

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

O CINEMA EM TERESINA:
CULTURA DO CINEMA E MODERNIDADE NO SÉCULO XX

JORDAN BRUNO OLIVEIRA FERREIRA

TERESINA – PIAUÍ

2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

O CINEMA EM TERESINA:
CULTURA DO CINEMA E MODERNIDADE NO SÉCULO XX

Monografia apresentada por Jordan Bruno Oliveira
Ferreira como requisito final para a conclusão do
Curso de Licenciatura Plena em História.

ORIENTADOR: Prof^o Me. Sergio Brandim

TERESINA

2008

Dedicado aos meus pais. Pelo seu incansável, insistente e infinito jeito de ser, ou seja, sempre apoiando seus filhos e netas, não importando a situação. Se tudo acabasse, eu ainda teria tudo isso.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Ana e Sergio Brandim, pelas orientações que levaram este trabalho a ser assim. Agradeço também ao convívio que tive com vocês durante o curso, de uma forma ou de outra, seja pela maneira como conduzem seu trabalho enquanto professores, seja enquanto orientadores, e pelo (sempre..) apoio à Semana de História da UESPI. É uma visão de/da história, entendida aqui como a relação com os alunos e as respectivas concepções acerca do passado e do ofício do historiador, cada vez mais incomum. Espero que sigam acreditando nesse caminho.

Ao Centro Acadêmico de História da Universidade Estadual do Piauí e aos colegas que fizeram parte do C.A. nas duas gestões de que participei (guardadas as devidas exceções). Agradeço também àqueles que não eram membros do C.A. mas ajudaram de alguma forma durante alguma atividade.

À Semana de História da UESPI (2004, 2005 e 2006), evento que teve papel fundamental ao longo do curso, pelos mini-cursos que participei, pelas palestras que assisti e pela interação com os seus participantes. Igualmente fundamental foi a participação enquanto um dos organizadores da Semana (2005 e 2006) momento em que pude aprender muitas coisas sobre a história, a universidade e outros elementos que ultrapassam o espaço da sala de aula, fossem elementos bons ou ruins, não importa. CADÊ O MEU CERTIFICADO!?!?

Agradeço também a todos que se inscreveram em algum desses eventos e aos professores que dele participaram palestrando ou em mini-cursos (UESPI e UFPI), sem vocês esses eventos não teriam acontecido.

Aos professores que participaram da Semana de História 2005/2006: Áurea da Paz Pinheiro, Elimaria Costa, José Carlos Aragão Silva, Jurandir Gonçalves Lima, Antonio de Pádua, Samara Mendes, Jaison Castro Silva, Cláudio Melo, Pedro Vilarinho Castelo Branco, Idelmar Júnior, Rosângela Assunção, Edwar de Alencar Castelo Branco, Clarice Helena Santiago Lira, Roberto Kennedy Franco Gomes, Masilene Rocha Viana Tidafi, José Gerardo Vasconcelos, Marsone Araújo, Reginaldo Sousa, Shara Jane Holanda Adad, Síria Borges, Viviane Pedrazanni, Cláudia Fontineles, Cristiana Costa da Rocha, Salânia Amaral, Goethe Sandes. Se esqueci o nome de alguém, fica pra próxima!

Agradeço a atenção dada ao Centro Acadêmico de História pelos professores do Curso de História da UFPI quando das nossas solicitações. Sempre nos trataram muito bem, mesmo quando não puderam participar das atividades propostas por nós. Agradecimentos especiais ao Professor Alcides.

A Calourada de História! E ao Culto Babilonial Au Au!

À Prefeitura Universitária e ao Prefeito, por sempre atenderem as nossas solicitações, por mais chatas que fossem, e a Pró-Reitoria de Extensão (PREX), sobretudo ao Oscar e ao Seu Cléber (da segurança).

Aos colegas de turma (2004-2), os que começaram e aos que continuam, em especial: Alcides “Porcão” Júnior, Jerssuério “Chama” Douglas, Claudionor, Rodrigo “Charmosim” Marley, Rafael “Frangolino/Alemão” GLT.

Ao meu amigo Rafael “Rafinha” Viana, companheiro de turma, de C.A e de Bares e similares.

Ao meu amigo Daniel “ZZ TOP/Litle Albert” Dias Madeira, companheiro de sala e fora dela. Espero que você encontre o que está procurando.

Ao Arquivo Público do Piauí e seus funcionários.

Aos professores que tive durante o curso. Em especial os professores Alcebíades Costa Filho, Claudio Melo, Luiz Carlos (Sociologia), Valdomir (Filosofia da educação) e Raimundo Nonato (esse só faltou uma vez!).

Ao Sepultura, a melhor banda do mundo.

À Seleção Brasileira de Futebol, pentacampeã mundial de futebol. Pau no cú da CBF 98 e 2006!!!

Ao Sport Club Corinthians Paulista. Todo time tem uma torcida, mas só os corinthians tem um time. Pau no cú do Duailib e MSI!!!

Às revistas eletrônicas Contracampo, Cinética, Paisá e Filmes Polvo, pelo seu importantíssimo trabalho de crítica e divulgação cinematográfica.

E aos irmãos Lumière, por sua fantástica invenção.

Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo. Analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranho. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo.

Robert Darnton

RESUMO

O trabalho analisa duas colunas de jornais teresinenses: *A cidade*, do jornal O Piauhy, e *Notícias de Cinema*, do jornal O Tempo, ambas da primeira metade do século XX. Nelas duas visões de mundo ajudam a construir um estudo sobre o cinema em que uma nova interpretação da cidade é possibilitada: o cinema, aqui, aparece como critério de avaliação, ajudando a estabelecer, na visão de cada colunista, um grau de desenvolvimento da cidade. Através do que pensavam os dois colunistas, tenta-se atender a objetivos que avaliam como as representações produzidas nos jornais estabelecem uma abordagem do processo de modernização da cidade, tentando assim mostrar também como eles pensavam, como interpretavam essas transformações, conferiam-lhe significados e lhe inspiravam sentimentos. Pesquisar o cinema em Teresina, onde processos de modernização da cidade ocorriam, é uma tarefa que visa trazer novas contribuições para os estudos da história da cidade, das relações entre cinema e história, ou mesmo uma história do cinema em Teresina.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| CAPÍTULO I: O CINEMA, A HISTÓRIA E A MODERNIDADE | 11 |
| CAPÍTULO II: A CIDADE E O CINEMA, O CINEMA E A CIDADE | 26 |
| CAPITULO III: NOTÍCIAS DE CINEMA | 48 |
| CONCLUSÃO | 59 |
| BIBLIOGRAFIA | 63 |

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho era primeiramente pesquisar fontes (aqui entendidas como representações) produzidas acerca das exibições cinematográficas realizadas em Teresina, do início do século XX até a década de 1950. Dentro desta perspectiva pensava em buscar estas fontes, pensando não trabalhar no meu trabalho de conclusão de curso algum filme ou diretor em especial. Ou mesmo relacioná-los a algum período da história do Brasil. Sendo assim, parti para o Arquivo Público do Piauí buscando qualquer jornal (havia decidido que a pesquisa seria sobretudo baseada em fontes hemerográficas) que trouxesse algo que me ajudasse a produzir um trabalho que repercutisse aos meus objetivos¹. Bem, a primeira coisa que você aprende ao (se atrever?) adentrar o mundo da pesquisa em história é que, ao partir para a pesquisa de fato é que é ela quem define os rumos que a futura monografia vai tomar.

Ora, tudo que eu havia estabelecido como “objetivos” não passavam de propostas, nada mais que isso. Nada mais. Uma aposta. Logo que você toma conhecimento do fato de que a pesquisa já terá de começar no ano de 1927, pois todos os jornais que foram publicados em anos anteriores estão indisponíveis ao público, a própria idéia de se elaborar objetivos parece um tanto quanto estúpida. Talvez devêssemos ter mesmo só algumas questões norteadoras, mas nem isso basta. Obviamente alguém poderia dizer “ora, é só você fazer a pesquisa antes de elaborar o projeto!”. A realidade do curso é bem diferente disto, mas a solução parece ser essa mesmo.

Apesar de tudo isso, que pode parecer um tanto quanto frustrante, e ter de começar sua pesquisa num recorte temporal já bem avançado do que havia pensado inicialmente, é possível aprender que as recompensas da pesquisa em história podem ser inúmeras, sobretudo se você resolver insistir com o seu tema e passar o máximo de tempo possível no arquivo, estudando qualquer jornal ou outro material qualquer que esteja disponível. Assim, acabei trabalhando com fontes muito mais interessantes do que poderia imaginar, muito mais consistentes do que meus objetivos poderiam pressupor.

¹ Quando iniciei a pesquisa os objetivos eram: Geral: Analisar a trajetória do cinema em Teresina, a partir das representações produzidas a cerca do mesmo, contribuindo para uma nova abordagem da história e do processo de modernização da cidade. Específicos: Analisar as representações produzidas em Teresina, que tinham como tema central o cinema, e como elas identificam grupos, práticas sociais e seus respectivos posicionamentos; Analisar quais mudanças de comportamento ocorreram na sociedade piauiense que tinham como ponto central esta atividade artística e de lazer; e contextualizar a prática do cinema em Teresina num debate mais amplo acerca dos processos de modernização das cidades brasileiras no século XX, especialmente Teresina.

É assim que surgem as colunas *A cidade* e *Notícias de cinema*. Presentes no jornal O Piauhy e O Tempo, respectivamente, traziam dois autores que trabalhavam em seus textos temáticas as mais variadas possíveis, onde o cinema aparecia articulado a um contexto muito mais amplo do que o meu projeto poderia cobrir, do que eu poderia imaginar. Na coluna *A cidade* (Capítulo II), de autor anônimo (seria de propósito?), o que se vê é uma espécie de observatório da cidade, onde o cinema é um, dentre vários, pontos de referência. O cinema não aparece somente como elemento que compõe a modernidade, como uma de suas “provas”, mas como a experiência mesmo da modernidade. E essa modernidade, da forma como ela é entendida por esse autor, provavelmente teresinense, é parte de um imaginário que remonta a própria fundação da cidade. Na coluna *Notícias de cinema* (Capítulo III), de autoria de um cinéfilo chamado André Luiz, o que se observa é um colunista que tratava temas relacionados ao mundo do cinema, fossem as novidades tecnológicas proporcionadas por esse novo tipo de arte, suas estrelas, seus efeitos sobre as crianças, a vida dura de um cinéfilo (afinal de contas é duro ter que agüentar o interrompimento de uma projeção por falta de luz!), o aspecto vanguardista do cinema, a necessidade de moralização dos filmes, a importância do cinema nacional e até mesmo o que havia de mais novo em termos de leituras obrigatórias que um fã de cinema deveria ter.

Neste trabalho há (algum) espaço também para uma contextualização acerca das relações conceituais que são pertinentes a este trabalho: cinema, história e modernidade. No Capítulo I procuro estabelecer uma demarcação de elementos que podem ter inúmeros significados de pessoa para pessoa. Assim, o primeiro aspecto a ser trabalhado, o cinema, é trabalhado como algo (um ritual) muito mais complexo do que apenas filmes, ou assistir a um filme. Ele aparece aqui, na maioria das vezes, como *lugar*. O cinema aparece também como uma arte cujo desenvolvimento foi testemunhado desde o seu começo por pessoas ainda vivas. Esse desenvolvimento é tanto mais interessante porque se deu em condições contrárias as precedentes. Não foi um anseio artístico que propiciou a descoberta e a perfeição gradual de uma nova técnica: foi uma invenção técnica que propiciou a descoberta e a invenção de uma nova arte. O cinema como uma arte que sempre se apóia na novidade. No que concerne à relação entre cinema e história, procuro demonstrar a importância do cinema como fonte, pois muda nossa relação com as outras fontes, com o nosso método e com nossa relação com o mundo (melhor seria falarmos em relações entre cinema e história). E por último, a relação entre cinema e modernidade, que aqui surge porque ela traz para o centro das discussões a possibilidade de melhor entendê-la, compreendê-la, se tomarmos a modernidade como eminentemente cinematográfica.

Sendo assim, pesquisar o cinema em Teresina, relacionando-o com a problemática das cidades e da modernidade, é a intenção de criar um novo referencial sobre nossa sociedade, além da possibilidade de abrir um novo espaço de debates acerca da cidade e da cultura piauiense, a partir do cinema. Parte importante do imaginário social e cultural ocidental no século XX, o cinema sempre é tido como um lugar de sonhos, onde a imaginação do homem é levada às telas em forma de entretenimento. O cinema remete aos sonhos das pessoas e suas possibilidades de concretude. Para outros, um mero passatempo, uma máquina de idiotização. De qualquer forma, o cinema é tido por muitos como a arte mais representativa dos tempos modernos, não só no século XX, mas de toda a modernidade. Penso que é importante mostrar o cinema como possibilidade de conhecimento, como a possibilidade de mostrar que ele é mais do que um espaço de/e entretenimento, um espaço onde é possível conhecer uma sociedade, em suas formas plurais.

CAPÍTULO I

O CINEMA, A HISTÓRIA E A MODERNIDADE

1.1. O Cinema

Para Bernardet (2004), o cinema é um complexo ritual que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para esse tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes para os donos das salas e, finalmente, esses exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Mas em geral, não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, do comércio e controle cinematográfico: para nós, cinema na maioria das vezes é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas narrativas nos emocionam ou não.

A grande novidade (e provavelmente a base do grande sucesso) do cinema foi a *impressão de realidade* que ele trouxe. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela. A imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela torna realidade essas fantasias. No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força. O movimento é o elemento fundamental para produzir a impressão de realidade. O movimento em si seduz.

Para o autor, analisando numa perspectiva histórica o seu desenvolvimento, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitaram seu processo de dominação (a acumulação de capital) como cria um universo de cultura à sua imagem. Desta época, fim do século XIX e início do século XX, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, dentre muitas outras, e, no meio destas todas, o cinema seria um dos maiores trunfos desse universo cultural. A literatura, o teatro, a música e outros, evidentemente eram praticadas pela burguesia, mas estas já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema. E era uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar outra ilusão: uma arte objetiva neutra, na qual o homem não interfere. Foram até mais longe. Não só o cinema seria a reprodução da realidade, mas também a reprodução da própria visão do homem.

Na verdade, a imagem cinematográfica não reproduz de fato a visão humana. Nosso campo de visão é maior que o espaço da tela. Inclusive a movimentação que vemos na tela é uma ilusão. Não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento é uma ilusão, um truque óptico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte processo: “fotografa-se” uma figura em movimento com intervalos de

tempo muito curtos entre cada “fotografia” (os fotogramas). São 24 fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o olho humano não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. Assim, quando vemos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade.

A preocupação de Bernardet é mostrar como a intenção desse projeto, de estabelecer o cinema como natural, como algo que reproduz a visão humana, como algo que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa na tela. Para o autor, isso seria um recurso utilizado para se eliminar a possibilidade de se dizer que o cinema representa o ponto de vista de alguém. Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Seria, no campo da estética, um processo de dominação ideológica. A classe dominante, para dominar, não pode apresentar a sua ideologia como sendo *a sua* ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. A história do cinema seria em grande parte esta luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, seria um campo de luta e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. Segundo Bernardet (2004, p. 20-21):

Um argumento que aparece freqüentemente contra o que estou dizendo é que foi o próprio cinema que se impôs como reprodução do real, não seria uma imposição da burguesia. Isto é supor que a máquina e todo o processo de realização do cinema teriam características e significações independentes de quem os usa. Ao que se pode responder que nunca uma máquina tem uma significação em si, ela sempre significa o que a fazem significar (embora isso seja um pouco mais complicado do que isso). Em outras palavras, podemos dizer que uma técnica não se impõe em si. Dela se apropria um segmento da sociedade e é essa apropriação que lhe dá significação. É bastante simples provar que a burguesia sempre procurou elaborar uma estética que apresentasse uma obra como expressão do real.

Outro fator importante que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante: a possibilidade de tirar cópias. Isso é bem diferente de assistir a um show, uma peça de teatro, uma aula, etc., o que gera a necessidade da presença dos tais protagonistas. A necessidade dessa presença não existe no cinema. Um filme pode ser apresentado simultaneamente em vários lugares. A quantidade virtualmente ilimitada de espectadores que podem assistir simultaneamente a um mesmo filme possibilita um retorno de investimento muito rápido. O cinema faz grandes investimentos num espetáculo comparativamente barato. É também a

partir da reprodução de cópias que é possível definir o cinema como mercadoria. Isso faz com que apareçam as figuras do produtor, do exibidor e, entre os dois, o distribuidor que serve de intermediário; o que circula nesses níveis nunca é uma mercadoria concreta, são sempre direitos.

Por outro lado, é preciso não esquecer que um espectador de um filme nunca é exclusivamente um espectador cinematográfico. O cinema entra na sua vida como um dos elementos que compõem sua relação com o mundo que o cerca, o cinema não determina completamente essa relação. Além disso, contrariamente a muitas teses, diante do cinema, o espectador não é necessariamente passivo. Há formas de relação que não usam necessariamente a linguagem racional e crítica dos cientistas, ou mesmo dos cineastas e críticos de cinema. No ato de ver um filme, de entendê-lo, o público transforma-o, interpretá-lo em função de suas vivências, problemas, aspirações, interesses.

Para Panofsky (2000), o cinema é a única arte cujo desenvolvimento foi testemunhado desde o começo por pessoas ainda vivas. Esse desenvolvimento é tanto mais interessante porque se deu em condições contrárias as precedentes. Não foi um anseio artístico que propiciou a descoberta e a perfeição gradual de uma nova técnica: foi uma invenção técnica que propiciou a descoberta e a perfeição gradual de uma nova arte. Daí dois fatos fundamentais aparecem: primeiro, que a base primordial da apreciação de um filme não foi um interesse objetivo num assunto específico, muito menos num interesse estético na apresentação formal de um tema, mas o simples prazer de as coisas parecerem mover-se, não importa que coisas fossem. Segundo, que os filmes – exibidos primeiro em “cinetoscópios”, isto é, exibições cinematográficas, de pequenos quadros ou objetos vistos através de uma lente encaixada num pequeno orifício, mas projetados numa tela já desde 1894 – são, originalmente, um produto de arte folclórica genuína¹.

Panofsky mostra que muito no começo das coisas encontramos o simples registro de movimentos: cavalos galopando, trens ferroviários, carros de bombeiros, acontecimentos esportivos, cenas de rua. E quando se chegou a fazer filmes narrativos, foram eles produzidos por fotógrafos que eram tudo menos “produtores” ou “diretores”, tiveram o desempenho de pessoas que eram tudo menos atores, e apreciados por pessoas que se teriam sentido muito ofendidas se alguém as chamasse de “amantes da arte”.

¹ Panofsky considera que, via de regra, a arte folclórica deriva do que se conhece por “arte superior”.

