) Hontem, no Avenida, este film fora passado em sessão especial, dedicado á imprensa e todos os presentes foram unanimes em elogiar a fita, pois desde o inicio desperta ella particular attenção, não só por se tratar de dr. Doyen, (...), como por se tratar de assumptos mui delicados. A sessão de quinta-feira será offerecida ao corpo medico e aos estudantes de medicina”⁴²⁸.

Vemos que a sessão cinematográfica torna-se alvo de elogio, por duas razões: uma anímica e outra educacional. Parece residir, no somatório de ambos os fatores, a determinação de estabelecer um cinema para os praças junto aos quartéis da Brigada. Além disso, também se buscava atrair a atenção dos militares através de convites. O filme revela ter, assim, uma outra conveniência: a de poder ser adaptada a quem assiste. Nisso reside o argumento de que não existia apenas um público, mas quantos fossem possíveis atrair em função de uma proposta, como o dos militares em função da guerra. Mostra um anúncio do cinema Royal:

⁴²⁴ A Federação. 26 de outubro de 1913.

⁴²⁵ SERRANO, op. cit., p. 81.

⁴²⁶ Ibidem, p. 24.

⁴²⁷ Ibidem, p. 82.

⁴²⁸ A Federação. 10 de abril de 1914.

“Amor e Patria, extraordinaria scena dramatica da Ambrosio.
Um heroe, bonita scena dramatica, Nordisk.
Os dois rivaes, commovente scena dramatica da Itala.
A secção de hoje e amanhã é dedicada á distincta classe militar, por se tratar de tres importantes films, todos elles em tempo de guerra.”⁴²⁹ [grifo nosso, para destacar as fabricas dos filmes]

Do ponto de vista da instrução militar, o cinema foi tornando-se uma ferramenta mais interessante com o passar do tempo, na medida em que foi abstraindo a mera questão moral e sendo empregado como elemento de apoio à inteligência de guerra. Com a criação de equipamentos mais modernos, o estudo do campo de batalha e das posições inimigas, passou a ser uma razão para destaque do cinema, como vemos a seguir:

“O Cinema e a Guerra

Os amadores de cinematographos e particularmente de cenas cinematographicas tiradas do natural, hão de ter notado que esse maravilhoso aparelho lhes não offereceu imagens extremamente variadas nem particularmente interessantes do grandioso e terrivel drama que foi teatro, ha poucos mezes a peninsula balkanica. Todavia na campanha da Thracia eram numerosos os artistas do cinematographo, mas além de encontrarem grandes difficuldades da parte das autoridades militares para poderem desempenhar a sua missão, as condições especiaes da guerra moderna estão longe de se prestar a que a objetiva do aparelho fixe espetaculos verdadeiramente empolgantes e grandiosos. (...)

Talvez se consiga um dia neutralizar o serviço dos cinematographos em campanha, como se faz com o das ambulancias. Os riscos profissionaes serão então menores e poder-se-ão obter então documentos de mais vivo interesse historico.”⁴³⁰

O cinema apresentava uma relação distinta daquela que apresenta hoje na sociedade. Os exemplos mostram que os proprietários criavam uma atmosfera capaz de absorver totalmente o público através da composição de platéias identificadas pelo interesses comuns de seus membros. Vemos por esse ângulo em decorrência dos interesses referidos serem explorados como elo entre os indivíduos. Podemos ver na tabela 11 que os momentos mais adequados eram utilizados para os eventos, para criar um efeito.

Tabela 11 - Sessões temáticas.

Data	Ocasião	Público	Programação
15/11/1914	Aniversário da República	Escolar	Projeção de símbolos pátrios
20/11/1914	Dia da Bandeira	Clube de Tiro nº 4	Vários filmes, incluindo documentário sobre Clube de Tiro do Paraná e projeção da bandeira nacional
01/05/1914	Dia do Trabalho	Ateneu Operário	Projeção do filme Os Miseráveis

Fonte: A Federação

⁴²⁹ Jornal do Comércio. 6 de março de 1911.

⁴³⁰ A Federação. 22 de janeiro de 1914.

