



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA

NOVIDADE, IMAGINÁRIO E SEDENTARIZAÇÃO:
O ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO NO RECIFE (1896-1909)

RECIFE
2018

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA

NOVIDADE, IMAGINÁRIO E SEDENTARIZAÇÃO:
O ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO NO RECIFE (1896-1909)

Trabalho de Dissertação apresentado como requisito para a obtenção do título de mestre em História no Programa em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Orientadora: Alcileide Cabral do Nascimento.

RECIFE
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

S586n Silva, Felipe Davson Pereira da
Novidade, imaginário e sedentarização: o espetáculo cinematográfico no Recife
(1896-1909) / Felipe Davson Pereira da Silva. – 2018.
152 f. : il.

Orientadora: Alcileide Cabral do Nascimento.
Coorientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, BR-PE, 2018.
Inclui referências e anexo(s).

1. Cinema - Recife (PE) - História 2. Cinema e história 3. Civilização moderna -
Séc. XIX 4. Indústria cinematográfica I. Nascimento, Alcileide Cabral do, orient.
II. Cunha Filho, Paulo Carneiro da, coorient. III. Título

CDD 981.34

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA

NOVIDADE, IMAGINÁRIO E SEDENTARIZAÇÃO:
O ESPETÁCULO CINEMATOGRAFICO NO RECIFE (1896-1909)

Trabalho de Dissertação apresentado como requisito para a obtenção do título de mestre em História no Programa em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Aprovado em: 30/agosto/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Alcileide Cabral do Nascimento (orientadora)
Programa de Pós-graduação em História - UFRPE

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho (co-orientador)
Programa de Pós-graduação em Design - UFPE

Prof.^a Dr.^a Mariana Zerbone Alves de Albuquerque (examinadora interna)
Programa de Pós-graduação em História - UFRPE

Prof.^a Dr.^a Amanda Mansur Custódio Nogueira (avaliadora externa)
Núcleo de Design e Comunicação CAA - UFPE

Aos meus amores: Maria, Sofia e Dayzi

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar uma dissertação, percebe-se como o tempo se acelera e que dois anos passam rápido. Nesse período novas amizades são formadas, novas conquistas se tornam realidade e uma longa estrada surge.

Essa dissertação é fruto de uma ideia antiga e de um trabalho coletivo. O tema surgiu na mente durante a graduação em História pela UFPE, procurando algo que despertasse algum interesse. Logo percebi que o cinema me atraía. Ao pagar uma cadeira no curso de cinema na mesma instituição, Cinema Brasileiro, com o professor Paulo Cunha, descobri qual temática gostaria de me aprofundar: A história do cinema Brasileiro.

Ao me debruçar nos livros dessa temática, percebi que tinha que delimitar o tema da pesquisa. Foi neste momento que comecei a estudar sobre a história do cinema em Pernambuco. Ao longo das leituras ficou perceptível que o foco se dava majoritariamente em três momentos: O ciclo do Recife nos anos vinte, o Movimento do Super 8 nos anos setenta e início dos oitenta e no cinema da retomada, com estudos que vão dos anos noventa em diante.

A partir de textos sobre a chegada do cinema no Brasil, busquei algo relacionado à chegada do cinema em Recife. Inicialmente não encontrei nada sobre a temática, despertando assim um interesse maior em estudar esse período pouco explorado. Mais uma vez obtive a ajuda do professor Paulo Cunha, um dos primeiros que me incentivaram a explorar o início do cinema no Recife. Com a sua ajuda e logicamente orientação, que esse trabalho pode ser concluído, agradeço a sua atenção e paciência com as dificuldades enfrentadas.

Agradeço a minha orientadora Alcileide Cabral pela companhia nos dois anos que seguiram ao processo de escrita. Foram muitos encontros, que ocasionaram indicações de leituras, sugestões, apontamentos e questionamentos que fizeram com que este trabalho fluísse apesar das dificuldades.

Outro professor que gostaria de agradecer com sua ajuda é Michel Zaidan Filho, coordenador do NEEPD, da qual faço parte e que me incentivou em leituras e debates de temas diversos, além de abrir as possibilidades para o mundo acadêmico, um erudito como poucos atualmente. Assim como o professor Ricardo Santiago, que me ajudou nas correções do projeto quando ainda estava tentando a seleção para o mestrado, além de indicações enquanto tomávamos um bom café no 14º andar do CFCH. Sua ajuda foi excepcional.

Gostaria de agradecer a duas pessoas que ajudaram na localização das primeiras exposições, ocorridas no bairro de São José. Ao caruaruense Hélio Florêncio pela ajuda sobre informações referentes a estação de Caruaru e ao historiador André, que trabalha no Museu do

Trem, dando informações importantes para entender a situação dos transportes na cidade do Recife no período estudado.

Uma dissertação não se faz só com professores, mas também com amigos, como o camarada Jefferson (comuna), parceiro na escrita da dissertação, enquanto estava fazendo a minha, ele estava no mesmo processo de confecção da sua. Podemos debater e ajudarmos com dúvidas que vinham ao longo do processo, regida por boas doses de café.

Agradeço ao meu amigo Marcelo, pois, posso dizer que esse trabalho conseguiu sair com sua ajuda. Marcelo foi responsável por ler minhas linhas e dar sugestões construtivas e empolgantes que ajudaram a desenvolver tópicos importantes da dissertação. Ele foi o meu terceiro orientador em momentos pertinentes.

Dayzi foi responsável pela ajuda durante todo o trabalho produzido. Não só imersa na construção do produto final, na dissertação, como fora dele, em momentos importantes da minha vida, com amor e carinho de uma companheira que caminha comigo por duradouros anos. Além de agradecer a Capes, pelo financiamento do trabalho.

E por fim, gostaria de agradecer a todos que ajudaram direta ou indiretamente neste trabalho, como as pessoas desconhecidas que por diversos motivos, contribuíram com seus impostos e despesas para que esse trabalho pudesse ser concluído. O historiador trabalha só em muitos momentos, mas também em diversos momentos se vê rodeado de pessoas de suma importância, tanto para sua carreira como intelectual, profissional e pessoal. Um abraço afetuoso e boa leitura.

*Acho que a arte, no final de contas se torna
o grande agente transformador da sociedade.*

Silvio Tandler

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar como se deu a chegada dos primeiros aparelhos cinematográficos na cidade do Recife, bem como a sua inserção cultural na vida da cidade durante 1896-1909, período considerado itinerante até instalação das salas fixas. Para isso, foi necessário compreender o advento da modernidade no século XIX e o surgimento dos aparelhos ópticos, sobretudo, do cinematógrafo, sua propagação e difusão pelos lugares até a chegada ao Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro em 1896 e, posteriormente, em outras cidades como no Recife, em 1896. A dissertação teve como aporte teórico-metodológico o conceito de modernidade com base nos estudos de Renato Ortiz (1991), Marshal Berman (2007), David Harvey (1992), Sandra Pesavento (1997) e Nicolau Sevchenco (2012) e o Primeiro Cinema, na acepção de Flávia Costa (2005). Caracteriza-se como uma pesquisa exploratória, construída a partir de dissertações e memorialistas, e também análises documentais provenientes de jornais da época. Diante da sistematização das fontes e leituras realizadas, os resultados da pesquisa mostraram que foi possível sanar algumas lacunas sobre a História do Cinema no Recife, como a chegada dos primeiros aparelhos em 1896, das companhias como a Hervet, Kahdara, A. Joulie, dentre outras, informações sobre quais filmes foram exibidos, preços dos ingressos, o público que frequentava as sessões, críticas dos jornais e a constatação de algumas filmagens que ocorreram na cidade no começo do século XX. Assim, este trabalho permitiu descobrir vestígios importantes sobre a História Social do cinema no Recife, bem como o impacto ocasionado pelo mesmo na inserção cultural no ambiente citadino.

Palavras-chave: Cinema. História do Recife. Modernidade. Cultura.

ABSTRACT

The present study aims to investigate how the first cinematographic devices arrived to Recife, and how their insertion into the cultural life of the city occurred from 1896 to 1909, a period considered itinerant until fixed rooms were established. In carrying this out, it was necessary to understand the advent of modernity in the 19th century and the emergence of optical devices, especially cinematography, and their propagation and diffusion to other places until their arrival to Brazil, first to Rio de Janeiro in 1896, and later to other cities like Recife. This dissertation uses as its theoretical and methodological foundation the concept of modernity based on the studies of Renato Ortiz (1991), Marshal Berman (2007), David Harvey (1992), Sandra Pesavento (1997) and Nocolau Sevchenco (2012), and the meaning of First Cinema from Flavia Costa (2005). It is characterized as an exploratory research, constructed from dissertations and memorialists, as well as documentary analysis from newspapers from that period. With the survey of sources and readings, the research results show that it was possible to fill some of the gaps in the history of Recife's cinema, such as the arrival of the first devices in 1896, the presence of companies like Hervevet, Kahdara, A. Joulie, among others, information about which films were shown, ticket prices, the audiences that frequented the sessions, newspaper criticisms, and the observation of some filming that took place in the city at the beginning of the 20th century. Thus, this study permitted the uncovering of important details about the social history of cinema in Recife, as well as the impact caused by its insertion into the city's cultural life.

Key words: Cinema. History of Recife. Modernity. Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	Lanterna Mágica.....	41
Imagem 2	o Kinetoscópio	42
Imagem 3	Cinematographe dos irmãos Lumière	44
Imagem 4	Os Irmãos Lumière	45
Imagem 5	Frame do filme O grande assalto ao trem (1903)	49
Imagem 6	Cartaz de propaganda da empresa Pathé Frères	52
Imagem 7	Vista do Teatro Santa Isabel no século XIX	70
Imagem 8	Francisco Pereira de Lyra	79
Imagem 9	Filme o Beijo (The kiss, 1895, Thomas Edson)	92
Imagem 10	Anúncio de um aparelho cinematográfico	95
Imagem 11	Anúncio de um cinematógrafo falante	97
Imagem 12	Anúncio de aluguel de gramofones e de cinematógrafo	100
Imagem 13	Anúncio da Companhia Kuhdara no Teatro Santa Isabel	105
Imagem 14	Anúncio da exibição do filme Viagem à Lua	106
Imagem 15	Filme Viagem à Lua (<i>Le Voyage dans la Lune</i> , 1902, Georg Méliès).....	107
Imagem 16	Anúncio da empresa Hervet no Teatro Santa Isabel	109
Imagem 17	Anúncio da empresa Hervet, com destaque para o nº 20.....	111
Imagem 18	Anúncio de filmes realizados em Recife pela empresa Franco Brasileiro.....	118
Imagem 19	Anúncio de um cinematógrafo no Teatro Santa Isabel	121
Quadro 1	Primeiras projeções cinematográficas pelo Brasil.....	67
Quadro 2	Possíveis filmes produzidos em Pernambuco (1902-1906-1908).....	120
Quadro 3	aparelhos cinematográficos no Recife (1896-1909).....	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O SURGIMENTO DO CINEMA NO SÉCULO XIX: COMPREENDENDO SUAS ORIGENS	27
1.1 A MODERNIDADE AO LONGO DO SÉCULO XIX.....	27
1.2 EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS – LUGAR DE SONHOS E ILUSÕES.....	30
1.3 FINAL DO SÉCULO XIX: UM MUNDO NOVO?.....	33
1.4 AS ARTES TRANSFORMADAS – AS ARTES NO SÉCULO XIX.....	37
1.5 NO APAGAR DAS LUZES: O CINEMATÓGRAFO.....	40
1.6 OS PRIMEIROS PASSOS DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA.....	46
2 O BRASIL NO SÉCULO XIX, TRANSFORMAÇÕES NA ERA DA MODERNIDADE	55
2.1 RIO DE JANEIRO: A CAPITAL DA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA.....	60
2.2 O CINEMA ENTRA NA PERIFERIA DO CAPITALISMO.....	62
2.3 RECIFE: UMA PROVÍNCIA OCEÂNICA.....	68
2.4 RECIFE: UM ESPETÁCULO À PARTE.....	75
3 O CINEMA E O RECIFE: UMA HISTÓRIA VISUAL	81
3.1 KINETOGRAPHO DO LYRA.....	81
3.2 APARELHOS CINEMATOGRAFICOS NO RECIFE.....	91
3.3 O CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE E SEUS CONCORRENTES.....	94
3.4 NOVAS EXIBIÇÕES FÍLMICAS NO RECIFE.....	100
3.5 1902 E O THEATROSCOPIO E AS POSSÍVEIS PRIMEIRAS FILMAGENS NO RECIFE.....	101
3.6 1903 - COMPANHIA JAPONESA KAHDARA E SUA VIAGEM À LUA.....	104
3.7 A SEDENTARIZAÇÃO DAS SALAS PARA PROJEÇÕES CINEMATOGRAFICAS.....	121
3.8 RECIFE NUMA VISTA PANORÂMICA.....	129
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	137
ANEXOS	147

INTRODUÇÃO

Faz parte do trabalho do historiador procurar vestígios para preencher as lacunas referentes aos mais variados assuntos que são discutidos de acordo com os interesses pessoais de cada pesquisador. Esses vestígios servem como partes fundamentais para a montagem de um enredo necessário à configuração e caracterização do seu tema. Nesta missão inovar também faz parte de suas estratégias de trabalho, presente desde a revisão bibliográfica até a análise das fontes.

Proust (2008) esclarece bem a função do objetivo dessa investigação. Para ele o início se dá com o recorte do objeto, ou seja, com um início e um fim definido. Vale ressaltar a importância do documento para o historiador, já que se trata de sua ferramenta de trabalho, percebendo o documento como uma obra aberta, com várias possibilidades e de diferentes formatos. Goff (2003) define o documento como “o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram” (GOFF, 2003, p. 538).

Mas o trabalho do historiador vai além da análise documental, surgem outras etapas, como a escrita da história. O lugar de onde se fala e o domínio em que se realiza determinada investigação. Para Certeau (2006) é preciso encarar a história como uma operação. Compreender a relação entre o lugar em que o mesmo está inserido, utilizar um procedimento de análise e por fim construir um texto. Segundo ele, toda pesquisa historiográfica “se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural” (CERTEAU, 2006, p. 66).

A pesquisa histórica está mergulhada num conjunto de práticas, salutar para uma pesquisa científica. Para Certeau (2006), cada trabalho individual, na verdade se insere numa etapa social. O historiador precisa decifrar o que seu objeto escolhido tenha a lhe dizer, será necessário perceber o seu lugar, o seu ponto cego, as lacunas e problemáticas a serem decifradas. As diferenças estruturais, na qual, sua crítica terá que ser bem fundamentada. Logo a escrita da história é uma prática social, um ensino, ou como diria Eduard Carr, citado por Cannadine (2006, p. 20) precisa “ser útil para a sociedade do seu tempo”.

A Escola dos Annales foi responsável por modificações no que tange as fontes, as ferramentas com que trabalha o historiador. Com novas abordagens, novas perspectivas, novos métodos e novas fontes, o historiador pôde ampliar o seu campo de investigação (CARDOSO, 2005). Essas rupturas de fontes tidas como “oficiais” passaram a ser problematizadas e ampliadas para uma melhor definição ao objeto que foi escolhido para ser investigado.

Para Cardoso (2005) algumas características foram importantes para a História com o surgimento dos Annales, como a concepção da História como uma ciência; abertura crítica às Ciências Sociais; uma tentativa de uma síntese, ou, melhor, uma história global contrárias a histórias de grandes fatos, ou personagens, típica dos escritos do século XIX; a multiplicidade temporal e a possibilidade de se abordar outros documentos.

No trabalho aqui proposto, o cinema também será analisado como uma fonte. Mas antes de averiguar o cinema como um documento, vale observar por meio de alguns teóricos o que seria o cinema, ou seja, examinar a aparição desse invento que impactou a sociedade do século XIX de uma maneira nunca antes vista.

O cinema, objeto de reprodução de imagens, ou de "fotografias em movimento", como dizia o crítico de cinema francês, André Bazin, surgiu no final do século XIX, como uma das invenções da modernidade, logo alcançou regiões inimagináveis. Este, o cinema, como outros aparatos tecnológicos, foram entrando cada vez mais em contato com o público e despertando um interesse crescente pela representação do real. (PESAVENTO, 1995). Para Rosenfeld (2002, p. 63) a produção de filmes tinha como fator principal o interesse por lucros. Para ele, "o cinema é um filho do capitalismo". Assim, esse invento ganha notoriedade e alguns anos depois se torna uma arte, tida como a primeira arte oriunda de avanços tecnológicos e mesmo sendo uma indústria de entretenimento, não exclui a produção de sua arte (ROSENFELD, 2002, p. 42). O cinema assume dimensões e uma linguagem própria, além de correntes cinematográficas como o Neorealismo Italiano, o Expressionismo Alemão, o Cinema Novo, dentre outros, fazendo surgir cursos e pesquisas relacionadas à produção cinematográfica.

Benjamin (2000), em seu trabalho *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, originalmente escrito em 1934, mas só publicado postumamente em 1952, elaborou um importante panorama sobre as técnicas de reprodução da arte desde os gregos com a fundição, a xilogravura durante a Idade Média e no século XIX a litografia, fazendo assim a proliferação e uma reprodução em escala maior. Mas foi com a fotografia que a obra fica mais rápida de se copiar, segundo o autor, do que a própria palavra.

Nesse processo, Benjamin (2000) observa a perda da "aura", que seria um tipo de recepção, devido à reprodução de um objeto que antes além de peça única, tinha um valor de culto. Assim que ganha uma conotação coletiva acaba tendo um valor de exposição superior, tirando assim a autenticidade da obra. Segundo o Benjamin (2000, p. 225) "o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo aquilo que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico".

Walter Benjamin (2000) explica que quando uma obra perde sua função ritual, perde assim sua “aura”. É nesse contexto que ele observa o surgimento do cinema, como um aparato técnico de reprodução, que vai ter um público cada vez mais crescente, ganhando assim, as massas. Além de aprofundar a percepção do espectador. Benjamin também verifica diferenças entre o teatro e o cinema, como a função do ator. Pelo teatro, o ator ao interpretar um papel, o observador percebe a aura dessa personagem. Já no filme, o ator de cinema restringe o papel da aura e se transforma em uma personalidade que seria o *star-sistem*, tendo um valor mercantil capitalista de produção.

Além de outros aperfeiçoamentos no cinema como a iluminação, a montagem, o *close-up*, que para o autor “por conta de um grande plano, é o espaço que se amplia; por conta da câmera lenta, é o movimento que toma novas dimensões”, onde cita como exemplo uma pintura, quando um observador foca uma tela, pode contemplar o que está a sua frente. Já o quadro do cinema, ao ser visto, sua passagem é muito rápida, seguida de outras imagens, não dando tempo para o espectador se fixar a uma única. Logo para Benjamin (2000) o espectador do cinema é um examinador, mas um que se distrai, devido aos choques de modificação dos cenários e dos lugares.

Heitor Capuzzo por sua vez, influenciado pelos escritos de Walter Benjamin, em seu livro *Cinema: A aventura do sonho*, de 1986, percebe o cinema como um filho da modernidade, assim como o telefone, o avião, a eletricidade. Para ele o “cinema foi porta-voz de um período onde a burguesia apresentou seu poder de ação. Sua dinâmica ocorreu juntamente com o advento de outras invenções” (CAPUZZO, 1986, p. 13).

O Cinema ia ganhando espaço, inicialmente de um público modesto, em sua maioria trabalhadores, para um mais elitizado, devido às modificações ocorridas pouco antes da primeira Guerra Mundial. Onde as salas de cinema foram ficando mais sofisticadas e conseqüentemente o ingresso mais caro e posteriormente se tornando um objeto da cultura de massa, sem descartar suas múltiplas possibilidades (SKLAR, 1975). Com uma linguagem cinematográfica cada vez mais complexa, podendo contar uma história por meio de uma narrativa, com uma dinâmica que vai de planos, sequências, closes e a sua montagem como um todo. Com som e cores anos depois ampliando seu leque de ações. Cria-se assim, uma linguagem própria, deixa de ser considerado uma cópia do teatro, ou de outras expressões artísticas.

Desse modo o cinema começou a ser visto como uma ferramenta da cultura de massa, como um “instrumento de dominação”, sendo muito utilizado, por exemplo, pelos nazistas (BARROS, 2012). Durante a dominação nazista na Alemanha, como forma de

legitimação do seu poder e também pelos soviéticos, para enaltecer o regime socialista implantado na URSS.

Logo o interesse para se estudar os filmes, o que estava inserido em seus discursos, na sua narrativa, em suas imagens, passa a ter destaque não só entre os críticos de cinema, mas também nos meios acadêmicos. Por isso não só o filme é analisado, mas toda sua rede, desde as filmagens, produção, distribuição, exibição e a recepção pelo espectador, em um contexto sócio histórico. Consequentemente amplia o foco das pesquisas e enriqueceu suas abordagens (SCHVARZMAN, 2007).

Em meados dos anos 1970, o historiador da 3^o geração dos Annales, Ferro (1971) foi um dos expoentes a utilizar filmes como objeto de estudo. Pois, para este autor, os antigos historiadores só utilizavam os documentos “oficiais”, e na concepção deles, o filme era um objeto manipulável, com partes selecionáveis, logo uma falsificação. Os pesquisadores não poderiam assim, dar créditos a esse tipo de documento. Esses teóricos “trabalhavam numa caixa de vidro” segundo observado por Ferro.

Mas esse pensamento foi aos poucos perdendo espaço com os teóricos da “Nova História”, aumentando o estatuto do Cinema de seus usos para simples diversão, arte ou entretenimento elevando-o para fonte histórica, como ressalva o próprio pesquisador: “o filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significâncias não são somente cinematográficas” (FERRO, 1988, p. 203).

Outro ponto importante na análise de Ferro, são as dicotomias: visível-não visível; aparente-latente; história e contra-história; onde os produtores e diretores ao filmarem uma cena, poderiam captar no registro fílmico “aspectos do real”. Quadros com imagens involuntárias que seriam observadas pelo historiador e a partir de uma análise minuciosa seria visualizado algum regime totalitário ou mesmo algum tipo de resistência contra esse tipo de dominação. O autor verifica alguns aspectos políticos e ideológicos em alguns filmes russos no período da Revolução Russa, no seu texto *O filme uma contra-análise da história?* (1971) além de definir que qualquer filme, sempre irá exceder seu conteúdo.

A pesquisa de Marc Ferro tem um aspecto seminal, já que o autor não se deteve a aprofundar tais observações. Alguns teóricos posteriormente analisaram seus estudos e encontraram algumas lacunas, como o historiador Eduardo Morettin, em um texto intitulado *O cinema como fonte histórica* na obra de Marco Ferro, de 2003. Neste trabalho, o pesquisador irá perceber que as dicotomias que citei acima, são por vezes simplistas, como a possibilidade de recuperar o não-visível do visível através de uma película. Seria contraditório, visto que, com isso tiraria o caráter polissêmico das imagens.

Para Morettin a forma dessas conjunturas realçadas por Ferro só seriam possíveis se o pesquisador separasse aspectos da obra, como o enredo. Por exemplo, elementos paralelos como imagem e som. Mas o autor deixa claro sua visão: “pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna” (MORETTIN, 2003, p. 15).

Outro ponto discutido por Morettin (2003) seria que, para Marc Ferro, os mesmos métodos utilizados para filmes, poderiam servir para a fotografia e para a televisão. Tirando assim suas especificidades como dispositivos distintos. Além de informar que historiadores do século XIX já tinham em mente a possibilidade de utilizar outros objetos para além dos ditos oficiais, como a literatura, pinturas, peças ou algo que pudesse servir na falta de uma documentação mais tradicional.

Percebe-se a importância que se dá com o manuseio das fontes, mesmo com as limitações ocorridas no século XIX, as suas diversificações e abordagens teóricas e práticas. Porém com esses apontamentos críticos na obra de Ferro (1971), visualizados acima, não se poderia tirar a excepcionalidade do trabalho desse pesquisador, e a importância das transformações ocorridas com o trabalho do historiador para com a relação Cinema e História.

Logo, a partir dos anos setenta, o cinema passa a ser visto como um documento e novos trabalhos são produzidos e direcionados por essa perspectiva (CARDOSO, 2013). A relação entre Cinema e História vai além desses pressupostos, já que novos campos de pesquisa vão sendo construídos. Pode-se definir essa relação em três categorias: o cinema na história, a história no cinema e a história do cinema, ambas interligadas, mas com suas especificidades.

Na primeira categoria o cinema na história é o que explanei anteriormente, é abordado como uma fonte pelo historiador. A segunda a história no cinema, se deve investigar a partir de algum filme, traços que ajudem a perceber por meio de uma análise, o que a película queria passar ao utilizar uma história como narrativa, como o filme produzido pelos nazistas, *O Judeu Suss*, de 1940, cujo aspecto central é mostrar para o público germânico como seria a figura do judeu, e como esse povo representava um aspecto negativo para a cultura alemã. São os chamados “filmes históricos”. E por último a história do cinema, que estuda seus primeiros passos, o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica e como se deu tais avanços tecnológicos (NAPOLITANO, 2010).

O cinema pode servir como instrumento de pesquisa auxiliar de outras áreas, como uma ferramenta adicional para a história oral, ou mesmo registro étnico para alguma pesquisa de cunho antropológico (BARROS, 2012). Além de ser verificado como “agente histórico”, já

que um filme pode influenciar um determinado setor da sociedade em relação a roupas, acessórios ou produtos de variadas funções, bem como servir de manipulação ou sofrer algum tipo de censura. Ser um objeto a serviço da indústria cultural e com conotações claramente políticas e ideológicas.

Do mesmo modo podem-se verificar os vários usos e formas de se utilizar o cinema, como fonte para o estudo da história, como análise do passado por meio de imagens fílmicas que não tinham essa função ao serem registradas em cena, ou como diria Lagny (2012, p. 115), os filmes “nos deixam vestígios concretos do passado”.

Um conceito importante para o referencial teórico do presente trabalho é o Primeiro Cinema, que analisa a produção cinematográfica que vai de 1895 a 1908. Os principais historiadores do cinema não se preocupavam em estudar os filmes pré-Griffith, pois para eles, só a partir da narrativa fílmica, de seu aperfeiçoamento que o cinema passaria a ser uma expressão artística. Antes disso a confusão era grande. A mistura do teatro popular, do *vaudeville*, lanterna mágica, entre outros não poderia ser considerado cinema (COSTA, F., 2005).

Para esses teóricos, só com a narrativa e a montagem, uma evolução na sua linguagem, que se poderia chamar de cinema, antes disso, foi à era pré-cinematográfica, um ser estranho à procura de uma direção. Segundo Costa, F. (2005) Edwin Porter (1870-1941) é considerado como um dos pontos de partida para se estudar o cinema, pois os historiadores tradicionais supervalorizaram seus filmes devido à narrativa fílmica empregada por ele.

Esses pesquisadores cometeram alguns erros e esqueceram de que o cinema não é um fator isolado, mas está inserido em um contexto social (COSTA, F., 2005). Pois a análise do historiador não pode ser limitada a verificar só os filmes, mas o que aconteceu antes do advento dos filmes, que aparelhos foram importantes para que o processo de imagens em movimento fosse concebido, quais especificidades surgiram ao manejo com essa nova técnica. Para Musser (2004), a história do cinema deve ser inserida na história das imagens projetadas, ou seja, dentro de um aspecto maior e mais complexo.

Esse tipo de estudo só começou a ganhar visibilidade em meados dos anos 70, quando um teórico, Jean-Louis Comolli, fez críticas à historiografia tradicional. Para ele o correto era se fazer uma história social do cinema, bem crítica e fundamentada e, sobretudo, materialista (COSTA, F., 2005). Buscou reformular as pesquisas a partir de uma nova crítica teórica. Essa proposta impactou positivamente em novos estudos sobre o primeiro cinema.

Além disso, uma nova fonte documental surge. Em 1940 foram encontrados em torno de cinco mil rolos de papel, datado de 1894 a 1912. Não como filmes, mas fotografias

individuais, pois na época os filmes eram copiados e vendidos por diferentes pessoas. Produtores como Thomas Edison ao perceberem isso, como forma de resguardar seus direitos, patenteavam tais fotos para proteger de cópias indevidas. Foi em 1950 que um colecionador de filmes em Hollywood, Kemp Niver, recuperou esse material e após um rigoroso cuidado de preservação, iniciaram-se pesquisas sobre este documento. Para Costa, F. (2005, p. 84) “a história do cinema passou de anotações ou lembranças, com base em rastros visuais dos filmes”.

O simpósio de Brighton ocorrido na Inglaterra em 1978 foi outro marco importante para mudanças significativas nesse estudo. Foi à primeira discussão sistemática e coletiva sobre os primeiros filmes diferente das histórias clássicas do cinema. Era preciso perceber as estranhezas desse cinema inicial, devido aos hábitos cinemáticos dos teóricos, não familiarizados com as películas antigas. Logo, era necessária uma releitura do que se tinha sido produzido e teorizado até então (COSTA, F., 2005).