De acordo com Panofsky (2004, p.346):

Os elencos desses filmes arcaicos eram geralmente recrutados num 'café', onde freqüentadores desempregados ou cidadãos comuns de aparência adequada eram solicitados a se reunir em certa hora. Um fotógrafo arrojado entrava em ação, contratava quatro ou cinco tipos convenientes e fazia o filme, instruindo-os cuidadosamente sobre o que fazer: 'Agora finja desferir uma pancada na cabeça desta senhora'; e (para a senhora): 'e a senhora finja que cai'. Filmes como esses eram exibidos juntamente com os registros puramente fatuais do 'movimento pelo movimento', em alguns poucos poeiras, na maioria freqüentados pelas 'classes inferiores' e um punhado de jovens em busca de aventura. [...] Não é de admirar que as 'classes superiores', quando começaram lentamente a se aventurar nesses primeiros cinemas, o tenham feito não com a finalidade de buscar diversão normal e possivelmente séria, mas com aquela sensação característica de contrafeita condescendência com que mergulhamos em licenciosas campanhas, nas profundezas de Cony Island ou de mafuá europeu.

Panofsky acrescenta (2000, p. 346-347):

Queiramos ou não, os filmes é que moldam, mais do que qualquer outra força isolada, as opiniões, o gosto, a linguagem, a vestimenta, a conduta e até mesmo a aparência física de um público que abrange mais de 60% da população da terra. Se todos os poetas líricos, compositores, pintores e escultores sérios fossem forçados pela lei a cessar suas atividades, uma fração bem pequena do público em geral tomaria conhecimento do fato e uma outra ainda menor iria lamentá-lo seriamente. Se a mesma coisa acontecesse com o cinema, as conseqüências sócias seriam catastróficas.

Talvez sim, talvez não. Provavelmente não. Vale lembrar apenas que este artigo de Panofsky ao qual me refiro aqui foi escrito em 1947 e apresentado na revista *Critique*. Demonstra a influência social do cinema, na vida das pessoas, naquele momento. Por exemplo, talvez o mais famoso, o ato de fumar que os filmes ajudaram e muito a difundir. Acho que esse poder decaiu muito, sobretudo por conta de novas mídias que apareceram depois, tais como a TV e mais recentemente a Internet. Talvez devêssemos duvidar também do que é dito sobre o desaparecimento dos poetas e do cinema. O desaparecimento dos primeiros passaria despercebido, o do cinema seria uma tragédia? Acho que não. Provavelmente acharíamos outras formas de nos entretermos, ou seja lá o que for. Mas essa é outra história.

O autor mostra também a evolução do público no que diz respeito a entender o que passava na tela. Panofsky (2000, p. 355-356-357) mostra que:

Uma linguagem até então desconhecida foi lançada sobre um público ainda incapaz de entendê-la, e quanto mais habilitado este se tornava, mais possibilidades teria aquela de aperfeiçoar-se. Para um camponês saxão por volta de 1800 não era fácil entender o significado de um quadro mostrando

um homem derramando água sobre a cabeça de outro, e mesmo mais tarde muitas pessoas achavam difícil compreender a significação de duas senhoras estarem em pé atrás do trono de um imperador. Para o público de por volta de 1910, não era menos difícil entender o significado da ação muda num filme, e os produtores empregavam meios de esclarecimentos similares aos encontrados na arte medieval. Um desses eram legendas ou letras, flagrantes equivalentes dos *tituli* e pergaminhos medievais (numa época ainda anterior chegava mesmo a haver explicadores que diziam, *viva voce*: ‘agora ele está pensando que a sua mulher está morta, mas ela não está’ ou: ‘Não desejo ofender as senhoras presentes, mas duvido que alguma delas fizesse tanto pelo próprio filho’). [...] Gradualmente, tornaram-se menos necessárias tais estratégias, à medida que o público se acostumava a interpretar sozinho a ação, sendo virtualmente abolidas com a invenção do cinema falado. Mas mesmo agora ainda sobrevivem [...] os remanescentes de um princípio de ‘atitude e atributos determinados’, e, de maneira mais fundamental, um conceito primitivo ou mais folclórico de construção de enredo.

Panofsky (2000, p.362) aborda também o aspecto comercial do cinema:

Entretanto, se a arte comercial for definida como toda aquela que não seja fundamentalmente produzida para satisfazer o impulso criador do seu autor e sim fundamentalmente destinada a atender as exigências de um freguês ou público comprador, deve-se dizer que arte não-comercial é a exceção, ao invés da regra, sendo bastante recente mas nem sempre bem-sucedida. Embora seja verdadeiro que a arte comercial esteja sempre em perigo de terminar como uma prostituta, é igualmente verdadeiro que a arte não-comercial corre sempre o risco de terminar como uma solteirona. A arte não-comercial deu-nos a *Grande Jatte*, de Seurat e os *Sonetos* de Shakespeare, mas também uma coisa esotérica que chegou ao ponto da incomunicabilidade. [...] É essa exigência da comunicabilidade que torna a arte comercial mais vital do que a não-comercial, e portanto muito mais efetiva para melhor ou pior. [...] Como se demonstra por uma série de excelentes filmes que resultaram em grandes sucessos de bilheteria, o público não se recusa a aceitar bons produtos, uma vez que os receba. O fato de não recebê-los com muita frequência deve-se não tanto ao comercialismo como tal, mas antes ao discernimento excessivamente exíguo e, por mais paradoxal que possa parecer, à excessiva timidez na sua aplicação.

Hollywood acredita que deve produzir “o que o público deseja”, ao passo que o público aceitaria tudo aquilo que Hollywood produzisse. Assim, na vida moderna, o cinema é o que a maioria das outras formas de arte deixaram de ser, não um enfeite e sim uma necessidade. Para Panofsky (2000,p. 363-364):

É o cinema, e tão somente o cinema, que faz justiça a essa interpretação materialista do universo que, quer nos agrade ou não, impregna a civilização contemporânea. Com exceção do caso muito especial do desenho animado, o cinema organiza coisas materiais e pessoas, e não um meio neutro, numa composição que recebe o seu estilo, e até pode se tornar fantástica ou voluntariamente simbólica, não tanto pela interpretação na mente do artista, quanto pela própria manipulação de objetos físicos e material de gravação. O

meio do cinema é a realidade física como tal. [...] O problema consiste em manipular e filmar a realidade não estilizada de tal maneira que o resultado tenha estilo.

Entendo que neste pequeno artigo sobre muitas coisas, Panofsky trabalha uma idéia central que é a de que ao contrário das outras artes, o cinema é uma necessidade, em alguns casos uma obsessão. Mais do que um hábito que demonstrasse bom gosto ou academicismo, ou propriedade de um grupo social enquanto objeto de consumo, o cinema já nasceu como algo acessível a qualquer pessoa. Seja por seu caráter de fácil assimilação enquanto linguagem artística ou mesmo por ser cultura de massa.

Na obra que reúne os artigos do crítico de cinema José Lino Grünewald (1931-2000), Ruy Castro (2001) mostra que somente uma arte como o cinema poderia ter gerado tal crítico. Aos 27 anos, Grünewald já tinha uma sólida formação cinematográfica, sobretudo pelo tempo de sobra. Formado em Direito, nunca pôs os pés num fórum. Solteiro, morava com os pais, jogava tênis e ia ao cinema todos os dias: de 1946 a 1960, ele assistiu a 2832 filmes, devidamente anotados um por um em um caderno escolar. Registrava o nome do diretor, o elenco, uma breve avaliação crítica e até o nome do cinema. O autor analisa seus artigos escritos para os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *Jornal das Letras*, sobretudo aqueles escritos ao longo da década de 1960.

Os leitores de Grünewald no *Jornal das Letras* (o primeiro em que escreveu) logo sentiram a diferença: sua visão de cinema parecia única, diferente da usada pelos críticos de então, que eram em sua maioria influenciados por Marx e Freud. Enquanto os outros analisavam os filmes por uma ótica sociológica ou psicologizante (e, nos dois casos, “conteudista”), Grünewald não via os filmes como literatura filmada: se o cinema se parecia com alguma outra arte, era com as artes plásticas. Mas, na condição de única arte industrial por excelência, o cinema se parecia mesmo era com o próprio cinema. Não era sua preocupação exatamente a “qualidade” de um filme. Dos poucos de que falava, só queria saber se eles traziam alguma contribuição para a linguagem do cinema, ou então, o que esses filmes tinham de audácia ou de impacto e qual era o grau de prazer estético que davam ao espectador. Aplicou aos diretores a classificação de Ezra Pound² quanto aos poetas: havia os “inventores” (os revolucionários, que inauguravam processos); os “mestres” (que se

² Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972) foi poeta, músico e crítico que se tornou uma das maiores figuras do movimento modernista da poesia do início do século XX. Ele foi o motor de diversos movimentos modernistas, notadamente do Imagismo e do Vorticismo. Autor das obras *ABC da Literatura* e *Os Cantos*. José Lino Grünewald traduziu vários textos de Pound lançados no Brasil.

beneficiavam das inovações dos “inventores” e podiam até superá-los em filmes mais bem-acabados e definitivos); e os “diluidores” (que apenas pegavam carona nas inovações).

Mas, ao se tornarem diretores, Godard³ e Truffaut⁴ (este com *Jules et Jim*) fizeram tudo ao contrário dos mestres que admiravam e (em especial Godard) viraram o cinema de cabeça para baixo. Não tanto pelos temas que tratavam (embora eles refletissem a mudança de costumes e atitudes que já começavam a se operar), mas pela profunda transformação que imprimiram à narrativa. Esse tipo de preocupação não se limitava ao cinema francês. Na Itália, enquanto Fellini⁵ causava escândalo (sexual e religioso) com *A doce vida*, o filme que de fato bagunçou a forma e o conteúdo foi *A aventura*, de Michelangelo Antonioni⁶, com seus “tempos mortos” que falavam da “incomunicabilidade” entre os seres humanos. Eram os anos 60 que começavam: uma década como nenhuma outra – nem antes, nem depois –, em que o cinema parecia estar sendo *inventado* a cada dia. (CASTRO, 2001, p.14)

O autor demonstra a importância dos anos 60, em que o cinema era uma questão de vida ou morte, nunca se discutiram tanto os filmes:

Mas isso se explica: nunca o cinema foi tanto uma questão de vida ou morte como nos anos 60. Nunca se discutiram tanto os filmes, assim como, para regar essas discussões, nunca se vendeu tanto chope quanto nas mesas do bar Zeppelin, em Ipanema, ou do Paissandu, no Flamengo – os templos da cinemania carioca, freqüentados por estudantes, intelectuais, boêmios e até pelos próprios críticos e cineastas. E o assunto sobrava. Havia um “cinema novo” brasileiro em ebulição (e, assim como a Nouvelle Vague, formada por ex-críticos ou cinéfilos convertidos em diretores). Havia, desde 1964, uma ditadura militar, que viera pegar o país justo quando ele ensaiava o pulo do gato. Rolava uma guerra internacional, a do Vietnã, que ocupava as cabeças até de quem não tinha nada com ela. E estava em curso, em escala global, uma revolução muito mais profunda: a dos costumes, com o fim do “pecado”, do recato e das “culpas” – o amor, de repente era a moral. (CASTRO, 2001, p. 16-17)

Até aqui, procurei demonstrar um plano geral do que poder ser um conceito do cinema enquanto arte, a partir de pensamentos particulares (todo contexto é produto de particularidades). Na verdade, o meu objetivo central é mais o de tentar deslocar o conceito de

³ Jean-Luc Godard (1930) é um cineasta francês reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico, que tomou como temas e assumiu como forma, de maneira ágil, original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Além disso, é também um dos principais nomes da *nouvelle vague*, assim como Truffaut. Também foi crítico da revista francesa *Cahiers du Cinema* antes de virar diretor.

⁴ François Truffaut (1932-1984) era cineasta francês, um dos fundadores do movimento *nouvelle vague* e um dos maiores ícones da história do cinema do século XX. Em quase 25 anos de carreira como diretor, Truffaut dirigiu 26 filmes. Os temas principais de sua obra foram as mulheres, a paixão e a infância. Além da direção cinematográfica, Truffaut foi também roteirista, produtor e ator.

⁵ Federico Fellini (1920-1993) foi um dos mais importantes cineastas italianos. Dirigiu *A Doce Vida* e *Fellini oito e meio*.

⁶ Michelangelo Antonioni (1912-2007) foi um cineasta italiano, diretor de filmes como *Zabriskie Point* e *Blow-Up*.

cinema daquilo que na maior parte das vezes lidamos enquanto consumidores, os filmes (ou as imagens), para um contexto mais amplo dessa experiência. Como bem lembra Gunning (1996), com pouco mais de um século, o cinema, como indústria comercial, sempre se apoiou na novidade. Seu passado é conseqüentemente, não apenas negligenciado, mas sistematicamente descartado e destruído. Experimentamos apenas um fragmento da cultura cinematográfica. Menos de 20% do cinema mudo ainda existe. Nenhuma forma de arte tinha sido antes tão diretamente prejudicada, devido a uma combinação de fragilidade material e a indiferença institucional.

Novas formas de experimentação estão aí: os DVDs e a Internet. São formas inteiramente diferentes do cinema ou apenas um novo meio de distribuição do que hoje pode ser considerado apenas como “filmes”? Isso gera uma nova (disparidade) estética ou apenas novas formas de exibição? O fato é que novas formas (uma enorme transformação, se pensarmos em termos de Internet) de assistir aos filmes apareceram. Talvez gerando um consumo doméstico cada vez maior de algo originalmente pensado em termos de evento público. Acredito que muito dessa discussão tem a ver com as próprias mudanças que ocorreram ao longo do século XX. Na primeira metade do século o cinema se firmou como evento público e seus críticos e produtores para firmá-lo como uma linguagem independente das outras, sobretudo da literatura. Na segunda metade do século XX, essa identidade foi posta em cheque por conta de novas tecnologias da imagem que surgiram, bem como em novas formas de exibição, tais como o (então) VHS e as vídeo-locadoras. Sem contar a distribuição de filmes pela Internet, que abre espaço também à pirataria. A questão aqui é a necessidade de se enxergar nesse novo tipo de distribuição e troca de filmes a possibilidade de novos cinemas. A possibilidade de consumirmos um número cada vez maior de filmes por um público (virtualmente) ilimitado.

1.2 História e Cinema

Um dos grandes responsáveis pela elevação do cinema à categoria de “novo objeto” foi Marc Ferro⁷. A partir dos anos 1970 ele foi incorporando o cinema ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova. Para Ferro (MORETTÍN, 2003), o cinema é testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, sobretudo o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para ele,

⁷ Marc Ferro é historiador e professor aposentado da École des Hautes Études Sociales (Paris). Autor de vários livros e filmes é considerado o pioneiro dos estudos da relação cinema-história no mundo.

possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição. O cinema, ou os filmes, gerou assim uma contra-análise da sociedade.

Os filmes, neste sentido, teriam sua força localizada na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, nos quais o controle da produção artística é rígido. Para Ferro, esta contra-análise da sociedade é fornecida de várias maneiras pelo cinema. Sobretudo por meio de uma variedade de informações, como gestos, objetos, comportamentos sociais, etc., que são transmitidos pelos filmes, sem que o diretor (necessariamente) queira.

Na verdade, o que está em jogo é a elaboração de um (amplo) projeto, que é pensado em termos de constituição de uma nova ciência. Ferro (MORETTÍN, 2003) chamava de “sociohistória cinematográfica”, uma possível nova área das ciências humanas e que, como estas, “se desenvolveria no nível da pesquisa, da criação, do ensino”. O que ele discute é a maneira pela qual o cinema entra no universo do historiador. O fato de o cinema não ocupar um lugar de destaque na reflexão dos historiadores naquele momento relaciona-se a própria formação dos historiadores. Era como se em pleno século XX eles estivessem utilizando técnicas de pesquisa válidas para o século anterior. Escapou-lhes que, para a época contemporânea pelo menos, eles dispunham de um novo tipo de fonte, de uma nova linguagem.

A multiplicidade das fontes de informação, das mídias, dos filmes, coloca hoje novos obstáculos à inteligibilidade dos problemas históricos posto que cada um produz diferentes elementos de conhecimento os quais raramente são colocados em relação uns com os outros. É preciso reconhecer que hoje não há um pólo dominante: tem-se a televisão, imprensa, músicas e por aí vai. Assim, o cinema é mais uma opção que o historiador tem pra realizar seu trabalho.

Para Dutra (2000), a proliferação de estudos sobre o cinema e a ampliação do interesse das ciências humanas em analisar filmes, conduz inicialmente a três observações. Primeiro: não se pode arrogar à história o domínio ou a propriedade desta “nova” relação. Se for verdade que o campo de estudo e pesquisa em história é promissor e variado, tendo agora também o cinema como fonte documental, é também verdade que o cinema “prestou atenção” à história bem antes que essa a ele. Segundo: tanto quanto a própria história, a idéia de “cinema” expressa um conjunto infinito de realizações e informações. Seria imprudente excluir, por exemplo, a produção da crítica cinematográfica do campo do “cinema”. Por isso, é muito difícil elaborar “a relação cinema e história”. A pluralidade que necessariamente

define essas duas atividades de produção sociocultural impede que seja estabelecida uma única relação entre elas. Melhor seria falar em “relações entre cinema e história”. Terceiro: no que concerne à historiografia, é interessante perceber que apesar de suas especificidades enquanto cinema é a partir da prática historiográfica que se observa a acumulação de procedimentos e pressupostos teórico-metodológicos.

Para Dutra (2000, p. 132), a primeira das relações entre cinema e história, “o cinema na história”, designa o cinema como fonte de investigação historiográfica, ou seja, o cinema como fonte primária. A segunda relação designa o cinema como produtor de discurso histórico, como interpretador do passado, é a “história no cinema”. A terceira e última relação, “história do cinema”, designa também o cinema como fonte, mas inserido em outro tipo de abordagem, em que se consideram os avanços técnicos as condições sociais de sua produção.

Assim, a questão a ser observada nessa relação (ou relações) entre cinema e história é que ele influenciou e influência decisivamente na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo. Ele é um exemplo de como a história ampliou o conteúdo do termo documento, e da crítica do mesmo. Os historiadores podem observar aspectos que vão desde a visão de mundo que os realizadores imprimem aos filmes até a recepção do mesmo junto ao público.

O historiador precisa reconhecer que, tratado como fonte histórica, o cinema requer técnicas de análise que dêem conta do que foi filmado (o processo de filmagem) e a recepção do público. As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolvem toda uma gama de variáveis importantes que devem ser consideradas numa análise. Análise esta que procura ver a relação do cinema com a sociedade que o produz/consome, articulando entre si, variáveis não-cinematográficas (censura, formas de comercialização, etc.) e a própria especificidade da arte cinematográfica. O valor do cinema reside, para o historiador, na sua capacidade de retratar uma cultura e dirigir-se a uma (potencialmente) grande audiência na condição de meio de controle social (o que é uma possibilidade) e transmissor da ideologia(s) de uma sociedade.

O cinema ocupa um lugar central para a compreensão da história do século passado. É uma fonte rica para a compreensão, entre outros aspectos, de como a compreensão, de como o Estado e outras instituições utilizam e utilizaram o enorme poder de difusão de idéias e comportamentos dos meios de comunicação para a construção e manipulação⁸ de fatos,

⁸ Segundo o dicionário *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2007. 544 p.) manipulação apresenta, pelo menos, quatro definições: 1. Preparar com a mão. 2. Preparar (medicamentos) com corpos simples. 3. Fazer funcionar. 4.

acontecimentos, idéias, etc. O ponto a ser observado é que existe uma cultura veiculada pelos meios de comunicação. As suas imagens, sons e espetáculos contribuem para formar os elementos que configuram a vida cotidiana, exercendo enorme influência no lazer, nas opiniões políticas, comportamentos sociais, e fornecendo materiais que formam identidades.