3.7 Fora da Sala, Mas Sempre Convidado para as Festas

A facilidade de reprodução mecânica de produtos originais, permitida pelo avanço da tecnologia, abriu um mercado novo para o consumo de bens anteriormente limitados a setores específicos, detentores de poder aquisitivo. Imagens, paisagens, notícias, músicas e cenários puderam ser difundidas em maior escala e mais rapidamente. Com isso, ampliou-se o horizonte da humanidade em relação ao acesso a um número diferente desses bens, anteriormente considerado restrito⁴³¹. Havendo uma evolução contínua da técnica que permitiu surgirem novos recursos e banalizou os anteriores (que perderam valor econômico), acabou ocorrendo à difusão dos equipamentos industrializados. Dentro dessa perspectiva, torna-se viável a possibilidade da exibição, no caso, estender-se para outros lugares.

A expansão de novos bens, difundidos pela reprodução mecânica, não significa que, necessariamente, prevaleça um consumo homogêneo destes bens em meio à totalidade da população. O fato de ter havido para o cinema, uma demanda em meio a um grupo que tinha na região central da cidade de Porto Alegre seu espaço de sociabilidade, na qual foram erguidas salas de exibição, não significa necessariamente que esta fosse a maneira mais popularizada para o consumo das imagens. As salas de cinema representavam *um tipo* de espaço onde ocorriam exibições cinematográficas, contudo não era o único. Apesar dos comentários até agora exibidos se referirem a locais específicos construídos para o exercício da atividade comercial de filmes – detentores de ante-salas, camarotes, ventiladores – também ocorriam espetáculos improvisados para uma duração limitada, em locais variados.

Festejos diversos de caráter público foram motivos para a contemplação das exibições cinematográficas como parte integrante das atrações destes eventos. Fábio Steyer⁴³² afirma que todas as atividades de caráter público tinham de ser tributadas, fato que nos leva a depreender que algumas pudessem ter cobrança de ingresso, momentos em que havia a exibição de filmes. Outras vezes, elas estavam associadas a eventos de caráter governamental, como inaugurações.

Em Porto Alegre, vemos que as exibições estiveram presentes sob condições variadas. A seguir vemos que a inauguração do monumento ao revolucionário casal Garibaldi, na

⁴³¹ BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In. GRÜNNEWALD, José Lino. *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 66.

⁴³² STEYER, op. cit p. 121.

presença do intendente de Porto Alegre e do presidente do Estado do Rio Grande do Sul (entre outras autoridades distintas), foi apropriado com propósito de aproximar a massa mediante o uso de atrações:

“Inauguração do monumento a José e Anita Garibaldi

Para as patrióticas festas que serão realizadas por ocasião da inauguração do monumento a José e Anita Garibaldi, ao dia 20 de setembro, foi organizado pelo comitê pró-monumento o seguinte programa: (...)

Comparecerão à solenidade o dr. Borges de Medeiros, presidente do Estado; o consul da Itália; o general Pedro Bitencourt, comandante da XII região militar; dr. Montauray, intendente municipal (...)

À noite a praça Garibaldi será iluminada (...), havendo por ocasião retreta por diversas bandas de música e exibições cinematográficas”.⁴³³

Nas festas de caráter religioso, onde se juntava um grande contingente de populares, era bastante comum a presença de sessões de cinematógrafo. Costumavam contar com a colaboração de figuras ilustres para a confecção dos programas às festividades. O Sr. Francisco Damasceno Ferreira, citado a seguir, era o proprietário dos cinemas *Recreio Ideal e Avenida*.

“Programa das festas de N. S. dos Navegantes

(...) Nos dias 1º e 2º haverá na praça dos Navegantes, feericamente iluminada e fortemente embandeirada, sessões cinematográficas, cedidas pelo distinto cavalheiro Sr. Francisco Damasceno Ferreira”.⁴³⁴

Inclusive em eventos particulares eram promovidas exibições. A impressão deixada revela ser o cinema um fator com o qual se contava, funcionando com o propósito de atrair o público.

“A Festa das Uvas

organizada pela – Sociedade Agrícola Municipal de Theresopolis

(...) Antes de abrir a sessão (...), o dr. Pereira Netto, presidente da sociedade promotora do certamen convidou o ilustre dr. José Montauray para presidir o trabalho. (...).

Exibições cinematográficas

Às 21 e 13 horas foram feitas exibições cinematográficas, sendo passados films de real merecimento”.⁴³⁵

A amostra pode dar uma dimensão da variedade de ocasiões em que foram efetuadas sessões cinematográficas, cujo objetivo era de entreter a população. A tabela 12 mostra as circunstâncias em que ocorriam os festejos.