Esse simpósio deu oportunidade a pesquisadores mostrarem suas pesquisas. Nomes como Charles Musser, Noel Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, dentre outros foram pioneiros em muitos aspectos (COSTA, F., 2005). Conceitos foram cunhados como cinema de atrações, regime de mostraçõ e narraçõ, que serão explicados posteriormente. São trabalhos de suma importância para pesquisadores que se debruçam com o período do primeiro cinema.

Esses estudiosos perceberam que os antigos teóricos difundiam que os primeiros filmes eram novidades para época, mas, sabe-se atualmente que isso não procede. O cinema surgiu com aperfeiçoamentos da tecnologia, de técnicas ópticas, com especificidades, mas, não isolado do contexto da época. A história do cinema não é estática, mas sim um meio de comunicação que sofre influências sociais e transformações contínuas (COSTA, F., 2005).

A nova historiografia demonstra que o cinema ao ser constatado com um sistema isolado, denota um aspecto mais normativo. Para Costa, F., (2005, p. 97), essa postura se faz equivocada perante a propriedade científica do estudo, pois “há um processo histórico maior do que o cinema”. Segundo a autora, esse pensamento é um risco sobre uma especificidade do cinema ao percebê-lo apenas como uma ruptura em relação às práticas culturais anteriores. Uma abordagem mais ampla e sistêmica se faz necessária.

Minha proposta será justamente uma abordagem mais sistêmica referente ao período desse primeiro cinema na cidade do Recife. Para o historiador Mattos (2006), pode-se ter cinco tipos de abordagens no estudo do cinema. A Primeira seria a biográfica, quando se estuda astros, diretores, produtores, como Thomas Edison, Griffith, Charles Chaplin como exemplos. A Segunda seria a estética, ou seja, a história do filme como uma forma de arte.

Prossegue com a tecnológica, referente a avanços tecnológicos, como a cor dos filmes, o som, efeitos especiais, etc. A Penúltima seria o aspecto econômico, a indústria cinematográfica como prática comercial.

Por último, e para meu trabalho a mais importante, a história social do cinema, onde focaliza o lugar do cinema no âmbito mais vasto da sociedade e da cultura, que aborda questões como: os modos de produção; que tipos de filmes são feitos; que público assiste; a crítica feita; censura; as relações da indústria cinematográfica com o governo e o uso do filme com propaganda e controle social. Ao observar os cinco tipos, pode-se constatar que dependendo da forma como o pesquisador faça as suas análises ambas poderão se cruzar, auxiliar como dados ou fontes, mas cada um contendo suas especificidades.

Outro conceito relevante para o referencial teórico deste trabalho é o da modernidade. Segundo Berman (2007) se inicia com o pensamento iluminista, sendo Jean Jacques Rousseau, um dos primeiros teóricos a utilizar a palavra modernidade no sentido ao qual se conheceu no século XIX e XX. Com a Revolução Francesa, o pensamento racionalista ganhou força, sendo contrário ao pensamento anterior a revolução, sendo considerado antigo. Com a industrialização, a sociedade passa por mudanças, transformações em um nível de velocidade não vistas anteriormente.

A Busca pelo progresso iluminista em ascensão no século XIX se fortaleceu com os avanços tecnológicos, o tempo se acelera, o sistema de fábrica domina a estrutura das grandes cidades, transformações urbanas modificaram a paisagem. A Sensação e percepção do indivíduo se alteraram profundamente, para Crary (2012) o observador sofre um processo de modernização no século XIX, ajustando-se a uma constelação de novos acontecimentos, fragmentados, desconhecidos e acelerados.

As Transformações aconteceram em múltiplas escalas, como econômica, política, social e cultural. Segundo Ortiz (1991, p. 245) “A Modernidade envolve uma área geográfica extrafronteiras. Ela inaugura um tipo de civilização que nos anos vindouros irá se transformar numa cultura mundial”. Essas rupturas e continuidades ficaram evidentes, pois nem todos os lugares foram impactados ao mesmo tempo ou substituídos por antigos costumes.

O Pensamento moderno e com ele as ideias de progresso, racionalização e uma ciência a serviço da sociedade seriam levados para diferentes lugares por meio de contradições bastante confusas e peculiares. Como no caso brasileiro, com uma elite bastante ligada a costumes patriarcais e escravocratas que demorariam mais tempo para entrar na onda moderna que atingiu primeiro países da Europa, tendo como um dos mais estudados, a França (ORTIZ, R., 1991). País este, que foi um dos pioneiros na fabricação de aparelhos

cinematográficos. Sendo assim necessário entender a trajetória desse objeto, bem como sua proliferação pelo mundo, como uma invenção moderna.

Outro ponto importante é a historiografia da história do cinema brasileiro, quais são as principais obras e os pioneiros na busca pelo passado das primeiras exibições, filmes, ou mesmo os primeiros projetoristas que foram de suma importância para a expansão das máquinas cinematográficas no país.

Não se pode esquecer que é só nos anos 20 que surge uma consciência cinematográfica nacional, a partir de figuras como Ademar Gonzaga, que em 1926 lança a revista Cinearte. Inicialmente essa revista tinha o intuito de fazer análises estéticas não só de filmes estrangeiros, mas realizados no Brasil, que coincide com os diversos ciclos espalhados pelo país. Como o do Recife, Cataguases, Belo Horizonte, Campinas, dentre outros, além das cavacões e documentários diversos.

Nesse panorama de estudos sobre o cinema nos idos dos anos 50, as pesquisas iniciais se dividiam em três etapas, a primeira com o surgimento do cinema, com a presença do realismo como um dos principais aspectos. O Segundo, já relacionado à industrialização deixa o realismo a cargo dos documentários e busca-se uma tentativa de identidade nacional a partir dos filmes. E, por fim, mudanças ocorridas após a Segunda Guerra, a estética realista ganha força relacionada a questões sociais (AUTRAN, 2003).

A História do cinema brasileiro começou a ser estudada em meados dos anos cinquenta. Sabe-se que alguns textos ou matérias antes dessa década já tentavam desvendar tal história. Com é o caso do trabalho de Ortiz, R. (1949) Romance do gato preto. Mas é com o livro introdução ao cinema brasileiro de Alex Vianny, publicado em 1959, pelo órgão oficial Instituto Nacional do Livro (INC), dando um status além do imaginado, pois se trata de um reconhecimento dessa atividade artística (AUTRAN, 2003), que se abrem as portas para escrever uma história que já não é nova, porém ficou relegada ao segundo plano.

Essa obra vai de acordo com o pensamento dos intelectuais do ramo cinematográfico da época. Elucidar o aspecto nacional das películas, além de fomentar a industrialização deste setor. Logo o livro de Vianny (1959) debate a relação dos filmes produzidos e suas exibições. Além do controle do mercado de filmes ser dominado por empresas estadunidenses. Traça um paralelo da chegada dos primeiros filmes até a produção das chanchadas nos anos 50, como tentativa de divulgar aspectos nacionais em tais películas.

Após esse trabalho, outros pesquisadores caminharam na mesma direção, estudar o período cinematográfico brasileiro, desde a entrada de filmes estrangeiros, o surgimento dos realizados em território brasileiro, aos primeiros estúdios e companhias responsáveis pela

produção fílmica nacional. Destaco especialmente o estudo de Gomes (1996) *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*.

Proposta que aborda a falta de comprometimento com o país em relação ao cinema e a sua importância, pelo seu aspecto subdesenvolvimentista, segundo Gomes (1996, p. 90) “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”. Uma dura crítica ao aspecto cultural do país, relegado a copiar de outras culturas e sua ineficácia em se libertar de tal prisão.

Tal análise é válida, em relação pelos menos ao começo do cinema produzido no Brasil, pois as primeiras obras denotam nitidamente a influência, sobretudo, de películas norte-americanas ou francesas. Mas, observa-se que novamente a principal preocupação do estudo é relacionada à produção e industrialização do cinema. Claro que essa abordagem se faz importante, não fechando a pesquisa simplesmente a um único aspecto.

Mas nos anos 60 e 70 o cinema nacional e conseqüentemente a sua análise e crítica foram ganhando novos contornos devido à proliferação de cursos universitários. O alcance nas pesquisas sobre a história do cinema ganha novos lugares. O eixo Rio e São Paulo, que eram inicialmente o maior foco dos estudos, posteriormente deixam uma janela aberta para que outros Estados como Pernambuco possam construir sua história cinematográfica.

Trabalhos como *A bela época do cinema brasileiro* de Araújo (1976), que faz um panorama das diversões culturais em meados da segunda metade do século XIX e da chegada dos primeiros aparelhos cinematográficos, da primeira exibição na cidade do Rio de Janeiro em julho de 1896. Além de descrever a proliferação de salas fixas específicas para filmes e das primeiras películas produzidas no Rio e depois em São Paulo com o livro *Circos, Salões e cinemas em São Paulo*, de (1981), em busca de uma história do cinema dessas cidades.

A primeira sessão de cinema em São Paulo, escrito por Barro (1996), que de forma bem elaborada e sistemática analisa os primeiros anos do cinema paulistano, uma pesquisa mais aprofunda do que a de Araújo (1981), devido a uma maior quantidade de fontes documentais. Descreve desde aparelhos ilusionistas, como a lanterna mágica, anteriores ao cinema, relatando inclusive as primeiras sessões do kinetoscópio, e detalha ano a ano o que aconteceu com a vida cinematográfica na cidade.

Outras pesquisas mais recentes vêm contribuindo para o passado da história do cinema, como o livro de Trusz (2010) *Entre Lanternas Mágicas e Cinematográficos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*, na qual a autora faz um importante estudo não só da chegada dos aparelhos cinematográficos, mas dos primeiros

objetos de ilusão óptica que se tem notícia na cidade de Porto Alegre, remontando a décadas anteriores ao advento do cinema.

Pode-se verificar, contudo, que em algumas cidades já existem pesquisas mais concisas sobre o tema. São descobertas inovadoras para a compreensão dos avanços tecnológicos que se davam na época, desses aparelhos ópticos que viraram febre entre as diversões que circulavam. Regiões como Teresina (SOUZA, 2013), Aracaju (MAYANARD, 2014), Porto Alegre (TRUTZ, 2010), Bahia (SETARO, 1976), Rio de Janeiro e São Paulo (ARAÚJO, 1976) já citadas e Mato Grosso (VELASCO, 2010) são alguns exemplos desse avanço.

Um dos primeiros trabalhos sobre o cinema em Pernambuco orientado por Paulo Emilio em 1970 foi O cinema Pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem de Lucilla Ribeiro. A autora faz um apanhado da produção cinematográfica e dos principais envolvidos nesse período, mas não foca a história do cinema antes do chamado Ciclo do Recife, período esse, estudado majoritariamente por trabalhos posteriores. Como Figuerôa (2000) em Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Ou História do Cinema em Pernambuco feito pela Assembleia Legislativa (2006). Além de outros trabalhos sobre o cinema dos anos 60 e 70 produzidos em Pernambuco no chamado ciclo do Super 8. São estudos de suma importância para quem deseja estudar tal temática.

Kate Saraiva no livro Cinemas do Recife (2013), faz um estudo aprofundado das salas de exibição que existiram em Recife, desde a primeira, citada anteriormente, até as construídas em Shopping Centers, vislumbra a arquitetura, plantas, acústica e ventilação dessas salas. Tenta mostrar por meio de fotos e documentos como era a estética desses ambientes e de seu convívio social e cultural. Dito isto, percebe-se que seu foco é o estudo da história do cinema na cidade, através das salas, do espaço na qual, se faziam as exposições.

Um dos principais teóricos e estudiosos sobre o cinema em Pernambuco, Paulo Cunha, escreveu obras importantes, em que observa dentro da história do cinema no Recife sua produção fílmica e faz uma análise crítica e estética de tais películas. Como A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia (2010), A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife, 1930-1964 de 2014, dentre outros.

A Dissertação de Roberval Santiago Cinematographo Pernambucano: a jornada da transgressão do sonho e da sedução, de 1995, busca encontrar o período das primeiras exposições na cidade de Recife. Denota como recorte inicial, o ano de 1897, mais precisamente 28 de janeiro de 1897, citado pelo jornal Diário de Pernambuco uma reportagem sobre um aparelho chamado Vitascopo, que seria possivelmente a primeira exposição na região.

Prossegue analisando os anos iniciais do século XX e como a cidade vai incorporando o cinema as suas diversões. Mas, logo procede para os primeiros cinemas e o Ciclo do Recife, que culminou na produção de vários filmes na década de 20. Além das mudanças ocorridas na cidade nas três primeiras décadas. Outro trabalho importante foi produzido por Morais (2005), intitulado *Recuperando informações para a história do cinema em Pernambuco: agenda do cinema ambulante (1900-1909)*, em que a autora descreve as exibições que aconteceram na cidade do Recife durante nove anos. Trabalho esse, que ajudou na busca de mais informações sobre o cinema no Recife, incluindo algumas filmagens produzidas no começo do século XX.

Apesar da produção sobre o cinema pernambucano apresentado até aqui, percebe-se que nessas pesquisas há uma imensa lacuna no que diz respeito aos anos iniciais do espetáculo cinematográfico no Recife.

Após citar algumas obras que ajudam a entender a história das primeiras produções, sua estética, e alguns períodos de relativo sucesso como o da década de vinte, ou o dos anos setenta com o Super 8 e o da retomada a partir dos anos noventa, como por exemplo, o trabalho de Amanda Mansur, *O novo ciclo do cinema Pernambucano: a questão do estilo*, de 2010. Surge assim, uma pergunta: por que os anos iniciais do cinema em Pernambuco não foram estudados pelos pesquisadores, para até mesmo entender como surgiu a dinâmica social entre a população da cidade, o impacto dos primeiros aparelhos e o que ocasionou na estrutura cultural da região após tais acontecimentos?

Já em 1959 Alex Viany faz um apelo aos historiadores do cinema, para que “saíssem no encalço desses primitivos propagadores das imagens animadas, antes que seus vestígios desapareçam por completo” (VIANY, 1959, p. 133). A minha proposta foi justamente seguir o conselho de Viany e analisar as primeiras projeções feitas em Recife, no final do século XIX, quais filmes eram postos a exibição, que tipo de público frequentava nesse período, as mudanças ocorridas no cenário social e cultural da cidade com o advento do cinema, até a fixação de salas permanentes ocorridas no ano de 1909.

A pesquisa se fundamentou em documentos do final do século XIX, mais precisamente se iniciou no ano de 1896, quando foram observadas as primeiras informações de companhias itinerantes, locais e aparelhos que foram utilizados para exibição cinematográfica no Recife. Dando continuidade a essa documentação do cinema itinerante, alguns anos depois se começaram a ter uma maior frequência de notícias, no chamado período de transição (COSTA, F., 2005), até a fixação de uma sala na Rua Nova, intitulada Cinema Pathé, em 1909.

Devido a poucas referências bibliográficas encontradas, a pesquisa foi feita em periódicos da época, os anúncios propagandísticos das apresentações dos aparelhos cinematográficos em fontes primárias, que são os jornais da época, como o Diário de Pernambuco, A Província, Jornal Pequeno e O Jornal do Recife. Lugares como o Arquivo Público Estadual João Emerenciano de Pernambuco (APEJE), local onde está localizada uma boa quantidade de jornais da época, que foram conservados.

A Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) também guarda um acervo de fotos, mapas, plantas, periódicos que foram pesquisados, possibilitando fazer um maior mapeamento, contextualizando assim a história do cinema e da sua inserção na cidade do Recife. Como exemplo dos jornais que foram pesquisados, tem-se O Jornal do Recife, que surgiu em 1859 e funcionou até 1934, tendo várias seções, como “O que se passa em casa”, um noticiário geral local; “Galeria do Jornal do Recife”, onde se destacavam “contemporaneos illustres”, dentre outras (NASCIMENTO, 2009). Uma que me interessa é a coluna “o que vai pelo mundo”, onde são divulgadas notícias internacionais, como a do dia 5 de outubro de 1894, que tem como destaque o Kinetophonographo, uma junção do fonógrafo e do kinetoscópio, podendo assim registrar imagens, visualizar e escutar simultaneamente, aparelhos esses que já podiam ser vistos em Nova York.

Outro local de busca foi a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que possui um grande acervo todo digitalizado, proporcionando uma maior facilidade e proteção para com o documento original. Alguns jornais para a formulação deste trabalho inicial apareceram após uma busca neste site, como esta notícia do Diário de Pernambuco datada de 7 de julho de 1909 “brevemente será inaugurado um luxuoso e moderno cinematographo”, com preços populares e 8 sessões por dia. Trata-se da inauguração do Cinema Pathé, uma sala permanente localizada na rua barão da Victória, atual Rua Nova, que aconteceu no dia 27 de julho de 1909.

Além da análise documental em jornais, textos de memorialistas, dos filmes que foram encontrados, tornou-se uma pesquisa exploratória que buscou cobrir e reinterpretar um período esquecido. Essa exploração não se limitou a meros dados descritivos, mas sim explicativos. Uma abordagem profunda, que levou a respostas de várias perguntas que foram levantadas e lacunas, que ainda persistiam.

Ao todo foram localizados mais de 200 documentos referentes a exibição de películas ou informações sobre aparelhos cinematográficos no Recife, durante o período abordado 1896-1909. Mas devido ao tempo e limitações na pesquisa, além de informações bastante similares em determinados periódicos, foram selecionados em torno de 72 arquivos

que ajudaram a construir a narrativa da dissertação. A Elaboração dos dados pesquisados, selecionadas e analisados fora estabelecido em capítulos, resumidos abaixo.

No primeiro capítulo foram analisados alguns anos antes do surgimento do cinema para entender a sociedade do século XIX, a construção de uma sociedade moderna, sobretudo na França, para assim poder investigar, a partir da ideia de progresso e conseqüentemente dos avanços tecnológicos o que proporcionou a criação de aparelhos ópticos, sua difusão por vários lugares, a busca pela tal da modernidade e o surgimento do cinema e um pouco dos seus primeiros passos, como de simples diversão popular a já no começo do século XX, uma indústria em expansão.

No segundo capítulo foi abordado a chegada do cinema no Brasil; o porquê da rapidez de sua aparição no país, às primeiras cidades a receber tal invento, já estudadas e documentadas como me referi à cima. Assim, decidi selecionar para tal estudo, o Rio de Janeiro e Recife, a última mais importante para a proposta dissertativa. Ambas foram necessárias assim como no capítulo anterior, verificar essa busca pela modernidade no País e as mudanças ocorridas em cada cidade antes do aparecimento dos filmes, e conseqüentemente o impacto que cada cidade teve nos primeiros momentos.

Por fim, fora feita uma análise da cidade do Recife, sobretudo seus aspectos sociais e culturais no fim do século XIX e início da década posterior. Período em que chegaram os primeiros aparelhos e companhias, até o surgimento das primeiras salas exibicionistas exclusivamente para filmes. O que mudou no comportamento do público nos espaços de lazer, que tipo de pessoas frequentavam tais lugares, quais filmes foram vistos e como se ocasionava isso.

A história é movimento, e a cada pesquisa feita, novas ideias surgem, novas perguntas são feitas, novas respostas aparecem, a história não tem fim, está aberta, inquieta por novos desdobramentos. Logo o objeto não está limitado a uma dissertação, mas sim à espera de ser retirado do esquecimento e posto em evidência pelo historiador que o escolheu, e mostrar a relevância de tal tema para a sociedade.



Fonte: Fred C. Newmeyer (1923).

O SURGIMENTO DO CINEMA NO SÉCULO XIX: COMPREENDENDO SUAS ORIGENS

1 O SURGIMENTO DO CINEMA NO SÉCULO XIX: COMPREENDENDO SUAS ORIGENS

1.1 A MODERNIDADE AO LONGO DO SÉCULO XIX

O Século XIX, na sua primeira metade, observou nítidas influências de acontecimentos recentes, como o Iluminismo e a Revolução Francesa, “a revolução dupla”, como dito por Hobsbawm (2015), além das novas mudanças no cenário industrial. A razão

científica em busca do progresso, criou novas formas de ver o mundo e de modifica-lo. O homem é quem cria o seu próprio tempo, quem passa a trilhar o caminho da sua vida. A busca pela modernidade se intensificou. “Enquanto a renascença e o iluminismo haviam procurado ver o mundo em perspectiva, como um todo, o homem moderno tentava descobrir seus segredos nos detalhes” (WEBER, 1988, p. 179).

Mas o que seria essa modernidade e o que ela traria de novo para a sociedade? Para Berman (2007), a modernidade é um tipo de experiência vital, que modifica nossa percepção de tempo e espaço. Ser moderno:

É encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (BERMAN, 2007, p. 24).

Visto dessa forma, pode-se perceber a dialética do pensamento moderno, a tentativa de ruptura do antigo com o novo, ao mesmo tempo em que as tradições ficam ameaçadas por essa posição paradoxal.

Essa experiência do ser moderno e de sua modernização pôde ser sentida nas transformações urbanas, no surgimento das ferrovias, crescimento das cidades, aumento do processo de industrialização, dentre outros fatores. A paisagem assim, ganha novos contornos. Segundo Berman (2007, p. 28) “a atmosfera da agitação e turbulência, é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna”. Essa sensibilidade vai ser percebida por diferentes perspectivas e áreas, como exemplo, pela arte, tendo como um dos nomes mais importantes, o crítico literário e poeta Charles Baudelaire (1821-1867). Em seu ensaio O pintor da era moderna, narra a busca de um homem por algo que seria essa tal de modernidade.

Descreve:

Assim ele vai, corre, procura. O que? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do deserto de grandes homens, tem um objetivo mais elevado do que um simples *flâuner*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de modernidade (BAUDELAIRE, 2010, p. 859).

Para Baudelaire (2010) a “modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Uma bela definição do que viria a ser o pensamento moderno, com sua fissura em relação ao Antigo Regime, em busca pelo novo, mas sem com isso, conseguir eliminá-lo por completo. Essa passagem mostra como o século XIX surge aos olhos dos seus moradores, como definiu Ortiz, R. (1991, p. 18) “os

homens da época também possuíam uma clara consciência do movimento que os afastava do passado”.

Ortiz, R. (1991) analisa a França no século XIX e como se deu o avanço da modernidade entre os franceses, sem terem sentido, obviamente tais mudanças, todos da mesma forma ou no mesmo período. Um ponto importante a salientar é que no início da segunda metade do século XIX, a cidade de Paris sofreu transformações radicais:

Época em que se realizam, as grandes reformas urbanísticas do Barão Haussman, procurando remover a população do antigo centro, empurrando as classes populares para os bairros periféricos, onde se instalam as empresas fabris. Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que deve agora se distanciar das cidades vetustas do antigo regime, como suas ruas estreitas e tortuosas. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe, privilegiando as grandes vias, a circulação dos transportes e dos homens (ORTIZ, R., 1991, p. 21).

Essas transformações urbanísticas se intensificaram pela Europa, com a consolidação e expansão do sistema capitalista como modo principal de processos técnicos e do triunfo da ordem burguesa (PESAVENTO, 1997). Uma nova figura surgiu nesse momento, o operário, e uma nova forma de analisar a sociedade burguesa apareceu através das teorias cunhadas por Karl Marx (1848-1883). Para ele “a história de todas as sociedades que já existiram é a história de luta de classes” (MARX, 2007, p. 10). Logo, necessitava-se de um método diferenciado, uma leitura mais aprofundada da configuração dessa sociedade do século XIX.

Assim, Marx (2007), através de sua teoria social teria como objeto de estudo a burguesia e tentaria por várias categorias, como da totalidade, da mas valia ou da dialética entender os fenômenos que levaram esse tipo de comunidade a legitimar e dominar os meios de produção vigentes na época. Por meio de estudos econômicos, políticos, sociais e culturais. Sua celebre frase “tudo que é sólido desmanchar no ar”, já denota uma percepção refinada dos perigos que o progresso traria, que a modernidade seria um risco a correr. A burguesia, que fora uma classe revolucionária, seria posta abaixo, devido a suas nuances depreciativas e negativas em vista da classe trabalhadora, que por sua vez, receberia o papel de comunidade revolucionária, assim o diz:

Todas as relações firmes, sólidas, com sua série de preconceitos e opiniões antigas e veneráveis foram varridas, todas as novas tornam-se antiquadas antes que pudessem ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são por fim compelidos a enfrentar de modo sensato suas condições reais de vida e suas relações como seus semelhantes (MARX; ENGELS, 2007, p. 14).

Logo, Marx (2007) abriria um novo horizonte na forma de entender a sociedade de sua época. Um pensamento subordinado ao conhecimento político e econômico, a ideia de uma práxis que não se limitaria a teoria, sendo necessário uma prática revolucionária (LEFEBVRE, 1969). Ele viu como o sistema de fábrica moldou a vida dos trabalhadores, como modificou a paisagem das grandes cidades, como as máquinas interferiram no *modus operandi*, até então subordinado as técnicas do Antigo Regime. Segundo Pesavento (1997, p. 39) “a fábrica coloca na sociedade não apenas mercadorias produzidas pelo progresso técnico, mas elabora imagens de sonho e desejo que adquirem força de realidade”.

Essas imagens de sonho e desejo são propagadas e fabricadas pelo sistema de fábrica, seus segredos são o “fetichismo e a alienação” (PESAVENTO, 1997). Como se viu esboçadas pela visão de Baudelaire (1859). Esse pensador faz uma crítica a essa ideia de progresso, pois para ele “a ideia de progresso é ilusória”. Ou no próprio Marx, no que seria uma faca de dois gumes, esse pensamento moderno, ou seja,

Resgata-se portanto, em Baudelaire, assim como em Marx, uma atitude de ambiguidade, perante a evidencia do triunfo burguês e o reconhecimento de sua capacidade transformar da natureza e da relação entre os homens, por um lado, e as consequências deste processo, por outro, o alastramento do capitalismo, tendo por arauto a figura da máquina, materialização do progresso, do avanço da técnica e do engenho humano, instalaria na sociedade a crescente fascinação pelo novo, pela recente descoberta, pelo invento atraente, pelo engenho fantástico, insuspeitado até então pelos homens de outras épocas (PESAVENTO, 1997, p. 29).

É essa fascinação pelo novo, pela aventura da modernidade e de seus caminhos contraditórios, pela busca do progresso que surge no século XIX um dos grandes divulgadores da ciência e da razão, da internacionalização do capitalismo e do imaginário burguês: as Exposições Universais. Lugar de viajar sem sair do lugar, de observar objetos dos mais variados, de diferentes países, um encontro de culturas, espaço para mostrar os avanços da sociedade burguesa e de seus meios de produção e, conseqüentemente, recinto de ilusões óticas.

1.2 EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS – LUGAR DE SONHOS E ILUSÕES

As Exposições Universais foram significativas, pois serviram como um importante meio de divulgação para o capitalismo. Para Pesavento (1997, p. 14). “As exposições funcionavam como síntese e exteriorização da modernidade dos “novos tempos” e como vitrine de exibição dos inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema de

fábrica”. Seu caráter pedagógico também foi sentido, já que vários países tinham um espaço para poderem divulgar suas inovações técnicas. A corrida pela era moderna começara. O objetivo final dos países não era outro, que não fosse à busca pelo progresso¹.

A ciência vivia dias de glória, praticamente tudo que era estudado e tinha o selo científico e fosse aplicado pela tecnologia, seria visto com bons olhos pela sociedade. O entusiasmo na era das máquinas dava um tom otimista, um sentimento que conseguia captar as mudanças do tempo, de caminhar pelo horizonte do saber, sem precisar olhar para trás. O fantástico fascinava, o desconhecido dava vertigens positivas aos transeuntes das exposições. Tudo podia ser visto como uma nova pintura, na qual, todos poderiam mergulhar em suas cores. Segundo Pesavento (1997), o glamour desses eventos aliava-se ao fato de estes estarem associados:

Basicamente ao desenvolvimento industrial, exibindo máquinas e produtos resultantes dessa atividade. Mesmo que reunissem entre os itens expostos elementos que nada tinham a ver com essa atividade produtiva, sem dúvida alguma as grandes vedetes das exposições universais foram sempre as máquinas, os novos inventos e os produtos recém-saídos das fábricas, cujo consumo se buscava difundir e ampliar mundialmente (PESAVENTO, 1997, p. 43).

Essa “janela para o mundo”, nada mais séria do que uma ilusão para uma parcela significativa da sociedade, considerando que para ter a França como parâmetro, na década de 1850, 52% da população economicamente ativa, ainda tinham costumes e traços rurais (ORTIZ, R., 1991). Por isso Ortiz, R. divide a modernidade, no caso francês em dois momentos: o primeiro que vai até os idos de 1880, com a implantação da “primeira revolução industrial”. E o segundo momento, com a continuidade e a ampliação desse processo de modernização, no qual, será discorrido adiante.

Houve neste primeiro período uma intensificação do setor industrial em relação ao agrário, além da ampliação de setores produzidos por ela, equipamentos esses que, criaram redes de esgoto, saneamento, ampliação da eletricidade, expansão das cidades, e alargamento das ruas. Para Ortiz, R. (1991, p. 27), “até a revolução industrial, as técnicas evoluíam empiricamente e não compartilhavam um terreno comum com a ciência”. Posteriormente a técnica viraria um seguimento da ciência.