1.3 O cinema e a modernidade

Para Charney e Schawartz (2004), a modernidade trouxe à tona discursos vigorosos que procuraram construí-la, defini-la, caracterizá-la, analisá-la e entendê-la. A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema, tal como se desenvolveu no fim do século XX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade.

Observam inclusive que a cultura moderna foi “cinematográfica” antes mesmo do próprio cinema. Este foi apenas um elemento de uma variedade de novas formas de tecnologia, representação, espetáculo, distração, consumismo, efemeridade, mobilidade e entretenimento – e, em muitos aspectos, não foi nem o mais convencional nem o mais promissor. A cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral. Ao mesmo tempo o cinema formou um cadinho para idéias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares. A proposta dos autores é a de que os estudos da vida moderna podem ser enriquecidos quando lidos por intermédio do surgimento do cinema e em comparação a ele. É a idéia de que a modernidade pode ser mais bem compreendida como inerentemente cinematográfica.

Para Charney e Schawartz (2004), seis elementos se mostram centrais para a história cultural da modernidade e sua relação com o cinema:

- 1) O surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividades de lazer;

Dominar, controlar. 5. Levar alguém a pensar ou agir da forma como nos convém. Exceto a segunda definição, as demais, de uma forma ou de outra, se enquadra às amplas possibilidades que a linguagem cinematográfica coloca à disposição de diretores e roteiristas para manipular a realidade social, política, econômica e ideológica.

- 2) A centralidade correspondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação;
- 3) O reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade;
- 4) O impulso para definir, taxar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema;
- 5) A indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações
- 6) e o salto ocorrido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão.

Além disso, a modernidade não pode ser compreendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. A cidade tornou-se expressão e local da ênfase moderna na multidão. O surgimento da vida moderna acompanhou o nascimento de uma “sociedade de massa” que resultou, em parte, do crescimento do capitalismo industrial. A possibilidade de uma audiência de massa, juntamente com uma atmosfera de excitação visual e sensorial, abriu as portas para novas formas de entretenimento que surgiram tanto como parte da cultura de sensações quanto como um esforço para atenuá-la.

Assim, o cinema nos seus primeiros anos como um fenômeno urbano, teve múltiplas funções:

- 1) como parte da paisagem da cidade;
- 2) uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa;
- 3) uma forma de escapar do trabalho doméstico para as mulheres
- 4) e pedra de toque cultural para os imigrantes.

A atenção moderna era visão em movimento. As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção entre movimento e visão: imagens em movimento. Um precursor óbvio dessas imagens foi a estrada de ferro, que eliminou as barreiras tradicionais de espaço e distância à medida que forjou uma intimidade física com o tempo, com o espaço e com o movimento. A viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do qualquer tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição.

O cinema, então, marcou o cruzamento sem precedentes desses fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. Foi uma consequência e uma parte vital da cultura urbana que se dirigia a seus espectadores como membros de um público de massa coletivo e potencialmente indiferenciado. Era uma forma de representação que foi além do impressionismo e da fotografia, encenando movimentos reais, embora estes nunca pudessem ser (ainda hoje não são) mais do que a progressão serial de fotogramas fixos. Era uma tecnologia destinada a provocar respostas visuais, sensuais e cognitivas nos espectadores que estavam começando a se acostumar aos ataques da estimulação. Mais importante, o cinema não apenas forneceu um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam se acotovelar. Ao contrário, ele foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia medida por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo.

Para Berman (2007), um conceito (básico) de modernidade⁹ surge a partir de uma reflexão a respeito do desenvolvimento técnico da sociedade que, a partir da Revolução Industrial, alcançou patamares sem precedentes, até então, na história humana. A partir daí, a quantidade de mudanças técnicas e o processo de atrelamento destas com a ciência, em decorrência principalmente da 2ª Revolução Industrial, gerou profundas mudanças na sociedade. Tais mudanças redimensionaram também outras esferas da sociedade, como a cultural e a social, o que acabou por gerar um novo período para a humanidade, a modernidade.

Para Benjamin (1994), a questão central acerca da modernidade e sua relação com o cinema é de sua reprodutibilidade técnica. Para ele, a obra de arte, em sua essência, sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.

⁹ Para Berman (2007), modernidade é um período histórico que compreende aproximadamente quatro séculos (do XVI ao XX). Numa primeira fase, as pessoas vivem em uma modernidade, mas ainda não possuem consciência disso, nem possuem meios para nomeá-la. A segunda fase se inicia no contexto da Revolução Francesa quando a sociedade “já partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política”. A terceira fase seria aquela relativa às mudanças proporcionadas na vida das pessoas por conta do desenvolvimento tecnológico.

Um novo capítulo nessa trajetória da reprodução da imagem surgiu a partir do cinema. Benjamin está preocupado com a questão da aura. A perda da aura na arte na época da reprodutibilidade técnica. O que é a aura? Seria uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.

É fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. [...] Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (BENJAMIN, 1994, p. 170-171)

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade.

Para Benjamin (1994), o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

Para ele,

Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada. Antes do advento do cinema, havia álbuns fotográficos, cujas imagens, rapidamente viradas pelo polegar, mostravam ao espectador lutas de boxe ou partidas de tênis, e havia nas Passagens aparelhos automáticos, mostrando uma seqüência de imagens que se moviam quando acionava uma manivela. Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as

formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. antes que se desenvolvesse o cinema, os dadaístas tentavam com seus espetáculos suscitar no público um movimento que mais tarde Chaplin conseguiria provocar com muito maior naturalidade. Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. (BENJAMIN, 1994, p. 185)

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação das pessoas com a arte:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. [...] Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. o decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. De novo, a comparação com a pintura se revela útil. Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte. (BENJAMIN, 1994,p. 187-188)

CAPÍTULO II

A CIDADE E O CINEMA, O CINEMA E A CIDADE

2.1. Na verdade, é sobre a cidade (e o cinema também)

Quando iniciada essa pesquisa, pensava que ela seria estritamente sobre o cinema, especificamente o cinema em Teresina. Mas na primeira abordagem que é feita, depara-se na verdade com outro protagonista: a cidade (e suas transformações)¹. E o cinema entra como parte dessa transformação, assim como foi com o rádio, com o carro, para citar alguns exemplos já estudados em outros trabalhos. Mas será que mesmo diante desse contexto, o cinema poderia fazer às vezes de protagonista? Acredito que sim. Para Rolnik (2004) a cidade é uma segunda natureza, manufaturada, feita de milhares de pelas geométricas. Isso significa que a cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. Ela nasce com o processo de sedentarização do homem e seu aparecimento delimita uma nova relação homem/natureza: para fixar-se em um ponto para plantar é preciso garantir o domínio permanente de um território.

Indissociável à existência material da cidade está sua existência política. A autora lembra que ao contrário da cidade antiga, fechada e vigiada para defender-se de inimigos internos e externos, a cidade contemporânea se caracteriza pela velocidade da circulação. São fluxos de mercadorias, pessoas e capital em ritmos cada vez mais acelerado, rompendo barreiras, subjugando territórios. A cidade é antes de tudo um imã, antes mesmo de se tornar um local de permanente de trabalho e moradia.

Construir cidades significa também uma forma de escrita. A autora lembra que, na história, os dois fenômenos – escrita e cidade – ocorrem quase que simultaneamente, impulsionados pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo. Ora, na cidade-escrita, habitar ganhar uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, ordens, inventários, etc.) que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana consegue cumprir também este papel. O desenho das

¹ Inicialmente, ainda na fase de elaboração do projeto de pesquisa (na disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa), a intenção era abordar o século XX, e utilizar qualquer fonte inserida neste recorte temporal, já que se. Mas os arquivos (majoritariamente de jornais) disponíveis no Arquivo Público do Piauí redefiniram o “recorte temporal”. Ele teria que começar já na década de 1920 (mais especificamente o ano de 1927) e partir daí, com disponibilidades de fontes em anos variados. Por exemplo, alguns jornais da década de 1930 e 1940, para só a partir da década de 1950 as fontes disponíveis apresentarem uma linearidade mais consistente. Decidi então que trabalharia com duas colunas específicas (a coluna *A Cidade*, do Jornal *O Piauí* de 1946, e a coluna *Notícias de cinema*, do Jornal *O Tempo*, de 1935) e outras colunas e notícias que julguei pertinentes a pesquisa.

ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter a experiência daqueles que os construíram, denotam o seu mundo.

Rolnik (2004) traça também tipologias da cidade. A primeira delas seria a cidade-política: há sempre uma dimensão pública de vida coletiva, a ser organizada na cidade. Da necessidade de organização da vida pública na cidade emerge um poder urbano, autoridade político-administrativa encarregada de sua gestão. A relação morador da cidade/poder urbano pode variar infinitamente em cada caso, mas o certo é que desde sua origem cidade significa, ao mesmo tempo, uma maneira de organizar o território e uma relação política. Assim, ser habitante da cidade significa participar de alguma forma da vida pública, mesmo que em muitos casos essa participação seja apenas a submissão a regras e regulamentos. A segunda é a cidade como mercado: ela se refere a um tipo de espaço que, ao concentrar e aglomerar as pessoas, intensifica as possibilidades de troca e colaboração entre os homens, potencializando sua capacidade produtiva. A cidade, ao aglomerar num espaço limitado uma numerosa população, cria o mercado. Hoje, a imagem da cidade como centro de produção e consumo domina totalmente a cena urbana. Nas cidades contemporâneas não há praticamente nenhum espaço que não seja investido pelo mercado (ou pela produção para o mercado). É possível dizer que hoje o mercado domina a cidade.

Por último, a autora mostra a cidade como/do capital: ao se organizar em função do mercado, gerando um tipo de estrutura urbana que não só opera uma reorganização do seu espaço interno, mas também redefine todo o espaço circundante, atraindo para a cidade grandes populações. É como se a cidade fosse demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores. Esses muros visíveis e invisíveis que dividem a cidade são essenciais na organização do espaço urbano contemporâneo. O que há de permanente na cidade do capital é a luta pela apropriação do espaço urbano e a ação do Estado nada mais é do que expressão das forças engajadas, voluntária ou involuntariamente, nesta luta.

Para Brandim (2006, p. 21), um dos campos de análise que perpassa o entendimento da cidade é aquele preocupado com sua definição enquanto questão: ou seja, com os enredos que foram montados e articulados por um saber ou por vários saberes cruzados em uma tentativa de solucionar os problemas de sua administração. A preocupação com a análise da cidade moderna pressupõe que possamos identificar os mais diversos discursos que permitiram sua visualização, tanto como materialidade quanto imagem, pois essas foram as maneiras indissociáveis de possibilitar uma “escrita” da cidade, bem como de seus lugares e práticas, criando uma infinidade de tensões sobre qual seria a melhor forma de inscrevê-la em uma

ordem que fugisse ao que era considerado caos, confusão e amontoamento, qualidades essas que desqualificavam a cidade, mas que nem por isso deixavam de fazer parte dessa.

Para a autora (BRANDIM, 2006, p. 21-22) é possível dizer que Teresina não ficou indiferente a essa tentativa de elaborações conceituais e mentais ao longo de sua existência. Como cidade planejada, obedeceu a critérios e racionalidades próprios de sua época, utilizando soluções que haviam sido testadas ou não, em níveis nacional e internacional, fortificando ainda mais o mito atribuído, a partir do final do século XVIII, aos aspectos urbanísticos, utilizados na tentativa de configuração de uma “civilidade” que tinha na organização urbana sua melhor forma de existência. A literatura, por meio da preocupação de autores com a cidade enquanto “questão urbana”, formulou significativas contribuições para o entendimento das formulações imagéticas das nações, no século XIX, especialmente naquilo que diz respeito às formas de pensar e conceber o urbano. Deste modo, essas idéias foram objetivadas a partir de diferentes instrumentos, tais como: anais, revistas especializadas, leis, decretos, códigos, textos jornalísticos, manuais, conferências, que multiplicaram e fizeram circular representações sobre a cidade ideal ou desejável. Assim, (nesse momento do trabalho é o objeto de estudo da autora) a construção de Teresina, um acontecimento aparentemente local, circunscrito à esfera de ação do Conselheiro Saraiva², revela-se exemplar, para entendermos as implicações existentes entre urbanismo e arquitetura no final do século XIX no Brasil, além de indicar uma forma de transferência dos modelos europeus, tão fecundos nas idéias acadêmicas brasileiras daquele período (BRANDIM, 2006, p. 24).

A idealização de Teresina e sua posterior concretização urbana pertenceu a uma conjuntura na qual podemos ressaltar a importância dada à transferência dos modelos europeus: porém, essa tarefa mostrou-se indissociável das transformações e dos diferentes reempregos que foram sendo implantados, diante das necessidades e das lógicas próprias que iam sendo orientadas pelas práticas locais.

Nesse caso, é possível salientar que a cidade, enquanto artifício e molde, passa a ser uma imagem racional, prevista nos mapas e nas localizações funcionais, provenientes, em alguns casos, de um arsenal teórico e estratégico, na maioria das vezes, transferidos de outros lugares. Porém esses serão sempre adaptados, mas também deslocados, pois o processo de apreensão da cidade é determinado também por suas lógicas internas. Entender esses mecanismos é enxergar as fraturas existentes entre o modelo idealizado e as condições de existências, onde se revela um mundo de

² Conselheiro José Antônio Saraiva (Santo Amaro-BA, 1823; Salvador-BA, 1895). Estadista, ministro e parlamentar. Em 1850, foi nomeado presidente da Província do Piauí, tomando posse em setembro de 1850 e dirigiu-a até março de 1853, quando transmitiu o governo ao vice-presidente Simplicio de Sousa Mendes. Fundou a cidade de Teresina com a transferência da sede de Oeiras.

desejos, de representações e expectativas, mobilizador de um número ilimitado de significações para os mais diferentes sujeitos. (BRANDIM, 2006, p. 26)

A nova Capital deveria traduzir os recentes ideais de moradia, saúde, e de demonstração de poder, produzindo uma tomada de consciência, própria do tempo, de que era preciso romper com o passado, fazer transformações como as que ocorriam por toda parte, adotar medidas modernas de urbanismo, próximas daquelas dos países do “mundo civilizado”. Sob esse aspecto, a necessidade de regular um imprevisível “caos urbano” foi uma das principais tônicas que nortearam o pensamento e a cultura urbana em Teresina. A certeza de uma concepção estética funcionalista, capaz de solucionar todos os “males sociais” perpassou o desejo de um ambiente que fosse, na medida do possível, disciplinado para conter a desordem humana. Essa “leitura” racionalizadora do espaço constituiu uma das principais facetas que nortearam o viver e a prática urbana em Teresina, como também guiou outras que tiveram sua lógica urbana atravessada por um imaginário social capaz de elaborar regras, no sentido de indicar o que uma sociedade deveria ser ou não. A “cidade racional” deveria invocar atributos de salubridade, centralização geográfica e econômica e necessidade de circulação. Essas necessidades fazem parte de um pensamento próprio da segunda metade do século XIX, revelador da necessidade de romper com os modelos coloniais, interessados em regenerar o tempo, utilizando novas formas de aplicabilidade do urbanismo, próximos aos modelos europeus e da idéia de “civilidade” (BRANDIM, 2006).

Na historiografia piauiense, Teresina aparece como ponto central de estudos acerca da modernidade. De fato, a cidade como o espaço onde se vê o moderno, e seus sinônimos (o novo, o progresso, o civilizado) é tema de inúmeras pesquisas. Para Marques Sobrinho (2003, p. 71-91), a questão da modernidade em Teresina é algo que já se pode observar desde o século XIX. No fim deste século e início do século XX, havia na mentalidade das pessoas um sentimento de progresso e uma sensação de que a população estava entrando na modernidade. Enfim, existia um sentimento de modernidade em várias partes do mundo, que era difundido por teóricos e pensadores modernos. Em Teresina, havia uma procura pela modernização percebida em 03 aspectos: o trabalho, a política (que se apropria do projeto modernizador) e por último, a elite como agente modernizador. A autora tenta compreender por que Teresina, até hoje tida como cidade atrasada, se posicionou favorável à modernização nos anos finais dos Oitocentos e nos trinta primeiros anos dos Novecentos.

Ela mostra também, que “modernidade” é uma idéia que aparece associada a progresso. Isso faz com que as pessoas mudem sua visão acerca do trabalho, tendo em vistas os objetivos

da modernidade. A preocupação das elites com o trabalho é concretizada através de leis, de códigos de posturas repressores da vadiagem, que obrigavam os homens livres pobres a trabalhar. A autora mostra que o discurso dos políticos estava alinhado com o da proclamação da República. As ações dos políticos eram no intuito de melhorar a infra-estrutura da cidade. Assim, muitos políticos teresinenses podem ser considerados modernos. Primeiro, porque estavam em um local e época que prometia aventura. Segundo, foi a capacidade ou pelo menos a intenção de transformar a realidade adversa. Havia, assim, uma busca pela modernização de Teresina por parte das elites que queriam modernizar a cidade; e por parte dos políticos essa modernização era elemento fundamental da elaboração do discurso modernizador.

No jornal *A Imprensa* [05 de outubro de 1927, s/p], uma coluna intitulada *Echos e Factos* relata a concessão cedida a uma empresa chamada Ribeiro & Martins do Maranhão, para exploração de cinema na capital durante 10 anos, por parte da Câmara Legislativa:

[...] Applaudimos, porque em verdade Theresina não possuía um cinema decente e a firma citada se comprometia a fase-lo tendo se esforçado por cumprir o prometido. O 'Olympia', apesar de horriavelmente quente, é sem contestação o melhor cinema que já tivemos. Esse motivo e mais a obrigação de dar semanalmente uma função dedicada ás normalistas, com 100 entradas grátis para as mesmas, justificaram, talvez, os favores concedidos á empreza Ribeiro & Martins. O que, porem, nos parece merecedor de reparo é o facto de não haver selecção na escolha das fitas que se exibem nas sessões dedicadas ás normalistas. Não sabemos se a lei que dá os favores e cria as obrigações correspondentes para a Empresa, diz que natureza sejam essas fitas. Que não o diga, presume-se que ellas devem ser instructivas e de grande fundo moral, pois se não comprehende que para jovens inexperientes, mal entradas na phase perigosa da puberdade, sejam dedicados esses perniciosos cines romances amorosos, em que o que mais se vêem são profundos, famélicos, absorventes, exhaustivos, succulentos, sensualissimos beijos, que mais se parecem mordeduras, e pavorosas scenas de fácil adultério e outras pouco edificantes, que nada instruem, antes despertam na alma cândida das gentis donzellas, facilmente impressionáveis, o desejo da imitação d'aquillo tudo, que é apenas uma má escola, uma mentira, uma 'camouflage' bem feita. [...] Haja vista o que os jornais cariocas registram constantemente de lamentáveis desastres sociaes, attribuidos com justa razão aos cinemas, cuja influencia é incontestavel sobre os espíritos menos equilibrados, sobre o delicado feixe de sensibilíssimos nervos, que é, em regra, a encantadora mulher patricia. Não é fora de proposito, portanto, que vindos suggerir á empreza Ribeiro & Martins, que é tão desejosa de bem servir, a necessidade de seleccionar os 'films' que exhibir ás terças-feiras, preferindo os naturais, de viagens ou scientificos, como 'Viagem ao polo norte', uma pellicula sobremodo interessante e instructiva. Ahi fica a suggestão, que esperamos seja recebida com a isenção e boa fé com que a fazemos.