⁴³³ A Federação. 9 de setembro de 1913

⁴³⁴ A Federação. 25 de janeiro de 1914.

⁴³⁵ A Federação. 1 de fevereiro de 1914.

Tabela 12 - Cinema nos eventos.

Data	Caráter da Celebração	Evento
14/12/1912	Pública	Inauguração da estátua do Conde de Porto Alegre ⁴³⁶
11/09/1912	Pública	Inauguração da estátua a José e Anita Garibaldi ⁴³⁷
15/11/1913	Particular (cedido pelo proprietário do Íris)	Comemoração da República no largo da Intendência ⁴³⁸
08/04/1913	Religiosa (cedido pelo proprietário do Recreio Ideal e Avenida)	Celebração dos Navegantes ⁴³⁹
08/05/1913	Religiosa	Festa do Divino Espírito Santo ⁴⁴⁰
28/06/1913	Religiosa	Festa de São Pedro ⁴⁴¹
25/01/1914	Religiosa (cedido pelo proprietário do Recreio Ideal e Avenida)	Celebração de Navegantes ⁴⁴²
01/02/1914	Particular	Festa das Uvas da Sociedade Agrícola de Teresópolis ⁴⁴³
21/05/1914	Religiosa	Festa do Divino Espírito Santo ⁴⁴⁴
18/06/1914	Religiosa	Festa de Santo Antônio, na Igreja das Dores ⁴⁴⁵
17/12/1914	Religiosa	Festa de Nossa Senhora da Glória ⁴⁴⁶

Fonte: *A Federação e O Independente*

Apesar de poucas serem as referências, entre as onze registradas, cremos que as exibições, na maioria, deviam ser patrocinadas pelos proprietários de salas de cinema de Porto Alegre, pois se tratava de equipamento custoso. A recorrência dessas programações permite especular sobre a dificuldade que devia ser o ato de ir com frequência às salas de cinema. Os festejos dos quais as exibições cinematográficas eram parte integrante eram constantes e ocorridos sob distintas circunstâncias: datas cívicas, inaugurações, festas religiosas, feriados. Assim, a presença das exibições de cinema nos programas efetuados, pode evidenciar a satisfação de usufruir uma prática cujo acesso não era fácil.

A popularidade do cinema fica evidenciada mediante a permanência dessas condições de exibição ao ar livre, que diferiam das exibições convencionais em salas. Mesmo que os

⁴³⁶ A Federação.

⁴³⁷ A Federação.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ O Independente.

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² A Federação.

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ Ibidem.

festejos tivessem de ser tributados em função da manutenção dos programas previstos, a cobrança por estes não poderia acontecer de igual maneira, pois se tratava de públicos diferentes, permitindo a presença de outros frequentadores. Como exigir um pagamento de 500 réis (um dos valores mais baixos entre as salas centrais), mediante acomodações incompatíveis? Logo, cremos que nesses momentos a massa impossibilitada encontrava condições de divertir-se.

Ao examinar as fontes jornalísticas existentes entre os anos de 1910 e 1914, pudemos observar diferentes enfoques nos quais o cinema esteve enquadrado. Ensino, diversão, informação, foram alguns dos propósitos em que o cinema esteve envolvido como instrumento. A aplicabilidade era diversa, a ponto de representar tanto o que havia de mais elevado na criatividade e capacidade humanas, quanto à ameaça nefasta que poderia perverter as mentes das novas gerações. Enfim, independente da posição a ser tomada, apenas a indiferença tratou de se manter afastada do debate sobre o cinema, essa prática que iniciou como uma invenção de um tempo em que a ciência era concebida como solução e que se tornou objeto de muitos interesses, levando multidões ao seu encontro.

Conclusão

Evidentemente, o cinema começou como mais uma de outras invenções, típicas de um período de vertiginoso avanço tecnológico. Quando a apreensão dos movimentos em película se tornou uma realidade, não havia a mais vaga idéia do que viria a representar menos de vinte anos após as primeiras experiências. Aquilo que estava na mente dos técnicos e cientistas, que deram início às várias tentativas de filmagem, a princípio, era um elevado propósito científico interessado no estudo físico. Ao chegar às ruas, imagens frugais e de curta duração ilustrando o cotidiano de pessoas comuns fizeram o maior sucesso. Não era a fantasia de narrativas aventureiras ou acrobacias que estimulavam o fascínio das pessoas, mas a simples perspectiva de poder apreciar a inventividade do gênero humano e, possivelmente, a curiosidade de talvez se enxergar em alguma gravação.