¹O termo Progresso é aqui citado como um conceito iluminista, na qual Francisco Falcon o define como “O progresso é fruto de uma tomada de consciência capaz de perceber o movimento e a diferença, assim como o sentido de mudanças que têm no homem o seu sujeito”. In: FALCON, Francisco. **Iluminismo**. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 61.

Frente a este cenário, essas exposições universais aconteceram em vários países, sendo a primeira em Londres em 1851, e posteriormente difundiu-se para outros lugares. Vários inventos foram inaugurados ou divulgados nessas exposições como a fotografia em 1855 ou a eletricidade em 1878 na França. Quando ocorreu uma exposição nos Estados Unidos, dizia-se que a “modernidade tinha atravessado o oceano” (PESAVENTO, 1997, p 44).

O imperialismo estava enraizado nesses eventos. Esse glamour ocultava seus interesses burgueses e industriais. Logo, havia além de uma competição entre os países por novidades, a ideia era exportar a “cultura dominante” para os países tidos como periféricos, era claro como as formas de dominação e legitimação de seus poderes seriam aplicados e propagados.

Esse processo de mundialização dos produtos e de exportação de “culturas” não foi feito por acaso, mas a partir de um estudo bem rigoroso e consciente do que poderia ser benéfico para a difusão do imperialismo e do capitalismo expansionista, e dessa busca pelo progresso, por meio dessas exposições. Verifica-se assim:

Símbolos de novos tempos, as exposições foram ao mesmo tempo elementos de construção e de propaganda da sociedade industrial que se estruturava. Não é por acaso que o reclame e a propaganda surgem nessa época e se revelam de maneira especial nestes eventos, na maneira específica de apresentar os artigos, convencendo quanto ao seu uso, valor e necessidade (PESAVENTO, 1997, p. 49).

Os avanços na publicidade e em outras áreas foram percebidos através das sucessivas exposições. Surge nesse período a indústria das diversões. Nessas mostras figuravam internamente férias de ilusões, simulacro, parque de diversões, etc. Em 1900, na exposição de Paris, os novos inventos que trouxeram grande admiração foram a bicicleta e o automóvel, além do cinematógrafo dos Lumière, com uma tela de 21 metros de largura e 15 de altura, com público estimado em 15 mil pessoas por sessão. Outra inovação foram os “fonos-cine-teatro”, com sincronização da imagem com o som, algo novo para a época. Por fim:

Como síntese do imaginário do século XIX, a exposição universal não era somente apresentação de novas técnicas ou laboratório de inovações; era também diminuir as suas fronteiras. A socialização do conhecimento e dos valores para a massa exigem uma nova linguagem, novas formas de expressão, a tecnologia do lazer permitia a vivência mágica da utopia do progresso para os visitantes (PESAVENTO, 1997, p. 178).

As exposições continuaram como palcos de exibição do mundo burguês, atraindo países que buscavam atingir o tão sonhado progresso, como no caso do Brasil, que participou

em algumas exposições. A elite brasileira na segunda metade do século XIX, no período imperial, queria entrar no curso da modernidade e buscava os valores burgueses, seus pensamentos se voltavam para a criação de uma burguesia brasileira.

O Brasil ainda vivia uma época agrária, exportadora e escravista, e precisaria de um progresso técnico, científico e racional, além de uma busca por uma identidade nacional para entrar no “espetáculo da modernidade”. Para Pesavento (1997, p. 60) “os ventos do progresso soprariam em direção ao terceiro mundo e seriam filtrados segundo os olhos e interesses de suas elites”. Mas não só o Brasil foi alvo das exposições e de suas ilusões da magia do progresso, outros países latino-americanos foram ofuscados pelo seu feitiço, como a “Exposição Continental” em Buenos Aires, em 1882.

Os inventos ou preparativos para novas máquinas ou utensílios dos mais diversos tipos, tiveram local de demonstração e de difusão, não seria importante deixar de observar a importância dessas exposições para divulgação do que seria considerado como uma sociedade moderna. Thomas Edison em 1893, na exposição de Chicago, celebrou um dos seus inventos mais recentes da época, o Kinetoscópio, um cinema individual. Que seria um dos divulgadores desse novo tipo de entretenimento que alcançaria proporções inimagináveis anos depois.

Logo, se nota a importância que as exposições universais tiveram na sociedade moderna, bem como na divulgação de um modo de vida dominado pelo capitalismo. Como as ciências e as artes foram elaboradas ou divulgadas gerando mais renda e mais popularidade entre o público, essa propagação foi importante até mesmo para o cinema que surgiria no final do século XIX.

1.3 FINAL DO SÉCULO XIX: UM MUNDO NOVO?

O século XIX ganhou contornos mais nítidos e modernos. A iluminação pública virou uma realidade, se espalhando pelo globo aos poucos. A indústria elétrica “é uma consequência direta das investigações científicas” (ORTIZ, R., 1991). Para Ortiz, R. (1991) o que se viu anterior ao dezenove foi uma primeira modernidade, associada à Revolução Industrial, e houve uma segunda, com um novo sistema técnico, que se prolongou no século XX, com uma modernização mais intensa, como a criação do automóvel, das telecomunicações, do cinema e posteriormente do avião.

Com este pensamento Ortiz, R. (1991, p. 28) pontua que “o progresso econômico passa necessariamente pelo progresso técnico; o progresso técnico só pode ser a passagem de

um sistema técnico para outro sistema técnico”. Logo, a passagem de uma era moderna para uma segunda, evidencia as diversas mudanças estruturais na sociedade. Sobretudo no período entre 1880 e 1914, mais conhecido como “*Belle Époque*”, sobretudo na França.

Neste momento este país se consolidou como uma sociedade tipicamente moderna. Um dos fatores que mais são percebidos numa comunidade dita moderna é a questão do tempo (da percepção espacial e temporal das mudanças e movimentos ocorridos em um lugar) (ORTIZ, R., 1991). Como por exemplo, o próprio automóvel, que no fim do século XIX, modificou a noção de velocidade, e criou uma nova agitação urbana e social.

A vida se acelera, as fronteiras se diluem, o indivíduo ganha terreno. O pensamento dialético moderno ganha fôlego. A estrada para o progresso comporta a todos, não ir em frente significa “estar fora da marcha da civilização” (ORTIZ, R., 1991). Novos contornos surgem, as sensibilidades se inflamam e o homem moderno olha os detalhes, as fissuras que o tempo lhe detalham, deixando brechas para novos olhares:

A modernidade coloca em andamento o indivíduo. Por isso vamos encontrá-lo como ator político, consumidor, viajante. No imaginário dos homens modernos o indivíduo ocupa um lugar de reverência; ele é o fulcro da ideologia liberal, o núcleo das estratégias publicitárias, o centro do narcisismo das modas e do consumo” (ORTIZ, R., 1991, p. 264).

O Tempo muda as rotinas. Com a inserção da iluminação nas fábricas e nas ruas o serviço aumenta. O funcionário percebe o lado obscuro das transformações sociais, enquanto o proprietário lucra, ele trabalha mais horas diariamente, a jornada aumenta (ORTIZ, R., 1991). A tarefa infantil aumenta, a mulher tem função dupla, tipicamente são “donas de casa” e funcionárias exploradas e mal remuneradas, pois, o pensamento comum da época as tratavam como seres inferiores, assim como também faziam às crianças.

A individualidade da cidade grande para Simmel (2005) se dá pela intensificação da vida nervosa, devido às alterações da rapidez com que a vida moderna traz para seus moradores. Antes os fregueses conheciam o verdadeiro produtor, o contato era necessário, as relações eram interligadas, com a produção capitalista de produção, o mercado muda e assim, seus contornos e estruturas. Desse modo:

O reajustamento do indivíduo impõe-se com maior razão as autoridades, que, no interior do espaço público, passa pouco a pouco do anonimato para relações de interconhecimento. A multidão cada vez mais densa e silenciosa que cobre a rua e perde sua teatralidade; dissolve-se em um agregado de pessoas com o pensamento absorvido por seus interesses privados. Compreende-se que a partir daí se purifiquem os processos de identificação e o controle social torne-se preciso (CORBIN, 1995, p. 429).

A individualidade acaba se transformando com a vida moderna, com a vida corrida, a industrialização constrói o tempo pessoal. Mas esse momento como diria Corbin (1995, p. 430) “autoriza a elaboração de uma história individual, condição para a identificação e para a comunicação autônoma”. Fomentando assim uma dispersão individualista.

Essa dispersão individualista proporcionou com isso, o interesse de uma “objetividade impiedosa, seus egoísmos econômicos que calculam como entendimento, não tem a temer nenhuma dispersão devida aos imponderáveis das relações pessoais” (CORBIN, 2005, p. 579). Nessa nova cidade, emerge a necessidade de atividades e relações que configurem um controle tanto dos meios de produção, quanto pelo tempo imposto e com isso sua percepção no caminhar do dia comum de cada um.

O tempo não só afeta a percepção da atividade, mas também do lazer. Lazer antes visto pelo pensamento burguês, sobretudo no Antigo Regime, como forma negativa, como ócio de classes inferiores, mas que com a modernidade, esse traço antigo, da vida cortesã, estabelece novas relações, que se moldam no tempo, para assim, serem vistos como oportunidade para diversão (ORTIZ, R., 1991).

O Lazer agora faz parte do cotidiano de *fin-de-siècle*. Com os transportes públicos, pode-se ir a lugares mais distantes. Com as lâmpadas elétricas nas ruas, surgem passeios noturnos. Essas modificações no lazer e na arte vão trazer, incorporar e modificar novas formas de entretenimento, fazendo surgir um público cada vez mais numeroso e interessado pelas novas atrações. Para Hobsbawm (2015) um fator importante para essas alterações foram as grandes migrações e um novo mercado gerado para lucrar sobre esse novo consumidor.

O teatro e os *vaudevilles* ganharam novos ares, o cinema, que surge nessa época, no final do século XIX, vai ganhando espaço e aos poucos toma o lugar de destaque, nada mais barra seu caminho, e se transforma na “invenção do século” (Hobsbawm, 2015). Observa-se uma alteração no público, a cultura erudita ganhou um novo oponente, a cultura popular, com criações artísticas originais, a indústria cultural surge no horizonte. Mais um aspecto importante é analisado por Rosenfeld (2002), ao declarar que:

Sob o prisma econômico e social, o cinema é um filho do capitalismo; foi este que ofereceu as condições necessárias para garantir o desenvolvimento cinematográfico nos seus aspectos materiais e, conseqüentemente, também artísticos; mas o mesmo sistema que tornou possível o filme como arte, impôs-lhe, simultaneamente, os seus métodos de produção (ROSENFELD, 2002, p. 64).

Para Bourdieu (1992), as produções dos intelectuais e artistas estavam controladas pela aristocracia e a igreja na Idade Média. Porém, houve um processo que permitiu uma autonomia por parte desses produtores. Dessas transformações se destaca a constituição de um público consumidor, que trouxe uma independência econômica, além da multiplicação e diversificação de instâncias que competiam por legitimidade cultural, como exemplo a academia e suas instâncias de propagação.

Pensamento esse, com rupturas entre o pensamento dos produtores “em liberar seus produtos de toda dependência social” (BOURDIEU, 1992, p. 101). Ou seja, “o processo para a constituição da arte enquanto tal”. Assim, a revolução industrial foi importante para a aceleração de uma afirmação de legitimidade artística, com as publicações impressas, pela literatura e o aumento do público, criando assim novas classes de leitores, também devido ao ensino elementar ser propagado em determinados locais, conseqüentemente gerando “o desenvolvimento do processo de produção de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1992, p. 102).

Outro ponto importante é a quem se destinam esses bens simbólicos. Além desse desenvolvimento visto no decorrer dos anos, verifica-se o processo de quem irá consumir tais produtos, que tipo de público irá obter tal bem, ou seja, a formação das mercadorias e suas significações irá determinar o seu valor cultural. Ou seja:

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas tem a possibilidade de afirmar ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estado simples de mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (BOURDIEU, 1992, p. 103).

Seu sentido e sua função são constituídos via de regra por um jogo pelo controle de bens simbólicos, quer sejam conscientes ou inconscientes para controlar a produção, reprodução e manipulação, bem como para se formar as tomadas de posição desses bens culturais (BOURDIEU, 1992).

Bens esses, oriundos da indústria cultural, que precisa de uma economia de mercado para se sustentar. Logo a indústria é produtora de uma cultura de massa. Essa reprodução em série, que se consolida no século XX, traz à tona um processo de reificação e alienação. Tudo acaba virando coisa, inclusive o próprio homem. Portanto “a cultura- feita em série, industrialmente, para o grande número – passa a ser vista não como instrumento de crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa” (TEXEIRA, 1980, p. 11).

Nesta concepção a cultura se torna perecível, como um valor de troca, para quem a produziu. Produção essa consolidada com a mudança do capitalismo liberal para o monopolista, criando condições para a sociedade do consumo. Denota-se que todo produto acaba trazendo vestígios do sistema que o produziu, que no caso seria o capitalista, mas ficam invisíveis, só sendo descobertos se forem submetidos a análises (TEXEIRA, 1980).

Logo, para que se possa analisar todo esse processo de dominação, legitimação, apropriação de bens simbólicos, suas relações e diferenças entre a cultura erudita e a tida como “mídia” ou popular, oriunda da indústria cultural, necessita-se de teorias, métodos e conceitos. Um debate amplo na qual não pretendo aprofundar, mas sim averiguar como esse processo de criação de um público de massa irá impactar no surgimento e na propagação do cinema.

1.4 AS ARTES TRANSFORMADAS – AS ARTES NO SÉCULO XIX

Houve um florescimento nas artes no século XIX. Uma propagação grande, de novas obras vindas de países que fugiam do circuito europeu. Emergiram lugares como a Rússia ou a Polônia, e nomes como Dostoievski, Gogol e Tolstói (HOBSBAWM, 2015). Assumem-se novas correntes, como o Romantismo, gênero literário que conseguiu descrever a sociedade burguesa, com suas crises e ascensões. O mercado burguês se intensificou, com as novas ciências e a tecnologia, a reprodutibilidade tornou-se um fenômeno revolucionário.

A fotografia é um fenômeno salutar. Visto como um dos principais utensílios da era moderna, craveja suas marcas até os dias atuais. Raro uma casa que não tenha uma foto da família ou algum retrato como decoração em sua casa. Segundo Benjamin (1987, p. 91), vários pesquisadores buscavam o mesmo intuito, “fixar as imagens da câmera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo”. Surgia em meados dos anos vinte, do século XIX, mas só se populariza em meados dos anos 50. Louis Jacques Mandé Daguerre é lembrado como um dos principais inventores.

A partir da difusão da fotografia, técnicos substituíam a pintura pela fotocópia como sinal da evolução da arte, fenômeno este que acabava não sendo bem recebido por todos. Para os neoclassicistas e os românticos como Baudelaire, sim. Em seu texto de 1859, o público moderno e a fotografia ao afirmar como “a fotografia é capaz de reproduzir a realidade como mais precisão do que nunca – esse novo meio é o inimigo mortal da arte” (BERMAN, 2007, p. 168), e, na medida em que o desenvolvimento da fotografia é produto do progresso tecnológico.

Na análise de Baudelaire, verifica-se que o observador do século XIX sofreu alterações em sua percepção do espaço. Para Crary (2012) essa visão experimenta um processo de modernização e seu campo de visão se fragmenta, já que os espaços urbanos se modificam, o tempo se intensifica, a agitação se acentua. As viagens de trem mostram um novo tipo de viagem sensorial, ao sentar em uma poltrona e olhar pela janela, o passageiro percebia o fluxo em uma velocidade jamais vista antes. Observa-se aqui que a percepção de imagens em movimento já existia, faltava produzir tecnicamente isso, que seria oferecido pelo cinema alguns anos depois.

Essa nova percepção subjetiva não fica limitada à fotografia. Como já dito, as mudanças urbanas e com a modificação da noção de tempo e da vida cronometrada pelo barulho da fábrica, surgem novas formas de lazer e de lucro através do ramo do entretenimento. A fotografia surge como experiência científica e se transforma literalmente, em produto de feira. Na literatura, o romance deixa de ser vendido em formato de folhetins e passa a ser vendido em forma de livro. A publicidade aumenta, o cenário apresenta uma sociedade industrial bastante complexa.

Nesse percurso verifica-se a chamada “cultura erudita”, entrar em “colapso”, pois, pelo fato de as artes atraírem um público mais simples, ampliou sua difusão em novas classes, ao mesmo tempo em que seu mercado ficou mais lucrativo. Logo a cultura de massa estava surgindo e com ela um negócio sem precedentes. Com isso, aperfeiçoou-se a necessidade por novos produtos ou máquinas que oferecessem prazer. Para Hobsbawm (2009):

Em algum momento do final do século XIX, a migração para as grandes cidades em rápido crescimento gerou tanto um mercado lucrativo para os espetáculos e o lazer populares como bairros da cidade a eles dedicados, que boêmios e artistas também acharam atraentes (HOBSBAWM, 2009, p. 364).

Esse crescimento tanto urbanístico como populacional ampliou as formas de sensacionalismo popular. Esse espaço mais caótico, fragmentado e desorientador, segundo Singer (2004, p. 96), nunca fora sentido antes. É produto da modernidade. Para ele “o indivíduo defronta-se com uma nova intensidade da estimulação sensorial”. Estimulação essa, percebida pelos barulhos no trânsito, multidões em um tom desgovernado pelas ruas, anúncios em todos os lugares, um choque a todo o momento. Um ritmo frenético que “acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem” (SINGER, 2004, p. 96).

Logo, para Charney (2004), o cinema foi uma inovação que conseguiu juntar tudo isso e personificar a sociedade moderna de um jeito que nenhuma outra arte conseguiu.

Segundo o autor, seis² elementos foram de suma importância para a relação entre a história cultural da modernidade e o cinema. Esse invento teve diversas funções inicialmente, pois serviu como um lazer para os trabalhadores após o expediente maçante, para mulheres que procuravam também uma fuga de suas obrigações e por fim, para os imigrantes que em meio a um lugar inóspito, nada como viajar pelo mundo através de imagens em um curto período de tempo. Ou seja, observa-se o público inicial das primeiras sessões.

Mas antes da aparição propriamente dita do cinema, o espectador já tinha um novo olhar de percepção, o *flaniere*. A pesquisadora Schwartz (2004) cita alguns eventos que atraíam um público grande e que esse “realismo nos filmes” já podia ser sentido em outras atividades como o necrotério, que em meados dos anos 80 do século XIX, conseguia a façanha de atrair quarenta mil pessoas para ver corpos em uma *Salle d'exposition*, com duas filas de cadáveres para demonstração, era o “teatro gratuito”. A imprensa ajudava a divulgar e aumentar o acontecimento como um grande espetáculo na cidade.

No caso de Paris, esses eventos foram importantes para a venda de jornais populares, que tiveram um crescimento de 250 % no período de 1880 a 1914. Para Vanessa (2004, p. 340), “na imprensa parisiense, a vida política deu lugar as inaugurações teatrais, corridas de cavalo e eventos de caridade, mas foram os *faits divers* – reportagens de acidentes horríveis e crimes sensacionais – que encheram as colunas e os cofres”. Logo os parisienses procuravam algo real, que pudesse mexer com suas percepções e estímulos sensoriais, era a busca pelo entretenimento realista.

Outro local de agitada mudança e fragmentação do espaço era o *Musée grévin*, que foi um dos pioneiros a mudar constantemente seu acervo (RCHWARTZ, 2004). E, outro ponto de destaque era ao se adequar ao gosto do público, ou seja, o observador podia através dessas inovações, sentir a fissura espaço temporal da sociedade moderna. Assim “para muitos observadores do *fin-de-sieclé*, os parisienses demonstraram um novo e bem marcado gosto pela realidade” (RCHWARTZ, 2004, p. 357).

As artes se modificaram e algumas se aperfeiçoaram já na segunda metade do século XIX. Em 1862 a fotografia ganha status de arte e passa a fazer parte de um grupo seleto da expressão artística. O cinema só ganhará estatuto de arte no começo do século XX, e se junta

²1. Como o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; 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 a coletividade; 4. O impulso para definir, fixar ou 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 e por último 6. O salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão; (p. 19).

a música, arquitetura, pintura, escultura, dança e poesia. Será interpretada como a arte que “renovou, transformou e difundiu as outras artes, num processo de arte total” (SOFIA, 2008, p. 13).

Observou-se a importância da técnica no caso do cinema em relação a outras artes, pois, “a importância fundamental da técnica na produção cinematográfica exige um rápido esboço dos desenvolvimentos históricos neste terreno, um estudo superficial das tentativas de decompor, reconstituir, reproduzir e projetar o movimento para um público” (ROSENFELD, 2002, p. 51-52).

1.5 NO APAGAR DAS LUZES: O CINEMATÓGRAFO

Muitas foram às experiências para se colocar a imagem em movimento, que resultariam na “invenção do século”. Autores como Sadoul (1983), Machado (1997), Rosenfeld (2002), dentre outros fizeram trabalhos importantes na busca por uma “genealogia” dos aperfeiçoamentos técnicos ao longo dos séculos até a criação de aparelhos ópticos. Como se observou anteriormente a modernidade penetra as ciências em busca de progresso e de mecanismos que copiem ou representem a realidade tal como ela existe.

Com o cinema não foi diferente, muitos aparelhos foram importantes na confecção de imagens em movimento. Nesse labirinto do século XIX, a tradição ótica já tinha chegado a imagens projetadas por diversos aparelhos, de aspectos tridimensionais aos efeitos de transformação e do movimento (GUNNING, 1996). A lanterna mágica de Christian Huygens, produzida em 1659, foi um dos equipamentos mais importantes nessa busca por um “parente” anterior ao cinema.

Imagem 1 – Lanterna Mágica.



Fonte: Cine Imaginário (2018).

Mas um ponto importante na aproximação do que viria a ser o cinema e suas percepções espaciais e temporais foi de certa forma precedida pela cronofotografia de Étienne Jules Marey ou mesmo pelas experiências de Edward Muybridge em 1873. Para Gunnig (1996, p. 32) essas criações “com seus efeitos cuidadosamente planejados, eram sucessivamente (ou até simultaneamente) vividas como meras imagens, como simulacros exatos da realidade e como imagens mais perfeitas ou mais agradáveis que a própria realidade”.

Dessa maneira, percebe-se a natureza espectral das fontes do cinema (GUNNING, 1996), e seu impacto na representação da realidade, já que, as percepções das imagens que produzem esse real são de certa forma criadas para verificar um sentido de irrealidade. Causando assim, uma desorientação e mesmo uma ambivalência do que viria a ser o real ou ficção. Logo isso virou motivo de enganar o olho, não sendo explorado por Muybridge ou Marey, mas posteriormente por Thomas Edison e os irmãos Lumière, como forma de utilizar ilusões produzidas cientificamente, para o entretenimento e consequentemente, como lucro.

Foi em 1893 que Edison, Dickson, e sua equipe, nos Estados Unidos, criaram um equipamento batizado de Kinetoscópio, que seria um objeto de um metro e vinte centímetros, onde em seu interior poderiam ser visualizadas imagens em movimento, como uma luta de boxe, um beijo, uma dança, entre outras “fotografias animadas”. Esse invento inicialmente era visto em locais onde o público era em sua maioria trabalhadores e pessoas pobres, em lugares chamados de *vaudevilles*. Locais para o entretenimento da “massa”, como discorre Silvio Darin:

No final do século XIX, época marcada pela exaltação dos processos técnicos, sucessivos aparelhos de captação e reprodução de imagens em movimento foram apresentados, ao lado de outras invenções elétricas e mecânicas, nas exposições universais, feiras industriais e salões de novidades. (...) A curiosidade do público pela novidade técnica durava um breve período. A partir daí, a afirmação destes dispositivos no campo do entretenimento dependia de uma permanente renovação dos programas de filmes (DA-RIN, 2004, p. 29).

Esses tipos de diversões precisavam ser renovados constantemente, como no caso do kinetoscópio de Edison. Um estúdio chamado de *Black Maria* foi criado para aumentar a produção. Outros lugares começaram a exibir tais filmes como os *pennyacardes*, parques, hotéis. Segundo Calil (1996), alguns espaços que ficavam vagos, sobretudo nos finais de semana e a noite, viravam lugares de projeção. Isso aconteceu quase simultaneamente em Berlim, Paris, Bruxelas, Londres e Nova York (HOBSBAWM, 2015).

Imagem 2 – o Kinetoscópio



Fonte: Wiki (2018).

Com o aumento do público, as sessões foram ganhando dias da semana, além de uma necessidade de novos filmes. Já que, quando esses filmes eram vistos em um local, rapidamente havia trocas entre lugares para se ter uma programação cada vez mais sofisticada (CALIL, 1996). Os ambientes menores foram sendo colocados de lado e, galpões e espaços maiores foram alugados e se transformaram em salas especializadas em exibir “fotografias animadas”, o ambiente assim, começaria a ganhar novos contornos, a era dos *nickelodeons* chegara.

Enquanto isso nos Estados Unidos, no fim do século XIX, se tornaram uma sociedade industrial e urbana. A cidade de Nova York se transformara num piscar de olhos. Imigrantes, carros a cavalos, bondes, novos costumes culturais, uma explosão de mudanças em um período relativamente curto, por volta de 1890 a 1910 (SKLAR, 1975), fez com que o país mergulhasse na era moderna. Ao mesmo tempo em que a sociedade americana ganhava novos contornos, as classes sociais ficaram mais evidentes, as estruturas sociais definiram quem morava no gueto e quem morava numa vila operária ou qual vestia tal roupa ou frequentava determinado lugar. Segundo Robert:

O cinema foi o primeiro meio de entretenimento e informação cultural controlado por homens que não tinham os antecedentes étnicos nem religiosos das elites culturais tradicionais: esse fato dominou-lhes a história toda, empenhando-os em lutas em muitas frentes, às vezes, negando a vantagem aparente desfrutada por homens que, aliás, aderiram fielmente aos valores capitalistas apropriados e às crenças políticas conservadoras (SKLAR, 1975, p. 8).

O ingresso custava um valor simplório, um níquel, centavos para a época, e muitas pessoas de classes menos favorecidas podiam frequentar ambientes que proporcionassem diversão. Mas isso não se deu de forma desorganizada, pois a hora de lazer foi colocada e controlada estrategicamente, para o seu próprio domínio como afirma Anatol:

O sistema que criara as grandes aglomerações populares e, ao progredir, lhes dera algumas horas diárias de ócio, produziu também o espetáculo barato, pleno de maravilhosos poderes, para distrair essas mesmas massas e para organizar-lhes convenientemente as horas de lazer; (ROSENFELD, 2002, p. 65).

Onde havia sessões se formava um público. A duração média do programa era de uns trinta minutos, com vários filmes curtos, podendo ser modificado o ritmo da película, retardando ou acelerando as cenas e antes de iniciar a sessão, “o operador projetava um leteiro pedindo às senhoras que tirassem seus chapéus, para não impedir a visão do espectador atrás” (CALIL, 1996, p. 47).

Pode-se verificar nesse depoimento, que se trata de filmes exibidos em uma tela grande, em espaços públicos, mas os kinetoscópios, mesmo com um período de vida curto, foram de suma importância para a propagação de salas especializadas desse entretenimento. Alguns teóricos como Rittaud-Hutinet (1995), apontam inclusive que quando o kinetoscópio atravessou o atlântico rumo a Europa, e os irmãos Lumière viram tal aparelho, teriam sido influenciados e aperfeiçoariam pouco tempo depois o invento de vista individual de Edison, para um equipamento de visão coletiva, chamado cinematógrafo.

O cinematógrafo era ao mesmo tempo, uma câmera de filmar, e um projetor com uma manivela sem a necessidade de eletricidade; um exibidor de filmes, diferente do kinetoscópio, cuja máquina de filmar, o quinetographo, era muito pesada. Logo ir a lugares distantes para filmar, sem a limitação do estúdio só seria possível com o advento do cinematógrafo (COSTA, F., 2005).

Imagem 3 – Cinematographe dos irmãos Lumière.



Fonte: Infostory (2012).

Mas foram os irmãos Lumière que ganharam o prestígio de serem considerados os criadores do que se conhece hoje como cinema. O cinematógrafo, construído em 1895, como já exposto anteriormente, teve inclusive como ajudante, um anarquista, o senhor Paul Delesalle, secretário adjunto do CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), que segundo Marinone (2009), teria sido um dos funcionários responsáveis pelo melhoramento do objeto. Tendo trabalhado de junho a novembro do mesmo ano, e sido demitido posteriormente pelos irmãos, por divergências no funcionamento do aparelho.