Este texto parece ser um exemplo daquilo mesmo que o cinema representa na cidade, não só pelo cinema ser um dos carros-chefe da modernidade, mas como um exemplo mesmo do que é o moderno. Ao mesmo tempo em que o empreendimento é celebrado enquanto iniciativa inovadora, deve sê-lo com os devidos cuidados, com o devido respeito à tradição, no caso as normalistas. Celebrado como o melhor cinema já visto, mas desde que apresente filmes escolhidos a dedo, que não ofendam os mais “vulneráveis”. O cinema também pode ser perigoso. Nada mais moderno...

Castelo Branco (2005), em sua pesquisa acerca da condição feminina na Primeira República, também aborda o cinema enquanto espaço urbano experimentado pelas mulheres. Era uma das principais marcas das mudanças que estavam ocorrendo no Brasil no início do século XX: a valorização dos espaços públicos. Uma prova disso são as revitalizações feitas nas cidades do Brasil, as reformas urbanas que foram feitas nas grandes cidades, como Recife e Rio de Janeiro³.

Os cinemas, os cafés, os clubes elegantes, as avenidas e praças abertas ao passeio das famílias, os teatros e mesmo o carnaval, já, então, elegante e civilizado, eram as novas formas de lazer que iam ocupando os espaços públicos das cidades. As mulheres que antes levavam uma vida predominantemente doméstica, passavam a freqüentar cada vez mais as ruas e suas novas atrações.

Teresina, como muitas cidades brasileiras, começa a buscar a valorização dos espaços públicos e a criar novas formas de lazer que viessem juntar-se às já existentes. O autor mostra que assim a cidade, aos poucos, vai ganhando cinemas, vai dando novas feições ao carnaval, constrói um passeio público para o *footing* elegante das famílias e passa a valorizar mais o teatro e as competições esportivas, como corridas pedestres, ciclistas e o futebol.

Castelo Branco (2005) mostra que o cinema não tinha as mesmas exigências de toalete que o teatro; além disso, seus preços relativamente mais baratos faziam dele uma diversão acessível às camadas pobres da sociedade. Essas peculiaridades possibilitavam que, nas apresentações cinematográficas, as pessoas finas e elegantes estivessem lado a lado com

³As obras de revitalização do centro do Rio de Janeiro no início do século (1903-1906) foram comandadas pelo então prefeito Pereira Passos, nomeado com poderes extraordinários pelo presidente Rodrigues Alves. Engenheiro formado na Escola Militar, Pereira Passos viveu em Paris durante anos, como funcionário da embaixada brasileira. Acompanhou de perto as reformas empreendidas por Haussman em Paris, que o influenciaram profundamente. As iniciativas reformistas de Pereira Alves seguiram vários sentidos e envolveram diversas áreas. A cidade Velha, deteriorada, estreita, abafada e confusa, foi transformada pela abertura de novas avenidas, que a ligaram aos bairros; novas ruas foram abertas e as antigas alargadas e calçadas; os velhos edifícios foram destruídos. A abertura de grandes avenidas, a criação de *boulevards* e o embelezamento da região central revelaram de maneira clara as influências das reformas parisienses. Para erguer a “nova cidade”, o velho centro carioca foi totalmente demolido (processo conhecido como o “Bota abaixo”) e, conseqüentemente, seus velhos moradores, encortiçados, ambulantes e pequenos comerciantes, foram expulsos para o subúrbio.

outras mais pobres. No início da década de 1920, Teresina passa a contar com três cinemas diários: o América, que funcionava desde 1916; o Éden Cinema e o Teatro-Cinema Pálace. Durante a pesquisa encontrei referência apenas ao Cine-Teatro Palace, os outros dois provavelmente são citados em jornais aos quais tive acesso por não estarem disponíveis. O autor aponta que boa parte do público que freqüentava os cinemas era formado pelas mulheres.

Desde as primeiras exibições elas faziam parte da platéia que se espantava se admirava com tamanha engenhosidade. Com o passar do tempo, o aprimoramento dos enredos das fitas começava a por em relevo as histórias e os artistas. A fantasia feminina passou a ser povoada por homens belíssimos e por seus comportamentos refinados. A moda também passou a ser influenciada pelos modelos apresentados nas telas. O cinema também teria influenciado o imaginário feminino ligado às relações amorosas. A questão central trabalhada pelo autor é o fato do cinema, enquanto representação, trazer novos valores à cidade, mas ela ainda era provinciana.

Geralmente o cinema aparece nos jornais quando recebe alguma reforma, algum investimento, novos equipamentos. Qualquer sinal de mudança vira notícia. No jornal *A Imprensa* [13 de novembro de 1927, s/p] é relatada a inauguração do cinema “Olympia”. Apontado como confortável, a nova casa de diversões é descrita na forma de um espaço completamente remodelado, com arte e gosto, agora sim um espaço digno da cidade. Mobiliário novo, todo uniforme, abundância de luz (interna e externa), a empresa Martins & Carvalho, responsável pelo empreendimento, dotou o cinema de “um arranjo especial para o salão de espera que dispõe de cadeiras, lindos espelhos e uma perfeita combinação de luzes”. Mas a desatenção dos responsáveis pelo negócio, com relação ao calor que faz dentro do cinema, não passa despercebida. A empresa não atendeu a solicitação de que se colocassem rotulas laterais no prédio, fixando as rotulas que somente podiam ser abertas na extrema parte superior, ignorando as condições climáticas da cidade:

Será muito conveniente, para comodidade do público, a collocação das rotulas, uma vez que, fechadas como ficam e sem ventiladores, torna-se insuportável a permanência do publico, por algum tempo, no amplo salão de projeções.

Em outra oportunidade, o jornal *A Imprensa* [27 de outubro de 1927, s/p] aborda novamente a questão da freqüentação nos cinemas. O colunista de *Echos e Factos* atende a solicitações (na verdade estão mais pra reclamações) de freqüentadores do cinema Olympia:

Pedem-nos distintos frequentadores do cinema ‘Olympia’ que reclamemos da Empresa proprietaria dessa casa de diversões a realização duma medida de alta conveniencia, util em todo o tempo, especialmente agora, visto a quadra intensamente calorenta que atravessamos. Trata-se da collocação de ventiladores no salão de exhibição daquele cinema. A reclamação é justa e oportuna. O systema de ventilação preferido no ‘Olympia’ não produz resultados efficientes, porque o ar se renova apenas pela parte superior do rotulamento e não recebe, além disso, dentro da sala a necessaria agitação. Com a affluencia de espectadores, torna-se o ambiente extraordinariamente incommodo, não raro insuportável, por sua elevada temperatura. Seria pois muito louvavel e acertado que a Empresa fizesse o emprego de ventiladores, em numero sufficiente o que de certo lhe não acarretaria despesa de monta com o gasto de energia electrica, attendendo ás vantagens que lhe confere a esse respeito o contracto com o Governo do Estado. Tal melhoramento não deixaria de reverter a fazer da mesma, valendo lhe os applausos e a frequencia mais assídua de todos os que apreciam representações cinematographicas. Ademais porporcionaria maior commodidade aos espectadores, coisa que não deve ser esquecida num cinema elegante, destinado a reunir a escól sociedade.

Depois o jornal *A Imprensa* [28 de outubro de 1927, s/p] noticia⁴ a inauguração do cinema Olympia [*Cinema “Olympia”: Theresina vai possuir um luxuoso centro de diversões*]. Funcionaria no antigo prédio do “Palace”, completamente remodelado, desde a fachada até ao “ecram”. Os trabalhos de remodelação foram feitos sob a direção do engenheiro (tido como figura ilustre) Paulo Diamantino e, dadas as circunstâncias (segundo o autor), o trabalho é julgado perfeitamente adaptado às exigências “indispensáveis” de um cinema moderno. Que são: amplo salão de exhibições, dotado de um mobiliário novo e cômodo, fartamente ventilado (“devido ao rotolamento collocado aos lados do prédio”), com cabine de cimento armado, tela de gesso e ótima acústica. O cinema é tido como incontestavelmente o melhor ponto de diversões do Estado. A sala de espera, com rico mobiliário, espelhos de cristal e luxuosos resposteiros, dava a nova casa um aspecto belo e distinto. Pra fechar, uma fachada artística, com muita iluminação, o que contribuirá para o embelezamento da praça Rio Branco, “hoje o ponto preferido do nosso público”. Por último, o autor da reportagem nos diz:

O ‘Olympia’ dispõe de uma lotação de 500 cadeiras de classe. A empresa Martins e Carvalho não mediu sacrificios no intuito de prover a nossa capital de um cinema que rivaliza com os existentes nas cidades mais adiantadas do paiz. É justo, pois, que o público theresinense saiba corresponder o esforço e a boa vontade dos ilustres proprietários do ‘Olympia’ e ‘Royal’.

⁴ Apesar da confusão das datas, é bom lembrar que os jornais da década de 1920 não eram diários como os de hoje. Podiam variar entre dois ou mais dias, até a publicação de uma nova edição. É possível que um fato seja relatado dias depois de acontecido, assim é possível que o cinema já estivesse em funcionamento, mas uma reportagem sobre o mesmo só apareça depois.

Se o contexto que permeia a cidade é o de um processo de modernização, os equipamentos da cidade (o cinema, por exemplo) devem ser uma demonstração do mesmo. Do contrário, a cidade ficará para trás. Não basta ser um bom cinema, deve ser um que não fique devendo aos de outras cidades, tidas como mais avançadas. Em outro texto do jornal *A Imprensa* [30 de outubro de 1927, s/p], a coluna *Echos e Factos* volta a abordar o cinema e sua relação com a praça Rio Branco:

Cada dia que decorre a situação da praça Rio Branco modifica-se, ganhando novos elementos que lhe dão a primasia entre os pontos de reunião desta capital. Ali estão situadas as nossas principais casas de diversão: cinemas, bars, cafés & ao lado de importantes casas commerciaes. Aos domingos e quintas-feiras, a nossa população reúne-se nos jardins, para ouvir musica, espraçando-se depois, alegremente, pelos bars e cinemas. Agora com a inauguração do ‘Olympia’, ainda se tornou maior a animação e o movimento local, pois para aquelle ponto afluem a nossa sociedade. Estão, porém, situadas nas proximidades deste cinema, diversas casas de tavalagem⁵freqüentadas por gente duvidosa, que nem sempre guarda a necessaria compostura, circumstancia que produz uma situação pouco agradável ás familias que por ali transitam. Alguns interessados pedem-nos que chamemos a attenção das autoridades afim de ver se é possível encontrar solução que liberte aquelle logradouro desses elementos deletorios e perniciosos.

Este trecho da coluna reforça aquilo que já havia sido exposto na primeira parte do texto, onde o autor comenta a cogitação, por parte do Intendente Municipal em exercício, de criar uma “Guarda Nocturna”, visando melhorar o então escasso policiamento da cidade.

Inegavelmente, muito terão a lucrar os moradores desta cidade, com a execução dessa medida, pois, é fartamente conhecido o abandono em que vivem nossas ruas e avenidas onde, á noite, è, pelos menos, invisível a presença de qualquer policiamento. Como se pratica em todas as capitaes, a não dizer em a quasi toda a totalidade das cidades adiantas do paiz, com um mínimo de despesa, com uma contribuição modestissima de cada municipe, facil e proveitosamente se conseguirá a organização dessa guarda, tão util, tão necessária em uma cidade populosa e civilisada.

Se o processo de modernização (ir ao cinema) é resultado dos desejos das elites, o cinema tem dever ser um espaço privilegiado enquanto tal. Para Schvarzman (2005), ir ao cinema é uma prática datada e codificada. Não apenas traduz um hábito, mas revela formas de frequência e distinção social, fruição estética, imaginações sobre a diversão e a cultura. Sua organização, ainda que tenha (ou possa ter) por base modelos estrangeiros, toma em cada local aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais.

⁵ Casas de jogo do bicho.

A autora mostra que no Brasil, e mais especificamente em São Paulo (é seu caso de estudo), o cinema começou como divertimento de feira, essencialmente masculino, e evoluiu para uma frequência proletária e popular no início dos anos 1920, como em outras partes do mundo onde, com a sedimentação da linguagem cinematográfica a partir de D.W. Griffith⁶, que deu aos filmes condições de contar histórias mais longas e concatenadas narrativamente, foi possível estabilizar o negócio cinematográfico.

Tendo nascido essencialmente como uma curiosidade popular, com as possibilidades narrativas abertas pela linguagem cinematográfica, a atividade tende a se dignificar através das novas histórias que passa a contar, atraindo o público burguês, que demanda mudanças nas práticas da exibição. Os cinemas deixam de ser apenas grandes galpões que reuniam trabalhadores, e passam a ser também lugares de distinção, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de luxo e organização.

A autora, analisando as colunas de jornalistas cariocas como Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos* e *Cinearte*, e Pedro Lima na revista *Selecta*, mostra que eles procuraram (nos anos 20) incentivar a produção de filmes nacionais e a melhoria das salas de exibição através da “Campanha pelo Cinema Brasileiro”. Em suas colunas, definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico, e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. Pensavam o cinema como uma atividade artística dignificante para o país, e sua frequência, uma forma de diferenciação e distinção social.

Na verdade, o que a autora tenta mostrar é que a avaliação crítica aos filmes era, nesse momento, indissociável de suas condições de exibição. Cita também a pesquisa de Richard Koszarski⁷, sobre o cinema nos EUA, e sua classificação dos críticos, distinguindo-os entre os *reviewers*, resenhistas, que resumiam o assunto dos filmes ou o material de imprensa, e os que seriam efetivamente *críticos*, pessoas, à época, ligadas à literatura ou a algum ramo literário – o cinema buscava notabilizar-se como arte – que procuravam algum tipo de influência pedagógica junto à audiência e aos diretores, e que faziam de suas colunas lugar de expressão de suas idéias. Mas certamente o que melhor pode definir a atividade tal como era realizada nessa época seria a crônica, e até mesmo a crônica social, na medida em que estava em pauta

⁶ David Llewelyn Wark Griffith, geralmente conhecido por D.W. Griffith (20 de Janeiro de 1875–23 de Julho de 1948) era um diretor de cinema estadunidense. É mais conhecido pelo seu controverso filme *O Nascimento de uma Nação*.

⁷ Ver mais em: **An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928** (History of the American Cinema, Vol 3). Los Angeles: University of California Press, 1994.

não exclusivamente a apreciação estética de um determinado filme, mas o espetáculo como um todo: o filme principal, os vários números artísticos que o precediam, assim como a sala, sua “atmosfera” e os espectadores. A sala de cinema nos anos 20 é, afinal, um lugar significativo de frequência social, aonde se vai para ver e ser visto.

Schwarzman (2005) mostra que a crítica cinematográfica desse “evento” continha também elementos da crônica social e da crônica literária, com suas observações sobre as pessoas e os lugares, com a atmosfera do cinema engatando no enredo do filme, nos seus astros. Como a frequência é parte da avaliação e conceituação do filme e do cinema como atividade, a localização das salas é igualmente importante, uma vez que demarca o lugar social do público. Boas salas em bons lugares garantiriam a afluência do público letrado burguês, que faria do cinema em São Paulo um espetáculo refinado e respeitado, oposto ao divertimento popular que desprezava e, no seu entender, prejudicava a atividade. Mas o que estava em jogo no interesse do crítico diante da qualidade das salas e de sua frequência? Em primeiro lugar, o progresso de um país se mede pelo número de cinemas. Em segundo lugar, notabilizar a atividade cinematográfica – seja na realização, seja na exibição, através da criação de cinemas que atraíssem os “bons” frequentadores, elevando a atividade, antes relegada às camadas populares, e sobretudo aos homens. E a notabilização é entendida ao pé da letra. Significava fazer da atividade de ir ao cinema um acontecimento social como o teatro e a ópera.

Por último, Schwarzman (2005) mostra que pelo fato da crítica estética do filme e as condições de exibição serem elementos indissociáveis, ela atua como um militante que pode e deve influenciar na atividade, e que ao fim acredita que suas intervenções foram determinantes para mudar o curso dos acontecimentos. Assim, são constantes as observações sobre as condições das salas, das orquestras e dos programas que antecederiam a exibição dos filmes.

A experiência de ir ao cinema não é única nem imutável. Ao longo do tempo muda o espetáculo cinematográfico, muda o público, e muda também a concepção do espaço das salas. Nos anos 20 se consolida a idéia do cinema como espetáculo de evasão popular. Grandes salas são construídas ou reconstruídas para criar “atmosferas” de surpresa e emoção. Encarrega-se de lançar o espectador para fora de seu cotidiano: o exotismo é certamente a característica marcante. A frequência aumenta sobretudo pela afluência de crianças e adolescentes, o que explica a preocupação com a moral dos filmes.

Avançando até o ano de 1935, o jornal *O Tempo* [09 de setembro de 1935, s/p] noticia que o “Theatro 4 de Setembro, actualmente funcionando como cinema sonoro da Empresa

Cine-Theatral Piauiense, está passando por apreciáveis remodelações, no seu interior”. Além de várias adaptações que estão sendo feitas (“sala de espera, bars, etc.”), o jornal aponta que o representante da empresa na capital, o sr. Alfredo Ferreira, pretende realizar aos domingos, antes da matinal, momentos de danças e outras diversões para a alegria do público. No que concerne à parte técnica, a empresa acabava de receber da capital do país dois “possantes e modernos” aparelhos para projeção, último modelo, da “afamada marca Bygthon, com lentes Luis”, os quais já estavam sendo montados por técnicos vindos de Pernambuco. Quando questionado acerca do que iria fazer com o outro aparelho (agora velho) que vinha sendo usado, sr. Alfredo disse ao jornal estar cogitando a possibilidade de abrir um cinema de “segunda classe” para exibição de filmes de aventuras, westerns, etc. Disse também estar aguardando a vinda de um gerente da “Metro Goldwyn Mayer” com quem entraria em acordo para a vinda a mais rápida possível de novos lançamentos.