A ciência foi colocada numa posição de importância incontestável, como se por si só e independente das limitações dos homens, pudesse alavancar a humanidade, resolvendo todos os problemas. Nesse aspecto, toda a novidade acabava por atestar o inexorável avanço do progresso, portanto, passível de provocar empolgação. Logo, deve se entender o cinema, em seu contexto de desenvolvimento inicial, também como expressão arrebatadora da evolução constante que se acreditava viver, não apenas como diversão ou comunicação ampliada.

Com o passar do tempo, contrariando a perspectiva esperada – a do cinema ser levado ao mesmo fim de outras invenções do período – de uma popularidade momentânea, seguida de um ostracismo, aconteceu justamente o contrário. Reestruturando a forma narrativa e tornando-se ágil, através da incorporação da prática da montagem, o cinema acabou se tornando elemento integrante dos momentos de lazer de milhões de pessoas em todo o mundo, além de um rendoso negócio. Em poucos anos, algumas empresas produtoras de filmes ficaram conhecidas, em várias partes do planeta.

Diferentemente do que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, onde o cinema primeiramente foi, em primeiro lugar, mercadoria de consumo rápido e acessível (econômica e geograficamente falando), adequada às necessidades do proletariado urbano, no Brasil, a prática de freqüentar as salas escuras para a apreciação de fitas, por anos esteve mais acessível às classes abastadas. Isso se deve a alguns fatores, desde a distância entre os locais de moradia

dos mais pobres e as salas de cinema (concentradas na região central, sendo gradual e lenta a ida em direção aos arrabaldes), como também, por causa dos valores cobrados pelas entradas, que eram caros, diferentemente do que se poderia supor inicialmente.

A época em que o cinema chegou à cidade de Porto Alegre foi a mesma em que se acelerou o processo de segregação social, oriundo do desejo de tornar a cidade moderna. Para que fossem construídos prédios de envergadura reconhecida, que elevassem a capital à mesma condição de importância que o estado alcançava no cenário nacional, medidas adequadas foram tomadas, com vias a retirar os entraves que atravancavam o caminho do progresso. Assim, a retirada dos pobres tornava-se imperiosa com a criação e o aumento de impostos, além da derrubada de becos, vielas e cortiços.

O afastamento dos populares, nos anos dez, coincide com o período em que começa a surgir um número expressivo de salas de cinema. Inseridas dentro da proposição de melhorar a cidade, conferindo-lhe um ar de maior respeitabilidade, a construção de salas fomentou o charme da vida noturna, através da movimentação do público pelas ruas da cidade, sendo que algumas salas majestosas (conhecidas como cine-teatros) davam um tom especial, podendo servir de cartão postal da nova cidade moderna e adequada aos novos tempos, e principalmente, servindo de propaganda ao partido no poder, que pôde jactar-se de ser o promotor das conquistas promovidas.

Em virtude do que pôde ser observado a respeito da capacidade de consumo entre os populares, apesar de referências encontradas nos periódicos da época, que difundiam a crença no baixo custo das entradas de cinema, não é viável a afirmativa de que se tratava de uma atividade economicamente popular. As referências sobre os salários e os gastos básicos do proletariado, mostram um quadro de dificuldade extrema. Com as remodelações ocorridas no espaço urbano na cidade, não houve iniciativas concretas para resolver o problema da moradia digna aos trabalhadores, o que aumentou a falta de perspectiva dos habitantes dependentes de aluguéis, submetidos a especuladores imobiliários que se beneficiavam às custas da deficiente política pública de habitação. Adicionado a isso, não encontramos registros que evidenciassem qualquer facilidade no que diz respeito à aquisição da cesta básica. Pelo contrário, vemos que as agruras, levavam à dificuldade de conciliar o salário mensal com os gastos elementares do dia-a-dia, ocasionando um alto custo de vida. Assim, quando

encontramos referências apontando para o cinema como programa barato, devemos ponderar a afirmação e questionar: a quem seria barato, exatamente?