Esse aparato fez sucesso inicialmente em lugares mais diversificados quando o assunto era entretenimento. Mesmo a sua inauguração pública ocorrida na parte inferior de

um restaurante, no Salão Indiano do Grand Café, no nº 14 do bulevar de Paris em 28 de novembro de 1895, assistiram trinta e três pessoas, o grande George Méliès estava presente. O auxiliar de operador era Francis Doublier, e quem estava na organização era Antoine Lumière o pai de Auguste e Louis Lumière. Segundo Rittaud- Hutinet (1995):

Antoine expressava assim sua admiração por uma época que se tornou capaz não somente de transformar, de remodelar as formas, mas de inventar matérias novas, de inventar coisas que até então eram ignoradas e, ao inventá-las, criam novas possibilidades e o próprio futuro (RITTAUD-HUTINET, 1995, p. 66).

Observa-se a importância que o pai Antoine teve na empreitada na divulgação do cinematógrafo, pois foi um importante fotógrafo, ajudou em vários inventos da família Lumière, conseguindo junto com seus filhos patentear mais de 200 invenções. Partiu dele a ideia de mandar cinquenta equipes pelo mundo para disseminar esse novo aparelho. Nomes como Marius Sestier foi para as Índias e Austrália; Gabriel Veyne para o Japão, Indochina, México e Cuba; Francis Doublier para a Turquia; Félicien Trewey na Inglaterra, Escócia e Irlanda e Félix Mesquish para os EUA e Canadá (RITTAUD-HUTINET, 1995).

Imagem 4 – Os Irmãos Lumière.



Fonte: Ndutent (2015).

Diferentes lugares que conheceram o cinematógrafo quase ao mesmo tempo, dependendo das distâncias percorridas pelos cine-operadores. Quando uma equipe chegava ao lugar desejado, outras chegariam posteriormente, além da correspondência crescente, uma vez

que, quando se era filmado um novo local, esse filme era enviado para Lyon, onde ficava a fábrica dos Lumière e lá, era melhorado e enviado para outra região. Assim a movimentação era constante, um mundo novo era posto aos olhos de quem nunca tinha ido a outros países. Ou seja: “o cinema realiza, dessa forma, durante alguns meses, o desejo de toda poesia: devolver o mundo aos olhos que não mais sabiam vê-lo e admirar-se” (RITTAUD-HUTINET, 1995, p. 262).

O cinematógrafo não foi notado imediatamente pelas classes mais abastadas e sim pelo grande público. O telespectador poderia observar diversos divertimentos em busca do prazer. O sensacionalismo nesses lugares de apresentação era enorme, cartazes e divulgadores se amontoavam em busca de um número maior de público para o seu lucro imediato (RITTAUD-HUTINET, 1995). O prazer vinha após o susto das imagens em movimento, uma mistura de admiração e medo tomava conta das primeiras projeções, espanto esse devido ao público “ver tantas coisas em pouco tempo” (RITTAUD-HUTINET, 1995, p. 263).

As atenções eram voltadas para o que conseguisse chamar mais atenção, entre eles, peças cômicas, números com animais e ilusões ópticas proporcionadas por mágicos ou aparelhos que iludissem os olhos atentos dos indivíduos. Foi assim que o cinematógrafo foi ganhando destaque, de atração secundária, para um dos eventos principais da noite. Todos queriam ver as imagens se transformarem em “realidade” diante de suas retinas. O programa estava feito, sentar ou ficar em pé, não importava, os primeiros filmes podiam ser mudos, mas a plateia era barulhenta.

1.6 OS PRIMEIROS PASSOS DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

O Primeiro Cinema³ (COSTA, F., 2005) vai de 1895 a 1908, período proposto para análise, sobretudo na cidade do Recife. Mas se faz necessário entender como esse recorte temporal foi importante para os anos iniciais e as transformações que ocorreram com a forma de se fazer e ver filmes. Como essa proliferação de aparelhos foi ganhando terreno e chegando a diferentes lugares, como no Brasil em 1896, alguns meses após a primeira exibição dos Lumière em Paris.

³O primeiro cinema é sobretudo um processo de transformação - transformação que é visível na evolução, técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para a estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescentes do público. COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação (COSTA, F., 2005. p. 35-36).

Os primeiros filmes eram inspirados nos *vaudevilles*, mas não se pode dizer que se tratava de um “teatro filmado”, pois o teatro burguês era essencialmente uma arte verbal, por sua vez, o cinema era mudo, o que importava era a imagem. Um dos poucos elementos transpostos para o filme foi a *mise en scène*, a representação frontal dos de estúdios se “assemelhava” ao do teatro, mas não os que eram filmados em ruas por exemplo.

Segundo Costa, F., (2005), existe pelo menos duas abordagens para entender o Primeiro Cinema, o cinema de atrações de Gunning (2005), e o regime de mostração de Gaudreault (2009). O regime de mostração seria um tipo de descrição, mas não como feita por um contador de histórias e sim por um encenador. Pois o autor pretende entender como se configura a narrativa cinematográfica sobre outras que já existiam, como o relato cênico e o escritural. Além de dividir o que seria um mostrador, um sujeito que ficava responsável pela comunicação desse relato. Mas que não aparece, pois está por trás do personagem, criando a ilusão de que os eventos que surgem na cena acontecem sucessivamente.

Outro aspecto dessa abordagem, segundo Costa, F., (2005) são alguns apontamentos, como cenas que se desenrolam no seu ritmo, além do tempo não poder ser alterado, pois a mostração cênica sempre ocorre no tempo presente. Fora o corte brusco dado pelo fim do filme, gerando essa perda de noção temporal. Esse regime de mostração tem subdivisões importantes como o meganarrador, que seria responsável pela feitura do filme; o mostrador fílmico, o que estava envolvido nas operações de filmagem; o narrador fílmico que trabalhava na estruturação narrativa, o que seria relacionado a montagem; além da mostração ter dois campos: o profílmico, relacionado à manipulação do que é mostrado na imagem e o filmográfico, um ponto de vista, pois está relacionado ao efeito que o aparato cinematográfico trás para a percepção do espectador diante da película vista.

Percebe-se a complexidade desse regime de mostração, pois para Gaudreault, citado por Costa, F. (2005, p. 118) o seu objetivo é “Propor uma explicação teórica válida para o cinema em geral, mas que sirva também para dar conta do tipo de narrativa que o ‘cinema dos primeiros tempos envolve’”. Assim se periodiza da seguinte forma:

A) Até 1902 a maioria dos filmes é composta de apenas um plano, havendo apenas filmagem; b) de 1903 a 1910 os filmes passam a ter vários planos, mas são planos não contínuos. Há filmagem e montagem, mas a filmagem não é feita em função da montagem; c) a partir de 1910, finalmente, os filmes passam a ter vários planos contínuos, e a filmagem já é feita em função da montagem posterior (COSTA, F., 2005, p. 118).

Logo para Gaudreault, será com a montagem fílmica que se terá um aspecto de narração. Já para Gunning (2005) existe alguns aspectos diferentes, pois os primeiros filmes

tinham uma tendência exibicionista, pois o cinema de atrações seria “uma forma narrativa (ou pouco narrativa), mas relacionando-se com um contexto cultural específico-o da virada do século XIX para o XX - que se prolonga para fora do texto filmico” (COSTA, F., 2005, p. 114).

Esse cinema estava preocupado em encantar o espectador, os atores faziam movimentos, gestos grotescos ou bem exagerados, e com certa distância da câmera para o objeto filmado. Para citar como exemplo filmes de Méliès, onde o próprio mágico vibrava e se mexia bem muito para o local da atenção da cena, ou seja, nos primeiros filmes o importante era o movimento (COSTA, F., 2005). Outro aspecto é o cenário, nas primeiras películas boa parte do mobiliário era emprestado do teatro, ou de estúdios de fotografia. Mas a iluminação e as tomadas gravadas ao ar livre já quebravam essa ideia de mera cópia filmada do teatro.

A questão da mostração filmográfica, tinha como alguns aspectos o uso da *panorâmica* de uma cena, que se queria mostrar todo o ambiente. Do *Travelling* que dava “a sensação de deslocamento do espectador dentro de um espaço tridimensional” (COSTA, F., 2005, p. 160) ou também poderia ser usado para fazer desaparecer o deslocamento do aparelho filmico, criando assim, uma sensação de ambiguidade. E a profundidade de campo, onde, em um quadro a ação acontecia, podendo vir do final do plano para perto da tela.

A questão da narração filmográfica se torna parte importante na linguagem cinematográfica, pois é onde se dá o relacionamento com o espectador, a forma de mover a ação da película. A montagem já aparece nesses anos iniciais, podendo ser sua expressão interna do plano, como exemplo nos filmes que Méliès (*L'Homme à la tête en caoutchouc, 1902*) faz cabeças crescerem ou em planos diferentes, como em filmes de perseguição, como o *The Great Train Robbery* (POTER, 1903). Além de uma continuidade ou descontinuidade nessa proposta de história. Mas vale ressaltar que o foco era no enquadramento mais do que a própria história projetada. Segundo Costa, F. (2005, p. 56) “é um cinema dominado por uma forte tendência ao espetáculo e uma fraca tendência à narração”.

Imagem 5 – Frame do filme O grande assalto ao trem (1903).



Fonte: Potter (1903).

Não se pode esquecer que a percepção do telespectador ao assistir filmes dessa época era diferente da que se percebe atualmente, pois, muitos filmes tinham só um plano e toda ação se passava nela, ou mesmo que vários planos fossem utilizados a “confusão” incomodaria para quem está acostumado a linguagem cinematográfica atual (MACHADO, 1997).

Mas pode-se perguntar como o público entendia esses primeiros filmes, já que não se tinha uma linearidade, e devido ao controle do operador, podendo mudar ainda mais os quadros da película, o entendimento seria praticamente impossível. Para o historiador Charles Musser (COSTA, F., 2005), havia três formas de se chegar a uma assimilação do conteúdo: um assunto já conhecido antes pela plateia, pois os teatros de variedades foram lugares não só de exibição mais de influência nas primeiras filmagens; um exibidor que explicava cena por cena; ou cenas que eram compreendidas muito facilmente, sem a ajuda externa.

Para citar como exemplo de filmes de fácil compreensão, os que retratavam a paixão de Cristo, uma história conhecida pelo menos na parte ocidental do globo. Em 1897 se tem notícia de películas com essa temática e que fizeram muito sucesso, mesmo ainda com uma linguagem por vezes confusa no que tange a sequência dos planos, as fases da vida de Jesus eram apreciadas de forma tocante (MACHADO, 1997).

Assim, os locais de exibição, mesmo em diferentes países, precisavam de um público que não fosse só por diversão, mas que pagasse pelo que viu e saísse satisfeito, dando sinais de que voltaria novamente. Já que o kinetoscópio tivera um sucesso repentino e fora posteriormente trocado pelo cinematógrafo, a estratégia era fazer uma programação com

diferentes filmes. Os irmãos Lumière criaram um plano, forneciam o projetor, os operadores e as películas, além de arrumar um horário para exibi-los (COSTA, F., 2005).

Citado anteriormente os *vaudevilles*, esses lugares, foram importantes até na confecção do que se veria nos primeiros filmes. Já que eles não tinham ainda uma pretensão narrativa, precisavam de influências externas e tinham nesses lugares um bom referencial. Esse “cinema de atrações” (COSTA, F., 2005) tinha algumas características importantes, como já visto, não eram os filmes que eram divulgados, ainda não se apresentava títulos definidos, mas sim os aparelhos que eram os nomes colocados nos cartazes ou apresentados como espetáculo para atrair o público.

Logo, era comum o aparecimento de vários aparelhos com nomes distintos, mas funções quase, se não idênticas do cinematógrafo, por uma explicação simples, a de cópias ou mesmo só mudança no nome do objeto, já que ainda não se tinha uma rígida fiscalização em relação a patente desse dispositivo (RITTAUD-HUTINET, 1995). Portanto, muitos comerciantes colocavam seus nomes após a primeira palavra com forma de ineditismo ou aperfeiçoamento das máquinas, como o próprio Thomas Edison o fez com o seu Cinematógrafo Edison nos idos de 1896.

A programação dos filmes era outro atrativo, o operador da máquina, tinha certa autonomia na hora da exibição, pois podia mudar os rolos dos filmes e colocar as cenas na sequência que quisesse, além de aumentar ou diminuir o tempo da projeção (COSTA, F., 2005). As películas eram recriadas pelos exibidores, ainda não havia uma definição rígida de funções e setores nesse primeiro momento.

Os *showmen*, cine-operadores ou exibidores itinerantes foram importantes para divulgar ainda mais essa invenção de fim de século. Mas no início, algumas cenas eram feitas de uma maneira improvisada como o fez Promio, funcionário dos Lumière que, ao filmar o Canal de Veneza, fez com que o cenário ficasse móvel, algo inédito para a época. Para Hittaud-Hutinet (1995 p. 289) “a tela, espelho do mundo captava tudo o que se passava pelo olhar dos operadores cada um com sua forma de fazer, ajudaram na evolução do cinema”.

Ainda se pode verificar outros aperfeiçoamentos no cinema como a iluminação, a montagem, o *close-up*, “por conta de um grande plano, é o espaço que se amplia; por conta da câmera lenta, é o movimento que toma novas dimensões”, (BENJAMIN, 2000). Logo, o espectador do cinema é um examinador, mas um que se distrai, devido aos choques de modificação dos cenários e dos lugares.

A partir do momento em que um filme era exibido em um local, o público, já pedia novas cenas. Logo, uma produção em escala era necessária para conseguir manter a demanda

de centenas de lugares que tinham um aparelho de projeção de imagens. Além da proliferação de lugares de produzir filmes, os futuros estúdios, diversos equipamentos entraram no comércio, pois quando se vendia um dispositivo, o comprador muitas vezes modificava o seu nome, para que pudesse atrair novas atenções de sua “criação” e assim ganhar dinheiro. Mas a situação de trabalho não era das melhores, como nos *nickelodeons* nos Estados Unidos, pois:

A maioria dos *nickelodeons* empregava apenas um projetorista, que trabalhava 12 horas por dia em condições insalubres (a cabine era uma verdadeira fornalha) e perigosas (o nitrato dos filmes inflamava-se facilmente) e ainda tinha de varrer a sala, colocar os cartazes de propaganda na rua antes de começar a sessão, apanhar os filmes na distribuidora ou na estação de trem, e devolver os que já haviam sido usados (MATTOS, 2006, p. 22).

Isso acontecia praticamente em todos os lugares, salvo exceções com aparelhos como o cinematógrafo ou suas cópias, já que não se necessitava de eletricidade e a máquina não era pesada. Mas isso não era o problema posto para os donos ou empresários, a ameaça era perder lucros e assim, Thomas Edison nos EUA, tenta patentear seus equipamentos como forma de manter um controle sobre outros exibidores. Além da criação de empresas especializadas no ramo cinematográfico, como a *Vitagraph*, a *Biograph*, e *Pathé* que dominariam o mercado exibidor e produtor de filmes durante a primeira metade do século XX, dentre outras que iriam surgir anos depois. Cada uma com um tipo de equipamento específico e uma propaganda enaltecendo as suas películas (MATTOS, 2006).

Imagem 6 – Cartaz de propaganda da empresa Pathé Frères.



Fonte: Robert & Cia (1900).

Com essa disputa pelo mercado cinematográfico, novos aparelhos circulando pelos países e novas demandas, as companhias produtoras foram crescendo de forma rápida e com isso, precisava-se de uma organização na sua estrutura para poder dar conta do sucesso cada vez maior. Por volta de 1902, o cinema ainda era uma indústria pequena, os filmes eram vendidos aos exibidores e foi em 1903 que surgiram as primeiras distribuidoras. De acordo com Mattos (2006, p. 24) “Eles compravam um lote de filmes e o alugavam aos exibidores por um quinto do preço do catálogo. A ideia funcionou, para satisfação de todos, e, em 1907, 150 distribuidoras estavam em operação, servindo a todas as áreas do país”.

Assim, segundo Mattos (2006) a guerra de patentes começara, sobretudo nos Estados Unidos encabeçados por Edison e a *Biograph*, contra outras empresas, como a *Selig*, *Lubin*, *Kalem*, *Essany*, além da *Vitagraph* e a filial da *Pathé* nesse país. Logo as companhias se associaram a um consórcio criado em 1908, a Motion Picture Patents Company (MPPC). Logo, só se podiam alugar filmes de distribuidoras licenciadas e relocar as películas para exibidores licenciados, que por sua vez, tinham que usar projetores patenteados.

Mas isso não inibiu produtores independentes, de continuarem suas atividades, criando uma disputa por mercado e brigas judiciais, mas que trouxe resultados positivos para

a indústria cinematográfica como: “1. a introdução do estrelismo (*starsystem*) e do filme de longa-metragem (*featurefilm*); 2. a construção de cinemas maiores e mais luxuosos (*moviepictures*); e 3. a transferência de centro de produção para Hollywood” (MATTOS, 2009, p. 26).

Foi a partir de 1910 que atores ganharam destaque, pois antes a maioria deles trabalhava para o teatro e sofriam receio de serem reconhecidos e perderem seus empregos. Mas quando o público começou a ir ao cinema para ver determinada pessoa, a situação mudou. O salário dos atores aumentou, revistas surgiram, para “aproximar” a vida pessoal deles com os seus fãs, além de cartazes, cartões-postais para a ampliação da divulgação e conseqüentemente gerar mais renda. Com a maior duração dos filmes:

As produções mais caras provocaram uma especialização intensa e uma diferenciação das organizações técnicas, administrativas e comerciais. O filme tornou-se uma grande indústria, que começou a caminhar para a integração vertical, ou seja, o envolvimento nos três ramos do seu negócio: fabricação (produção), venda por atacado (distribuição) e venda a varejo (exibição) (MATTOS, 2006, p. 30).

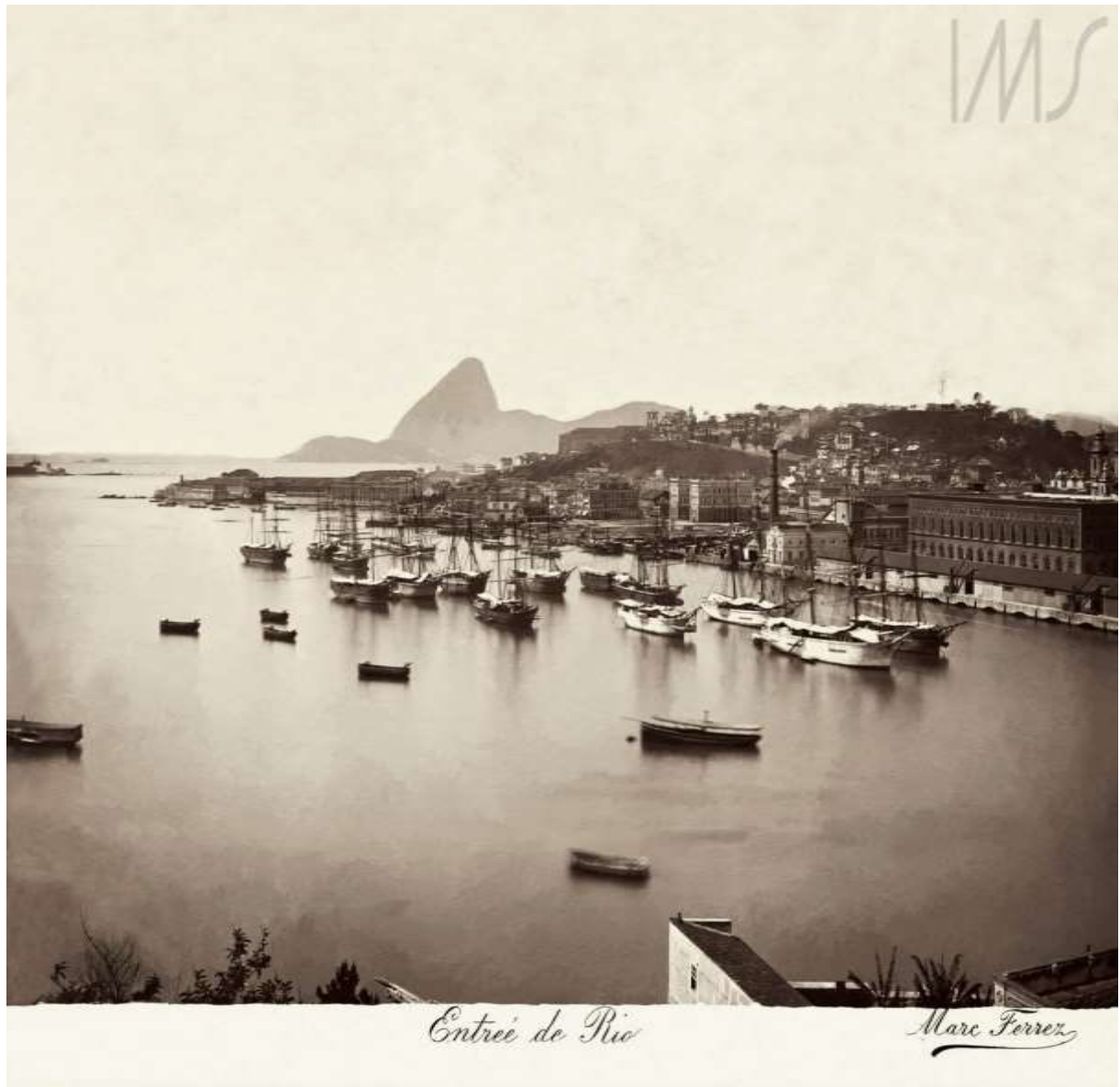
Mas que tipos de filmes eram vistos inicialmente para que, em pouco tempo, atores se transformarem em ricos com salários inimagináveis para a época, além de um grande prestígio social. *MusicHalls* na Inglaterra, *Café-concerts* na França, *Nickelodeons* nos Estados Unidos, dentre outros lugares, foram mudando o nome, o espaço, o público, mas o filme também mudou. Nos EUA a partir de 1905 a plateia já se constituía de uma maior parte de classe média, já a França continuou com um telespectador mais pobre até idos de 1920 (MACHADO, 1997).

Logo o cinema perde seus limites territoriais e chega aos lugares mais distantes possíveis, não só para filmar imagens para filmes de vistas “naturais”, hoje nomeados de documentários (DA-RIN, 2004), como viajantes em busca de uma nova vida que irão levar esses aparelhos consigo. Assim, poucos meses após as primeiras exibições na Europa e nos Estados Unidos, a vez de se encantar fica a cargo do Brasil, país que a pouco sairia de um regime imperial, do fim confuso e problemático da escravidão e em busca do tão sonhado progresso.

Nos anos oitenta do século XX o poeta Carlos Drummond de Andrade faz uma síntese belíssima do que seria o advento do cinema em o *Papo com Lumière*:

“Oi, Louis Lumière, que alegria falar com você
 através do tempo e dos seus filmes-relâmpago!
 Vou assistir agora, 89 anos depois,
 à saída dos operários do seu estúdio
 (que você modestamente chamava de fábrica)
 em Lyon Monplaisir para o prazer de todo mundo
 que mediante um franco de entrada, no subsolo do Salão Indiano do
 Grand Café
 Curtia dez filmezinhos de 17 metros cada um.
 Maravilha!
 Vão saindo as mulheres de chapéus emplumados
 E bustos generosos, como para uma festa,
 mas vão para casa de subúrbio preparar o magro jantar de família,
 operárias da ilusão, que até hoje distribuem quimeras.
 Só você e o mano Augusto não perceberam:
 Pensavam ter lançado uma simples curiosidade científica
 De breve duração, brincadeira sem consequências
 E criaram um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante.
 Libertaram as paisagens, soltaram as imagens:
 Elas agora entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas.
 Maravilha...
 Olha a locomotiva que salta da tela, espalhando susto e fumaça na sala
 de projeções,
 Olha Madame Lumière pescando delicadamente peixinhos vermelhos
 E o jardineiro levando banho do regador descontrolado...
 A invenção ingênua transformou-se em formidável indústria universal
 Que chega até à lua e embala o sonho dos seres humanos.
 Obrigado, meu velho!”
 (Poesia errante, 1988, Carlos Drummond de Andrade).

Dando continuidade ao desenvolvimento e expansão do cinema, será descrito abaixo a chegada do cinema no Brasil, pois pretende-se a partir de fontes da época, apreciar as primeiras notícias ao relatarem acontecimentos exibicionistas no Rio de Janeiro, pouco tempo depois em São Paulo e por fim e de significado mais importante para a pesquisa proposta, no Recife. Além de acompanhar as mudanças ocorridas nesse cinema de atrações (GUNNING, 1996) para um cinema narrativo, com uma linguagem mais aprofundada, um cinema que deu os primeiros passos em 1895, mas já atingiria à idade adulta precocemente.



Fonte: Marc Ferrez (1875).

O BRASIL NO SÉCULO XIX, O CINEMA E AS TRANSFORMAÇÕES NA ERA DA MODERNIDADE

2 O BRASIL NO SÉCULO XIX, TRANSFORMAÇÕES NA ERA DA MODERNIDADE

Para estudar a chegada dos primeiros aparelhos cinematográficos na cidade do Recife, é necessário saber como aconteceu a inserção deste dispositivo, não só nesta cidade, mas também a sua introdução no Brasil, o que faz necessário analisar a conjuntura do país em meados do século XIX. Levantando pontos sobre o que levou um país extremamente agrário, com um regime monárquico, escravocrata e apegado a feições tradicionais entrar na corrida

pelo progresso e querer virar uma nação moderna. Será a partir destes questionamentos que buscasse traçar alguns apontamentos.

As mudanças ocorridas pelo advento do pensamento moderno e dos avanços modernizantes propiciaram diversas reestruturações. Como salienta Santos (1994, p. 80) “há, pois, com a modernização, reformulação do sistema urbano e reordenamento das cidades, como resultado das novas formas de realização da vida econômica e social”. Logo, os espaços ganham novos contornos, como lugares materiais, ou melhor, como sistemas de objetos e ações. Essas alterações impactam no tempo do cotidiano e de suas práticas materiais, em sua objetividade temporal e espacial. como Harvey explica:

A objetividade do tempo e do espaço advém (...) de práticas materiais de reprodução social; e, na medida em que estas podem variar geográfica e historicamente, verifica-se que o tempo social e o espaço social são construídos diferencialmente. em suma, cada modo distinto de produção ou formação social incorpora um agregado particular de práticas e conceitos do tempo e do espaço (HARVEY, 1992, p. 189).

O tempo não é mais o mesmo no mundo moderno, mas, não existe só uma modernidade, são modernidades em sucessões, que se modificam em diferentes períodos (SANTOS, 1994), construindo novas dialéticas em torno de múltiplas emancipações construídas socialmente e estrategicamente, já que segundo Rezende (1996, p. 23) “o controle sobre o cotidiano faz parte das modernizações nas cidades”. Cotidiano que se situa dentro de tais renovações. assim, dispositivos como iluminação elétrica, ferrovias e a urbanização em várias regiões fez com que o tempo se acelerasse e que o espaço fosse modificado. Conforme Sevcenko (2012):

Não era só uma questão da variedade de novos equipamentos, produtos e processos que entravam para o cotidiano, mas o mais perturbador era o ritmo com que essas inovações invadiam o dia a dia das pessoas, principalmente no contexto desse outro fenômeno derivado da revolução, as grandes metrópoles modernas (SEVCENKO, 2012, p. 10).

As cidades, de diferentes países, começaram a reestruturar suas paisagens, ruas e transportes, através de diversas obras. No entanto, não se pode esquecer que grande parte da população continuava marginalizada com essas transformações. Devido as alterações na cidade a população mais pobre, antes espalhadas nas principais ruas e nos centros urbanos, foram colocadas à margem, em lugares isolados para não “sujar a vista” dos que visitavam ou

frequentavam o glamour das lojas ou lugares de divertimento propiciado para poucos (BRESCIANI, 1990).

A estrutura do Brasil era de produção bastante colonial, com trabalho escravo ou semi-servil, com um sistema latifundiário forte e com sua economia baseada na exportação de produtos tropicais. Além disso, mantinha um sistema político profundamente paternalista e clientelista (COSTA, E., 1999). Era esse então, o cenário do país que iria buscar se modernizar.

Com a chegada da família real no Brasil no começo do século XIX, além da abertura dos portos e logo em seguida com a independência, as funções políticas e burocráticas ganharam novos contornos. Mas a forma como o país tentou se modernizar ocorreu de forma diferente dos países europeus. Os valores aristocráticos ainda eram nítidos, a desvalorização do trabalho manual em favor da mão de obra escrava era forte. Além do pouco apreço pelo progresso científico e tecnológico, não se esquecendo também da Igreja, que tinha o monopólio das instituições educacionais e culturais (COSTA, E., 1999).

Esse caráter “limitado” das funções político administrativas, que era regido, sobretudo, pela produção agrícola e tentavam manter de forma intacta a estrutura tradicional de produção, fazia assim, com que houvesse uma dependência dos grupos urbanos pelos grandes proprietários, mesmo com um novo quadro institucional após a independência. Mas o cenário mundial havia mudado, as conexões se intensificaram e ficar isolado não era mais interessante.