O momento mais marcante dessas notícias (e colunas) acerca do cinema em Teresina é a matéria veiculada pelo jornal *O Tempo* [31 de dezembro de 1935, s/p] dando conta da inauguração das novas instalações do cinema Olympia:

A Empreza Theatral Cinematographica Maranhense convidou-nos para assistir, hoje ás 20 horas, a uma sessão especial em que será dada uma demonstração official das novas e modernas instalações de cinema sonoro que foram feitas no antigo cinema Olympia, o qual será reaberto ao público, a partir de amanhã, retomando assim o seu lugar de casa de diversões de primeira ordem em nosso meio. O amplo salão da praça Rio Branco reabre com melhoramentos consideráveis, a começar pela instalação de aparelhos Movietone dos mais modernos e a prolongar-se por reparos e readaptações generalizadas em todo o predio, que recebeu forro, elevação de tecto, nova pintura e ornamentação mais caprichosa, de modo a ter um aspecto mais agradável e a proporcionar ao público mais conforto. A Empreza maranhense pretende assim resgatar amplamente os erros que cometeu, não somente se negando a instalar modernamente o Olympia, como permitindo que se fizesse o seu fechamento em epocha tormentosa para o cinema, em Teresina. Em a casa que agora reabre sob tão bons auspícios, serão exhibidos films de linha das principaes productoras americanas, os quaes se distinguirão não somente pela alta qualidade, como por serem novos e de recente lançamento, o que é uma vantagem sempre frizante, dado a rapidez assombrosa com que se processo o progresso no cinema.

O que faz algo ser moderno? Quais os critérios? O que é preciso para um cinema ser considerado moderno? Aparentemente o que chama atenção dos redatores das notícias abordadas até aqui, moderno é o que remodelado, melhorado, re/inaugurado. Com novos equipamentos, não só novos, mas os mais modernos, o último lançamento. Os melhores filmes, mas não só isso, melhores porque mais recentes.

Em 1946, uma fonte que ajuda a compor esse painel das representações acerca do cinema em Teresina é a coluna *A Cidade* (de autor anônimo), do jornal *O Piauhy*. A coluna apresenta-se na edição do dia 08 de fevereiro de 1946:

Temos por esta coluna procurado auxiliar as autoridades, defendendo os interesses do povo, mostrando a maneira como vem sentindo a cidade, por diversos motivos, faltas que devem ser remediadas sem nenhuma demora: falta de água, luz, esgotos, sujeira e enfim quase todos os pontos que devem ser dignos de carinho por parte de nossas autoridades. Sabemos, é verdade, que tais assuntos não podem resolvidos de uma hora para outra, levando em conta a triste herança que nos legou a decaída administração de Leonidas Melo⁸ e Lindolfo Monteiro⁹.

Assim, a coluna se prontifica a ser uma espécie de porta-voz das necessidades mais imediatas da população, não só por conta das cobranças feitas pelos leitores, mas também por conta das necessidades de uma cidade que se quer avançada. Então, uma das discussões que aparecem na coluna [Jornal *O Piauhy*, 03 de fevereiro de 1946, s/p], já naquele momento, é a questão acerca da construção do porto. A situação, apresentada como “triste e desoladora”, não condiz com uma das “capitais bem novas do Brasil”:

Quem não conhece nossa cidade e tem a desventura de aqui chegar, por via fluvial, antes mesmo de ter contato direto com esta terra que impropriamente é chamada cidade verde, que melhor seria chamá-la de suja, sofre logo uma decepção. Para o viajante, acostumado a desembarcar em cidades onde os poderes públicos zelam efetivamente pelas coisas do Estado, vendo a maneira por que é desprezado o nosso porto, no qual somente se depositava o lixo da cidade, nos tempos funestos de Lindolfo Monteiro, a impressão de primeira vista não pode ser peior.

O problema apontado pelo nosso colunista é que o governo federal, pelo que se sabia, havia dado uma verba para a construção do tal porto, porém os homens que dirigiam os rumos da política naquele momento preferiram aplicá-la em outros serviços, “que não aparecem”:

Nada melhor para Teresina, onde o clima é bastante quente, seria a construção do porto e da Avenida Maranhão. Quem, por necessidade é obrigado a trafegar por via pública, ao invés de sentir um bem estar causado pela ventilação vinda do Rio Parnaíba, é forçado a bater em retirada, tal é o lamaçal que provoca ali uma fedentina que pessoa alguma poderá tolerar. Precisamos, já que não nos é possível construir o porto e fazer a Avenida,

⁸ Leônidas de Castro Melo (Barras, 15 de agosto de 1897 — Teresina, 24 de maio de 1981) foi um médico e político brasileiro. Governou o Piauí por dez anos, durante o governo Getúlio Vargas. Com a redemocratização do país fundou o PSD no estado, se elegendo senador.

⁹ Lindolfo do Rego Monteiro, médico e político, nascido e falecido em Teresina (1896-1974). Foi diretor da Casa de Anísio Brito, Caixa Econômica Federal do Piauí e do Departamento de Saúde do Estado. Professor da Escola Normal Oficial de Teresina foi também Prefeito nomeado de Teresina exercendo o cargo de 1936 a 1945.

mandar pelo menos retirar os montões de lixo ali existentes, melhorando assim a sala de visita de nossa capital. A medida que opinamos seja tomada, é de urgência e não pode por mais tempo ser protelada. Como ficaria bonita Teresina, com uma avenida e um porto. Como impressionaria bem ao visitante e nós mesmos, a nossa cidade com um caes da ponte metalica á uzina, e uma Avenida calçada.

Outros aspectos da cidade são abordados na coluna [03 de março de 1946, s/p], como a situação dos bares e cafés da cidade. Cobranças recaem sobre os proprietários dos estabelecimentos por não cumprirem as portarias do Diretor de Saúde:

Parece incrível dizer-se, que, embora tenha o sr. Diretor de Saúde, por portaria, tomado todas as providencias no sentido de ver melhorar as condições de nossos Bares e Cafés, nenhum efeito tenha sortido, em virtude da maneira de desprezo como foi recebida, pelos proprietarios, a medida daquela autoridade. Continuaremos nas mesmas condições de falta de higiene e ainda mais, piorando assustadoramente, pelo descaso que se vem notando, por parte dos garçons, no servir á freguesia. Quando por necessidade, procura-se um Café, em Teresina, tem-se logo que se revestir da maior calma possível, para não desesperar com a massada infernal imposta pelos servidores, que displicentemente passam horas e horas sem darem a mínima atenção aos fregueses.

Para o colunista, os proprietários têm a responsabilidade por conta do que está acontecendo, pois não visam o bem estar do freguês, esquecendo-se que dela é que depende seu lucro, logo, a razão de ser do negócio. Outro problema apontado pelo colunista é o fato de que, aparentemente, só em Teresina os fregueses são tratados desta forma. Ainda na mesma coluna o autor aponta:

Por determinação da Saúde Publica, nos Cafés, não é permitido servir-se água aos fregueses em ser filtrada. A ordem da autoridade, é justa, e merecedora dos nossos aplausos e deve ser cumprida á risca. Como solucionarem o problema? Era difícil; necessário se fazia uma despesa e os donos de Bares e Cafés não podem, porque o lucro é pouco fazer gastos para beneficiar áqueles que são o esteio de seus negócios. Procuraram desde logo, uma maneira simples e deram por terminado o impasse que se lhes apresentava. Não se serviria mais agua em seus estabelecimentos, porque não eram tolos, para diminuir seus lucros, comprando filtros. Estamos agora defronte uma situação bem vexatória. Com um calor abrasador como o de nossa capital, quando se sai á rua e se tem sêde, não se tem água para mata-la, porque os donos de Bares e Cafés suspenderam o fornecimento. Tem agua para passar café, mas para beber, néca. No Piauí é sempre assim, quem paga, não tem direitos.

Posteriormente, o colunista de *A Cidade* abordará os rumos que a mocidade está tomando. O caminho [Jornal *O Piauí*, 05 de abril de 1946, s/p] seria o do vício, “ao invés do rumo certo e digno dos jovens, que, em formação, devem se aprimorar moralmente, para que, assim procedendo, tenha a nossa infeliz terra, futuramente, homens dignos e capazes á sua

frente”. Esse tal vício deveria ser combatido pelas autoridades competentes (pois a elas cabe o direito de assim proceder) usando os meios coercitivos cabíveis. O autor aponta que o quadro que se apresenta na cidade é dos mais tristes, e “merece a nossa censura”. Assim, os jovens estando largados e abandonados, sem terem sobre eles a vigilância dos pais e das autoridades, afundam-se nos tais vícios, para em consequência, serem homens nocivos à pátria e a sociedade. Ele traça então um quadro comparativo ao contexto da (ameaça) Alemanha nazista:

Quando a Alemanha nazista estava no auge de suas vitórias, notava-se no semblante de cada brasileiro, uma espécie de temor que já não se podia ocultar. Esperava-se a cada instante, com a vitória do Reich na África, que nossas terras fossem pisadas por soldados estrangeiros e que o peso de uma nova escravidão viesse cair sobre nossos ombros. O temor de uma invasão armada e violenta já não era possível ser escondido. As invasões, armadas ou pacíficas, tem o mesmo perigo e queremos acreditar serem as pacíficas mais perigosas do que as violentas.

O autor alerta para o fato de que, há muito, a cidade está sofrendo a maior e a mais perigosa de todas as invasões – a invasão dos costumes:

O cinema, que para muitos retrata os costumes verdadeiros de uma Nação, vem de certa forma prejudicando a nossa mocidade que vê e absorve o chamado modernismo que na realidade somente em fitas tem aquele cunho. Diante da incapacidade que as nossas autoridades têm demonstrado na repressão ao vício nos moços, dia a dia vai crescendo o número dos vadios e perniciosos que se em tempo, tivessem sido olhados, e cuidados pelas autoridades, poderiam ser homens capazes e dignos. A prova de quanto prejuízo vem sofrendo a nova geração já foi dada em nosso meio, quando, há pouco tempo, foram presos dois menores praticando roubo. Os cabarés de Teresina vivem completamente infestados de menores e as autoridades, impassíveis, cruzam os braços diante de tamanha miséria. É preciso que cada autoridade se compenetre de seu dever e faça valer as leis que estão mais e mais se desmoralizando. Ainda é tempo!

Além das questões morais, a coluna também vai se ocupar das questões estruturais que envolvem a cidade. Como por exemplo, o problema da falta de água [Jornal *O Piauí*, 06 de março de 1946, s/p], cujas medidas para solucionar o problema, aponta o autor, não estavam sendo tomadas. Deixar uma cidade, durante vários dias, sem o “precioso líquido”, aponta o autor, é algo inimaginável. Enquanto estavam sem energia elétrica, sujeitos aos assaltos, ainda se poderia tolerar em vistas de se tomar as medidas cabíveis. Mas sem água, é mais difícil. Mais absurdo ainda é ter que sofrer isso numa cidade entre dois rios:

Com a escassez de água que estamos enfrentando, são muitas os aproveitadores que surgem e a economia popular se vai ressentindo de uma maneira assustadora. Como se poderá tolerar a compra de uma carga d’água pelo preço exorbitante de Cr\$ 5,00? Não imaginamos qual será a situação de

nosso povo, diante de tal problema. É uma miséria, é um caso que chega a revoltar até mesmo às pessoas mais brandas que se possa imaginar o estar-se colocado entre dois rios e não se ter água nem para beber.

Assim, o colunista dirige suas palavras [Jornal *O Piauhy*, 09 de janeiro de 1946, s/p] às autoridades responsáveis, o novo prefeito, que já está em tempo de ir mostrando o rumo de sua administração, para que o povo veja que está sendo governado “com inteligência” e “não tiranizado”, como havia sido durante o Estado Novo. Já era tempo de gestos que visassem a conquista, para os poderes municipais, da simpatia, a boa vontade e a confiança dos munícipes:

Sabemos que o atual administrador do município não pode corrigir, de um dia para o outro, com os estragos profundos de inépcia e inoperância de seu antecessor. Não esperamos que faça milagres, tanto mais que estamos convencidos de que as espetaculares vantagens dos chamados milagres administrativos, são sempre aparentes e, em realidade, custam mais do que valem. Tudo deve ser feito com calma, pensadamente, dentro das regras do bom senso e na medida do possível. Nada de passes mágicos.

A coluna vê a cidade como um campo de combate [Jornal *O Piauhy*, 10 de fevereiro de 1946, s/p], e não deixará o campo até que tenha atingido o seu objetivo: a limpeza e o bom trato da cidade. Principalmente se o problema envolver porcos:

Certa vez, pela coluna Queixas e Reclamações, levamos ao conhecimento das autoridades competentes, o triste fato de estar a Capital verdadeiramente enfeitada de porcos e até agora, podemos afirmar, nem uma providência foi tomada pois continuamos a ver por toda as vias públicas, as mais movimentadas, a quantidade assustadora de porcos que veem danificando as ruas e, ainda mais, os jardins de nossas melhores casas residenciais. [...] Numa cidade como esta, sem água e sem esgoto, onde a febre tifóide todos os anos faz suas vítimas, é inconcebível que tenhamos de suportar por culpa dos moradores e em parte por das autoridades, que devem e tem obrigação de zelar pelo bem estar coletivo, a vergonha e o perigo de contaminação provocado por animais que vivem às soltas por todos os recantos da cidade.

O colunista aponta [Jornal *O Piauhy*, 11 de janeiro de 1946, s/p] que o problema fundamental, “decisivo”, é o da energia elétrica:

Somente depois de termos luz é que deixaremos de andar às tontas. Indústria básica, todo o progresso material de um povo, depende hoje da eletrificação; exatamente daquilo que menos temos, neste reinado de imensa penúria que é o Piauí. Teresina poderia escrever o epitáfio de Rabelais: ‘Nada tenho, e o resto fica para os pobres’... Sem eletricidade, não se obtura a cárie de um dente, não se faz nem um picolé. O governo passado, na sua prodigiosa imprevidência, não pode compreender isso, ou melhor, não quis, porque não via um palmo diante... do bolso.

Como colocado anteriormente, a coluna *A Cidade* se apresenta como um porta-voz do povo (ou pelo menos de seus leitores) num diálogo direto com as autoridades, principalmente o prefeito. Na coluna do dia 13 de fevereiro de 1946, o prefeito é chamado à atenção por ignorar os pontos abordados nos textos:

Parece que o dr. Prefeito resolveu não ligar importancia ás justas e ponderadas reclamações e aos pedidos de providencias relativas aos serviços municipais que, desta coluna, lhe temos feito repetidas vezes. Talvez a nossa insistencia o tenha irritado, levando-o a nos contrariar, sem se aperceber de que está desatendendo, ao mesmo tempo, a opinião publica, de que somos mero portavoz. O povo é o dono, o senhor, o patrão, o pagante e assim cabe-lhe o direito de se irritar e reagir quando não lhe servem bem. Ao Prefeito compete a obrigação de manter intimo contato com a opinião publica, auscultar-lhe os anseios, satisfazendo-lhe os justos reclamos e explicando-lhe porque não atende as desrazoados.

A questão em debate era a volta (já reclamada anteriormente, em duas oportunidades) do nome de Frei Serafim às placas da avenida, que “a bajulação de Lindolfo Monteiro crismou de Getúlio Vargas”:

Soubemos que o dr. Prefeito zangou-se com as nossas ponderações e declarou que considera Getulio Vargas como grande estadista e não enxerga méritos no capuchinho Serafim. Essa injustiça é explicavel, em parte, pela natural tendencia que tem o construtor de procurar empenar o merito do arquiteto.

Em meio à abordagem da coluna *A Cidade*, outras representações aparecem, como o artigo intitulado “Em defesa da mocidade” [Jornal *O Piauí*, 13 de janeiro de 1946, s/p], de autoria de um tal S.S.. Nela, o autor aborda o problema dos menores que insistem em assistir a filmes impróprios, e a falta de fiscalização que permite esse tipo de ocorrência:

Até agora não tivemos conhecimento de qualquer medida adotada pelo dr. Melciades Lopes, no sentido de evitar que os menores de Teresina assistam aos filmes censurados. Era de se esperar que fossem imediatamente nomeados ‘fiscais de menores’, entretanto, verificamos que, nem mesmo guardas civis foram encarregados do policiamento nos cinemas. Ainda assim, não desanimamos e continuaremos, pelas colunas desta folha, a pôr em evidencia, tudo aquilo que nos parecer prejudicial à mocidade, apelando sempre para as autoridades, até que sejam aplicadas os remedios necessarios à extinção do mal.

Quanto à coluna *A Cidade*, sua luta continuava contra a falta de luz na capital [Jornal *O Piauí*, 14 de março de 1946, s/p], o que gerava um aumento no número de assaltos, o que fazia com que Teresina deixasse de ter um ar de cidade pacata:

Dizia-se, sempre que se falava em cidades pacatas, onde o crime não era sempre praticado, que Teresina estava quasi em primeiro lugar. Com a falta de luz que temos suportado, tudo nos tem aparecido e já se nota uma preocupação por parte do povo, que á mercê dos ladrões, vive sofrendo as maiores vicissitudes. Não atinamos qual a razão que nos deixa assim, sem segurança, a nossa policia encarregada da defesa da população. Podemos afirmar, sem nenhum exagero, que estamos em uma cidade completamente sem policiamento e se não fosse a vigilancia de cada cidadão, não se poderia contar o numero de roubos que seriam praticados em Teresina.

O autor conta (num tom irônico) que não é muito difícil, por conta da situação, encontrar alguém ou algum comentário a respeito de ladrões que, sem receios, entram nas residências, forçam as portas, com uma naturalidade tal, que já se tem a impressão de que conversas sobre roubos fazem parte do dia a dia. Sobretudo se entendermos esse “dia a dia” pelo período da noite, que por falta de energia elétrica, torna os roubos bem mais comuns. Assim, ele busca então cumprir o seu papel, cobrando às autoridades:

Esperamos que a vigilancia por parte de nossos policiais se redobre no sentido de favorecer aos habitantes de Teresina, a segurança que em todas as localidades a policia oferece. Viver-se sempre sobressaltado, como vem acontecendo em nossa terra, é verdadeiramente impossível suportar-se, a não ser que cada cidadão venha a ter o direito de conduzir armas para sua defesa, o que não nos parece bem. Somos de opinião que a vigilancia policial deve ser maior para que não sejamos forçados a retroceder aos velhos tempos, em que todos andavam armados. Não é de acreditar-se que regressemos ao invés de progredirmos. Será possível?

A falta de luz é um problema que tem presença constante na coluna [Jornal *O Piauhy*, 17 de fevereiro de 1946, s/p], cuja culpa é atribuída a Leônidas Melo “e seu séqüito de auxiliares”, pois impedia que uma série de problemas fossem resolvidos:

Em consequencia de tão grave situação, em todos os setores, os prejuízos sofridos pela população de nossa terra são incalculáveis. Queremos todavia, referir-nos hoje, acerca de como veem sofrendo os proprietários de cinemas de Teresina, com a não compreensão por parte de nosso povo dos motivos que tornam, em parte, a projeção defeituosa naquelas casas. É preciso que se tenha em conta não caber aos operadores a estabilidade na projeção quando a luz foge, como vem acontecendo todas as vezes, quando são exibidos os filmes. Os espectadores teresinenses estão a demonstrar uma falta de educação digna de censura, com o bater escandaloso das cadeiras, todas as vezes que, provocando pela carencia de luz, foge da tela, inesperadamente, o filme que se exhibe. Apelamos para a culta platéia de Teresina no sentido de fazer desaparecer esta forma de reclamação que tanto prejuízo aos proprietários dos cinemas e que desagrada aos assistentes que neles procuram um recanto para instantes de prazer. Não fica porem somente aí o nosso apelo, vamos alem. É certo que cada cidadão tem o direito de andar como entende, porem, não julgamos de acerto que os frequentadores dos

cinemas compareçam de manga de camisa, seja como for, às sessões cinematográficas demonstrando um verdadeiro desprezo á sua personalidade.