Pode ser visto que as casas que apareciam com maior recorrência nas páginas dos periódicos, mediante anúncios de propaganda, manifestavam orgulho em ilustrar, de maneira reiterada, expressões que deveriam servir para marcar a distinção que haveria de se fazer. Seus espaços deveriam ser exaltados em relação a outros, cujos atributos eram duvidosos. Ao falar de moralidade, de boas famílias, de elite, as salas marcam uma distinção com relação a outros locais que pudessem existir para fins de exibição. Construções modestas existiram nas proximidades do centro, para servirem como salas, contudo sua pequena recorrência nas páginas e a exígua duração das mesmas atestam a dificuldade de se afirmarem, em virtude dos gastos inerentes ao funcionamento que não podiam ser mantidos exclusivamente pelas rendas aferidas pela frequência de suas platéias; problema, provavelmente fomentado pelo conjunto de razões que tornavam difícil a vida dos menos abastados. Quadro que somente será revertido com as inaugurações de salas, ocorridas nas periferias, que tornaram mais cômodo o acesso das populações habitantes destas regiões.

Da mesma forma, comparando com o teatro, atividade prejudicada pelo avanço do cinema, que era mais cara, há de se pôr a questão, levando em conta a proporção. Indubitavelmente, tratava-se de um programa mais caro, que se solidificou, ao correr do século XX, como atividade de elite, em função da altura em que os preços se encontravam. Todavia, proporcionalmente, a duração dos espetáculos de cinema era de curta duração. Cada sessão devia ser composta por várias fitas, sendo que cada uma apresentava uma temática diferente. Eram necessárias mais de cinco fitas para chegar perto de uma hora de duração. Se atentarmos para o fato do espetáculo teatral ter uma duração bastante superior a essa, podemos ter a impressão de – pela análise de custo e benefício – que a diferença não era tão grande.

De fato a imagem trabalhada por intermédio da manipulação de sua película, visa a obtenção de uma mensagem. Foi a melhor elaboração dessa mensagem, tornando os filmes mais atraentes, portanto permitindo ao cinema desenvolver uma linguagem própria para desenrolar a narrativa, foi o que permitiu o cinema adquirir uma personalidade que a distinguisse de outras inovações que lhe eram contemporâneas. Tal mensagem é passível de atender a muitos interesses.

Em Porto Alegre, a relevância dos filmes foi evidenciada pela polêmica, algumas vezes ocorrida, nos principais jornais da cidade. Temia-se pelo mal que pudesse fazer às mentes infantis ou débeis, sujeitas à sucessão de cenas impactantes. Mesmo não tendo sido uma preocupação exclusivamente porto-alegrense, houve apreensão pelo conteúdo dos filmes que eram veiculados.

Ficou clara a preferência de determinadas temáticas. Algo que pode ser atribuído como: interesse em tornar o cinema uma ferramenta aliada à educação. Em decorrência da preocupação governamental – de inspiração positivista tanto em nível local quanto estadual – com a educação, vê-se nas páginas de *A Federação* uma verdadeira louvação ante algumas temáticas. Sendo o modelo educacional desejado, por demais voltado à questão moral, como objetivo da formação do ser humano, algumas fitas de teor edificante eram bem vistas e louvadas. Caindo de igual forma nas graças do órgão oficial do partido hegemônico, filmes inspirados em obras clássicas da literatura universal e em passagens históricas, mereciam lisonjas, pela iniciativa de estimularem os melhores instintos.

De outra forma, houve vezes em que o cinema foi aproveitado em mais de um aspecto do todo que ele mesmo representa, em virtude de sua complexidade. Não podemos referi-lo somente como filme. É maior do que isso. Cinema é antes, durante e depois do filme. Precisamos saber que, em virtude do seu modelo de organização, é impossível falar em cinema sem levar em consideração a produção, a distribuição e a exibição. Essa última não se restringe ao momento em que as luzes estão apagadas, perdurando somente o tempo de rotação do projetor. Existiam as ante-salas, as pessoas costumavam compartilhar o tempo com a família nas salas, discutia-se no café.