Neste momento o sistema capitalista estava sendo operado atrás de novos mercados. A Inglaterra começou a intensificar suas parcerias, além de promover a proibição do tráfico de escravos para aumentar a mão de obra assalariada e conseqüentemente incitar com que essa pudesse gastar seu salário com a nova leva de produtos. Logo para a ampliação do mercado externo e do fluxo de mercadorias para fora do Brasil, foi necessário instalar centros ferroviários para escoar tais produtos. Esta rede ferroviária iniciara em 1852, se alargando assim no decorrer dos anos (GRAHAN, 1973).

Isso possibilitou a ampliação e o desenvolvimento do mercado interno e ligou cidades. Nessa época, os principais produtos de exportação eram o café e o açúcar. Para Costa, E., (1999):

O aperfeiçoamento dos métodos de transporte, com o aparecimento das vias férreas, as modificações introduzidas no processo do fabrico de açúcar e beneficiamento de café, a intensificação no ritmo das construções civis e, finalmente, os melhoramentos urbanos estimularam por sua vez o aparecimento de indústrias subsidiárias (COSTA, E., 1999, p. 258).

Obviamente que a industrialização brasileira se deu em passos lentos. Mesmo com a integração do mercado com o exterior algumas regiões se beneficiaram como Rio de Janeiro e São Paulo, outras não, como o caso de Pernambuco. Para ilustrar, nesse período, existia em torno de 175 indústrias no Brasil e a partir de 1874, esse número subiu para mais de 600, cuja localidade se dava, sobretudo no Rio, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul (COSTA, E., 1999).

Essas modificações se fizeram de maneira diferente pelo País, as regiões litorâneas acabaram se beneficiando com a urbanização, com o melhoramento e criação de novos portos, interligando assim, rotas terrestres e marítimas para exportar uma maior gama de produtos.

Com o fim do tráfico negreiro, as regiões que tinham e precisavam de uma grande mão de obra necessitavam repor seu estoque de força humana. Muitos escravos foram transportados do Nordeste para o Sul do país, sobretudo para as zonas cafeeiras de São Paulo. Além disso, a chegada de imigrantes se fez de maneira diferente nas regiões do Brasil. São Paulo recebeu mais de 700 mil colonos entre 1870 a 1900, vindos da Itália, Espanha e Portugal (COSTA, E., 1999).

Outro fator importante para a entrada do Brasil nesta busca pela sociedade moderna é o estabelecimento dos laços construídos com a Grã-Bretanha, parceiro estratégico que contribuiu substancialmente para a industrialização do país (GRAHAN, 1973). Ainda que de forma direta e indireta, pois de um lado, queriam retorno pelo investimento feito aqui, por outro, as relações proporcionavam uma dependência por parte destes investimentos britânicos que faziam praticamente inexistir concorrência com outras potências europeias pelo mercado brasileiro.

Os britânicos foram responsáveis por construir a maior parte do sistema de transporte no Brasil, sendo boa parte da maquinaria industrial de origem britânica. Para alavancar a indústria, muitos dos créditos e empréstimos eram feitos por bancos britânicos (GRAHAN, 1973). Quando se montava determinada aparelhagem para o setor industrial, os técnicos e instrutores vinham da Grã-Bretanha, além de investirem em usinas, fabricas de tecidos, de calçado, localizadas estrategicamente em regiões que aferissem mais lucros e menos despesas. Ou seja, os britânicos estavam profundamente envolvidos no processo de modernização do país.

Segundo Grahan (1973) “foi à economia exportadora dirigida que conduziu o Brasil para o mundo moderno e as primeiras áreas que nele penetraram foram as cidades criadas pela

crecente vida comercial que acompanhou as grandes exportações” (GRAHAN, 1973, p. 128). Exportações essas, elemento básico da vida econômica de um país, administradas pelos britânicos, gerando uma dependência no caminho da modernização a ser seguida.

O transporte marítimo, importante recurso para a exportação e importação do Brasil na busca por autonomia no cenário global atrelava-se aos interesses estrangeiros, sobretudo, dos britânicos (GRAHAN, 1973). Isso proporcionava a compra de objetos inúteis ou por vezes supérfluos às necessidades dos brasileiros. Mas por outro lado, os próprios brasileiros viam isso como uma forma de se adequar a vida moderna, aos costumes europeus, resultando na busca por consumirem produtos estrangeiros para se sentirem próximos à moda do mundo moderno. Este contexto pode ser melhor caracterizado por Graham (1973) quando destaca que:

Expansão e uma economia de exportação criou uma nova cultura, orientada para a Europa, como pode ser notado nas mudanças da moda, nas receitas culinárias, nos novos estilos arquitetônicos e na instalação de melhoramentos públicos. O exemplo europeu foi grandemente aprovado e elogiado pelas populações urbanas (GRAHAN, 1973, p. 41).

Assim, o Brasil precisava respirar essa confiança no progresso, trilhar seu caminho. Civilizar-se também era consumir, e consumir era estar na *Belle Époque*. Mudar o caminho que a sociedade brasileira trilhava se fazia necessário, sendo ou não por investimentos ou dependência externa, o momento de mudanças espreitava o horizonte.

O declínio do Império, a abolição da escravatura, a proclamação da República, foram alguns dos sintomas na mudança ocorrida no país no final do século XIX. As elites queriam assim, se integrar na gestão internacional do capitalismo. No período inicial republicano a ideia de industrialização se intensifica, o que segundo Sevcenko (2012) gerou dois resultados: um fluxo de capitais ingleses e americanos no país e uma fraude especulativa, conhecida como encilhamento. Assim, “era a entrada triunfal do Brasil na modernidade” (SEVCENKO, 2012, p. 15). O Rio de Janeiro seria a primeira cidade a sentir mais rapidamente os ares da modernização.

Por último, não se pode esquecer que como produtor agrícola, o Brasil era um dos principais países que abastecia o mercado de produtos para o atlântico norte, em consequência disso, a dependência aumentava, uma vez que se precisava ter uma boa colheita, obter preços satisfatórios, teria que ter um bom investimento e o crédito colocado nessa estrutura era, sobretudo, estrangeiro. Para ampliar o problema, se antes os proprietários hipotecavam seus escravos, com a aproximação do fim da escravidão, agora teriam com que gastar seu capital

acumulado em produtos importados, com artigos de luxos ou do setor manufatureiro (NEEDEL, 1993).

2.1 RIO DE JANEIRO: A CAPITAL DA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA

Com a proclamação da República em 15 de novembro de 1889, o Rio de Janeiro se transformara em capital federal. No final do século, esta cidade era o principal porto de exportação e importação do Brasil, além de ser um dos mais importantes no continente americano, ficando atrás dos Estados Unidos e da Argentina. Era a vitrine do país para o mundo (SEVCENKO, 2012). Mas o Rio era assolado por doenças, devido ao pouco saneamento da cidade. Foi necessário fazer assim, algumas alterações para a sua reurbanização.

As principais modificações foram ampliar o porto, modernizá-lo nos moldes dos países desenvolvidos. Fazer um saneamento intenso na cidade e uma reforma urbana (SEVCENKO, 2012). Na época o então presidente Rodrigo Alves, deixou a cargo de três pessoas para resolver tais funções: Lauro Müller, engenheiro responsável pela reforma do porto; Oswaldo Cruz, sanitarista a cargo do saneamento e Pereira Passos, responsável pela reforma urbana, tendo visualizado as transformações ocorridas em Paris, iniciadas com o barão de Haussman. Segundo Sevcenko (2012), isso propiciou:

Um tempo mais acelerado, impulsionado por novos potenciais energéticos e tecnológicos, em que a exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inevitável do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização ‘a qualquer custo’ (SEVCENKO, 2012, p. 27).

Não só essas transformações foram sentidas como outras foram se sucedendo em pouco tempo. No começo do século XX, já se tinha notado o aumento nos padrões de consumo, uma ampliação da publicidade. Práticas esportivas, variado número de revistas, ilustrações, novas diversões, e segundo Sevcenko (2012) um dos acontecimentos mais importantes, “a popularização do cinema” (SEVCENKO, 2012, p. 37).

Outro ponto importante destacado por Sevcenko (2012) foi a de uma nova forma de estímulo sensorial ocasionado pelas imagens e da ampliação dos sons, devido aos aparelhos tecnológicos incluídos numa sociedade preponderantemente analfabeta. Logo, estas mudanças de forma intensa e rápida mexeram com o cotidiano das pessoas, as perturbaram,

confundiram, distorceram. A velocidade gerou possibilidades nunca antes vistas, o tempo já chegara aos passos da vida moderna, confuso e contraditório.

Nesses primeiros e rápidos passos da República a aceleração do tempo era vista em diversos lugares como, por exemplo, nos bondes. Para sua instalação eram necessárias várias obras de reurbanização, como ocorridas na Avenida Central, influenciadas pelos bulevares parisienses, oriundos da reforma urbana como já posto por Pereira Passos, sendo uma importante via do Rio de Janeiro. Para Sevckenko (2012):

A avenida, como se vê, operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e cultura (SEVCENKO, 2012, p. 545).

Essa influência francesa não se dava só no sentido de modernizar e embelezar a cidade com fins progressistas, mas assim com o barão de Haussmann foi incumbido de fazer um projeto contrarrevolucionário, para dispersar bairros, protestos e reuniões da classe trabalhadora para com isso garantir a ordem e o progresso nos moldes elitistas. Com Pereira Passos isso também foi notado, já que com a busca pelo embelezamento, saúde e eficiência, a população afrodescendente e sua cultura eram vistos como ponto negativo para a modernização do Rio (NEEDELL, 1993). Logo, as dispersões para os morros ou subúrbios longe do centro se faziam necessárias e a força era indispensável. A mudança foi feita de forma autoritária e caótica.

Imagina como era para um transeunte passar por essas mudanças e perceber a agitação de uma cidade moderna? Diversos cronistas se puseram a tentar decifrar tais experiências, alguns tidos como os mais expressivos como Machado de Assis, João do Rio, Olavo Bilac, Lima Barreto e tantos outros. Alguns a favor dos ventos da modernidade, outros receosos. O principal lugar para suas opiniões era a crônica, herdeira do folhetim, um gênero literário cuja maior expressão era o registro de observações das transformações da cidade (PESAVENTO, 2002). Isso se deu graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação que propiciaram o aumento do número de jornais e conseqüentemente deu maior espaço para crônicas e outras informações.

Logo, a cidade se torna o lugar de construção da modernidade. O Rio de Janeiro que já fora a capital do Reino Unido e passou a capital do império não era por acaso a porta de entrada de grande parte das ideias ou produtos que vinham da Europa. O pensamento de uma cidade ideal, moderna, foi totalmente influenciada pela França, uma cidade do desejo, que

seria Paris, e para se ter uma real era preciso copiar nos molde franceses. Assim quem iria para o Rio, durante a efervescência das mudanças, segundo Sevcenko (1989), ao chegar ao centro perceberia a vida agitada e “copiada” dos moldes franceses:

O importante na are central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do velho mundo e os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escola filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio (SEVCENKO, 1989, p. 36).

A modernização do Rio de Janeiro foi feita não só de forma a vislumbrar as inovações urbanísticas ou modernizar a vida na cidade, mas ocorreu de um jeito violento, para que se pudesse ser digna de ser vivida e vista, logo a pobreza, os cortiços e tudo que fosse visto como antiquado ou grotesco era posto a baixo (PESAVENTO, 2002). A elite carioca criou um processo de construção urbana e com ela a exclusão do povo majoritariamente miserável.

É nesse espírito de progresso e mudanças radicais contra os moldes tradicionais da velha sociedade, um embate forte e com várias controvérsias, que os primeiros aparelhos cinematográficos desembarcam de navios oriundos da Europa e chegam ao Brasil, e não por acaso no Rio de Janeiro. Nessa época o centro do país e lugar de grandes diversões e atrativos culturais como peças teatrais, operas, circos, jogatinas, prestidigitadores⁴ e panoramas. Abre-se espaço para mais uma inovação tecnológica do tão encantado mundo moderno, o cinema.

2.2 O CINEMA ENTRA NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

Nas palavras de um famoso cronista do começo do século XX, João do Rio, que tinha uma coluna com o nome de cinematógrafo, conta de forma bem humorada detalhes de uma sessão no cinema, o que poderia ser visto nos filmes, e ainda namoricos que ocorriam quando se apagavam as luzes e galanteadores tentavam ganhar alguma coisa:

Dizem que a sua melhor qualidade essa é. Quem sabe? O pano, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... –

⁴Prestidigitador seria o que conhecemos como mágicos e ilusionistas.

Interessante àquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembrás mais. – Viste a fita passada? – Não, aproveitei-a para beijar a mão daquela senhora que não conheço (RIO, 2009, p. 3-4).

O Cinema na época dessa crônica, meados de 1909, já tinha sido difundido por praticamente todas as principais capitais do país. Mas sua estreia se deu anos antes - por volta de 1896, na rua do ouvidor.

Mas antes da chegada do cinema no Brasil seria interessante observar como era a vida cultural do Rio de Janeiro e como tais aparelhos ópticos foram ganhando espaço e virando o principal lugar de diversão em pouco tempo de hospedagem carioca.

No início do século, segundo Araújo (1985), a população podia se divertir com diferentes programas como touradas, circo de cavalinhos, bailes de máscaras, corridas de cavalo, concertos musicais, iluminarias, passeios, desfiles, procissões, condenações e execuções, também vistos como diversão. Ao analisar tais entretenimentos percebe-se que as condições sociais da época não permitiam que a maior parte da população assistisse a um concerto musical ou um baile de máscara, eventos estes reservados a elite da época. Mas muitos outros divertimentos ganhavam ares populares, como o museu da cera do Dr. Cunha Sales.

Muitos divertimentos aconteciam na Rua do Ouvidor, lugar preferido para empresários do ramo, além de ser o lugar boêmio da cidade do Rio. Outro atrativo já no final do século XIX eram os Panoramas do senhor Vitor Meireles. O Panorama seria “um enorme quadro esférico em que o espectador, colocado no centro, como se estivesse no alto de um morro, vê todo horizonte” (ARAÚJO, 1985, p. 32). Em 1889, na exposição internacional de Paris, Meireles exibiu seu panorama da cidade do Rio de Janeiro, com boas críticas. No Brasil ainda fez mais duas obras importantes, a Entrada da Esquadra Legal em 1894 e A Descoberta do Brasil em 1900.

Outro aparato que ganhou o gosto do público foi a fotografia. Segundo Araújo (1985) a primeira fotografia tirada no Brasil foi registrada pelo abade Combés nos anos 40 do século XIX e pouco tempo depois vários ateliês de fotografia se espalharam pelo país. Inicialmente com o daguerreotipo e seus aperfeiçoamentos posteriores. Além da visão, o som invadiu alguns lugares, o famoso fonógrafo, inserido nos idos dos anos de 1880 pelo comerciante Frederico Figner, ganhou adesão e curiosamente foi no Recife onde o invento adquiriu grandes admiradores. O título da matéria se chama *Phonographo*, segue um trecho:

O Sr. Frederico Figner teve a delicadeza de convidar-nos para assistirmos á exhibição do phonographo que está em exposição, como já hontem dissemos, na

Praça da Independencia n. 21. Acendendo ao amavel convite tivemos occasião de admirar o maravilhoso invento de Edison que o Sr. Figner pretende tornar conhecido em todo o Brazil. O aparelho reproduz com máxima fidelidade discursos, trechos de música, etc. (...) (DIARIO DE PERNAMBUCO, Recife, 6 fev. 1892, p. 2).

Nesta mesma matéria, o redator informa o que se escutou na noite anterior, um discurso sobre a morte de D. Pedro de Alcântara, a marcha de Cadiz e a famosa cantora de ópera espanhola, Adelina Patti, sido apreciado pelo público presente. Outras notícias são postas antes de Frederico viajar para outros estados com o phonographo, mas um trecho do Diário do dia 15 de junho se nota importante: “O phonographo que representa o que de há de mais moderno no progresso”. Ou seja, o discurso do progresso, da chegada de ideias ou objetos modernos na cidade, o imaginário do novo vindo de fora, logo coisa boa, de admiração, que a população ansiaria por outras novidades.

Outro equipamento importante é um aparelho ilusório, chamado de Cosmorama, aparelho com lentes ou vidros de aumento, refletidas por espelhos em lugares estratégicos para a representação da imagem. Além da lanterna mágica, introduzida no Brasil por Benjamin Schalch, invento antigo e que atraiu grande público no país (ARAÚJO, 1985).

Interessante notar que antes do cinema o público já conhecia outros dispositivos ópticos, claro que cada um com suas especificidades ou limitações, como luz, rapidez na troca das imagens ou nitidez na exibição levavam o espectador a se familiarizar e ao mesmo tempo se impressionar com a projeção de imagens fixas ou animadas, de diferentes objetos. Tendo ganhado destaque e sobrevivido ao tempo, alguns desses instrumentos chegaram a ser exibidos juntos com o cinema.

Antes da chegada dos primeiros cinematógrafos ou similares, a novidade ficava a cargo dos kinetoscópios. No Rio, na Rua do Ouvidor foi inaugurado um desses equipamentos no final de 1894, a nota do jornal além de detalhar como funcionava a máquina descreve o que foi visto na projeção, e o principal não era os pequenos filmes que ganhavam a notícia, mas sim o equipamento e o inventor, nesse caso Edison, sempre sendo elogiado e aclamado pelos curiosos ou repórteres com a cada invenção que desembarcava em terras brasileiras.

A técnica era o principal motivo de frenesi. Em pouco tempo o cinema coletivo chegava ao Brasil, sua data de estreia se encontra em vários jornais cariocas ou trabalhos sobre a história do cinema no Brasil. Primeiro com o nome de Omniographo, depois com o cinematógrafo, dentre outros, como já dito acima, bem comum devido a cópias ou falsificações de aparelhos como os dos Lumière, tão em voga nesse período na França. Segue uma das reportagens sobre sua estreia:

Omnigrapho- com este nome tão hybridamente composto, inaugurou-se hontem às duas horas da tarde, em uma sala á Rua do Ouvidor, um aparelho que projecta sobre uma tela collocada ao fundo da sala diversos espetaculos e scenas animadas, por meio de uma serie enorme de fotografias. Mas desenvolvido do que o kinetoscopio do qual é uma ampliação que tem a vantagem de offerecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematographo (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 9 jul. 1896, p. 3).

Percebe-se já pelo autor do texto que o aparelho seria uma evolução do kinetoscopio, podendo ser visto por várias pessoas ao mesmo tempo, ou seja, um divertimento coletivo. O mesmo já observa o nome estranho que poderia ser uma das cópias do cinematógrafo dos Lumière.

Ao procurar notícias antes da chegada do equipamento no Brasil são localizadas matérias de cunho informativo sobre inaugurações ou mesmo as primeiras impressões que tiveram os espectadores desses aparatos na França, nos Estados Unidos, ou nas exposições mundo afora. O leitor (a) de jornais ou curioso pelas novidades estrangeiras já estaria familiarizado com o nome desses equipamentos e teria mesmo que, de forma textual, já uma leve noção do que o equipamento proporcionava ao telespectador. Obviamente sendo um público restrito neste período que comprava e lia jornais. Porém domo ressalva Marialva Barbosa:

Daguerreótipos, litografias, panoramas, cosmoramas, vistas, cartas de visitas, e, finalmente, cinematógrafos, multiplicavam os modos visuais do século XIX em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Recife e Salvador, entre outras, construindo um observador atento às possibilidades que as tecnologias do olhar ofereciam para a representação daquele mundo que rapidamente se transformava. Não apenas no espaço público, mas também nos domínios privados (BARBOSA, 2013, p. 179).

Como exemplo o Jornal do Comércio de 30 de março de 1896, quatro meses antes das primeiras projeções no Brasil já comentava na coluna Varias Noticias como seria a exibição em Bruxelas e descreve detalhadamente o que pode ser visto no filme a saída dos operários da fábrica *Lumière* (Louis Lumière, 1895).

Em uma simples matéria pode-se se destacar alguns pontos. Primeiro a divulgação do invento em diversos lugares, pouco antes de sua chegada ao Brasil, ou mesmo a curiosidade despertada por jornais com a proliferação de novas técnicas, para com o divertimento com imagens em movimento. Os outros pontos são os filmes, inicialmente, em sua maioria, compostos de películas francesas. Mas em pouco tempo, com o aperfeiçoamento de novos aparelhos similares e a fabricação de filmes em diferentes países, começou-se uma competição pelo mercado fílmico.

Neste período outra cidade, São Paulo, também recebeu esses aparelhos ópticos. O mesmo Frederico Figner que passou por outras cidades ao retornar dos Estados Unidos com seis kinetóscopios comprados em 1894 na cidade de Nova York durante a exposição de Chicago, funcionando primeiro no Rio no mesmo ano, e em abril de 1895 estreou na capital paulistana (BARRO, 1996). Em pouco tempo o cinematógrafo também seria visualizado nesta cidade, inicialmente pelo equipamento de Thomas Edison, o Vitascopio, mais uma máquina similar a dos Lumière.

Para Barro (1996) as primeiras sessões foram fracas e pouco eficientes, devido à situação problemática que se encontrava o país, como a dívida externa, ou o encilhamento, a queda do preço do café, retardando assim a fixação das primeiras salas, além de desconsiderar como principal motivo a falta de energia elétrica para o funcionamento das salas:

É esse quadro trágico que coincide com as primeiras sessões. Elas serão poucas e espaçadas porque não temos público com poder aquisitivo para pagar o ingresso. O teatro atravessava as mesmas agruras. Pretender explicar as carências deste momento pela falta de energia elétrica é primário, assim como é anti-histórico pretender desenhar a situação do cinema brasileiro naquele momento, apoiando-se nos quadros econômicos oferecidos pelos europeus, que viviam a euforia colonialista ou pelo americano, em franco desenvolvimento industrial (BARRO, 1996, p. 91).

A perspectiva apresentada pelo autor se faz salutar para esclarecer alguns pontos, o primeiro já dito se relaciona com a demora da implantação das salas fixas; Recife que será analisado posteriormente só terá uma sala permanente 13 anos após as primeiras exibições, isso acontece praticamente em todo o país. A quantidade reduzida de público pode explicar o porquê de em pouco tempo aparecer em jornais vários anúncios de venda de aparelhos, anúncios esses que não passavam de três dias (BARRO, 1996). Mesmo com as matérias descrevendo as apresentações, nota-se que o público era citado de forma eloquente, ou às vezes com certo exagero.

Outro ponto em destaque é justamente o público. No primeiro capítulo foi dito que nos Estados Unidos, os primeiros anos do cinema foram vistos majoritariamente por pessoas pobres, trabalhadores, tanto que, estrategicamente os primeiros salões dedicados só à exibição de filmes eram localizados perto de fábricas ou em centros comerciais bastantes movimentados. As exibições eram planejadas para acontecer durante o intervalo ou próximo do horário do fim de expediente desses funcionários, como as exibições curtas, com programas que não duravam mais de meia hora e com preços bem populares, a concorrência era grande (SKLAR, 1975).

Mas o público em diversas regiões do país antes da introdução dos aparelhos cinematográficos já conheciam outros projetores de imagens. Segundo Trusz (2010) não foi o cinema o primeiro a fazer com que as pessoas “viajassem sem sair do lugar”, a lanterna mágica já estabelecia isso. Algumas diferenças são notadas; a cor no cinema ainda era rara ou pouco utilizada nos primeiros filmes, já na lanterna o colorido realçava as imagens. Com a propagação de dispositivos mecânicos, o cinema entraria em um contexto dinâmico e complexo de efeitos ilusórios e novas percepções sensoriais.

Segundo Trusz (2010), a fase do cinema na exibição itinerante criou condições que permitiram uma nova e crescente forma de envolvimento do público com o cinema e este:

Surgiu como uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação e se tornaria uma mercadoria cultural de produção e consumo de massa. Ao longo deste processo, ele também se constituiu em um novo espaço de congregação social na esfera pública, o que ocorreu simultaneamente a sua caracterização e afirmação como novo gênero espetacular (TRUSZ, 2010, p. 19).

Este novo entretenimento rapidamente invadiu as capitais brasileiras, já visto o Rio de Janeiro (ARAÚJO, 1985) como o primeiro local, seguido de São Paulo (BARRO, 1996) e o Rio Grande do Sul (TRUSZ, 2010). O estudo dos primeiros anos do cinema em outras áreas ainda precisa ser produzido, não só a descrição e datação, mas o impacto e as rupturas e continuidades que o espetáculo cinematográfico proporcionou na sua inserção cultural em cada Estado. Abaixo como título de demonstração uma tabela mostra o provável ano que alguns estados receberam aparelhos cinematográficos, sem ser necessariamente o cinematógrafo Lumière, mas de fundamental importância para o estudo do primeiro cinema:

Quadro 1 - Primeiras projeções cinematográficas pelo Brasil.

Rio de Janeiro	1896
São Paulo	1896
Porto Alegre	1896
Recife	1896
Belém	1897
Paraíba	1897
Manaus	1897
Curitiba	1897

Santa Catarina	1897
Minas Gerais	1897
Bahia	1897
São Luiz	1898
Natal	1898
Belo Horizonte	1898
Sergipe	1899
Teresina	1901
Mato Grosso	1903

Fonte: SILVA (2018).

Nota-se a quase simultaneidade dos primeiros aparelhos cinematográficos adentrando várias cidades não só as litorâneas como o Rio de Janeiro, o Recife e também São Paulo, que ligada a Santos, possuía um dos maiores portos de exportação do café nesse período. E ainda em estados que adentram no território brasileiro como Mato Grosso, Manaus ou Minas Gerais.

A rapidez com que o cinema chega ao Brasil e se espalha se deve a expertise empreendedora inicialmente da empresa de Thomas Edison e dos proprietários do cinematógrafo, os Lumière. Posteriormente, outros nomes desconhecidos, mas que se aventuravam por lucros ou mesmo companhias circenses ou teatrais que buscando complementar seu espetáculo, colocavam imagens em movimento para entreter o público em intervalos estabelecidos.

Foi nessa conjuntura que os primeiros aparelhos cinematográficos desembarcaram no Recife, alguns meses após as primeiras exposições na França e nos Estados Unidos. Mas como esta província em decadência econômica, iria testemunhar a penetração de equipamentos modernos e como esse novo entretenimento vindo de fora iria adentrar a vida cultura da mesma? No próximo capítulo tais questionamentos serão melhor debatidos.

2.3 RECIFE: UMA PROVÍNCIA OCEÂNICA

Quando se fala em Recife, precisa-se falar de modo mais abrangente no Estado de Pernambuco, pois essa região tem um longo histórico de lutas, posições políticas e

econômicas que se entrelaçam para uma melhor compreensão do quem vem a ser o espaço urbano desta cidade. Não esquecer, portanto, da interligação do Recife com outras regiões ao longo dos anos, como o Sudeste brasileiro e, porque não, com o cenário mundial.

Essa formação social da cidade do Recife se baseia segundo Bernardes (1996) em pelo menos três fatores: o primeiro relacionado à passagem de uma economia agrária para uma urbano/industrial capitalista; o segundo é de como essa região se coloca nessa mudança estrutural agrária para industrial, e por último, esta cidade não é autônoma em si, mas atrelada a fatores historicamente ligados ao capital mercantil colonial.

A região do Nordeste brasileiro, sobretudo o estado de Pernambuco, foi importante na produção de açúcar. Como disse Singer (1977, p. 274) “Recife foi fundada e se desenvolveu em função do açúcar”. Durante quase três séculos, a plantação de cana de açúcar foi sua principal moeda comercial. A Zona da Mata, uma mesorregião desse Estado, foi onde se instalou a maioria dos engenhos. Com a saída dos holandeses no século XVII, e posteriormente com as novas plantações nas Antilhas feitas por eles, à concorrência no mercado açucareiro fez com que Pernambuco perdesse espaço, não se recuperando mais e agravando sua crise. Segundo Levine (1980):

O declínio econômico começou no início do século XIX, quando a crescente competição dos cultivadores estrangeiros fez baixar o preço do açúcar no mercado internacional e cortou o valor das exportações do Nordeste pela metade. Ao mesmo tempo, descobria-se ouro em Minas Gerais, e o centro do crescimento dinâmico da economia começou a deslocar-se para o Sul. Tão rápido foi o processo que já em 1850 o Sul suplantara o Nordeste em renda *per capita* (LEVINE, 1980, p. 57).

Esse declínio econômico não se deu por acaso. Quando Recife fora elevado a cidade em 1823 e a capital da província em 1827, a região desfrutava de um crescimento da exportação, sobretudo do açúcar. Porém tal aumento não durou muito. Pois após 1830 o surto do café no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, acirrou a competição no mercado nacional e internacional (SINGER, 1977).

Imagem 7 – Vista do Teatro Santa Isabel no século XIX.



Fonte: Lamberg (1880).

Houve alguns incentivos para a implantação de investimentos, e conseqüentemente, para construções em Pernambuco. Francisco do Rego Barros, conhecido como Conde da Boa Vista, foi um desses investidores. No seu governo como interventor do estado conseguiu alguns melhoramentos urbanos, construção de ruas, ampliação de estradas e novos prédios como o Palácio do Campo das Princesas, teatro Santa Isabel, o Ginásio Pernambucano, a Penitenciária Pública, dentre outras construções como Torre Malakoff e a Biblioteca Pública. Espaços esses com intenção de ares modernos influenciados por outras obras europeias (MENDONÇA, 2011).