O autor faz questão também de mandar, através desse mesmo texto, uma mensagem aos proprietários, lembrando-os que em todas as cidades, nos cinemas, os empregados se apresentam bem vestidos e sabem receber aqueles que procuram os cinemas. Em Teresina a situação é bem diferente:

Em nosso meio, é uma vergonha, os empregados das empresas, parece que não ligam importancia aos habitues, apresentando-se de qualquer forma, em camisa de manga, cabelos desalinhados, dando uma impressão triste e condenavel para a nossa gente. Neste ponto porem, cabe diretamente a responsabilidade aos donos das emprezas. Uma das dificuldades para quem vai assistir a um filme em Teresina, é o encontrar uma cadeira para sentar-se quando tem a desventura de chegar já estando a sessão iniciada. Tudo escuro, sai o pobre espectador tropeçando num e noutro, até encontrar um dos assistentes que lhe indique uma cadeira. Por que não instituem, como nos outros centros, os pirilampos? Será possível que diminuam os lucros? Não cremos.

Na coluna, outros aspectos do cotidiano do teresinense serão abordados, mais ou menos na mesma linha daquela discutida acima: a dos modos no cinema, no caso, as vestimentas. O autor [Jornal *O Piauí*, 19 de junho de 1946, s/p] aborda os modos do teresinense, que não condizem com aquilo que se espera de um habitante da cidade, “os princípios de civilização que tão bem recomendam uma cidade”:

É preciso que tenhamos mais cuidado com nossos modos para que, ás pessoas estranhas, de passagem por nossa capital, que tenham o prazer ou desprazer de irem ás nossas casas de diversão, não pareçamos uns ignorantes e selvagens com os falsos retoques de povo de cidade. Em nossos cinemas, unicos logradouros que temos para nossas diversões, não é mais possivel tolerar-se as maneiras deselegantes como veem agindo pessoas sem responsabilidade, fazendo comentários, levando maliciosamente, para rumos inteiramente diversos as cenas que se projetam na tela. Temos a nossa sociedade e somos pobres em divertimentos. Sofremos todos os males, e é preciso combata-los. Não queremos molestar ninguem e muito menos temos a intenção de tomarmos, para nós, o lugar de espada, mas, dentro de nossas obrigações, que é de ficarmos com o povo, somos obrigados a trazer á tona, fatos que melhor seriam ficar no esquecimento para que não viessem manchar a nossa reputação de povo civilizado. Quem tem o desprazer de assistir um filme de amor, como são chamados, os que retratam vidas amorosas, tem uma verdadeira decepção quanto ao grau de educação de nosso povo, que demonstra viver mais com os instintos, do que com a razão. Sofrem as famílias de nossa capital, que freqüentam os cinemas, decepções e mais decepções ouvindo as pilherias dos mocinhos, que sem nenhum princípio de educação, vão aos cinemas para dizer gracejos que bem traçam á baila os pessimos costumes, retratando o que aprenderam, talvez, no interior de suas casas. Cumpre ao nosso povo combater esses desregramentos para que não sejamos apontados, por nossos visitantes, como

gente sem princípios e sem educação. Temos ouvido, é triste dizer-se, em nossos cinemas, piadas que merecem ser reprimidas pela policia tal é a deselegancia que apresentam. Queremos, focalizando essa passagem de nossa vida de cidade, fazer o nosso apelo aos teresinenses no sentido de melhorarmos os nossos costumes. Lembramos tambem, aos encarregados da manutenção da ordem e da moralidade publicas, que não fiquem de braços cruzados diante de fatos desta natureza.

Ainda que o autor [Jornal *O Piauí*, 27 de março de 1946, s/p] tenha feito ressalvas, lembrando que não tem a intenção de “banciar a palmatória”, no que concerne aos costumes dos teresinenses (nos cinemas também), pois ainda é gente “bem provinciana”. O problema é que os “maus costumes” já estavam chamando a atenção até de quem era considerado especialista no assunto:

Muito se tem falado da má educação de nossa platéia, chegando até mesmo para merecermos uma longa e brilhante conferencia do ilustre dramaturgo Renato Vieira, que, criticando-nos muito, esclareceu-nos ainda mais, a respeito de como se devem portar as plateias educadas. Mas isto já foi há muito tempo e as palavras do grande artista não foram alem dos paredões do ‘4 de Setembro’. Trazemos à baila, hoje, um velho costume tão arraigado em Teresina, quão lamentável, que ha muito vem merecendo critica. Os habitues de nossos cinemas, ‘granfinos’, sem a menor atenção aos demais assistentes, ao ir se aproximando o fim das películas, levantam-se e ficam de pé. Decorre daí uma verdadeira confusão, pois, quasi todos fazem o mesmo, tornando-se impossível ver-se o fim dos filmes, a não ser que se queira entrar tambem na competição de alturas e dimensões, as mais diversas. Se é pelas maneiras e costumes de um povo que se mede o seu grau de civilização, não temos duvidas do precario estado em que estagnamos. Não estamos, entretanto, a ponto de exclamar: ‘é tarde, é muito tarde’. Não, podemos e devemos nos corrigir, pondo em prática, os princípios de educação que tão bem poderiam imprecionar aos que nos visitam. Ao lado de nossa censura aos insolentes, lançamos um apelo aos senhores donos de Cinemas para que, fixando nos cartazes letreiros neste sentido, colaborem na educação de nossa platéia.

Enfim, nosso colunista aborda mais uma vez [Jornal *O Piauí*, 31 de maio de 1946, s/p] aquilo que parecer o motor da cidade:

Nesse Piauí, a terra do meu boi morreu, a terra do já teve, continua, e é lamentável dizer-se, numa fase de regresso que muito preocupa os que prezam o alevantamento deste povo que tantas lutas tem enfrentado mas que, infelizmente, não tem encontrado a vontade nos homens que ficam á sua frente. Nos tempos modernos, que bem caracterizam os nossos dias, a eletricidade faz parte integrante da vida de um povo e não é mesmo possivel o viver-se sem esse completivo do homem moderno. Tem, a eletricidade, entrado em todos os setores das atividades humanas e sem ela grandes e incalculáveis são os prejuízos decorrentes. Em nossa capital, como em nosso Estado, falta-nos o beneficio decorrente da eletricidade e assim vemos, escandalosamente e revoltados com o agir das autoridades que nos deixaram esta herança triste, pouco a pouco, desapareçam os melhoramentos que outrora tínhamos, por falta completa de energia eletrica. Os médicos não podem usar seus aparelhos, os dentistas tem que voltar á época das

boladeiras e assim Teresina caminha num passo bem desenvolvido para o retorno as velhas métodos da época das bibianas.

O autor lembra que em Teresina, ainda que em pequenas proporções, existia uma indústria. Mas com o desaparecimento da energia elétrica tudo foi por água abaixo. A cidade, segundo ele, já teve usinas de pilar arroz, fábricas de gelo, “gabinetes dentários elétricos”, aparelhos infravermelhos e ultravioletas e “muitas outras coisas na terra do já teve, já teve”. A culpa recai sobre o governo, que ao não fornecer energia elétrica à população comete erro indesculpável. Um governo que age assim, não há quem o defenda:

Começamos com nossos produtos industriais, poucos, é bem verdade, mas iam servindo para que nosso comercio fosse desenvolvendo e mais tarde poderíamos ser alguma no seio das cidades industriais. Onde Estão as de fabricas de sabão e azeite que funcionavam em Teresina? Desapareceram com o desaparecimento da eletricidade. Graças a Deus, os teresinenses não viram ainda o fim da industria do ensino secundario porque para a mesma não se faz necessaria a eletricidade e mesmo quando ela é imprescindivel os diretores dizem para os alunos que eles precisam de luz e portanto irão pagar de maneira barata, cinco cruzeiros por mês, o motor que ele vai comprar para o estabelecimento. Fiquemos ao menos com a industria do ensino.

Muito claro então que o sentido da modernidade (ou do moderno, que é o termo que de fato aparece nos textos) seja associado a alguns pontos que se ligam, que se relacionam ao longo das colunas. O plano geral é a busca da civilização (ser civilizado), vê-se isso na cidade. A cidade é avaliada pelo que tem a oferecer, seja um cinema ou até mesmo eletricidade, ou tudo aquilo que provém (de alguma forma) daí. Isso vai influenciar os teresinenses na melhoria de seus modos, seus hábitos, seus costumes, os quais você pode observar/avaliar, por exemplo, no cinema, ou nas avenidas. Tudo isso tem um significado maior: a civilização, ser civilizado, uma cidade civilizada. Essa pode ser uma interpretação apressada (pra não dizer simplória?), mas se olharmos em perspectiva, em busca de um sentido (no passado), do porque desse sentimento (a insistência com a eletricidade e tudo aquilo que ela representa pra esse colunista) o sentido talvez apareça.

Na discussão acerca modernização e violência policial em Teresina, no período entre 1937 e 1945, Nascimento (2002) mostra que Teresina surge a partir da idéia de torná-la a capital do Piauí. O seu traçado urbano desenvolveu-se, inicialmente, dentro de um plano rígido estabelecido em xadrez. A cidade, até o início da primeira década do século XX, tinha aquele aspecto bem característico das cidades coloniais. “Ralmente habitada”, as ruas estreitas, a sujeira e a presença de animais eram comuns. Não apresentava nenhum sinal urbano que a definisse como uma cidade moderna.

Nascimento (2002) mostra que apesar disso, existiam pretensões modernizadoras. A elite política e intelectual que residia na cidade constroem um discurso de modernização. Alguns acontecimentos marcaram o cotidiano da cidade e de seus habitantes e os discursos construídos sobre eles traduziam a idéia de progresso. A cidade foi construída com a finalidade de ser capital da Província do Piauí, portanto, marcada para uma vocação urbana. Entretanto, isso impediu que fosse mantido um laço significativo com o meio rural.

O autor cita que a modernidade não poderia se concretizar, no seu sentido mais amplo, sem o processo de modernização. Tal processo requer mudanças na economia, avanços tecnológicos, predomínio da ciência e razão prática, burocratização, organização racional do trabalho, ordem e progresso onde o Estado atua como instituição importante na gestão do processo. Mostra que datam desse período os primeiros símbolos de modernidade implantados em Teresina, tais como fornecimento de água encanada (1906), telefone (1907), energia elétrica (1914), bonde com motor de explosão (1927). Ele mostra que idéia de projetar uma nova cidade a partir da antiga pode ser encontrada nos relatórios do diretor de Obras da Prefeitura Municipal, engenheiro Luís Pires Chaves. Este se preocupava com o fato de Teresina estar às vésperas do seu centenário e, ainda, não possuir o que chamava de “Plano Regulador da Cidade”. O engenheiro sonhava com a adequação da cidade a um dos símbolos da modernidade, o automóvel, que começava a ganhar espaço. Acompanhando as transformações no traçado viário, surgiu também uma nova arquitetura oficial que contrasta com as remanescentes dos períodos colonial e imperial.

É a necessidade de se criar uma cidade nova, sendo assim, uma cidade moderna. Obviamente que a pesquisa, que citei acima, representa muito mais do que aí está. Mas de qualquer forma já é possível concluir que a modernidade (o processo de modernização) é algo que já fazia parte da história de Teresina há um bom tempo e provavelmente ainda faz parte do seu imaginário.

CAPÍTULO III

NOTÍCIAS DE CINEMA

3.1 O cinema evolui

André Luiz era colunista do Jornal *O Tempo*, em 1935, quando assinava a coluna *Noticias de cinema*, onde tratava dos temas relacionados ao universo cinematográfico, o que parecia-lhe ser uma necessidade do momento. No texto intitulado “*O cinema evolui*” [Jornal O Tempo, 07 de janeiro de 1935, s/p], André Luiz estabelece os parâmetros:

Vi, por não raras vezes, esta phrase sahir de boccas de pessoas que se dizem auctoridades em matéria de cinema:

- São contos de carocha!... É inverossímil que se possa adaptar ao Cinema, a música e a falla.

Realmente, quando atraz nos deliciavamos em assistir films silenciosos, parecia isto uma cousa absurda. Hoje, como se vê, é extraordinariamente assombroso o progresso da modernidade cinematographica. Além da música allusiva que sensibiliza o espectador, já ha o colorido distincto, um dos mais perfeitos engenhos desta maravilhosa arte. O Homem, entretanto, ainda não se contenta com o que já realizou e aprecia no presente; sempre e sempre, procura galgar, cada vez mais, a longa e íngreme escadaria do progresso. Ainda mais aperfeiçoado ficará o cinema! A ultima novidade, é que os arrojados productores e engenheiros da misteriosa Hollywood, pátria do cinema, querem, agora adaptar, também, o perfume no ‘films’. Assim, quando nos parecer na tela um daquelles mimosos e amenos jardins de O REI VAGABUNDO¹, sentiremos exalar-se pelo recinto, o perfume odiferonte das flores. Não duvidemos. Esperamos o porvir.

O cinema é apreciado não só pelo desenvolvimento técnico (porque a sua tecnologia é tida como avançada), mas também por sua capacidade de produzir estrelas, como apontado na coluna “*A menina delicada do cinema*” [Jornal O Tempo, 08 de janeiro de 1935, s/p]:

Janet Gaynor², pode se dizer, é a mais querida ‘estrela’ dos ‘fans’ brasileiros. Depois do papel que desempenhou em *DELICIOSA*, ao

¹ *The Vagabond King*, 104 min, Dir.: Ludwig Berger, EUA, 1930. Sinopse: A história se passa na França Medieval. O poeta-vagabundo Francois Villon, sentenciado a morte pelo Rei Luís XI por escrever versos depreciativos sobre ele, tem sua pena adiada por 24 horas, e nesse tempo ele deve derrotar os invasores borgonheses e ganhar o amor de Katherine. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0021511/>> Acesso em 23 de julho de 2008.

² Nome artístico de Laura Augusta Gaynor, (Filadélfia, 6 de outubro de 1906 — Palm Springs, 14 de setembro de 1984) foi uma atriz norte-americana. Estreou no cinema como figurante em 1924, mas se

lado de nosso grande astro patricio Raul Roulien³, esta pequena allucinante, conquistou galhardamente, em nosso meio, uma enorme popularidade como bem poucas. Decididamente, ella é a menina delicada do Cinema!... É a ‘Janetina’ sympathizada de todos!... Tem um genio todo especial. Enquanto suas companheiras se divertem nos ‘buicks’ e nas praias, ella brinca amigavelmente com as crianças. Shirley Temple, é uma de suas maiores admiradoras. Seu verdadeiro nome que é Laura Garnier, foi mudado por ela mesma para Janet Gaynor, um mysterio que ainda hoje envolve Hollywood. Em MARY ANN, onde Janet secunda Charles Farrel, veio nos patentear, mais uma vez, o seu extraordinário valor artístico.

O cinema é alvo de admiração por suas proezas tecnológicas e suas estrelas, mas também de preocupação, por suas influências nas crianças. Assim o autor aborda a questão no texto “*O cinema e o seu prestígio sobre as crianças*” [Jornal O Tempo, 08 de janeiro de 1935, s/p]:

Com o título acima, li nos ultimos jornaes, um interessante artigo de Rachel Crotman, no qual o auctor descreve, perfeitamente, a influencia que exerce sobre as creanças. Elle assim se expressa, num de seus bellos períodos: “As creanças é que mais apreciaram e apreciam o cinema, porque os seus olhos são puros do contacto do mundo exterior. Certos ‘films’ deixam mesmo traços indeléveis no espírito da infancia e, quando aquella soma de lyrismo que a alma descobre mais tarde, quando se projecta sobre o mundo ambiente e delle toma posse”. O auctor diz que em palestra com um aviador, ao detalhar-lhe suas preferencias em materia de Cinema, este declarou que só não apreciava os ‘films’ sobre aviação, porque sempre pareciam imperfeitos e sem mysterio. Com effeito, uma esquadrilha em manobra não pode offerecer nenhum imprevisto aos pilotos. O mesmo não acontece às creanças, pois recebem essas imagens sempre com uma certa surpresa, porque teem os olhos cândidos, e a ingenuidade precisa para vibrar deante de um ‘film’.

tornou uma das estrelas mais populares do cinema mudo a partir de 1927 quando estreou *Seventh Heaven*, que no Brasil recebeu o título de *Sétimo céu*. Foi a primeira atriz a receber o Oscar como melhor atriz, em 1928, pelos filmes *Sétimo céu* e *Aurora*. A partir daí, sua carreira se consolidou e Janet apareceu em quase quarenta filmes, todos realizados pela Fox. Em 1937, estreou a primeira versão de *Nasce uma Estrela*, depois refilmado por Judy Garland em 1954, e por Barbra Streisand em 1976. Em 1939, insatisfeita com os papéis que lhe eram oferecidos, Janet abandonou o cinema e, na década de 1950, comprou uma fazenda no interior de Goiás com o marido. No final da década de 1960, vendeu seu imóvel no Brasil e voltou a morar na Califórnia. Dois anos antes de morrer, aos 77 anos, vítima de pneumonia, Janet sofreu um grave acidente automobilístico no qual quebrou várias costelas, a clavícula e a bacia.

³ Raul Pepe Acolti Gil foi ator e diretor no cinema brasileiro. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 8 de outubro de 1905 e faleceu na cidade de São Paulo em 8 de setembro de 2000, devido a problemas cardíacos. Foi o primeiro brasileiro a atuar em Hollywood.

Outro aspecto do cinema também ligado às crianças é abordado no texto “*O desenho animado*” [Jornal O Tempo, 16 de janeiro de 1935, s/p] e a importância do personagem Mickey⁴, símbolo dos Estúdios Disney:

Eis uma diversão que é apreciada em todos os países do mundo. Este perfeito genero de cinematographia que tem como mais ardoroso propagandista o inspirado cineasta Walt Disney, é exibido calculadamente por 15.000 cinemas espalhados pelo universo inteiro. ‘Camondongo Mickey’, figura popularíssima nos desenhos animados, é considerado o ídolo das platéias mundiais. Somente na velha Inglaterra este ratinho impertinente é admirado e aplaudido por enorme massa popular que a ultrapassa a ... 14.5000.000 de espectadores. Até do longínquo Japão, onde esta impagável personagem é conhecida pela alcunha de ‘Micki Kuchin’, o seu genial productor recebe inumeras cartas com referências elogiosas a ‘Camondongo Mickey’. Segundo dados compilados por Disney, durante o anno de 1931, elevaram-se a 800.000 cartas recebidas de admiradores dos diversos países. Deste modo, pode-se dizer, que ‘Camondongo Mickey’ foi o artista da tela que já maior fama alcançou até agora.

Mas ver filmes ou ir ao cinema (nesse caso parece ser bem isso mesmo, ir ao cinema) não são só maravilhas a serem observadas. Há espaço também para reclamar dos problemas que atrapalham a vida de qualquer cinéfilo. No texto “*A inconveniencia dos films que quebram*” [Jornal O Tempo, 14 de janeiro de 1935, s/p] a projeção vira um momento de raiva:

Os ‘films’ que quebram no momento da projeção, para muitos, comparam-se a relampagos raivosos que surgem subitamente numa noite serena. Muitas são as desvantagens causadas por estes imprevistos. As vezes, isto acontece justamente quando o espectador está mais attrahido por uma scena ou mais ancioso por um desfecho. Além de cortar a veia do romance, “paulifica” exageradamente a paciencia dos assistentes. Não há quem não se impaciente e logo não reclame. Ouve-se immediatamente um murmuro se manifestar, e pouco a pouca, propagar-se da primeira a ultima cadeira. Com um pouco de benevolencia, entretanto, tudo é dispensado. Uma inconveniencia, porem, esta sem duvida a maior e mais grave de todas, torna-se imperdoável:
- Quando menos a gente espera, a luz acende de repente!...