O que podemos considerar de reuniões acontecidas especialmente direcionadas a um público restrito que é reunido para apreciar fitas em afinidade com o seu grupo? Sem dúvida é um momento rico, onde se desenvolve um ambiente, que atualmente fica difícil de conceber, mas evidentemente significava o ideal de estimular alguma sociabilidade. A conjugação de fatores, para criar uma atmosfera propícia à exibição de determinadas idéias, nos parece cumprir papéis interessantes, que se encontram além do próprio filme. Vemos que às vezes, iam estudantes de medicina por ocasião de uma programação científica; também ia a comunidade alemã, para apreciar vistas germânicas; ou representantes da comunidade política, para dar o seu parecer a algum filme de arte, além de apreciar as obras em

andamento; bem como, por ocasião de um feriado, podia-se projetar na tela a bandeira nacional, ou o busto do patriarca do PRR. Podem ser interesses de objetivo político, de estimular o estudo científico dentro de uma congregação, ou do proprietário, interessado em cativar grupos inteiros de interesse para sua freguesia e alcançar maior notoriedade. Portanto, sob qualquer das circunstâncias, deve ser visto o cinema como uma prática.

Há diferentes tipos de público e fica muito difícil medir a popularidade de alguma atividade, se nos pautarmos arbitrariamente pela adoção de apenas um público, como sendo referencial. Atualmente, se formos levar exclusivamente em consideração a presença nos estádios de futebol, talvez alguém possa dizer que a popularidade do futebol está em decadência, uma vez que a frequência cai intensamente. Todavia, as pessoas continuam encontrando formas de saber, de discutir, de assistir a partida e não deixam de gostar do esporte, pois podem ser discutidos vários fatores que inibem a presença maior de torcedores. Existindo a dificuldade de acesso às salas de cinema para determinados setores da sociedade, não significa que entre eles o cinema não fosse popular. Nas festas de caráter público que aconteciam em Porto Alegre, geralmente encontravam-se *exibições de cinematógrafo* entre a programação. Desde festas religiosas, passando por datas cívicas e até mesmo em inaugurações, podiam ser encontradas exibições de filmes, em virtude do caráter de comemoração desses momentos. Era a possibilidade que existia para que as pessoas interessadas, entrassem em contato com a linguagem cinematográfica. A recorrência das exibições, efetuadas em diversos tipos de celebrações, nos fazem supor que se tratava de uma apresentação que, no mínimo, cumpria com a função de distrair satisfatoriamente as multidões.

Lamentavelmente não podemos oferecer estimativas positivas quanto a preservação dos inúmeros filmes concluídos e lançados durante a época do cinema mudo. Sem querer entrar no mérito das especulações estatísticas, o certo é que uma quantidade ínfima da riquíssima produção existente no mundo. Quando não destruídos, parte dos filmes é encontrada sob a guarda de colecionadores particulares. Dificuldades nesse sentido são tristes barreiras com que têm de se lidar ao abordar os anos dez, empobrecendo a narrativa e as afirmações que se deseja fazer. Mesmo assim, ainda há muito a ser investigado sobre o cinema nesse período. Aspectos sobre a relação existente entre os donos das várias salas que foram inauguradas e autoridades merecem averiguações mais atentas. O número de reuniões e atividades sociais, ligadas a membros da elite gaúcha, ocorridas em um mesmo estabelecimento merece ser

aprofundada em estudos futuros. Além disso, há de se ver a existência de comentários deixados por autoridades, na expectativa de podermos evidenciar novas possibilidades políticas sobre o uso da cinematografia. Assim, este trabalho de forma alguma se propõe a encerrar o tema, mas apenas ser capaz de trazer alguma contribuição para o estudo da história social de Porto Alegre e dos usos desta fabulosa forma de mídia que é o cinema.

Fontes e Acervos

Locais de Pesquisa

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Arquivo Histórico de Porto Alegre – Moysés Velinho.

Jornais

A Federação.

O Independente.

Correio do Povo.

Echo do Povo.

O Diário.

Jornal do Comércio.