Mas foi no período a partir de 1850 que investimentos, em sua maior parte, composto pelos ingleses, aumentariam em Pernambuco, especialmente com o início das obras da estrada de ferro britânica, confeccionada pela Recife e Francisco Railway Co. Ltd. (GRAHAN, 1973). Estrada essa que ligava inicialmente Recife ao Cabo de Santo Agostinho, aumentando assim seu fluxo comercial, melhorando o transporte e a velocidade para as transações comerciais. Ponto importante para o escoamento das produções do interior e sua descarga e exportação pelo porto do Recife. Para Singer (1977, p. 291) “mesmo de forma ainda tímida, a cidade sofreu nítido processo de industrialização a partir de 1875”.

Fábricas de tecelagem, fábricas de fosforo, de fumo, dentre outras, são alguns dos exemplos de uma ampliação de setores comerciais, e conseqüentemente, uma iniciação a moldes industriais modernos (SINGER, 1977). Mas quando se fala em modernização em

Pernambuco, se pensa em engenhos, usinas e ampliação na produção do açúcar, na agroindústria açucareira.

Antes eram os engenhos coloniais que no século XIX passaram por modificações para se denominarem engenhos centrais. Esses espaços separavam a atividade agrícola da industrial, ou seja, excluía o proprietário de terra do setor fabril. Mas enquanto os franceses implantaram engenhos centrais nas ilhas de Martinica, ou os ingleses no Egito, empreendimentos bem sucedidos, em Pernambuco, já não houve essa adaptação. Uma nova tentativa se deu através das usinas, ligadas diretamente a empréstimos do estado.

As usinas diferentes dos engenhos centrais compravam cana dos fornecedores e produziam sua própria matéria prima, isso além de controlar boa parte das terras plantáveis. Ocasionalmente problemas com os fornecedores, os usineiros controlavam os preços das safras. Para Eisenberg (1977) foram vários os fatores que levaram os agricultores a não investirem em equipamentos modernos.

Como a instabilidade geral do mercado mundial do açúcar, a falta de crédito correspondente, pois havia altas tarifas que prejudicavam a importação de maquinarias mais avançadas. Além do transporte, a linha ferroviária ainda era deficitária e insuficiente para o escoamento da produção e por fim, o baixo lucro que não estimulava os fabricantes a darem um passo importante para o processo de modernização. Logo não foi o atraso tecnológico a causa da estagnação da indústria do açúcar (EISENBERG, 1977).

Os usineiros percebiam que caso não investissem ou não ampliassem sua produção poderia causar grandes prejuízos, mas ao mesmo tempo, seria um risco não só do ponto de vista econômico, mas social, visto que, o status desses senhores era alto, pois, estavam profundamente inseridos na vida política da cidade. Influenciando as principais decisões que lhe afetassem ou não. Para Campos (2001):

Do ponto de vista usineiro, era vital sobreviver as constantes crises que atingiam sua atividade. A diversificação foi uma das maneiras encontradas para resistir às dificuldades. Assim, os proprietários das usinas pernambucanas transitavam de uma atividade para outra, onde o lucro se apresentasse mais significativo e imediato. Afinal, não podiam perder suas terras e seu poder político-social, conseguido através de uma lua cheia de tensões, conflitos e violência, na redefinição dos papéis no universo do açúcar (CAMPOS, 2001, p. 108).

No século XIX, Pernambuco teve várias fases relacionadas à produção e exportação do açúcar. Com quedas de preços, concorrência, não só interna, mas externa como o açúcar de beterraba, a desvalorização cambial, necessidade de crédito governamental ou privado para ampliação do setor açucareiro (EISENBERG, 1977). Esse progresso técnico foi lento, pois

com a terra barata, trabalho barato e uma rotina nos moldes senhoriais, o atraso iria perdurar por anos.

Outro ponto se dá na mobilização do capital investido. Que se dava de várias formas e podia ser por ativos pessoais, associações, bancos, créditos governamentais, ou seja, de diversas maneiras. Na época do encilhamento, no final do século XIX, houve um pequeno surto industrial, devido à grande quantidade de empréstimos feitos. Segundo Singer (1977):

O surto industrial que verificamos se ter dado em Recife no fim do século passado coincide com o “encilhamento” e com a primeira vaga significativa de industrialização em quase todos os centros de economia de mercado do país: Rio, São Paulo, Porto Alegre, etc. (...) O surto industrial em Recife foi, certamente condicionado por fatores que se fizeram sentir em âmbito nacional (SINGER, 1977, p. 307).

Para Singer (1977) Pernambuco não está isolado do mundo, mas sim interagindo com os acontecimentos, tantos sociais, quanto econômicos. Um bom exemplo disso são os bancos. Só em Recife, no final do século XIX, havia em torno de sete bancos nacionais e estrangeiros responsáveis por boa parte do capital inserido na região. É nessa época, na recém instaurada República, que o Recife ganha novos contornos. Com a industrialização do açúcar surge um contingente de mão de obra que se descola do setor de subsistência para o setor de mercado externo e posteriormente para o interno.

Esse êxodo propiciado por diversos fatores e pelas usinas levou à expansão física da cidade. Logo, foi preciso uma rede de limpeza urbana, uma modernização do sistema de esgoto, exigindo-se um controle sanitário. A população local aumentou. Estimativas feitas por censos da época e com correções posteriores estipularam que em 1890 havia um total de 1.030.224 pessoas em Pernambuco sendo 11.556 só no Recife (PERRUCCI, 1978). Com esse número populacional a cidade precisava se adequar. Para Bernardes, ela é:

Por excelência, um espaço construído, ou seja, um espaço de edificações indispensáveis ao abrigo de seus habitantes, dos bens que comercializa, produz e consome, dos serviços públicos e privados que são um dos fatores essenciais de sua existência. Na edificação do espaço urbano inscreve-se, visível e monumental, sua geografia social, política, econômica (BERNARDES, 1996, p. 126).

Espaço esse, com uma posição atlântica bastante privilegiada, que lhe proporcionou um contanto constante com outros mercados internacionais. Uma cidade como Recife, não por acaso seria uma das primeiras regiões do país e sentir desembarcar em seu porto, novidades e pensamentos dos países europeus, dos costumes de uma tida vida moderna

(PERRUCCI, 1978). Segundo Mendonça (2011) qualquer embarcação com destino a Salvador, Bahia, até Argentina, teria que aportar em Recife, e na volta, fazer uma nova parada, para então zarpar para o seu trajeto final.

O porto do Recife ponto importante para a economia da cidade teve algumas melhorias, a partir de 1908, oriundas de investimentos federais, onde uma empresa francesa *Construction Du Port de Pernambouc*, ficou durante alguns anos responsável pela sua infraestrutura. Essa reconstrução urbana teve como principal fator a melhoria no sistema de transporte nas vias comerciais, e no centro do Recife a ligação com o porto para fins de exportação e importação. Mas segundo Levine (1980), essa “modernização” acaba agravando diferenças sociais, pois a eletricidade nas ruas, o fornecimento de água, primeiro eram instaladas no centro e posteriormente adentravam as áreas rurais. Para Levine:

A maior parte da população estava excluída das instituições de mobilização cultural que acompanhavam o crescimento dos centros urbanos, escolas, clubs, mesmo sindicatos; limitados ao número relativamente pequeno de trabalhadores de emprego fixo e cuidadosamente vigiados pelas autoridades. (...) A expressão cultural permitia aos nordestinos esconder-se da irrupção dos valores modernos e oferecia, a alguns pelo menos, um meio de lidar com eles. A firmeza da elite em preservar a sua identidade regional-e, com ela, a ênfase na ordem e na estabilidade- ajustavam-se à visão pluralista de região e do país, que amadureceu sob estrutura política do federalismo depois de 1889 (LEVINE, 1980, p. 117).

Isso obviamente acarretou profundas características na vida social e cultural da cidade, visto que, boa parte da população era excluída dos atrativos culturais, criando ainda formas distintas de diversão privada e pública entre as classes. Já que era a elite que detinha o “poder” de ditar a moda, os costumes e quando uma diversão coletiva chegava à cidade, ocasionava um problema. Pois essa modernização dos hábitos gerava uma sociabilidade até antes não vivida (VASCONCELOS, 2011).

As transformações urbanas ocorridas no século XIX em Recife foram vitais para as atividades comerciais, para o conforto dos moradores, e para o melhoramento do porto. O que representava um fortalecimento dos vínculos econômicos locais, sobretudo dos estrangeiros. Isso fazia com que a cidade entrasse num círculo cultural que “tinha Paris como centro” (ARRAIS, R., 2004, p. 44). Foram três bairros que se destacaram inicialmente e se favoreceram por esta ampliação urbana: o bairro do Recife, Boa Vista e Santo Antônio.

Cada bairro desses tinha uma função estratégica para a cidade. O Bairro do Recife era onde se encontrava o setor atacadista, de exportação e de importação. No bairro de Santo Antônio, se concentrava o comércio de luxo e na Boa Vista os aspectos de um bairro

residencial e um pequeno comércio de objetos de primeira necessidade (ARRAIS, R., 2004). Por tanto, para Arrais, R. (2004, p. 176) “os indícios do progresso estavam patentes na paisagem: a densidade das edificações, incluindo aí o número de ruas e largos, a presença da sólida arquitetura dos edifícios públicos de administração, instrução e culto público, a existência de praças e jardins”.

Nota-se então, como numa região, sobretudo agrária, ainda com uma indústria dando os primeiros passos (uma elite que prefere traços antigos de dominação e preservar seus *status quo*, influenciando na política e na economia) via-se que o Recife estava entrando num caminho do progresso, na busca pela modernização. Claro que este progresso não acontecia de forma homogênea, dificultado pela dimensão territorial do estado, e por interesses políticos e econômicos que em sua totalidade impossibilitava que os avanços modernizantes fossem sentidos ou notados por todos ao mesmo tempo (PERRUCCI, 1978).

A própria elite recifense, mesmo com suas limitações em relação à entrada na corrida capitalista pela maximização da produção, estava profundamente influenciada pela cultura francesa. A cidade que aparentava parar no tempo ou preservar traços imperiais, e por que não coloniais, viu no florescer da segunda metade do século XIX modificações tanto espaciais quanto temporais e de modificações sensoriais que dificilmente teriam sido notadas em uma cidade “isolada”.

Inovações nos transportes, que em meados dos anos de 1880, já era uma realidade aos transeuntes recifenses. Com uma nítida divisão de classes que foi se misturando com o tempo como descreve Zaidan (1991):

Assim, foram as camadas médias e alguns representantes das elites os primeiros usuários dos transportes urbanos. A partir de meados da década de 1880, com a expansão da cidade, a crescente necessidade de deslocamento, o fim da escravidão e o aumento do número de pessoas assalariadas, as camadas mais pobres da população passaram a requisitar acesso ao transporte, levando algumas companhias a diminuir o preço das passagens, afim de atender a demanda (ZAIDAN, 1991, p. 74).

Logo as principais regiões da cidade no final e início do século XX já dispunham de uma rede de ferrovias que ligavam diferentes paisagens. Isso ajudou não só na locomoção mais rápida das pessoas, como também das mercadorias. Novos comércios, lojas, armazéns foram se instalando próximas as estações que se ampliavam em direção sertão adentro. Para Mendonça (2011, p. 192) “foram de diferentes espécies e naturezas os eventos, inovações e práticas de comportamento que atingiram a cidade como resultado do seu envolvimento na onda da modernidade trazida pela *Belle Époque*”.

A vida recifense tentou de sua maneira seguir o ritmo das mudanças, a exportação de produtos internacionais não para, nem mesmo a *Belle Époque* francesa escapa a “*Belle Époque*” pernambucana, para Bernardes a:

Cidade portuária teve durante longo tempo seu ritmo de vida determinado por suas ligações oceânicas. Produtos, ideias, valores, instituições vieram e continuaram a vir do além-mar como do além-mar vieram componentes étnico/culturais fundamentais. Sua originalidade provém justamente da recriação – conflituosa- de suas vinculações com uma cultura externa de mistura com a estruturação sócio-política de seu próprio espaço. Sua riqueza cultural está em ser uma província oceânica (BERNARDES, 1996, p. 129).

Mas não se pode esquecer que mudanças ocorriam em todo o cenário nacional e internacional, logo no Recife não seria diferente, visto sua ligação com tais esferas. É nesse contexto que o cinema, ou melhor, os primeiros aparelhos cinematográficos desembarcam na cidade.

2.4 RECIFE: UM ESPETÁCULO À PARTE

Percebe-se que essas modificações econômicas, políticas e sociais, se fazem sentir no âmbito cultural de Recife. Quando se busca estudar os divertimentos nesta cidade, encontra-se uma tímida expressão de lazer. Anteriormente, as festividades e distrações que remontam da época imperial, eram organizadas e proferidas pela igreja. Ela ainda dava o tom dos festejos e dos limites a serem percorridos. Segundo Arrais, R. (2004):

No início do século XIX, os eventos religiosos aglutinavam a população do Recife. Eram poucos e precários os divertimentos teatrais, até final do século XVIII, os quais constituíam em comédias, bailados e declamações, óperas sacras e variedades, e, posteriormente, representações em locais abertos, realizados por companhias líricas que eventualmente portavam na cidade (ARRAIS, R., 2004, p. 138).

Mas não só de eventos religiosos a cidade vivia culturalmente. O teatro a partir do século XVIII dava alguns passos. Isso quando se fala em casa fixa para espetáculos, como a Casa de Ópera, considerado o primeiro teatro do Recife, em 1772, com capacidade para 300 lugares. Mas lugar este que segundo Figueirôa (2003), não demorou muito para ser apelidado de “capoeira”:

O teatro localizava-se no sentido longitudinal, na Rua da cadeia Nova, onde hoje está a Rua do Imperador. Ficava nas imediações do Convento de Santo Antônio dos franciscanos, próximo a ponte do Recife e com acesso para o lado do rio. Esse local assegurava-lhe o público, formado por moradores dos aglomerados residenciais das

redondezas, os caixeiros dos armazéns portugueses e até gente da Boa Vista, que vinha, de bote, pelo outro lado da ilha (FIGUEIRÔA, 2003, p. 16).

Deste teatro existem poucos registros dos seus 78 anos em atividade, mas algumas peças como *Amor não Correspondido* ou músicas sacras como *Te-Deum laudamus*, de Luís Álvares Pinto foram representadas e alguns registros noticiaram tal evento. Logo companhias estrangeiras também utilizavam desse novo espaço de lazer e diversão para encenar suas peças e musicais, como uma companhia lírica italiana que em 1829, apresentou algumas operetas (FIGUEIRÔA, 2003).

Dentro de pouco tempo outras casas de espetáculos foram surgindo na vida recifense, como o Teatro Apolo, e novos grupos teatrais foram criados por atores amadores. Ainda na primeira metade do século XIX, o então governador Francisco do Rego Barros elaborou um projeto de construir uma casa de show nos moldes europeus, sobretudo já devido à influência francesa em questão de estilos artísticos. Sendo contratado o engenheiro Louis Léger Vauthier, com início das obras em 1841, mas só concluída em 1850.

Mas por volta da década de 1840, as obras ficaram paralisadas por um tempo, alguns motivos como A Revolução Praieira, se faz relevante, pois foi destituído Rego Barros e no seu lugar assumiu Hermeto Carneiro Leão, que mudou o nome do teatro, que se chamaria Teatro de Pernambuco, para Santa Isabel, além de o engenheiro Vauthier ir embora antes da conclusão do espaço teatral (FIGUEIRÔA, 2003). Mesmo com todos esses problemas a casa de diversões foi inaugurada e um novo espaço, mais elitizado, faz com que o cenário cultural da região ganhasse de forma tímida, novos ares modernos. Para Sette (1978):

Era nos teatros, quando não nos salões, que raros contatos sociais se permitiam naqueles tempos de um quotidiano saturado de recato e reclusão. Tempo de um viver caseiro, em que as ruas não ofereciam ainda às famílias consentido cenário de uma frequência habitual, constituindo apenas um trânsito forçado aos homens nas suas lides do ganha-pão (SETTE, 1978, p. 189).

Os teatros foram um dos responsáveis como diz Sette (1978) a dar um impulso de divertimento coletivo, onde jovens e moças podiam se admirar e visualizar vestimentas, objetos, ou costumes proferidos em peças, atos cômicos, musicais, de lugares como a França ou Portugal. Modas que ditavam alguns comportamentos na época. Conclui Sette (1978):

Por isso os teatros serviram de dupla atração: a das cenas do palco e a das platéias. Líricos ou dramáticos, possibilitavam a exibição do indumento, a vizinhança dos camarotes, o enlevo das conversas. Eram os “espetáculos” a oportunidade felicíssima para o último figurino parisiense para o mais moderno penteado e para a mostra da recente jóia adquirida (SETTE, 1978, p. 189).

E,

O Teatro, como a dança, era uma libertação para quem vivia tão conventualmente nos casarões de outrora. Entontecia os olhos com a multidão que enchia a plateia; abalava os corações com os dramas de cena; esboçava idílios e casamentos, quando não eram paixões de outra ordem, nem sempre limpas de pecados (SETTE, 1978, p. 190).

Mas não só de teatro vivia a cidade, novos equipamentos, com técnicas desconhecidas aos recifenses desembarcavam do porto. Um deles foi o daguerreotipo. Já no final da primeira metade do século XIX, esse aparelho chegara ao Recife junto com fotógrafos estrangeiros (ARRAIS, R., 2004). Ateliês são instalados, sobretudo no centro, em lugares como a Rua Barão da Vitória, onde se poderia tirar uma foto nos moldes da época ou comprar imagens de lugares desconhecidos.

O progresso dava sinais de várias formas, entrava lentamente no Recife, na vida dos transeuntes. As novas tecnologias não por menos ganhavam admiração e espanto. Olhar uma fotografia, ir a uma peça baseada em romances franceses. Trilhos de bondes que cortavam a paisagem até onde a vista alcançava, num lugar pitoresco, aonde a calma de antes, vai dando lugar a agitação das ruas, agora com calçadas, com barulhos de carro, cavalo, musicais e porque não do surgimento de uma boêmia nos estabelecimentos comerciais, que iam noite adentro, graças a postes iluminados, com as ruas iluminadas, a cidade se agita.

Mas não para nisso, o progresso ficava ligada a noção de novo, de moderno. Logo com a ligação por via marítima e terrestre, viagens e ideias chegaram mais rápido. Outros equipamentos aportaram no Recife ao saírem dos navios vindos da Europa e dos Estados Unidos. A lanterna mágica exibia suas imagens em Recife, como pode ser observado no anúncio do Jornal do Recife em 1881:

Lanterna Magica
Grandiosa e esplendida novidade!
Hoje, hoje
Sorpreeudente exposição
das importantíssimas, novas, belas e arreadoras vistas de movimento. Principiará ás 6 ½ e terminará ás 10 ½ da
noite. Na rua da Imperatriz, antigo Cosmorama. Entrada 500rs
(Jornal do Recife, Recife, p. 3, 13 set. 1881).

Além da lanterna mágica, Cosmorama, Syphorello, ambos os aparelhos ilusionistas, outros equipamentos apareceram nos noticiários e na vida cultural na cidade, misturando traços locais a inventos de fora. Dando assim, uma circularidade cultural, ou como diria Cunha (2010, p. 26) “o que o corre no Recife, na aurora da modernidade periférica é a implantação de uma cultura popular de perfil moderno e massivo, capaz de ultrapassar a ideia da tradição conservadora”.

Recife começara já o processo de modernização, sobretudo nos moldes ocidentais. Movimento este, dinâmico. Com especificidades do local, já que, mesmo com os costumes e valores modernos ditados pelos europeus, na cidade do Recife, esses traços por vezes semelhantes, não se dão de forma igual, como mera cópia. Ou como diria Horácio Júnior:

As sociedades que sofrem as invasões modernizadoras, a partir de ingerências do ocidente, são abaladas e alteradas pelo poderoso contato com as instituições e mecanismos de difusão de outros costumes. Mesmo assim, não se pode esquecer que respostas diferenciadas a estas invasões são dadas conforme o lugar e o tempo em que elas acontecem e conforme a força das tradições de cada região ou povo invadido (JÚNIOR, H., 2005, p. 36).

Sabe-se que os maiores consumidores de cultura e diversão, são os que detêm um maior poder aquisitivo. No final do século XIX, isso era evidente em Recife. Mas alguns artistas tentavam atingir um maior número de pessoas possíveis, assim dando oportunidade para que grupos mais humildes apreciassem espetáculos diversos. Um deles se chamava Francisco Pereira de Lyra, mais conhecido como ator Lyra, Seu Lyra ou o Lyrinha, o catolé de Pernambuco.

Foi um famoso ator cômico recifense que começou sua carreira em meados dos anos 1870 do século XIX. Aos poucos foi ganhando notoriedade na arte de interpretar e conseguiu fama na cidade. Dirigiu diversas peças, entre elas: Mundo, Diabo e Carne e o O Diabrete Atraz da porta. Como descreve a matéria abaixo, na coluna Theatros e salões:

No Theatro Chalet, em Caxangá haverá hoje um bonito espetáculo, organizado pelo aplaudido actor Lyra. sendo representadas as lindíssimas peças Mundo, Diabo e Carne e o O Diabrete Atraz da porta. O Lyra, sempre incansavel em promover distracções aos habitantes daquelle pitoresco arrabalde e dos que alli vão passear, espera que o seu Theatro Chale rogorcite, como nas festas anteriores, de espectadores, e é isto o que desejamos suceda. Começará o espetáculo ás 6 ½ horas da tarde e terminará ás 9 ½ da noute, afim de que possam os que vierem para o Recife, alcançar o trem de 9 e 40 minutos (Jornal do Recife, Recife, 12 jan. 1890, p. 3).

Como se evidencia nesta reportagem, o ator Lyra, então proprietário do Teatro Chalé, apresentava diversos espetáculos, inclusive com atores locais e de outros estados, tendo o próprio Lyra viajado para diversos estados do Brasil, aumentando sua fama como ator. Nota-se ainda nesta matéria, o horário das peças e o seu termino, para que o público pudesse pegar o trem, informando o horário em que o mesmo passaria pela Caxangá. Esse ator teve destaque com um carrossel instalando no começo do século XX, despertando muitas notícias, inclusive relatos de memórias de escritores posteriores (ver Anexo B) (Cyrillo de Sant'anna. História

antiga. *Jornal Pequeno*, Recife, p. 3, 27 ago. 1932). (ver Anexo C) (Esdras-Farias. As diversões populares do Recife de ontem. *Jornal Pequeno*, Recife, 26 jan. 1946, p. 6).

Imagem 8 – Francisco Pereira de Lyra.



Fonte: *Diário de Pernambuco* (1946).

As diversões noturnas, além da questão da iluminação das vias públicas, possibilitou o aumento das viagens noturnas dos transportes, com isto, um maior número de pessoas poderia frequentar tais estabelecimentos e voltar para suas residências sem muitas dificuldades (ZAIDAN, 1991). A noite em Recife ganhou movimento, de carros, pessoas, cortejos, boêmios, namoros, festas e de diversões ao gosto do pagante.

Nesse clima de novidades e de um espírito inquieto que o senhor Lyra acabou tirando férias e viajando para a Europa em julho de 1896. Além das férias, buscou novos objetos para incrementar os seus espetáculos, foi com essa viagem que sem saber este senhor entraria para

a história do cinema em Pernambuco. Em uma nota no jornal da época, através de um telegrama, soubesse que o:

Actor Lyra – Em regresso a este estado, sabe-se por telegramma. Tomou passagem em Pariz, a bordo do Chile o conhecido e activo actor Lyra. Traz um importante aparelho illusionista, desconhecido no Brazil, e que exhibirá em nossos theatros durante uma semana, seguindo depois para a capital federal e Montevidéo (Diario de Pernambuco, Recife, 25 ago. 1896, p. 2).

O Lyra, ao desembarcar no porto do Recife, no começo de setembro, trouxe algo novo. Mesmo para pessoas que já estavam acostumadas a apreciar diferentes espetáculos, teatrais, ilusionistas, musicais, mesmo com tal percepção já alterada pela velocidade, pela aceleração contemporânea da vida e do tempo, tempo este, plural do cotidiano, iriam se admirar. Recife, uma cidade com “sistemas abertos e complexos, ricos de instabilidade e contingência” (SANTOS, 1997, p. 40) já banhadas ou tentadas pelo processo de urbanização, seria, pois, nessa instabilidade, que o primeiro aparelho cinematográfico chegaria a terras dessa província oceânica.



Fonte: Fundaj - Cehibra [1910?].

O CINEMA E O RECIFE: UMA HISTÓRIA VISUAL

3 O CINEMA E O RECIFE: UMA HISTÓRIA VISUAL

3.1 KINETOGRAPHO DO LYRA

O Escritor Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, de 1995, lançou um debate sobre os mitos e origens do cinema nacional. Para esse autor, existiam algumas diferenças entre o nascimento do cinema no Brasil e no estrangeiro. Disserta que alguns teóricos como George Sadoul estabeleciam como início “uma exibição pública e paga, ou seja, o filme na tela diante de espectadores que pagaram ingressos para ter acesso à projeção” (BERNARDET, 1995, p. 25). Isso relacionado ao caso estrangeiro, já que em relação ao do cinema nacional, a origem seria suas primeiras filmagens.

Segundo Bernardet (1995), isso não foi por acaso. Pois, colocou-se como uma preocupação de já nos primórdios do cinema brasileiro mostrar uma tentativa de nacionalização e uma corrida para a industrialização. Discurso esse proferido (e ampliado) a partir dos anos cinquenta como forma de evidenciar uma busca histórica pela industrialização do cinema.

Ao pensar o caso do ator Lyra, a ideia de um surgimento do cinema pelo viés da exibição pública e paga é mais fidedigna para pensar o caso do surgimento do cinema no Recife. Nisso, a escolha de uma filmagem, apesar de ser importante fica em segundo plano frente à própria exibição – o evento é o próprio acontecimento. Pois, foi com a chegada do Lyra, que os recifenses conheceram o primeiro aparelho cinematográfico nesta cidade.

Ao regressar da Europa Lyra não quis perder tempo e tentou alugar o Teatro Santa Isabel para a estreia de seu mais novo espetáculo. Dada a importância desta iniciativa e da primeira exibição cinematográfica na cidade o seu feito foi narrado com entusiasmo pelo principal periódico do Recife:

Kinetographo – Não tendo o sympathico Lyra conseguido estréar o seu *Kinetographo* no Theatro Santa Isabel, fará a estréa no edificio em que funcionou a Fabrica de Roupas, no largo da estação da Estrada de Ferro Central de Pernambuco, onde continuará a funcionar durante uma semana, devendo começar no próximo domingo. O publico que não deixe de ir apreciar esse aparelho, pois é elle uma verdadeira maravilha (Diario de Pernambuco, Recife, 4 set. 1896, p. 2).

A primeira coisa a se observar nessa reportagem é o título: Kinetographo, logo, o nome do equipamento. Por que não seria um cinematografo do Lumière, já que se sabe que o Lyra passou alguns dias em Paris e poderia ter comprado o equipamento nesta cidade. Assim, se lê em outra notícia:

Em viagem. Sabe-se por telegrama particular ter tomado passagem no vapor francez Chili o estimado actor Lyra, que se achava em Pariz, onde fora adquirir um importante aparelho ilusionista e outras novidades do gênero das companhias americanas de variedades. Demorar-se-ha nesta Capital Federal e Rio da Prata. (Jornal do Recife, Recife, 25 ago. 1896, p. 2).

Neste período de efervescência no início da produção dos primeiros aparelhos cinematográficos, como dito, muitos produtos eram comprados e posteriormente, de forma oportuna, mudavam de nomes as empresas e produtos, ou surgiam novas máquinas quase simultaneamente. Assim, percebe-se uma grande dificuldade em saber dentre tantos, de qual desses equipamentos o Lyra teria adquirido.

Thomas Edson ao criar o Kinetóscopio precisava de um aparelho que produzisse os filmes, nomeou de kinetograph, isso por volta dos anos de 1892-3. Segundo Mannoni (2003), no começo de 1896, uma máquina nomeada Kinetograph de Bedts foi patenteada, criada pelo francês George William de Bedts, que era um representante comercial dos americanos e devido a sua proximidade com inventos tanto da França quanto dos EUA, explicaria a proximidade do nome do objeto de Edson, que geraria uma concorrência com o

cinematógrafo dos Lumière. Logo, tudo indica que o dispositivo trazido pelo Lyra, que pesava em torno de 5 kg, com tiras de filme de 35 mm, era esse Kinetograph de Bedtz⁵, o qual, no Recife, foi batizado de Kinetographo.