André Luiz demonstra bastante entusiasmo diante do cinema. Sobretudo quando uma nova produção aparece na cidade. No texto “*Filha de Maria*” [Jornal O Tempo, 06 de fevereiro de 1935, s/p] lemos o seguinte:

⁴ Mickey Mouse (em português: Camundongo Mickey ou Rato Mickey) é uma personagem de *cartoon* (desenho animado) criada por Ub Iwerks e Walt Disney que se tornou, eventualmente, o símbolo da *The Walt Disney Company*.

A noite de amanhã será memorável para a culta platéia teresinense. No Olympia vae ser exhibido o filme ‘Filha de Maria’, um sugestivo drama da Paramount que tem provocado os mais justos elogios da crítica. Trata-se de um trabalho admirável de uma pleidade de artistas de escol, encerrando belíssimo ensinamento de moral necessario a todas as mulheres no cumprimento de seus deveres no lar e na sociedade. Aconselhado pelo clero brasileiro, ‘Filha de Maria’ tem vencido triumphalmente em toda parte que é desenrolado. É que pela pureza do seu enredo chega ao máximo da sublimidade, enternecendo os mais rijos corações...

É do seu interesse também deixar bem estabelecida a posição do cinema não só por sua utilidade, mas também por ser a arte que vai se sobrepor a todas as outras. É o que se percebe em “*A grande utilidade do cinema*” [Jornal O Tempo, 09 de fevereiro de 1935, s/p]:

Em um magnífico escripto, um chronista cinematographico conjectura a formidável preponderância que o Cinema exercerá para o adiantamento da humanidade fuctura. Acertadamente elle frisa que no plano educativo, o Cinema pode ser considerado como um dos seus maiores factores. Transcreve algumas apreciações de homens cultos, fallando a respeito do Cinema. Aqui achamos bem incluir um tópico interessante que traduz o que, em palavras sinceras, disse o cardeal Verdier, referindo-se a essa maravilhosa invenção: “O cinema tem uma potencia formidavel. Inculca nos homens os sentimentos mais profundos que servem para elevar a humanidade e dar-lhe o amor ideal. Neste aspecto não parece que os directores de scena se tenham dado o trabalho de procurar seriamente o caminho que conduz a este nobre fim. A moral pode derivar de um film e creio que certos films de these poderiam fazer renascer o optimismo no espírito humano. Isto seria um estimulante que animaria o espectador a seguir pelo caminho recto. Repito que o Cinema deve e pode ser empregado em fazer bem a humanidade. É uma missão de grande importancia que consiste em estender em todo o mundo idéias sãs, desprovidas de todas as influencias viciadas, graças às quaes seria possivel levar todos os nossas contemporaneos até um ideal de honestidade, de trabalho e de virtudes”. E o autor prossegue no seu magnífico artigo, esclarecendo as grandes utilidades do cinema. Diz ainda em explicadas palavras que haverá de chegar o dia em que, como nas grandes bibliotecas nacionaes, se consultará o catalogo dos films que se precise o qual será focado em salas apropriadas. Assim ficará resolvido o problema de ficar ao alcance de todos a compreensão de todas as sciencias e questões.

Hoje pode se dizer que eles tinham razão. Estão aí, por exemplo, as locadoras de filmes, que não são necessariamente bibliotecas (muito pelo contrário, são comerciais, e sua frequência custa caro), mas cumprem a função (pelo menos de uma forma) de catálogo. Esse avanço do cinema deve ser feito lado a lado com a questão (da) moral.

No texto “*A moralização dos films*” [Jornal O Tempo, 11 de fevereiro de 1935, s/p] aborda a moralização do cinema (via Hollywood):

Até que enfim Hollywood foi obrigada a atender as insistentes reclamações dos catholicos e protestantes, no sentido de por em vigor a moralização do Cinema. Sabe-se que estes religiosos dos Estados Unidos organizaram uma Liga da Decencia, no qual prohiibe os seus membros de frequentarem os cinemas em que sejam exhibidos films considerados immoraes. Este projecto teve, immediatamente, numerosas adhesões, repercutindo bem por todo o paiz. Houve a principio varias discordias dos productores que se negaram a satisfazer esta exigencia, o que constitui para perdurar iresoluto o problema por alguns tempos. Neste ínterim estabeleceu-se o panico em Hollywood e a notável diminuição de frequentadores. Atemorisados, os fortes productores de films convocaram uma grande reunião na cidade de Chicago fitando um acordo com as cabeças do movimento. Samuel Goldwyn, que estava trabalhando para a realização de um desses films ‘censuraveis’, foi obrigado a interrompê-lo devido ao movimento. Entretanto elle diz prefere perder rios de dinheiro a fazer ‘Barbary Coast’ diferente do que pensa. O jeito que teve, foi conformar-se, pois notou que estava sendo tocado no ponto mais sensível: o dinheiro. Outros productores se manifestaram tambem contra para logo depois acederem. Foi imediatamente confiado ao primeiro ministro em Hollywood, sr. Joseph I. Breen, a elaboração de uma especie de Codigo de Produccão que seria obedecido pelos chefes da industria cinematographica. Trata-se de uma rigorosa lei em que serão cortadas até mesmo, as ‘beijocas excessivas’. Dizem, entretanto que a cousa mais importante de tudo é a promessa que Hollywood faz de cumprir genuflexa, piedosa é fielmentes essas exigencias...

No dia seguinte [Jornal O Tempo, 12 de fevereiro de 1935, s/p], André Luiz aborda o mesmo tema, só que desta vez para complementá-lo. A intenção é abordar mais alguns pontos do tal Código de Produção dos filmes:

1º Não será produzido nenhum film que enflua desfavoravelmente a moral de quem os veja. Dahi não deverem nunca as sympathias do espectador penderem para o lado do crime, da injustiça, da maldade e do pecado.

2º Serão apresentados padrões de vida honesta, sujeitos somente aos requisitos da arte dramática.

3º Não serão ridicularizadas as leis naturaes ou humanas, nem se procurará tornar sympathicas a sua violação.

Seriam estes, portanto, os três princípios básicos a que estariam sujeitos os filmes (e os seus produtores também). Para André Luiz, Hollywood teria que ceder a este código, já que os católicos (além de membros outras religiões dispostas a combater filmes imorais) nos Estados Unidos contariam para mais de 30 milhões de pessoas

dispostas a abandonarem as salas de cinema. Se não cedessem as exigências do código seria a “total ruína da indústria, dentro de pouco tempo”.

Havia espaço também para o cinema brasileiro nos textos do autor. É o caso de “*Cinema brasileiro*” [Jornal O Tempo, 15 de fevereiro de 1935, s/p]:

Allô! Allô! Brasil

Continua crescente o progresso do Cinema nacional. Cada dia que passa marca mais uma gloriosa etapa vencida pelos nossos esforçados productores. Em materia de complementos, já está constatado o admirável exito de técnica obtido pelos ‘cameramens’ patricios. Agora, dadas as nossas possibilidades, o publico já exige ‘films’ de grande metragem, com enredo. ‘Allô! Allô! Brasil’⁵ é o nome de uma revista nacional produzida pela Waldow Films nos studios da Cinédia⁶. Uma super-produção sonora comparável dos melhores ‘films’ estrangeiros. Trata-se de um trabalho caprichoso da autoria de João de Barros e Alberto Ribeiro, focalizando as melhores actualidades do Carnaval carioca de 1935, com um enredo magistralmente desempenhado por figuras de valor de nosso ‘broadcasting’ entre estas a celebrada cantora de radio Carmen Miranda.

Um elemento importante no mundo do cinema de André Luiz eram os tais Concursos de álbuns cinematográficos. Algo que parece ter um importante papel no seu imaginário (o mais importante parece ser mesmo Hollywood). Assim, ele convoca os “fans” do cinema [Jornal O Tempo, 03 de junho de 1935, s/p] a participar do tal concurso:

Prezados ‘fans’:

Aqui estou novamente para lhes importunar com as minhas magras noticias de cinema. não vá pensar que esta minha ausencia tenha sido empregada em alguma viagem de estudos áquella encantadora partícula de terra da California que é Hollywood, a misteriosa, a excessa dictadora de arte de Cukor⁷ e outros. Não, não me afastei um

⁵ É um filme musical brasileiro lançado em 1935, que conta com a presença dos maiores cantores populares do país da década de 30, tais como Carmen Miranda, Ary Barroso, Adhemar Gonzaga e Francisco Alves. No filme, dois empresários tentam vender um show musical para um cassino, mas o espetáculo não sai como o planejado. A história é basicamente as apresentações de 22 dos mais populares músicos da rádio brasileira da época.

⁶ A Cinédia surgiu em 1930, no Rio de Janeiro, tendo sido idealizada por Adhemar Gonzaga, e se dedicou a produzir dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas pela denominação genérica de chanchadas. Humberto Mauro assinou o primeiro filme da companhia, *Lábios sem beijos*. Em 1933, ele dirigiu, com Adhemar Gonzaga, *A voz do carnaval*, com a cantora Carmen Miranda. Com comédias musicais como *Alô, alô, Brasil*, *Alô, alô, carnaval* e *Onde estás, felicidade?*, lançou atores como Oscarito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves. O maior sucesso de público da Cinédia foi *O Ébrio*, de 1946, produzido por Gonzaga e dirigido por Gilda de Abreu, lançado recentemente em DVD. Destacando-se também *O Cortiço* de 1945, *Estudantes* de 1935, *Ganga Bruta* de 1933, e *Limite* de 1931. Os dois últimos considerados uns dos melhores filmes já feitos no Brasil até o momento.

⁷ George Cukor (Nova Iorque, 7 de Julho de 1899 - Los Angeles, 24 de Janeiro de 1983) foi um diretor do cinema norte-americano. Geralmente dirigia filmes que tratavam de temas relacionados com o universo

só instante do seu convívio. Não trago inovações. Apenas desejo prosseguir na minha jornada com a mesma amabilidade com que o venho transportando. As coisas nossas, portanto! O concurso de *Albums cinematographicos*. Que acha? Parece que a iniciativa não é má. Pelo menos ella se apresenta como a melhor oportunidade para você demonstrar suas habilidades e sua *sympathia* pela gente do cinema. Depende de um pouquinho de bom gosto. Inscreva o seu album. Execute o seu trabalho com cuidado e depois vamos assistir os filmes do Ferreira a ‘dulçe far niente’...

A qualidade dos filmes exibidos na cidade também é motivo de discussão, principalmente quando só parecem ser exibidos filmes ultrapassados. No texto “*Esreas*” [Jornal O Tempo, 04 de junho de 1935, s/p] pode ser ler:

Ha muito tempo eu li numa dessas resvitasinhas de vida efemera que costumam surgir em Teresina, uma interessante *chroniquinha*, na qual o seu autor revelava grande indignação com os nossos exhibidores por só importarem films de interpretes decahidos no cinema, e delles até mesmo mortos. E era uma profunda verdade. Enquanto exhibiram-se no Rio e em outros centros, producções das maiores actualidades do ‘ecran’, nós aqui do Poço Fundo, sem dizer palavra, assistimos films de miseraveis completamente desaparecidos do ambiente hollywoodense. Hoje em dia, apesar de ainda notar-se algumas dessas extemporaneidades, a cousa vae mais ou menos equiparada. A presente temporada tem sido de estreias. Personalidades como Norma Shearer, Grace Moore, Patrícia Ellis, Sally Eilers, Kay Francis, Margaret Sullivan, Irene Dunne, Renata Muller, Martha Eggert e muitas outras (sem falar de Greta Garbo que é da idade do cinema) já não nos são estranhas. Na galeria de ‘astros’, do mesmo modo, os nossos conhecimentos tem sido ampliados. Mas falta muita gente. Da constellação feminina o publico reclama agora films de Jean Harlow, ‘o demonio louro’, Shirley Temple, ‘a menina prodigio’, Mãe West, ‘a impropria para menores’... seria enfadonho numerar.

No dia seguinte [Jornal O Tempo, 05 de junho de 1935, s/p], o autor explica como era a “Sessão as normalistas”, que a princípio aconteciam aos sábados. Mas as coisas mudaram:

Agora, rara é a noite em que a Praça Rio Branco não esteja adereçada por essas nossas jovens, fucturas educadores, esperando a hora do cinema. Ha uma grande inquietação entre ellas. Oito horas, oito e quinze minutos, braços enlaçados, em grupos alegres de trez a quatro, as ‘saías asues’ vão desaparevendo pouco a pouco para deixar o nosso logradouro desfalcado da alegria característica que as suas presenças lhe emprestam. Decididamente, é a função mais atraente que assietimos. No claro ellas não transformam o ambiente em verdadeiras sentinellas como acontece nas sessões habituais. Ouvem-se gracinhas,

feminino, e concorreu 6 vezes ao Oscar de melhor diretor, que ele levou em 1964 pela comédia musical *My Fair Lady*, baseado na obra de George Bernard Shaw.

trotes, ironias, risos. O semblante de cada uma tem como divisa o contentamento. Mas a proposito das sessões às normalistas eu presenciei, numa dessas noites, o espírito chasqueador do piauihyense. Uma maganão aproxima-se de outro identico e pergunta:

- As horas?

Ao que o outro responde, fazendo realças a desculpa de praxe:

- O relógio eu deixei no bolso do collete, mas faça uma investigação por estes cantos ahi; senão encontrar mais nenhuma exemplar de 'saia azul', eu lhe asseguro a campainha do cinema está batendo...

Em outra oportunidade [Jornal O Tempo, 06 de junho de 1935, s/p], o autor volta a abordar os tais concursos de álbuns cinematográficos que estavam sendo realizados no meio teresinense, que continuavam despertando entusiasmo nos seus leitores, “sob os auspícios da Empresa Cine-Theatral Piauihyense.

Os 'fans' articulam-se. As actividades se redobram á cata de poses bonitas da gente do cinema. retratos de Greta Garbo, quando contava apenas um ano de idade, já foram arranjados em edicções de 'Photoplay'⁸ e 'A scena muda'⁹, publicadas a dois mil anos A.D. Parece que vae haver muita homenagem posthuma. Retratos de Lon Chaney, Rodolpho Valentino, Marie Dresler, Renée Adorée e outros, andam às voltas nas mão dos 'fans'. Boa idéia. Quem morre sempre inspira compaixão. Prossiga no seu trabalho. Não esmoreça porque outro vae apresentar um álbum encapado a percalina com folhas de papel assentado. Cada qual faz o que poder. O julgamento não levará em consideração somente a riqueza do album.

Assim como mostrado na coluna *A cidade* (ver capítulo 2), aqui também André Luiz exercerá a função de fiscal das coisas públicas (a moralização dos filmes...) [Jornal O Tempo, 08 de junho de 1935, s/p], ainda mais quando se trata das sessões às normalistas. No texto “*Quente como pimenta*” ele coloca que:

Em sessão dedicada às normalistas, o '4 de setembro' fará exhibir, hoje, notável realização da FOX, com Lupe Vélez, Edmund Love e Llian Bond. 'Quente como pimenta'¹⁰ conseguiu alcançar grande sucesso quando da sua 'preview'. É um film bom e digno de ser adjectivado pelo termo 'apimentado'. Felizmente, os 'fans' não o encararam pelo mesmo prisma de 'Vidas particulares'¹¹, o film de malicia exagerada, classificado entre nós até mesmo de impróprio para menores. Não podia ser assistido pelo bello sexo porque Norma Shearer quando applicava um beijo em Robert Montgomery, achava

⁸ Foi uma das primeiras revistas voltado para o público cinéfilo norte-americano. Foi fundada em 1911 em Chicago e também foi pioneira na criação de um premio voltado para as produções cinematográficas, o Photoplay Medal of Honor.

⁹ A revista *A Scena Muda* circulou entre as décadas de 1920 e 1950. É especialmente importante para a história do cinema no Brasil, já que foi um dos primeiros títulos nacionais inteiramente dedicados ao tema.

¹⁰ Hot Pepper, 76 min, Dir.: John G. Blystone, EUA, 1933. Ver mais em www.imdb.com/title/tt0024141/

¹¹ Private Lives, 84 min, Dir.: Sidney Franklin, EUA, 1931. Ver mais em www.imdb.com/title/tt0022279/

bom e não queria mais desvincilhar-se. ‘Quente como pimenta’ não, é um film recomendável. Apenas é partilhado de uma maneira subtil, de um ‘humor’ todo finura e elegancia. É um film que alcançaria o primeiro lugar na Liga da Decencia em Hollywood. Lupe Vélez é uma atrizinha ajuizada. Edmund Lowe, desempenha o seu papel, numa linha impecável de puritanismo. Lilian Bond, traz a sua hobreira sempre levantada...

Em sua coluna, André Luiz também demonstrava estar antenado com as discussões acerca do cinema em nível nacional. Isso se dava sobretudo por conta de leituras de revistas¹² conceituadas dos grandes centros nacionais (e até, aparentemente, estrangeiras). No texto “*Cinema brasileiro*” ele discute a campanha pelo cinema nacional feita em duas revistas [Jornal O Tempo, 14 de junho de 1935, s/p]:

‘Cinearte’¹³ e ‘A offensiva’¹⁴, se empenham, actualmente, numa forte campanha pelo cinema nacional. Justas aspirações que já se vae transformando em palpitante realidade, vendo as nossas possibilidades, com a apresentação de mais de duzentos complementos, o publico exige, agora, films de grande , metragem, com enredo. Assim é que, attendendo a reclamação do publico, os nossos productores estão levando a serio as nossas possibilidades no sentido do progresso do cinema brasileiro. ‘Allô, Allô! Brasil’, foi o iniciador da phase bastante promettedora que estamos atravessando. ‘Noites cariocas’¹⁵, que tem sido o assunto primordial dos dois órgãos, acima referidos, vae marcar uma nova phase de progresso no cinema nacional. Trata-se de um primor de arte cinematographica, capaz de rivalizar-se com as melhores produções estrangeiras, dirigida pelo poeta argentino Henrique Cardicano, com um elenco argentino-brasileiro, contando-se os nomes de Carlos Vivan, Maria Cother Palomero, Lodi Silva, Olavo de Barros e outros. O film está sendo produzido nos studios da Cinédia, no Rio de Janeiro, com capitães brasileiros e será exhibido também em Bueno-Aires, vertido para o castelhano, recebendo, então, o titulo de ‘Noches cariocas’. Alem desse, as câmeras brasileiras estão em franca actividade, filmando uma serie de films como sejam ‘Estaudante’, com Carmen Miranda, ‘Favella dos meus amores’, com Carmen Santos, e as comedias ‘Maluco e Magico’ e ‘Caió sem sorte’.