Revistas

Kodak.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **El cine y la musica**. Madrid: Fundamentos, 1981.
- ALFONSIN, Betânia de Moraes. **Da Invisibilidade à regularização Fundiária: A trajetória legal da moradia de baixa renda em Porto Alegre – Século XX**. Dissertação de mestrado em arquitetura/ UFRGS. Porto Alegre: 2000.
- ALMEIDA, Paulo Roberto de. **Relações internacionais e política externa do brasil: dos descobrimentos à globalização**. Porto Alegre: Ed. da Universidade. 1998.
- ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- BACZKO, Bronislaw. **Los Imaginários Sociales – memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BAKOS, Margaret. **Porto Alegre e seus Eternos Intendentes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- BARCELOS, Adair. **O governo José Montauray e a Modernização de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado em História/UFRGS. Porto Alegre: 1995.
- BECKER, Gisele. **Uma História Polifônica: Mulheres e Laços de Família em Porto Alegre (1858-1908)**. Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre, 2001.
- BECKER, Tuio. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In. GRÜNNEWALD, José Lino. **A Idéia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. São Paulo: Paz e Terra. 1991.
- _____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de Política**. Brasília: UNB, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo : Perspectiva, 1982.
- BRUM, Rosemary. **Uma cidade que se conta: imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre (1920-1937)**. Dissertação de mestrado em História/ PUCRS. Porto Alegre: 2003.
- BUENO, Clodoaldo. **Política externa da Primeira República: os anos do apogeu – de 1902 a 1918**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2003.

- CABRAL, Gilberto F. **Distribuição espacial dos usos residenciais do solo urbano: o caso de Porto Alegre.** Dissertação de mestrado em Arquitetura/ UFRGS. Porto Alegre: 1982.
- CARNOY, Martin. **Estado e Teoria Política.** Campinas : Papirus, 1990.
- CARONE, Edgar. **A República Velha.** São Paulo: DIFEL, 1975.
- CASTRO, Nilo André Piana de. **Cinema em Porto Alegre 1909-1942: A Construção da Supremacia.** Dissertação de Mestrado em História/ PUCRS. Porto Alegre: 2001.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações.** São Paulo: Difel, 1990.
- CONSTANTINO, Núncia Santoro de. A Conquista do Tempo Noturno: Porto Alegre “moderna”. In: **Estudos Ibero-Americanos**, Vol. XX, n.º 2. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.
- _____. A polifonia do bairro: 4º distrito (Porto Alegre) – história/ memória. In: **História Unisinos – Número Especial.** São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- CORREA, Sílvio. **Sexualidade e poder na belle époque de Porto Alegre.** Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1992.
- COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914 – no tempo das certezas.** São Paulo: Companhia das Letras. 2000.
- DILL, Aidê Campelo. **Diretrizes Educacionais do Governo de Antônio Augusto Borges de Medeiros (1898-1928).** Dissertação de Mestrado/PUCRS. Porto Alegre: 1984.
- DINNEBIER, Débora. **Júlio de Castilhos e a Igreja Positivista do Brasil: Aproximações e Divergências (1879-1963).** Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 2004.
- DOBERSTEIN, Arnaldo W. **Porto Alegre (1898-1920): Estatuária Fachadista e Monumental, Ideologias e Sociedade.** Dissertação de Mestrado/PUC. Porto Alegre, 1988.
- FAGUNDES, Ligia ketzer; KUMMER, Lizete; STEPHANOU, Maria; PESAVENTO, Sandra J. **Memória da indústria gaúcha.** Porto Alegre: Universidade, 1987.
- FALKUS, Malcolm. A Nova Economia. In: **História do Século 20**, n.º1. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- FERRO, Marc. **Historia contemporánea y cine.** Barcelona: Ariel, 1995.
- FORTINI, Archymedes. **Porto Alegre através dos tempos.** Porto Alegre: Divisão de Cultura: 1962.
- FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre – Guia Histórico.** Porto Alegre: Universidade, 1988.

- _____. **Porto Alegre e seu comércio.** Porto Alegre: AGE, 1983.
- _____. **Júlio de Castilhos e sua Época.** Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.
- FURMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GASTAL, Suzana. **Salas de Cinema.** Porto Alegre: Unidade Editorial SMC, 1999.
- GASTAL, Suzana. Salas de Cinema. **Revista FAMECOS**, , n.º 9, EDIPUCRS, Porto Alegre, 1998.
- GOELLNER, Rene V. **As Telas da Cidade: um estudo sobre a distribuição cinematográfica em Porto Alegre.** Dissertação de mestrado FABICO/UFRGS. Porto Alegre: 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a organização da cultura.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. **Cadernos do Cárcere.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade.** Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- _____. **Técnica e Ciência como Ideologia.** Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. **Mudança Estrutural da Esfera Pública.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HELLER, Agnes. **Uma Teoria da História.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1993.
- HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. **A Era do Capital.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HOLFELDT, Antonio. O teatro e seu desenvolvimento na cidade de Porto Alegre. In: DORNELLES, Beatriz (Org.). **Porto Alegre em destaque: história e cultura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia.** Bauru: EDUSC, 2001.
- LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e Ideologia.** Lisboa: Estampa, 1975.
- LOVE, Joseph. **O Regionalismo Gaúcho e as Origens da Revolução de 1930.** São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MARONEZE, Luiz Antônio. **Espaços de Sociabilidade e Memória: Fragmentos da Vida Pública Porto-Alegrense entre os anos 1890-1939.** Dissertação de Mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1994.

- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTÍN-BARBERO, **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro : UFRJ, 1997.
- MATTAR, Leila Nesralla. **Porto Alegre: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional**. Dissertação de Mestrado em História/ PUCRS. Porto Alegre: 2001.
- MATTELART, Armand. **A Globalização da Comunicação**. Bauru: EDUSC, 2000.
- MONTEIRO, Charles. Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz (Org.) **Porto Alegre em destaque: história e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF, 1994.
- MORRIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- ORTIZ. Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- PAIVA, Eduardo P. **Expediente Urbano de Porto Alegre**. Oficina Gráfica da Imprensa Oficial, 1943.
- PESAVENTO. Sandra J. **Os pobres da Cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994.
- _____. **Exposições Universais – Espetáculos da Modernidade do Século XIX**. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- _____. **Porto Alegre: espaços e vivências**. Porto Alegre: Universidade, 1999.
- PINTO, Celi. **Positivismo: Um Projeto Político Alternativo (1898-1930)**. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- PORTO ALEGRE, Achylles. **História popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: UE, Porto Alegre, 1994.
- RÜDIGER, Francisco. **Tendências do Jornalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.
- SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial – I**. Lisboa: Livros Horizonte.
- SAMMARTIN, Olyntho. **Um ciclo de cultura social**. Porto Alegre: Sulina, 1969.
- SANHUDO, Ary veiga. **Crônicas da Minha Cidade**. Porto Alegre: Sulina, 1961.
- SELONK. Aletéia Patrícia de A. **Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas Repercussões Políticas e Sociais – Um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira**. Dissertação de Mestrado PUC em Comunicação Social. Porto Alegre: 2004.

- SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SERRANO, Jonathas. **O Cinema e Educação**. São Paulo: Perspectiva, 1941.
- SILVEIRA NETO, Olavo Amaro da. **Cinemas de rua em Porto Alegre: do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974)**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura/UFRGS. Porto Alegre:2001.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- SIMÕES, Rodrigo Lemos. **Porto Alegre 1890-1920: Resistência Popular e Controle Social**. Dissertação de mestrado em História/PUCRS. Porto Alegre: 1999.
- SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SLATER, Don. **Cultura do Consumo e Modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002.
- SOUZA, Celia F.; PESAVENTO, Sandra J. **Imagens Urbanas – Os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Ed. Universidade, 1997.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- STEYER, Fábio. **O Cinema em Porto Alegre (1896-1920)**. Porto Alegre, 1999.
- _____. **Cinema, Imprensa e Sociedade em Porto Alegre: 1896-1930**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- THOMPSON, John B. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **Ideologia e Cultura Moderna**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TRINDADE, Héliogio. O jacobinismo castilhistas e a ditadura positivista no Rio Grande do Sul. In: TRINDADE, Héliogio. **O Positivismo: teoria e prática**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.
- TURNER, Graeme. **Cinema com Prática Social**. São Paulo: Summus, 1988.
- VARGAS, Anderson Z. Moralidade, Autoritarismo e Controle Social em Porto Alegre na Virada do Século XIX. In: **Porto Alegre na virada do século 19 : cultura e sociedade**. Porto Alegre : Ed. da Universidade, 1994.
- WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da Cultura**. Bauru: EDUSC, 2000.
- WEIMER, Gunter. Moreira Maciel e seu plano geral de melhoramentos. In: textos escolhidos de Arquitetura Gaúcha II. In: **Estudos Tecnológicos Unisinos**. Arquitetura. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. **Los medios de comunicación social**. Barcelona: Península, 1978.

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZWEIG, Stefan. **O Mundo que eu Vi**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1942.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)