Não foi possível descobrir o motivo que levou o Teatro Santa Isabel a não permitir a estreia do Lyra nesse espaço. Possivelmente a agenda estava completa. Mas o que importa é que ele conseguiu outro lugar para promover o seu espetáculo. Este aconteceria, ao que tudo indica, em um prédio onde funcionou uma fábrica de roupas brancas localizada no Bairro de São José, n° 87, como concessão do Governo, época está em que várias fábricas de roupas e de tecidos estavam se instalando no Recife (Diário de Pernambuco, Recife, 13 set 1894, p. 3). Outro ponto de destaque desta localização é a Estação de Ferro Central de Pernambuco, inaugurada em 1885, por onde se embarcavam cidadãos com destino à Caruaru. A exibição ocorreria mais precisamente no largo dessa Estação.

A notícia não menciona a Casa de Detenção, que se localizava ao lado da Praça Visconde de Mauá, perto da Estação, indicando que esse largo seria justamente o terreno menos habitado em paralelo aos trilhos ferroviários. A escolha do Lyra foi estratégica, pois o embarque e desembarque de passageiros era grande e, acredito, na sua concepção, o público para essa nova diversão estaria garantido.

A notícia ainda termina com uma mensagem explícita dos redatores da notícia sobre as proezas do aparelho trazido por Lyra. Teriam sido esses desconhecidos jornalistas (haja vista a matéria não ter sido assinada) os primeiros a apreciar e assistir filmes no Recife? Só o próprio Lyra poderia dar essa resposta, ou talvez sua própria família. Esse pequeno testemunho queria convencer os leitores a irem ver essa “maravilha”. Ainda indica o tempo estimado das exposições, por volta de uma semana até que o aparelho siga para outros lugares.

Do dia 4 ao dia 13 de setembro poucas notícias referentes ao Lyra com o seu Kinetographo foram encontradas. Abaixo uma delas:

O Kinetographo do Lyra – no próximo domingo o actor Lyra fará a exibição do Kinetographo. Tem sido muito trabalhosa a montagem deste extraordinario invento

⁵A câmera quinetógrafo era compacta (23,5 cm de altura, 16,5 cm de largura e 20,5 cm de comprimento) e pesava apenas 5 kg. O mecanismo de tração era inspirado no de Edison, com duas rodas dentadas dispostas verticalmente, uma sobre a outra. a roda do alto, menor, tinha apenas três dentes em sua circunferência, que assim ficava dividida em três seções iguais. Um a um, os dentes penetravam em cada um dos dez grupos de dentes existentes na circunferência do segundo disco, cujo diâmetro era maior. Esta segunda roda girava de maneira intermitente, em tempos iguais de movimento e repouso, como resultado dos diferentes comprimentos de arco das seções das duas rodas. Esse mecanismo ligava-se a um dispositivo dentado de alimentação, que puxava o filme, e também ao obturador, que tinha duas aberturas (MANNONI, 2003, p. 440).

de Edson, que esta destinado a causar admiração ao nosso publico (Diario de Pernambuco, Recife, 10 set. 1896, p. 4).

O trabalho referido ao organizar a exibição na sua inauguração poderia ser em relação à distância correta do aparelho para a tela, da disposição das cadeiras, dentre outros problemas, por exemplo, elétricos. Vê-se novamente que se atribui a Thomas Edson a criação do Kinetographo, porém sem a certeza de ser um aparelho deste criador assim como já problematizado neste trabalho.

No dia da inauguração o Jornal do Recife não deixou de registrar e lembrar aos seus leitores da estreia naquela noite do dia 13:

No edificio da fabrica de Roupas, no Largo da Estação Caruarú, estréa hoje o Lyra, o symphatico e activo actor querido da platéa pernambucana, com o seu novo aparelho o Kinetographo trazido de Paris diretamente para Pernambuco. As sessões terão lugar de meia em meia hora, á começar das 6 ½ da tarde até a chegada do ultimo trem. Os pequenos intervallos serão preenchidos por uma orchestra. A entrada geral será para cada sessão de 1\$000 (Jornal do Recife, Recife, 13 set. 1896, p. 3).

Novamente no lugar de se falar do tipo de filme o destaque se dá para o aparelho, o Kinetographo, além de dar ênfase ao local na França de onde veio a máquina. A ideia de progresso era forte nos principais jornais da época, logo algo vindo da Europa despertava interesse, pois o mundo “civilizado” estava incrementando seus produtos e valores em terras distantes, como na cidade do Recife. O discurso nesse sentido era forte, e com um aparelho cinematográfico não seria diferente.

O ator Lyra já bem conhecido pelo público, como ressalta o jornalista, teve espaço garantido na imprensa local. A quantidade de notícias sobre ele é bastante extensa, só basta fazer uma busca pelo seu nome nos periódicos do final do século XIX e início do século XX para perceber o grande volume de reportagens⁶. Isso demonstra uma posição de destaque na cena cultural e social do Recife nesse período.

Percebe-se que o horário das sessões fora estabelecido pelo Lyra em função da chegada dos trens à Estação Central, nessa época conhecida como Estação de Recife à Caruaru ou Estação Caruaru (MAIOR, 2010). Logo, foi pensado logisticamente o tempo de cada exibição, seu intervalo até a próxima exposição. Pelo relato jornalístico, a intenção do Lyra era estrear de forma eufórica, já que os intervalos foram preenchidos por uma orquestra. Nenhuma fotografia desse momento foi encontrada, o que daria uma melhor interpretação do que acontecera, de como o Lyra enfeitou o local, se havia algum cartaz, faixa, iluminação para

⁶ Praticamente em todos os periódicos da época, quase que diariamente divulgavam notícias sobre o ator Lyra.

atrair os transeuntes ao desembarcarem da estação, que músicas alegravam os intervalos ou que tipo de público presenciou os primeiros filmes exibidos em terras recifenses. Entretanto, algumas dessas perguntas podem ser respondidas nos fragmentos deixados pela imprensa no decorrer dos dias em que o Lyra esteve com o seu kinetographo no Recife.

Na mesma matéria do Jornal do Recife, do dia 13 de setembro de 1896, percebe-se o preço dos ingressos para assistir a primeira exibição. No valor de mil contos de réis. Ao fazer uma breve comparação de preços de outros produtos nesse período, pode-se constatar que o valor do bilhete não era um preço exorbitante, que limitaria só aos mais abastados assistirem as projeções. Enquanto um espetáculo no Teatro Santa Isabel custava para cadeiras de 1ª classe, por volta de 50 mil réis (ARRAIS, I., 2000), o valor de mil réis para um espetáculo de meia hora, seria relativamente menos custoso.

Assim se deu a estreia do aparelho do Lyra, num local estrategicamente bem localizado e em horários apreciáveis para que os pagantes pudessem pegar o trem, bonde ou outras conduções para suas residências ao término da exibição. Mas, tais notícias são limitadas, não informam quais filmes passaram ou mesmo como teria sido o funcionamento do Kinetographo, ou se fora bem apreciado pela plateia. Essas dúvidas seriam logo resolvidas dois dias após a inauguração feita pelo Lyra, como descreve o Jornal abaixo:

Kinetographo- Este novo aparelho electrico-illusionista foi exhibido pela primeira vez, ante-hontem, em um dos salões da Fabrica de Roupas do Largo da Estação de Caruarú. A concurrencia foi extraoedinariamente animada. Em cada uma das sessões foram apresentadas seis diferentes quadros, alguns de valor artístico e outros de gênero comico, sendo os mais bem recebidos os denominados: Noite Terrivel, Chegada do Sud Express, Desenhista, Jardineiro e Coroação de Rossiere. Estes foram appaludidos por prolongadas salvas de palmas. O salão está preparado de modo artístico, em fundo negro, tendo o aparelho collocado a entrada, em um biombo d'onde faz com auxilio electrico as suas difficies evoluções. Em tela branca distante cerca de 10 metros faz patente a photographia animada em tamanho natural. E' sorprendente ver-se o correr de uma scena viva, comica ou não, com todos os movimentos, como se estivesse sendo representada por figurantes. Em nada se assemelha o Kinetographo as lanternas ou Sylphoramas, como muitos supõem. E' um aparelho novíssimo e anda não visto em Pernambuco e que ao tempo que deleita deixa bem firme o valor scientifico de seu autor. O Lyra, acreditamos, vai ter durante esta semana consecutivas enchentes. E' justo que assim succeda para compensação dos exforços que sabe empregar o ufanoso artista. No jardim do edificio desde hontem foi estabelecido um ligeiro buffet. Amanhã haverá nova função (Jornal do Recife, Recife, 15 set. 1896, p.3).

Dessa vez a localização ganha mais um referencial indicando que as exibições ocorriam em um dos salões de dentro da fábrica, próxima à estação. Provavelmente devido à localidade ser bem movimentada, sugere que a concorrência fora bem animada, indicando um bom lucro inicial ao Lyra. Finalmente em uma notícia se lê o nome dos filmes como seria

costumeiro nas notícias do cinema em Pernambuco na década de 1910 em diante. Sabe-se, como dito anteriormente, que a atração se dava pelo nome dos equipamentos, como sugere a própria reportagem chamada Kinetographo. Os títulos dos filmes podiam ser modificados de acordo com a ordem dada pelo projetor ou mesmo para descrever nesse relato. Mas, o que importa seria supor que além do equipamento ter vindo da França, tais películas teriam sido produzidas nessa região, como A chegada do *Sud Express*, caminho percorrido por um trem que ligava Portugal e França, a partir da década de 1880.

Destaca-se ainda o filme Coroação de Rossiere, que provavelmente seria o *Le Couronnement de larosière* de George Méliès, produzido em 1896. Além de O Jardineiro, indicando ser o *L' Arroseur Arrosé*, dos Lumière de 1896. Noite Terrível, ou Um *Terrible Nuit*, mais um do aclamado diretor George Méliès, também de 1896. Nota-se que o jornalista cita que foram apresentados em cada sessão seis filmes, pontuando na notícia apenas cinco, talvez os mais aclamados pela admiração e salva de palmas dos observadores. Todos são filmes franceses produzidos em 1896.

Outro ponto curioso está na forma de o redator da notícia nomear os tipos de película, tratando por quadros⁷ de valor artístico ou cômico. Como por exemplo, exemplo o Jardineiro (*L'Arroseur Arrosé, Lumière, 1896*), película de menos de um minuto, onde surgem dois atores: um senhor regando o jardim e em um único plano, um jovem entra na cena pelo lado direito do observador e pisa na mangueira, parando a circulação da água, e o senhor tenta entender o que aconteceu e olha através da mangueira, nesse momento, o jovem tira o pé e a água volta a sair pela mangueira molhando o rosto do senhor, que fica bravo e corre atrás do jovem até alcançá-lo e dar umas boas palmadas. É de se supor que nesse momento o público riu e os observadores jornalísticos descreveriam esta película como de valor cômico.

Dando continuidade à análise da matéria, chega-se ao ponto mais importante deste relato, a descrição do funcionamento do Kinetographo. A riqueza de detalhes demonstra que se tratava mesmo de um aparelho cinematográfico e não de outros dispositivos ópticos como menciona o jornalista quando diz que: “Em nada se assemelha o Kinetographo as lanternas ou Sylphoramas, como muitos supõem”, demonstrando haver conhecimento desses aparelhos e de seu funcionamento. Observa-se aqui a riqueza com a qual descreve o ambiente preparado para a projeção:

⁷Cenas, vistas animadas, imagens em movimento, fotografias vivias, fotografias animadas são alguns dos termos utilizados durante a fase do primeiro cinema que vai de 1895 a 1908. Mas pode-se encontrar essas palavras mesmo em períodos posteriores até a utilização do termo filmes.

O salão está preparado de modo artístico, em fundo negro, tendo o aparelho collocado a entrada, em um biombo d'onde faz com auxilio electrico as suas difficies evoluções. Em tela branca distante cerca de 10 metros faz patente a photographia animada em tamanho natural (Jornal do Recife, Recife, 15 set. 1896, p. 3).

A descrição é típica das primeiras projeções. A distância de 10 metros para que a imagem se amplie; a tela ou pano branco, com fundo negro e sala escura para dar visibilidades às cenas, e o aparelho colocado logo na entrada, uma vez que as salas ou espaços adaptados onde eram colocados os aparelhos cinematográficos eram locais planos, não havendo ainda salas com declínio no piso para facilitar a visibilidade.

Por fim, o relato jornalístico termina informando da novidade do aparelho, ainda não visto em Pernambuco. Exalta o valor científico do produto, comum no final do século XIX, quando se tratavam de inovações tecnológicas vistas como progresso da sociedade.

Além de elogiar o Lyra pela exibição e pela colocação de um Buffet para os espectadores, em virtude dos atrativos descritos, o jornalista acredita que o público continuará grande no decorrer dos dias. Os vestígios deixados nos jornais evidenciam a importância dessas fontes para a história e para a problematização dos fatos, como diria Marialva Barbosa:

Se considerarmos que a História é tudo aquilo que do passado chegou até o presente, serão os rastros, restos e vestígios que perduram no tempo em diversos suportes que se constituirão nas fontes a serem interpretadas para explicitar gestos e ações pretéritas. (BARBOSA, 2013, p. 8).

A produção de notícias veiculadas pela imprensa da cidade atingia um público de leitores letrados e analfabetos, através dos círculos de leitura onde letrados liam em voz alta para os demais. Assim, permitia-se que houvesse um consumo maior desses periódicos e das notícias importantes que deveriam circular a cidade. Havia, portanto, “um desejo de que aqueles textos fossem de conhecimento mais amplo” (BARBOSA, 2013, p. 95). Dessa forma, visto a importância dos acontecimentos citados acima as notícias sobre o Lyra e seu Kinetographo não se limitaram ao Jornal do Recife, que fez uma ampla divulgação da estreia e dos detalhes do dia da inauguração. Outro periódico local, já com uma carreira consolidada na cidade do Recife, o Diário de Pernambuco, descreveu também sua versão da estreia do Lyra e de seu aparelho óptico.

Kinetographo do Lyra – Pela primeira vez, funcionou ante-hontem, na Fabrica de Roupas, o Kinetographo, aparelho que o actor Lyra, trouxe da Europa ultimamente. A primeira sessão começou ás 6,2 horas da tarde, e terminou ás 7, seguiram-se as demais que foram igualmente de meia hora, cada uma, havendo em todas extraordinária concorrência, de cavalheiros e senhoras. Assistimos a uma d'ellas, e

parece-nos que a impressão produzida nos espectadores, foi boa (Diário de Pernambuco, Recife, 15 ago. 1896, p. 3).

No Diário de Pernambuco as tímidas informações se assemelham ao do Jornal do Recife, no que se relaciona a concorrência para assistir as cenas animadas, o tempo de duração das sessões, de meia hora, do regresso do Lyra da Europa com o equipamento e a impressão ao ter visto pelo menos uma película, dando boa recepção ao espetáculo para quem viu. Mas, adiciona o horário que começou, por volta das 18:30, ou seja, a noite, momento ideal devido à baixa iluminação e escuridão na hora de exibição. Após alguns dias o Diário de Pernambuco solta outra matéria sobre as sessões do Lyra:

O Lyra tem estado nestes últimos dias feliz com o seu kinetographo. O público tem concorrido de modo animador, sendo para admirar a bella sociedade que se tem reunido para assistir o desempenho daquelle tão maravilhoso quanto custoso aparelho. No sábado deu-nos o Lyra uma linda vista da bailarina que agradou sobremodo. Obtiveram também aplausos as scenas do besouro, desenhista e passagem do regimento. Atendendo a pedidos ainda se demorará por algumas noites, a exhibição do alto invento de Edison. Aproveitem os que souberem apreciar um artístico trabalho. Pernambuco é o primeiro Estado brasileiro que conhece o Kinetographo (Jornal do Recife, Recife, 22 set. 1896, p. 3).

As informações do redator mostram que Lyra recebeu bom público, inclusive sendo solicitado para permanecer mais tempo com as exhibições. Anteriormente previu-se que ele pretendia ficar por volta de dez dias, mas será constatado que se demorará quase três meses. Outros filmes exibidos são citados como Besouro, Bailarina, passagem do Regimento e Desenhista. Não foi possível localizar pelos nomes quais seriam os títulos originais, e, portanto sua procedência. Vê-se, portanto, que Lyra trouxe uma boa quantidade de filmes para exhibir, fazendo sessões com cenas diferentes, já numa perspectiva de movimento da programação para continuar atraindo um público novo.

O ator Lyra, pelo visto, sujeito ansioso por novidades, não só trouxe só o Kinetographo, mas também um aparelho de Raio X, algo considerado novo para a época, originário de experiências científicas, mas em pouco tempo tornou-se aparelho de entretenimento. Chegando aqui no Recife junto com a máquina de projetar imagens em movimento:

Raios X – Foi este o titulo que o Lyra deu a um novo interessante aparelho que pretende fazer estrear hoje, ás 7 horas da noite, na fabrica de roupas do Largo de Caruarú. Muito em uso em Paris é de acreditar que seja bem aceito pelo nosso publico pois é assaz divertido e impressionador. Com elle promete o Lyra na forma da –photographia através dos corpos opacos- mostrar em 5 minutos o esqueleto completo de qualquer individuo que se prestar a entrar em um ataúde collocado em face do publico. As pessoas que tomarem entrada para a secção do morto vivo teem

direito a três vistas do Kinetographo, aparelho que tão apreciado tem sido. Amanhã terá lugar a segunda exhibição, em duas sessões, uma ás 7 e outra ás 8 horas da noite (Jornal do Recife, Recife, 27 set. 1896, p. 2).

Observa-se a expertise do Lyra deixando a máquina de Raio X como uma nova parte do espetáculo. Novamente, se pressupõe que a redação do jornal tenha assistido ao funcionamento do Raio X antes que o público (ou tenha recebido informações detalhadas sobre o seu funcionamento), possivelmente como forma de propagandear mais essa maquinaria vinda da Europa, de terras “civilizadas”, atraindo assim seu público leitor.

Nota-se que essa notícia do Jornal do Recife, do dia 27 de setembro de 1896, tem um caráter descritivo, pois narra o que foi visto e sua mensagem denota uma experiência, do qual fora positiva, indicando assim que continuem a presenciar o espaço onde se instalou o Lyra, inclusive os horários da segunda exibição do Raio X. Outro ponto de destaque da reportagem se dá sobre o Kinetographo, que segundo a mesma notícia já ficaria em segundo plano, pois ao assistir o Raio X, ao pagante seria concedido presenciar três vistas às sessões animadas.

A quantidade de informações sobre Lyra e seu Kinetographo, incluindo posteriormente o Raio X, aumenta, sobretudo pelas linhas editoriais do Jornal do Recife e do Diário de Pernambuco, não sendo observado em outro jornal da época uma publicidade tão proveitosa para o ator Lyra. Em uma nova notícia sobre seu espetáculo, pelo tempo que o mesmo ficou instalado próximo à estação central, percebe-se que a frequência do público era constante. Logo, novos filmes precisavam chegar, já que esse espaço provavelmente fora cedido ou alugado, além das mudanças na atração serem normais para manter sua novidade.

O LYRA – Este sympathico artista avisa nos de que hoje, ás horas do costume, realizará na Fabrica de Roupas, uma sessão variada e de gosto, sendo que farão parte do programa três boas scenas de Kinetographo e o aplaudido raios x. o resto, dis nos o corajoso empresario é segredo. Deve terminar a sua temporada dentro de poucos dias mas não o fará sem realizar uma sessão especial, dedicada ás Exmas. famílias pernambucanas que tanto o têm auxiliado, na qual deverá exhibir novas e interessantes vistas do Kinetographo, que chegarão da Europa n’esses dois dias, por encommenda feita telegraphicamente. O Lyra acredita que o publico continuará a dispensar-lhe auxilio, visitando o seu improvisado theatrinho que é actualmente o ponto onde todas as noites se reúnem as mais distinctas famílias de nossa sociedade (Jornal do Recife, Recife, 9 out. 1896, p. 3).

Segundo a matéria acima citada, algumas informações são parecidas e meramente descritivas, como as anteriores. Mantém-se o local da exibição, tanto do Kinetographo, quanto do Raio X; o público ainda frequentando com assiduidade, mas o valor do bilhete não fora

mais divulgado. A manchete ao dizer que chegariam dentro de dois dias novos rolos, vindos da Europa, mais uma vez endossa o prognóstico dado, de que os filmes exibidos nesse primeiro momento, seriam provavelmente (e majoritariamente) películas francesas. Assim descreve o Jornal do Recife:

Kinetographo – Agradaram ao pessoal escolhido que compareceu ante-hontem no Kinetographo, as vistas ultimamente chegadas de Paris. A nossovê das exhibidas as mais importantes são as que representam as scenas do Mercado das Couves, Chegada do Czar e Súsú me deixe, que é interessante e comica. Esta ultima sabemos, será exhibida ainda hoje e a pedido. Pela primeira ves será apresentada a scena Duélo do amor. Esta é a ultima semana de trabalhos (Jornal do Recife, Recife, 1 dez. 1896, p. 2).

O comércio das películas vindas da França continuou, enquanto o Lyra esteve no bairro de São José. Mais alguns filmes como *Mercado das Couves*, *Chegada do Czar* e *Súsú me deixe*, são citados, ambas com boa recepção. Das três obras cinematográficas, possivelmente o *Chegada do Czar* seria *Cortège du Tzar allant à Versailles ou Cortège du Tzar au Bois de Boulogne*, ambos produzidos pelo notável Georg Méliès, em 1896. A matéria demonstra que existiam outros filmes, como a *Duelo de Amor*, mas de cunho implícito, opinam as melhores da noite, das quais a linha editorial do Jornal do Recife assistiu.

Após a primeira exibição pública e paga do Kinetographo, no dia treze de setembro de 1896, várias reportagens foram feitas sobre o seu realizador, Lyra, ressaltando seu novo espetáculo e empreendimento com equipamentos oriundos da Europa. Passados quase três meses, então o Kinetographo estava dando o seu adeus às terras recifenses, algo comum nesse período, pois segundo Calil (1996) ainda não havia salas próprias para exibição de filmes. Logo, o tempo de projeção era limitado, além de outros fatores, já que no caso do Lyra e de outros que depois trabalharam com o cinema, utilizavam este como complemento em suas atividades. Como detalha Bernardet “talvez não tenham sido homens de cinema, e sim homens de espetáculo, para quem o cinema foi um momento, uma oportunidade, não a base de seu negócio, a qual teria disso o espetáculo, incluindo o cinema entre outras possibilidades” (BERNARDET, 1995, p. 106).

Por fim, após meses próximo à Estação Central, a exibição proporcionada pelo Lyra chegaria ao seu fim com a repetição de alguns filmes, poder-se-ia supor que o público teria apreciado mais tais películas, para que o Lyra reproduzisse novamente nos últimos dias do seu divertimento. Na edição do Jornal do Recife, do dia cinco de dezembro de 1896, a manchete ressalta as últimas noites do espetáculo cinematográfico:

Ultimas noutes – Hoje e amanhã serão as ultimas noutes de exhibições do Kinetographo. Entre outras vistas de gosto serão apresentadas as muito bem aceitas Sussú Bezouro e Duello de amor. Não devem faltar os que ainda não visitaram o atelier do Lyra, no oitão da estação de Caruarú. O Kinetographo é um aparelho digno de ser visto (Jornal do Recife, Recife, 5 dez. 1896, p. 2).

Após essa pequena estadia do Kinetographo ao lado da Estação Central, apareceria em outra notícia sobre os últimos dois dias e exibição no Recife nova informação relevante, acerca de onde aconteceriam, juntamente com o anúncio da distribuição de prêmios para o público espectador. Segue abaixo:

Premios – Amanhã e domingo, os frequentadores do Kinetographo terão direito a bilhetes numerados para distribuição, em cada noite, de cinco interessantes prêmios. São as duas ultimas noites em que fuccionará o Kinetographo Acha-se elle estabelecido presentemente no grande armazém junto ao antigo Quartel de Bombeiros (Jornal do Recife, Recife, 25 dez. 1896, p. 2).

A pesquisa buscou mais informações de novas apresentações do Lyra com o Kinetographo, porém após essas datas não foram visualizadas mais notícias do Lyra com tal equipamento. Devido à fama que tinha na cidade do Recife logo surgiriam nos jornais novas informações de espetáculos teatrais de sua autoria⁸. Infelizmente não foi possível descobrir o que aconteceu com o aparelho e o porquê do artista ter deixado de fazer novas apresentações e voltar para as peças teatrais. Entretanto, em anos posteriores o mesmo Lyra irá voltar a complementar seus divertimentos com outros aparelhos cinematográficos, como será visto mais adiante.

3.2 APARELHOS CINEMATOGRAFICOS NO RECIFE

A proliferação de equipamentos cinematográficos no Brasil teria como mira o Recife. Após a chegada (e sumiço) do Kinetographo do Lyra, outras pessoas chegariam à cidade com novos filmes e dispositivos para projeção como o senhor M. J. Killelea, que vindo do estado do Pará trouxe um equipamento chamado de *Vistascope*. Objeto esse produzido nos Estados Unidos pela mesma empresa de Thomas Edison. Ao que tudo indica este aparelho chegou com filmes produzidos em terreno norte-americano. Segue um trecho da notícia:

⁸Como exemplo, estaria no bairro da Várzea para uma apresentação teatral (Jornal do Recife, Recife, p. 3, 31 dez 1896) e alguns dias depois em Olinda para mais apresentações. (Jornal do Recife, Recife, 4 abr. 1897, p. 3).

Vistascopo - Vesitou-os hontem Mr. M. J. Killelea, proprietário de um bellissimo e interessante aparelho, cujo nome serve de epigraphe a presente noticia. A disposição do público será ele exposto hoje a noute na casa contgina ao antigo quartel da Companhia de Bombeiros na Praça da Concordia (Jornal do Recife, Recife, 26 jan. 1897, p. 2).

Próximo onde esteve o Lyra o senhor Killelea, com um Vitascopo, passou menos tempo, indo para a Inglaterra no começo do mês de fevereiro, como informa o (Jornal do Recife, 9 fev. 1897, p. 3). Na matéria, cujo título seria o nome do equipamento, cita um filme famoso na época O Beijo (*The Kiss*, 1896, Thomas Edson). O intercambio fílmico nesse período era forte. Inicialmente tinham sidos desembarcados filmes franceses e com a chegada de máquinas de outros lugares, a diversificação só aumentava.

Imagem 9 - Frame do filme O Beijo.



Fonte: Thomas Edson (1895).

Em 1898 outro equipamento chegaria ao Recife, dessa vez um aparelho de exibição de pequenos filmes e que só poderiam ser vistos individualmente, nas mesmas condições que o Kinetoscópio - o Mutoscope, inventado por volta de 1895 por Dickson e sua companhia a *American Mutoscope Company*, uma companhia rival à de Thomas Edson. Dickson, inclusive teria trabalhado com Edson na construção do kinetoscópio (COSTA, F., 1995). Assim descreve o jornal do Recife:

O Motoscópio – Ao nosso escriptorio veio hontem o distincto cavalheiro Sr. Georges Mornand chegado há poucos dias da Europa. Pretende mostrar ao nosso publico a ultima novidade do século – O *Mostoscópio*, que está fazendo sucesso no mundo civilizado. E' uma variante do cinematograho, porém mais aperfeiçoado,

porque consegue apresentar quadros com movimentos, mas sem a trepidação da luz. A visão é nítida e completa, pois que os objectos apresentados movem-se clara e distintamente. Os quadros a exhibir são os mais variados possíveis: há bellos trechos de paizagens ondeveem-se voar as aves: vultos humanos que se agitam em todas as direcções pontes cuirosas, scenas cômicas e uma porção de mil cousas outras que estão mesmo pedindo a atenção do nosso publico. O Sr. Mornand dará aqui algumas sessões a começar de quinta feira, ás 8 horas da noite, no rez-do-chão de uma casa, que elle está preparando para conseguir os melhores effeitos de suas exhibições, á rua Larga do Rosario, n 22, onde foi o antigo restaurant, denominado – A Mascota (Jornal do Recife, 10 maio 1898, p. 2).

Essa reportagem contém algumas informações confusas no primeiro momento. Ao dizer que o aparelho Mutoscópio seria mais aperfeiçoado que o cinematógrafo, comete um leve exagero, pois estaria comparando a exibição de imagens em tamanho reduzido e individual deste equipamento às imagens projetadas pelo cinematógrafo. Descreve que o portador do objeto, Georges Mornand, teria vindo da Europa (o tal mundo civilizado)⁹ provavelmente viajando para demonstrar tal dispositivo, apresentado como a última novidade do século.

Outras informações sobre a continuidade das apresentações nesse mesmo ano de 1898 não foram encontradas impedindo assim saber o que teria ocorrido após as suas exhibições. Mas esse mesmo aparelho óptico voltaria a aparecer no Recife tendo como responsável o senhor Domingos Mafra:

Motoscopio.- Voltou a funcionar n'esta capital esse interessante aparelho de vistas animadas. D'esta vez vai ser estabelecido em um dos salões do Hotel Commercial, sob a direcção do Sr. Domingos Mafra. Vão ser exhibidas ao publico novas vistas, algumas de cerca de 200 metros de extensão. a primeira funcção deverá ter logar no sabbado proximo. Em cada noite devem ser realisadas 3 secções, sendo: as 7 horas, 7 e 3,4 e 81,2. (Jornal do Recife, Recife, 13 dez. 1899, p. 2).