¹² Para mais informações acerca destas revistas, visitar o site do projeto Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo (<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/projeto.htm>) que disponibiliza o conteúdo das revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*, onde é possível folhear eletronicamente essas revistas, consultá-las por meio da Internet ou pesquisar em seu conteúdo assuntos referentes aos primórdios do cinema no Brasil.

¹³ A revista *Cinearte* foi editada no Rio de Janeiro entre os anos de 1926 e 1942. É outra coleção especialmente importantes para a história do cinema no Brasil.

¹⁴ Jornal que circulava no Brasil durante o Estado Novo. Teve em seus quadros, dentre outros, Hélio Viana.

¹⁵ Comédia musical lançada em 1936 que funciona como um grande cartão postal do Rio de Janeiro dos anos de 1930: a alegria do carnaval, a música e as mulheres. Esta foi a primeira produção brasileira a incluir cenas do teatro de revistas, com a participação da Companhia Jardel Jercolis. O filme marca as estréias no cinema de Grande Otelo e Walter D’Ávila. A curiosidade é que o diretor Enrique Cadícamo era argentino.

Não poderia ficar de fora também os avanços tecnológicos do cinema, afinal, uma arte fundada na técnica. No texto “*Filmes em relevo*” [Jornal O Tempo, 02 de julho de 1935, s/p] ele aborda a última novidade que chega de Hollywood:

Sob o título ‘Uma novidade sensacional’, *Boa Nova*, em seu último número, publica um interessante comunicado de Hollywood, na qual dá-nos a notícia surpreendente de uma grande inovação no cinema. Trata-se dos filmes em relevo, ou sejam, filmes em três dimensões com a propriedade de proporcionar a vista de espectador a saliência aparente dos objectos. Explica: “em linhas gerais, a nova câmara destinada a obter essa *visão natural*, é a mesma usada actualmente, com alguns acessórios: um pequeno motor e um dispositivo de espelhos prismáticos que giram a razão de 2000 revoluções por minuto. O movimento do motor (que é silencioso), está sincronizado com o obturador da câmara. Quando é preciso filmar, o motor faz girar os espelhos e a imagem fica registrada na cinta simples, que se usa actualmente. Afirma-se que as experiências mostram que a ilusão é perfeita e que de qualquer ponto da sala se tem a sensação autêntica das três dimensões naturais. É como se a tela desaparecesse e surgissem ali, frente a frente com o espectador, os actores vivos, em carne e osso”. Estando empenhados nesse problema os mais auctorizados técnicos norte-americanos, não resta dúvida nenhuma que, em breve tempo, a primorosa arte da cinematographia, na ascensão gloriosa de seu progresso experimente mais essa etapa que marcará época indelével.

Por último [Jornal O Tempo, 11 de setembro de 1935, s/p], André Luiz aborda a estréia de mais uma estrela nos cinemas de Teresina. No texto “*Jean Harlow marcará o seu debut, entre nós, amanhã, no 4 de Setembro*” o autor aponta a chegada de mais uma estrela que iria encantar os olhos dos “fans” teresinenses:

Pouco a pouco a mesma constelação de Hollywood vai se descortinando à nossa vista. Novos atractivos, novos encantos para os olhos dos fans teresinenses! Agora Jean Harlow¹⁶, o ‘demonio loiro’, a loira platinada, a dictadora do ‘sex-appeal’ que já se fazia esperar. O 4 de Setembro nos mostrará amanhã, com toda a sua extraordinária beleza e requintada ‘performance’, vivendo um filme maravilhoso, uma superprodução que dispensa qualquer molho farto de publicidade porque Jean Harlow, a principal protagonista, além da sua cabelleira de espuma de prata, não é mais preciso dizer que é a artista do momento, inteligente, dona de estilo próprio, com uma técnica somente sua de ser bonita e divina interprete de emoções

¹⁶ Jean Harlow (Kansas City, 3 de março de 1911 — Los Angeles, 7 de junho de 1937) era uma atriz norte-americana de cinema, que pré-datou Marilyn Monroe como a primeira atriz loira a explorar seu *sex appeal*. Estrelou mais de trinta filmes em uma carreira que durou apenas dez anos até sua morte prematura por insuficiência renal. Em 2004, foi interpretada pela cantora Gwen Stefani no filme *O Aviador* de Martin Scorsese.

arrebatadoras ... 'Mulher de cabelos de fogo', uma gloria da M.G.M., uma realização formidável da moderna cinematographia.

Anteriormente me referi à coluna de André Luiz como que “por último”. E assim foi. Durante a pesquisa esse foi o último texto registrado pela pesquisa. Que outras temáticas do cinema ele abordou? Que outras estrelas? Quais filmes? Que outras novidades tecnológicas do cinema? Que outras revistas ele leu? Só uma nova pesquisa poderia responder.

CONCLUSÃO

O que é história? Essa pergunta tem muita a ver com o que eu queria que essa monografia se tornasse. Um estudo sobre o cinema em Teresina, mas que fosse também um estudo sobre como se escreve um texto, com base em uma pesquisa documental. Sobretudo quando essa pesquisa entende essa documentação (ou fontes) como um trabalho que lida com representações, o que coloca esse entendimento do que seja documentação (ou fontes) em um outro nível. É algo que ultrapassa a conclusão de que os colunistas de *A cidade* ou *Notícias de cinema* viam o cinema como um critério de avaliação do grau de desenvolvimento da cidade, ou do cinema como algo (uma arte) que faz parte do desenvolvimento do país. É por isso que os freqüentadores do cinema, e sua falta de educação; os constantes problemas de falta de luz; a necessidade de moralização dos filmes; o descaso das autoridades responsáveis por resolver esses problemas; são colocados no mesmo nível: elas são importantes, cruciais, na opinião de seus respectivos colunistas porque é o futuro do país que está em jogo. Chegar à civilização (o progresso do cinema, o progresso da cidade) é o progresso do país.

Ou seja, se não for possível chegar a uma conclusão (naquilo que conclusão possa ter de pensamento definitivo) acerca desse passado, dessas colunas, pelo menos que se chegue a formular uma idéia do que seja história, ou seja: como o historiador lida com o passado, com essas fontes sobre o passado e como ele coloca em prática seu método. Assim, essas conclusões acerca dessas colunas estão relacionadas com todas essas questões, pois elas são resultado, para usar um termo familiar, do ofício do historiador. Elas não estão lá, por si só. São resultados de uma interpretação, mas uma interpretação que é só do historiador. E de um trabalho que procura lidar com representações. Talvez o próprio termo “conclusão” seja equivocado, já que a intenção aqui não é a de encerrar o tema. A intenção é muito mais a de funcionar como uma espécie de ponte. Essa pesquisa quer ser um caminho para outras pesquisas. O que condiz muito mais com a idéia de “educação”. Ela quer ser muito mais um conhecimento que procura gerar mais conhecimento, e assim por diante, a busca de resolver problemas que foram elaborados durante a o projeto de pesquisa e sua execução, mas que só fazem nascer novos problemas.

Segundo Burke (1992, p. 7), o universo [será que não está na hora de falarmos em *multiverso*, ao invés de *universo*?] dos historiadores se expandiu a uma velocidade vertiginosa. Várias vertentes historiográficas precisam competir entre si para conseguir atenção. Entretanto, o preço de tal expansão é uma espécie de crise de identidade. Se a

política está em toda parte, será que há necessidade de história política? Se tudo é cultura, qual a necessidade de uma história cultural?

Uma nova forma de fazer história, aquilo que se convencionou chamar de “nova história” se define muito mais em oposição à outra forma de fazer história do que em uma definição categórica. A nova história seria uma reação deliberada contra o “paradigma” tradicional, uma história “rankeana” (BURKE, 1992, p. 10). Para essa história tradicional, a história diz respeito essencialmente à política. Para a nova história, o interesse é (virtualmente) em toda a atividade humana. Para a história tradicional, a história diz respeito a uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas. Para a história tradicional, o que se pode oferecer é uma visão de cima, no sentido de que tem sempre a preocupação em narrar os grandes feitos dos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Para a nova história as experiências e as opiniões de pessoas comuns tem tanta importância quanto a dos intelectuais, por exemplo. Para a história tradicional, a base da pesquisa deve ser documental, ou seja, em registros oficiais, emanados do governo e preservados em arquivos. Além disso, segundo o paradigma tradicional, a História é objetiva, e a tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos, dizer “como eles realmente aconteceram”. Para a nova história isto é, em geral, considerado irrealista. Nós não refletimos a realidade de forma direta. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra (BURKE, 1992).

A proposta desta nova história não é se sobrepor à história tradicional, do tipo “rankeana”. Mas mostrar que pode atingir exatamente os mesmos padrões profissionais estabelecidos para a história que privilegia a política. Essa expansão do campo do historiador, que também deve ser entendida como uma expansão da urbanização das cidades, implica o repensar da explicação histórica, uma vez que as tendências culturais e sociais não podem ser analisadas da mesma maneira que os acontecimentos políticos. Hoje em dia, os modelos mais atraentes são aqueles que enfatizam a liberdade de escolha das pessoas comuns, suas estratégias, sua capacidade de explorar as inconsistências ou incoerências dos sistemas sociais e políticos, para encontrar brechas através das quais possam se introduzir ou frestas em que consigam sobreviver (BURKE, 1992).

O que seria então a representação? Seria um meio pelo qual poderíamos analisar as maneiras de pensar de uma determinada época, sobre determinado assunto, ou acontecimento, ou seja lá o que for. Seria, por parte do historiador, a tentativa de mostrar não só o que as pessoas pensavam mas como elas pensavam o mundo, como elas o interpretavam, conferiam-

lhes significados e lhes inspiravam emoções. O historiador que trabalha dessa forma, quer estudar a maneira como as pessoas entendiam o mundo. Tentar descobrir sua cosmologia, mostrar como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seus comportamentos. É a tentativa de ver como a sua vida exigia uma estratégia. Para Darnton (ano?), operando ao nível corriqueiro, as pessoas aprendem a “se virar” – e podem ser tão inteligentes, a sua maneira, quanto os intelectuais. Mas, em vez de tirarem conclusões lógicas, pensam com coisas, ou com qualquer material que sua cultura lhes ponham à disposição, como histórias ou cerimônias.

O mais importante que devemos perceber, a partir daí, é que as pessoas do passado são diferentes, eles pensam de uma forma bem diferente. Para entender sua maneira de pensar, é preciso captar a diferença. Em termos do ofício do historiador, é aquilo que aprendemos desde as primeiras aulas durante o curso: cuidado com os anacronismos! A nossa relação com o passado, pelos menos parece ser o que Darnton quer apontar, não deve se dar pela familiaridade, mas pelo estranhamento! Qualquer impressão de familiaridade com o passado é uma falsa impressão. O antídoto? Peregrinar pelos arquivos!

É estranho que os colunistas possam fazer articulações complexas (e porque não dizer sofisticadas) entre o cinema, seja enquanto lugar, seja enquanto arte, e aspectos muito maiores do que o texto parece expor. Questões que podem parecer apenas relacionadas a um cotidiano bem específico, são sempre articuladas a um contexto muito mais amplo. Mais estranho ainda é a (aparente) consciência de que estes textos terão um poder cada vez maior, quanto maior for o poder de seu meio de difusão. Aí, o papel do jornal é fundamental. Por possibilitar ao colunista atingir um grande público por meio de suas tiragens, os jornais se constituem como ferramenta fundamental de comunicação, fossem seus interlocutores apenas leitores ou mesmo autoridades, muitas das quais citadas diretamente.

Uma discussão, ainda que aqui ela ocorra brevemente, entre as relações entre o historiador e as representações é necessária também por conta da importância do papel exercido pela cidade. A identidade urbana lida com aquelas dimensões, da cidade real e da cidade ideal, contrabalançando e trocando sinais entre uma “cidade do desejo” e uma “cidade do possível”. A cultura da modernidade é eminentemente urbana e comporta a conjugação de duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o lugar da ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo e da consolidação de uma nova ordem, por outro, a cidade se torna, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. Assim, é na correlação modernidade-cidade que encontramos a passagem da idéia de urbe como o

local onde as coisas acontecem para a concepção do sujeito-cidade como objeto de reflexão. (PESAVENTO, 2002).

O trabalho com as representações requer o conhecimento do fato de que por conta da especificidade – e a perversidade – das condições de realização do capitalismo no Brasil dão margem a um contexto em que a representação assume, de direito e de fato, preeminência sobre o real. A representação provoca o efeito de “verdade”, e a cidade imaginária se sobrepõe à cidade real. O efeito da representação faz com que o elemento isolado, o caco, o traço, o detalhe seja tomado como expressão do conjunto ou comparável a uma situação desejada. Ora, sendo o imaginário social uma forma de representação do mundo, ele se legitima pela crença e não pela autenticidade ou comprovação (PESAVENTO, 2002).

Então, o fato que me permite tirar tais interpretações das colunas *A cidade e Notícias de cinema*, não é uma verificação, uma reflexão do real. É uma interpretação. Nada mais. As fontes por si só não fazem sentido. O que o historiador faz é justamente isso: dá sentido às fontes, um direcionamento, na forma de uma narrativa. É uma interpretação que procura ser a mais aberta possível. A intenção aqui é produzir conhecimento, mas que só encontrará seu sentido na sua própria superação. Um conhecimento que agora está aí para ser ultrapassado, se possível destruída mesma. Qualquer atitude em contrário não soará mais do que reacionária.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JUNIOR., Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: BRANCO, Guilherme Castelo; PORTOCARRERO, Vera. **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau, 2000.

ALENCAR, Manoel Carlos de. Encontros e desencontros entre a história e a literatura. In: VASCONCELOS, José Gerardo (Org.). **Entre Tantos**: Diversidade na Pesquisa Educacional. Fortaleza: UFC, 2006. 318 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. 472 p.

BERNADERT, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa. **Cotidiano, narratividade e representação na Teresina dos meados do século XX**. Teresina: UFPI, 2006. 170 p. Dissertação (Mestrado) em História. UFPI.

BRESCIANNI, Maria Stella M.. História e Historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, Marcos Czar (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2001. 480 p.

BURKE, Peter. Entrevista à Revista Nossa História. In: **Revista de História**, número 30, p. 48-51, abr., 2006.

_____. **A Escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. 354 p.

_____. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 191 p.

CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. Acontecimento e história: pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. **Trans/Form/Ação**, 2005, volume 28, número. 2, p.105-116.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. 458 p.

- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990. 229 p.
- _____. As práticas da escrita. p. 113-161. In: ARIÉS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 636 p.
- CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. **Mulheres Plurais: a condição feminina na Primeira República**. Teresina: Edições Bagaço, 2005. 160 p.
- CASTRO, Ruy (Org.). **Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 287 p.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). **Histórias em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 2005. 590 p. (Coleção Várias Histórias)
- CHESNEAUX, Jean. **Devemos fazer tabula rasa do passado? Sobre a história e os historiadores**. São Paulo: Ática, 1995. 200 p.
- COSTA, Flávia Cesarino. A alegria do povo. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, número 08, fev./mar., 2006.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal,
- DOBAL, H.. **H. Dobal: obra completa II – Prosa**. Teresina: Corisco, 1999. 169 p.
- DUFRESNE, Claude. A magia da imagem em movimento. In: **Revista História Viva**, São Paulo, número 15, p. 72-80, jan., 2005.
- DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. In: **Projeto História**, São Paulo, v. 21, nov., 2000. p 121-139.
- FERREIRA, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. In: SOARES, Mariza de Carvalho (Org.). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. 384 p.
- FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. Entre Heráclito e Parmênides: a modernização em Teresina nas décadas de 1960 e 1970. In: FRANCO, Roberto Kennedy Gomes e VASCONCELOS, José Gerardo (Orgs.). In: **Outras histórias do Piauí**. Fortaleza: Edições UFC, 2007, 197 p.
- GUNNING, Tom. “Fotografias animadas”: contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 255 p. (Companhia de Bolso)

- _____. **Os andarilhos do bem:** feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 213 p.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, volume 05, número 10, p. 237-250, 1992.
- LE GOFF, Jacques. **Reflexões sobre a história.** Lisboa: Edições 70, 1999. 112 p.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro:** das origens à Retomada. 1 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. 159 p.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da história:** novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. 354 p.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984. 132 p.
- MORAIS, José Geraldo V. de. **Cidade e cultura urbana na Primeira República.** 5. ed. São Paulo: Atual, 1994. 116 p. (Coleção Discutindo a História do Brasil)
- MORETTÍN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- NASCIMENTO, Francisco Alcides do. A cidade invisível. In: **Carta CEPRO**, Teresina, volume 21, número 01, p.7-15, nov., 2002.
- _____. Cidade e Memória: O processo de modernização de Teresina nos anos de 1930 e 1940. In: EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). **Histórias de vários feitio e circunstância.** Teresina: Instituto Dom Barreto, 2001. 320 p.
- _____. **A cidade sob o fogo:** modernização e violência policial em Teresina (1937-1945). Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002. 299 p.
- NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. In: **História Oral:** Revista da Associação Brasileira de História Oral, volume 03, número 03, jun., 2000. p. 109-116.
- OLIVEIRA, Gledson Ribeiro de. História e Cinema: mercadoria visual, historiador-consumidor e o sujeito-historiador. In: VASCONCELOS, José Gerardo & MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano (Orgs.). **Linguagens da história.** Fortaleza: Imprece, 2003. 156 p.
- PANAFOSKY, Erwin. O estilo no filme. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade:** visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002. 396 p.
- _____. **História & História Cultural.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 132 p.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**. volume 02, número 03, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e Identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**. volume 05, número 10, 1992, p. 200-212.

QUEIROZ, Teresinha de J. M.. **História, literatura, sociabilidades**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998. 224 p.

REGIS, Iza Luciene Mendes. Imagem do Sertão: bravura e fé na cinematografia cearense. In: PINHEIRO, Áurea Paz; NASCIMENTO, Francisco Alcides do. (orgs.). **Cidade, História e Memória**. Teresina: EDUFPI, 2004. 512 p.

REIS, José Carlos. O conceito de tempo histórico em Ricouer, Koselleck e nos *Annales*: uma articulação possível. In: REIS, José Carlos. **História e Teoria: modernidade, temporalidade e verdade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 248 p.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SILVA, Jaison Castro. **Cinema, Modernidade e Pós-Modernidade**. Teresina, 2004. 258 folhas. Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí.

SCHARCZ, Lilia K. Moritz (Org.). **Antropologia e História: Debates em região de fronteira**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, V. 25, nº 49, p. 153-174, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 390 p.

_____. **A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes**. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1993. 88 p.

MARQUES SOBRINHO, Rosilda. Em busca da modernidade: Teresina na passagem do século XIX para o XX (1850 – 1930). In: **Carta CEPRO**, Teresina, volume 22, número 01, p. 70-91, jan./jun., 2003.

TABOSA, Adriana. A perda do conceito original de arte. In: **Revista O Olho da História**, Salvador, número 08, 2005.

TITO FILHO, José de Arimathéia. **Praça Aquibadã, sem número**. Teresina: Artenova, 1975. 124 p.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/>
O cinema em Teresina: cultura do cinema e modernidade no século XX está licenciado sob uma licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial-Vedada a criação de obras derivadas 3.0 Brasil.

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](#)