Ao contabilizar os metros da película em duzentos metros, considerando que em 1896 sessenta metros eram em torno de três minutos, pode-se ter uma noção do tempo de exibição. Logo, ter-se-ia algo por volta de por volta de dez minutos de imagens em movimento para serem exibidas, porém de forma individual, com três sessões por noite, como descrito no jornal.

Interessante pontuar que antes do Mutoscópio Recife já conhecera outro equipamento individual para passar pequenos filmes. Tal empreendimento também esteve nas mãos do ator Lyra, que em agosto de 1895 estava com um kinoscopio na Rua Barão da

⁹A palavra civilizado se refere aos países europeus, já foi dito anteriormente que a busca pelos moldes de uma sociedade moderna, chega ao Brasil no século XIX e se intensifica no século XX (GRAHAM, 1973).

Victória, atual Rua Nova, onde alguns anos depois seria inaugurada a primeira sala fixa de cinema, exclusiva para exibições fílmicas - o Cine Pathé:

Kinetoscopia O conhecido actor Lyra acha-se agora com o seu maravilhoso Kinetoscopia, divertindo o publico que afflue diariamente a rua da Barão da Victória, com o fim de admirar o grandioso invento do Hedson. O Lyra hoje exporá no seu novo aparelho uma esplendida vista passada de uma taverna, em que tomam par cinco personagens (Diario de Pernambuco, Recife, 18 ago. 1895, p. 2).

Mas percebe-se que de 1896 a 1899 a frequência de aparelhos fílmicos não fora uma constante na vida cultural recifense. Suas apresentações foram esporádicas, temporárias e em sua maioria, como complemento na programação de outras atrações.

Recife no final do século XIX começara a vivenciar algumas mudanças no cenário urbano e político, que iriam se acentuar no começo do século XX. A política pernambucana, que antes era chefiada por Alexandre José Barbosa Lima, teria a partir de 1896 um novo governador, Francisco de Assis Rosa e Silva, que ficaria até 1911 no poder. Governando praticamente à distância, já que, passara a maior parte o tempo na capital da República, no Rio de Janeiro (ARRAIS, R., 1998). Além do cenário político e urbano se modificarem, o cultural também daria novos passos. A entrada tímida do cinema no Recife teria recebido destaque nos jornais locais, inclusive a chegada de novos equipamentos sendo celebrada como grandes acontecimentos. Um deles de fato não poderia ficar de fora dessas celebrações uma vez que seu nome e o nome de seu inventor já eram bem conhecidos. Em 1900 desembarcava no Recife o Cinematógrafo de Lumière.

3.3 O CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE E SEUS CONCORRENTES

Já no início do ano de 1900, um cinematografo chega ao Recife, como descreve o periódico “Cinématographo. Amanhã, domingo, 7 do corrente, á rua Imperatriz n 25, fará a sua estréa um excelente cinématographo lumure, maravilhosos aparelho de vistas animadas” (A Provincia, Recife, 6 jan. 1900, p. 1).

Nota-se que outro jornal da época, A Província, começava a divulgar esses aparelhos. O Jornal do Recife também deixou seu registro, noticiando o mesmo aparelho, e cuja exibição custava mil réis, com direito a cadeira, com três sessões por noite, sendo exibido todas as noites. Mas entre todos os periódicos recifenses seria o Jornal Pequeno que daria um destaque e iniciaria uma nova forma de divulgar tais espetáculos:

Imagem 10 – Anúncio de um aparelho cinematográfico.

ULTIMA MARAVILHA DO SEculo XIX !!
HOJE! HOJE!
 Explendida exhibição do maravilhoso
CINÉMATOGRAPHO - DE LUMIERE
 O mais perfeito aparelho de projecção animada que com grande exito se tem
 exhibido em toda a Europa e nas principaes capitais do Brazil.
Hoje! Hoje!
 Depois da OUVERTURE por optima orchestra serão exhibidas com a maxima per-
 feição as bellissimas scenas seguintes, acompanhadas de maviolos trechos musicaes :
 O grandioso cortejo do jubileo da Rainha Victoria—LONDRES.
 Batalha de Neve—AMERICA DO NORTE.
 Jogo do Tric-trac —FRANCA.
 Dragões a cavallo atravessando o grande rio Saone—FRANCA.
 Negros achantes na lavagem do ouro em pó—AFRICA.
 Palhaços, celebres acrobatas.
 Banhos de Diana—MILAO.
 Chegada de um trem com passageiros—CINTRA.
Admirar esta explendida e nova diversão
 Entrada com direito a cadeira 1\$000
 Tres sessões todas as noites.—Uma ás 6 1/2 horas da noite; outra ás 7 1/2 e a ul-
 tima ás 8 1/2. Todos os sabbados 5 novas scenas.
RUA DA IMPERATRIZ—25
Parente & Filho, Directores e proprietarios.

Fonte: Jornal Pequeno (1900).

Observa-se que a notícia ganha um tamanho maior e com mais destaques. Na chegada do Lyra com o Kinetographo, o texto era corrido e sem maiores atrativos, mas a partir de 1900, os jornais começaram a dar mais ênfase a esse tipo de espetáculo usando recursos como este acima, com palavras de impacto bem organizadas e colocadas estrategicamente no anúncio, como a “última maravilha do século dezanove”, e noticiando-o como “o mais perfeito aparelho dentre outros aparelhos ópticos da mesma época”. Destaque para a comparação que a matéria faz entre as exhibições na Europa e no Brasil, no caso nas “principais capitais do país”. Obviamente que era notório o interesse em assegurar que no Brasil as diversões não estavam tão diferentes quanto aos países europeus, visto que a ideia de algo tido como moderno em terras recifenses, nesse caso, trazia um ar de progresso. E mesmo que este progresso figurasse em termos de aparelhos tecnológicos, estava chegando para ficar.

A programação constava de nove filmes, rodados em diferentes países com o uso do cinematógrafo, entre eles o *Queen Victoria's Diamond Jubilee*, produzido em 1897. Foi

utilizada para a abertura da exibição, uma orquestra, que ao longo do espetáculo acompanharia os outros filmes. Logo, nota-se que a música já fazia parte das sessões, mesmo não sabendo se as partituras vinham com os filmes ou se seriam os músicos locais que improvisavam o set de músicas a ser tocada durante cada quadro exibido. O certo é que o observador não só via imagens em movimento, mas também um som que se espalhava pelo ambiente proporcionando novas formas sensoriais.

Outro ponto de observação se dá com o público, pois segundo o Jornal A Província, do dia vinte e cinco de janeiro, só no domingo, dia vinte e um do mesmo mês, teria tido uma frequência estimada de trezentas e vinte e cinco pessoas para a sessão, como não foi possível saber a quantidade de lugares que o espaço permitia, todavia, nota-se que os espectadores compareciam ao espetáculo em considerável número para assistir filmes.

O preço pago foi o mesmo cobrado por Lyra, mil réis, e as sessões aconteciam à noite com pequenos intervalos de tempo. Os proprietários do aparelho instalado à Rua da Imperatriz eram da empresa Parentes & Filhos, mas não se teve mais informações dessa empresa. Sabe-se que as exibições duraram bastante tempo, sendo noticiadas regularmente, e por diversos jornais, como a do Jornal do Recife:

Diversão moderna. Rua da Imperatriz n. Interessantes exibições de scenas animadas, reproduzidas pelo maravilhoso CINEMATOGRAHO dos lumiére, de Lião. Unico perfeito nesse genero, privilegiado em toda parte do mundo. Todas as noites nas seguintes horas 7 ¾ e 8 1/2. Entrada com direito a cadeira 1\$000 (Jornal do Recife, Recife, 2 fev. 1900, p. 3).

As informações trazidas no Jornal do Recife sobre o espetáculo foram um pouco mais simples que as do Jornal Pequeno, mas a intenção de valorizar a questão do aparelho como moderno para a época e de atrair o público para assistir as vistas animadas, era muito parecido em ambos os jornais. Outro jornal da cidade também noticiou a exibição do cinematographo Lumière pelos Parentes & Filhos, dando destaque a programação do mês de fevereiro.

Imagem 11 – Anúncio de um cinematógrafo falante.

DIVERSOS

CINEMATOGRAFHO--LUMIERE

Hoje! Hoje!

INTERESSANTE EXHIBIÇÃO DE BELÍSSIMAS VISTAS ANIMADAS

Programma

Um corsel manhoso—Mexico.

Desfilada de um regimento turco.

Reconstrução de uma ponte em Ruão—França.

Dança no Egypto.

Passelata dos cavalheiros germanos—Allemanha.

O grande cortejo do jubileo da Rainha Victoria—LONDRES.

Banhos de Diana—Milão.

Chegada de um trem e o desembarque de passageiros—Cintra

Principiará nas seguintes horas da noite—7, 7 ³/₄, e 8 ¹/₂.

ENTRADA COM DIREITO A CADEIRA 1\$000

Rua da Imperatriz n. 25

Fonte: A Província (1900).

Destaque na programação para Chegada de um trem e o desembarque de passageiros – Cintra. Muito comum à filmagem do trem, a intenção do cineoperador era registrar diferentes lugares e acontecimentos tidos como importantes, mas filmar um trem ou uma estação ou passageiros embarcarem e desembarcarem mostra o cotidiano e o que estaria por traz dessas imagens, como diria Ferro (1992), o discurso ideológico do progresso. Além das roupas, do ambiente ao redor, ou seja, a escolha do lugar da câmera não era por acaso (BAUDRY, 2003), sabia-se minimamente o que seria mais interessante de registrar, e sabendo da difusão do filme, o registro que pudesse engrandecer a empresa e porque não o país que filmasse, levaria com essas imagens o seu poder perante outros países.

Os então proprietários do cinematógrafo, que iniciaram as exibições em janeiro de 1900, no Recife, continuariam, em março, a fazer novas sessões. O Jornal Pequeno do dia 24

de março anunciava que seriam as últimas apresentações e que o público que ainda não tivesse aproveitado o “maravilhoso invento” deveria apreciar tal momento. Mas os frequentadores e pagantes dessa nova diversão no Recife não iriam ficar muito tempo sem novas imagens animadas. Já no dia 28 de março o mesmo Jornal informava que um novo cinematógrafo, trazido pelo comendador Ernesto Acton, um mágico da época, seria apresentado com outras novidades.

Em pouco mais de um mês, no dia 23 de abril, o Jornal Pequeno, anunciava um breve descanso, no qual não seria exibido o cinematógrafo, por alguns dias. Após a pausa o mesmo teria sido bem concorrido pelos espectadores, inclusive passando das nove da noite. Ainda informa que “a primeira sessão correu com alguns sinões pelo desarranjo de uma peça do aparelho, a segunda, porém, esteve na melhor ordem e contento geral” (Jornal Pequeno, Recife, 23 abr. 1900, p. 2). As notícias anteriores geralmente não informavam quando havia algum problema técnico, algo muito comum, já que, provavelmente os proprietários dos aparelhos cinematográficos tinham algumas dificuldades, como corte brusco das películas, iluminação ainda precária nesse período, precisando geralmente de geradores, dentre outros problemas técnicos. Problemas esses que podiam ser resolvidos e fazer prosseguir as sessões. Alguns dias depois nota-se um destaque para o filme *Paixão de Cristo*, como descreve o trecho abaixo.

Bellissimos - Foi pequeno o salão da rua Imperatriz, hontem para conter por duas vezes o grande numero de famílias que alli foi assistir os quadros da Paixão de Christo, que são de bellissimo efeito. Os martyrios são reproduzidos de modo a tocar o sentimento religiosos do povo, que commove'se umas vezes e em outras sente'se jubilosos pela crença que mantem. Há muita verdade no apanhamento das scenas, havendo algumas photographias bastante nitidas. Ainda hoje, e a pedido, serão reporduzidoas, ás 7 horas, 7 3,4 e 8 1,2. Este aviso satisfazendo ao proprietário do Cinematographo, fazemos não somente ás famílias, mas também ao clero, que em todos os logares onde hão sido exhibidosao quadros, tem comparecido (Jornal do Recife, Recife, 28 abr. 1900, p. 2).

Filmes sobre Cristo eram comuns desde as primeiras filmagens no final do século XIX, dificultando assim qual deles teria sido exibido no Recife. O impacto desse filme revela a sua importância num país como o Brasil, de população majoritariamente católica, e cuja história era conhecida, facilitando o entendimento da película. Na matéria é citada a emoção do público ao observar as cenas e a sua representação bastante realística. Inclusive o próprio clero, que como evidência a reportagem, alguns de seus membros, frequentavam as sessões onde exibiam a *Paixão de Cristo*.

A importância da exibição desse filme mostrou-se relevante, pois não só eram feitas sessões para exibição como convites para que outras instituições frequentassem o espetáculo,

como colégios, para que professores levassem alunas, para que pudessem apreciar a história de Cristo em formato fílmico. Assim descreve o jornal Pequeno, em maio.

Paixão de Cristo. - Não esperava certamente o proprietario do cinematographo a affluencia de espectadores que tem tido nas exhibições dos bellos e commoventes quadros da paixão de Christo. Do inteior têm vindo algumas famílias para vêl-os e até representantes do clero têm alli comparecido. O proprietario lembra as directoras de collegios a conveniencia de levarem alli as suas alumnas, como em outras cidades têm procedido as que cuidam da educação religiosa das crianças (Jornal do Recife, Recife, 2 maio 1900, p. 2).

Ao que tudo indica o proprietário deste cinematógrafo, locado na Rua Imperatriz, no nº 25, ficaria até outubro, cobrando o valor de mil réis, havendo duas sessões, uma às sete da noite e outra às oito, contando com 6 projeções, sendo que quatro seriam de novas películas, sem conhecimento do público, como descrito pelo Jornal do Recife, do dia sete de outubro, na segunda página deste periódico.

Em agosto estrearia em um domingo, também na Rua da Imperatriz, um novo local de exhibições, agora à casa de nº 17. Não se sabe quem eram os proprietários deste empreendimento, mas se sabe de seu apelo para atrair o público com a promessa de um prêmio de dez mil réis, sorteado para o público pagante. O Jornal Pequeno do dia vinte e quatro de agosto descrevia como seria o sorteio. Teria que comprar um ingresso e receberia um bilhete numerado, ao acabar a exhibição, uma criança pegaria de uma pequena caixa, um número, dentre noventa, quem tivesse o número sorteado, ganharia o prêmio e poderia assistir de graça outra projeção.

É no ano de 1900, portanto que observa-se a existência de mais de um aparelho de exhibição cinematográfica no Recife operado simultaneamente. Seria este o início de uma era de projeções mais atrativas e mais presentes no cotidiano dos divertimentos públicos da cidade? De certo, é neste momento que se começa a pensar no público e na adequação das películas aos seus interesses.

Dentre os fatos curiosos lê-se no Jornal Pequeno em dezessete de outubro de 1900 a divulgação de uma notícia exclusiva para homens que seria realizada às nove horas (mais tarde provavelmente em um horário que os homens ainda estariam pelas ruas da cidade) (Jornal Pequeno, Recife, 17 out. 1900, p. 2). Na matéria não se informa quais filmes seriam esses para que só o público masculino pudesse assisti-los, mas o preço era mais caro, no valor de dois mil réis. Poder-se-ia indagar que seriam filmes tidos como adultos, com conteúdos apelativos ou com intenções e interações sexuais, uma vez que desde o início do cinema filmagens de corpos nus ou de mulheres em posições sexuais se fizeram presentes.

3.4 NOVAS EXIBIÇÕES FÍLMICAS NO RECIFE

O ano de 1901 foi um ano com menos informações sobre exibição de aparelhos cinematográficos no Recife (MORAES, 2005). Mas isso não impediu que alguns proprietários viessem à cidade com seus equipamentos. No dia primeiro de janeiro, o jornal A Província anunciava um cinematógrafo da companhia Barbosa Lima & C. na Rua Duque de Caxias n.º 65, com fitas com vistas coloridas e simples. O colorido provavelmente se refere aos filmes que eram pintados à mão. Mas ao que tudo indica, não havia exibições e sim essa empresa alugava fitas e o cinematógrafo por uma quantia significativa.

Imagem 12 – Anúncio de aluguel de gramofones e de cinematografo.

GRAPHOPHONE

Graphophone Familia (Q).....	5000
» » » Aguia.....	3000
» » » Columbia (A T).....	2000
» » » » Grande.....	1000
Cylindro virgem para graphophone.....	1500
» » com impressão de musica ou canto portuguez, francez, hespanhol, inglez ou italiano.....	2000

GRAMOPHONE 150000

Placa com impressão de musica ou canto francez, hespanhol ou italiano..... 4000

CINEMATOGRAFOS

de 25\$ a 800\$000.

Fita colorida a 2\$000.

» photographada de 8\$ a 300\$000.

AVISO

Troca-se cylindros usados por novos impressos com volta de 1\$000.

Concerta-se qualquer peço dos aparelhos acima.

VIOLETA

Rua Duque de Caxias n. 65

BARBOSA LIMA & C.

Fonte: A província (1901).

Este anúncio se repetira ao longo de todo o ano de 1901. No mesmo jornal também se registraria nova exibição com o cinematógrafo, dessa vez no Theatro Boa Hora, situado em Olinda, com sessões à noite, pelo valor de mil contos de réis (A Província, Recife, 22 jun.

1901, p. 2). Nota-se aqui um novo elemento que se faz observar, a expansão das exhibiçōes para além do centro do Recife.

A Província ainda noticiaria que no dia seis de julho iria estrear, na Rua Direita, n 84, um outro cinematógrafo, com ingressos a quinhentos réis. Além de algumas exhibiçōes como complemento de um espetáculo, que misturava encenação e mágica, com a presenç do ator Lyra, no dia dezesseis de julho.

Alguns meses depois dessas exhibiçōes, mas precisamente em novembro, o mesmo jornal detalhava na página de anúncios “Vende-se- um cinematographo (Viteiscop) ultimo modelo, com vistas e sabrecellentes prompto para funcionar trabalho com luz kerozene. a ultima palavra neste genero. Ver e tratar na afamada casa preço fixo, rua Nova 21” (A Província, Recife, 21 nov. 1901, p. 4). Se alguém comprou este aparelho, não foi possível saber. A “grande novidade” do cinematógrafo já não era tão novidade assim e o seu apelo e glamour foi diminuindo. Ou o dono do produto não estava tendo mais lucro ou a tecnologia já anunciava novas possibilidades que viriam a substituir esse aparelho.

Mesmo com pouco espaç na cena cultural deste ano, o cinema não deixaria de trazer novidades, novas vistas (imagens) animadas, e os jornais estavam atentos a qualquer aparelho cinematográfico que chegasse por outros estados ou pelo porto da cidade do Recife. O espetáculo não parou.

3.5 1902 E O THEATROSCOPIO E AS POSSÍVEIS PRIMEIRAS FILMAGENS NO RECIFE

O ano de 1902 começ com um anúncio de um novo aparelho em terras recifenses, chamado Theatroscopio, que iniciara sua programação logo em janeiro, ficando por meses, sendo divulgado por pelo menos quatro jornais, A Província, Jornal Pequeno, Jornal do Recife e o Diário de Pernambuco. Instalado na atual Rua da Imperatriz,  época chamada de Rua Rosa e Silva, no n 61. Dentre a programação o destaque se dá para a filmagem de Santos Dumont e seu dirigível. O preço do ingresso permanece o mesmo das anteriores, mil contos de réis (Jornal Pequeno, Recife, 14 fev. 1902, p. 2).

No decorrer dos meses, não houve muita movimentação de aparelhos cinematográficos no Recife. O público que frequentava tais exhibiçōes teria que aguardar a chegada de outro equipamento óptico para poder apreciar novas imagens. Dessa vez, vinda da parte norte do país, uma companhia traria um Bioscopio, projetor elaborado por léon Gaumont em 1895 (MANNONI, 2003). Tal demonstração ficaria a cargo de José Filipi, um

exibidor itinerante autônomo que percorreria várias cidades no Brasil no começo do século XX¹⁰.

Diversões. Chegou hontem do norte a Companhia d'arte com o Bioscope, admiravelapparelho de vistas animadas e artisticas, diverso do cinematographo e mais aperfeiçoado. os quadros são maiores que o natural e illuminados a luz electrica, podendo ser vistos satisfactoriamente por ser prolongada a exposição. Nas cidades em que tem se exhibido o Bioscope agradou bastante, merecendo os maiores elogios da imprensa. No Santa Isabel estreará domingo e não sabbado, como estava anunciado devido á montagem do machinismo. hontem o seu diretor, sr. José Filippi, deu-nos o prazer de sua visita. (A Provincia, Recife, 10 out. 1902, p. 1).

A princípio, esse foi provavelmente o primeiro aparelho cinematográfico exibido no Teatro Santa Isabel, inclusive o ator Lyra, que trouxera o Kinetographo não conseguiu projetar em suas instalações, ficando a cargo do Filippi tal proeza. Segundo Isabel Concessa Arrais, I. (2000) o Teatro Santa Isabel tinha um público mais elitizado até o final do século XIX, perdendo seu brilho ao longo dos anos. Assim descreve:

Os teatros eram local de encontro das elites, onde se ajustavam acordos, fechavam-se negócios, tratavam-se contatos políticos, encetavam-se romances. O Santa Isabel foi, por muito tempo, praticamente, o único espaço destinado ao entretenimento e sociabilidade das elites pernambucanas (ARRAIS, I., 2000, p. 32).

Porem segundo Arrais, I., (2000), essa pompa do teatro já não era mais a mesma, no começo do século XX, inclusive isso se dá justamente nesse período o início de exibições no teatro, pois o José Filippi permanece no Recife até o mês de dezembro, mesclando sua programação com cenas antigas e recentes e, segundo o jornal, o público teria apreciado tais vistas que pediam reprises das mesmas, como observado abaixo:

A Companhia de Arte Bioscope que trabalha no Santa Isabel, realizou ante-hontem a sua 3ª função que, como as anteriores, constou de tres partes. Na primeira destas apresentou-se interessantes vistas das differentes portas de Roma e seus arredores, as quases, embora sem movimento, prenderam com bastante agrado a atenção do publico. as duas partes que se seguiram, ambas de vistas animadas, agradaram, porém, muito mais, provocando entusiasticos applausos e sendo muitas d'ellas repetidas a pedido. Destas pareceram-nos dignas de menção pela sua imponencia as dos funeraes da rainha Victoria e Felix Faure, e os seis quadros que constituem a Historia de um crime. Sob o ponto de vista comico, porém, nenhuma nos pareceu melhor do que - O senhor de um vagabundo. - Hoje serão exhibidas 71 vistas da exposição de Paris de 1900, representando os mais notaveis monumentos

¹⁰É possível encontrar informações sobre ele na cidade de Porto Alegre no ano de 1905. Sobre o assunto ver TRUTZ, Alice. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908.** – São Paulo: Ecofalante. 2010.

alliadmirados. seguir-se-ão duas outras partes de vistas animadas, cujo attrahente programa transcrevemos(...) (A Provincia, Recife, 18 out. 1902, p. 1).

Destaque para o filme do funeral da Rainha Vitória, falecida em 1901, sendo registrada sua marcha fúnebre pela empresa Pathé, como para o funeral do presidente da França, falecido em 1899, Felix Faure, filme produzido pelos irmãos Lumière com o título original *Le Char Funèbre*. Como dito pelo texto, as imagens são formidáveis pela imponência dada ao trajeto da carroça, com o caixão do presidente, além da marcha militar à frente da carroça, toda enfeitada. O cineoperador escolheu uma boa posição, ao alto para poder filmar um maior enquadramento possível. Não seria difícil imaginar a fixação dos espectadores diante de tais imagens.

Entre os anúncios dos espetáculos da empresa do Fillipi verificou-se uma grande novidade que merece destaque: a produção de filmes no Brasil (MORAES, 2005). Em trinta de outubro seria anunciado uma exibição de filmes produzidos em diferentes capitais, entre elas o Recife:

Constará a 1ª parte do programma de 26 vistas da catástrofe da Martinica e S. Vicente, 10 do Estado do Ceará, 6 da Parahyba e vistas da estação de Timbaúba e um panorama do Recife (Diario de Pernambuco, Recife, 30 out. 1902, p. 2).

Não foi possível saber que filmes eram esses e nem mesmo por quem foram produzidos, mas, isso revela que o Recife estava no cenário não só das exibições, mas também dos registros cinematográficos e que possivelmente estaria sendo observado por expectadores locais e de outras regiões caso estes filmes tenham circulado para outros estados nas mãos de exibidores itinerantes. O senhor Fillipi encerraria suas atividades em dezembro deste ano. Provavelmente teria levado as filmagens produzidas em Recife para outras cidades até o seu total desaparecimento.

Pela quantidade de cenas, filmagens, supõe-se que as sessões eram longas, e pelo tamanho do teatro Santa Isabel, a quantidade de espectadores seria considerável. A matéria abaixo ainda cita que boa parte dos ingressos para a última exibição já teriam sido vendidos, propaganda ou não para vender os bilhetes, o certo é que o Bioscopio fora bem recebido pela imprensa e provavelmente pelo público.

A Companhia d'Arte, dirigida pelo sr. Filippi, realiza hoje a ultima exhibição no Santa Isabel, em beneficio do seu mecânico sr. Cesari Genazzini e do activo bilheiteiro sr. Domingos o Mafra. oespetaculo, dedicado ao povo pernambucano, constará de duas partes e estas de 36 vistas animadas, as mais importantes. de certo

não faltará hoje grande concorrência ao teatro, não só por ser convidativo e programma como porque grande numero de ingressos, já foi vendido (A Provincia, Recife, 4 nov. 1902, p. 1).

Ao decorrer dos meses, novas companhias, de diferentes lugares chegavam ao Recife, prontas para exibirem e divertir esse novo público espectador de imagens em movimento. Percebe-se que os aparelhos cinematográficos, com seus filmes gravados em diversos lugares, traziam um mundo novo, mesmo que a imagem em movimento não fosse mais uma novidade para os observadores, devido a grande quantidade técnica de dispositivos ópticos, inseridos em diferentes programações, o contato com outras culturas, costumes, vestimentas, objetos, proporcionava uma atenção nova para o desconhecido.

3.6 1903 - COMPANHIA JAPONESA KAHDARA E SUA VIAGEM À LUA

Uma das grandes atrações para o ano de 1903 se dá com a chegada da companhia japonesa Kahdara, segundo o jornal A Província do mês de fevereiro, estaria vindo de Manaus, tendo sido bem recebida pela sua diversidade de atrações, incluindo um aparelho cinematográfico, denominado de *Bioscopio de Farrangut, O Captotricon*, com diferentes películas:

Diversões – (...) Realmente a companhia dispõe de muitos elementos de primeira ordem para impor-se á aceitação do publico e por certo ha de fazer uma boa temporada nesta capital. Hontem os illustres srs. Marx Rosenthal e Mario Cattaruzza, o primeiro empresario e o segundo secretario da companhia, deram-nos o prazer de sua visita, fineza que muito agradecemos. A estréa terá logar amanhã com um esplendido programma que se dividirá em trez actos, constando o primeiro de projecções electricas(...) (A Provincia, Recife, 4 fev. 1903, p. 1).

Nota-se que os empresários da companhia foram na redação do jornal A Província para divulgar o seu espetáculo. Não se sabe se tal anúncio foi pago ou gratuito, mas percebe-se que a divulgação foi proveitosa. Os anúncios para a estreia e posteriormente para os outros dias de atrações foram ricos em detalhes, podendo ser visualizado, mesmo já sendo algo comum para informações de encenações teatrais, seria uma nova forma de divulgar espetáculos que tivessem inseridos em suas programações, cinematógrafos, como no caso da notícia do dia cinco de fevereiro:

Imagem 13 – Anúncio da Companhia Kuhdara no Teatro Santa Isabel.

THEATRO SANTA ISABEL

Tournée Brazil, Argentina, Chile

IMPERIAL COMPANHIA JAPONESA KUHDARA DO THEATRO KABUKI DE TOKIO

ESTRE'A! — HOJE — Quinta-feira, 5

PRIMEIRO ACTO

Quarenta e uma projecções polychromicas pelo projector **ASTER** do professor Molteni de Paris seguida de varios retratos entre os quaes o do **SR. PLACIDO DE CASTRO**, chefe da revolução do Acre.

SEGUNDO ACTO

Vistas animadas pelo novo bioscopio de Farragut, O **CAPTOTRICON**.

Ali Babá e os 40 ladrões

Peça cinematographica de grande espectáculo em 12 quadros, seguida de 7 vistas comicas em-côr.

TERCEIRO ACTO

Apresentação da Imperial Companhia Japoneza Kuhdara

- 1—Miss **KIMURA** e Miss **OTAKE**—Jogos satzinos. Barris duplos.
- 2—Miss **OHYIO** e snr. **KISHIRUNA**—escada dupla Plataforma de Barissa.
- 3—Snr. **SAWADA**—Kslabarista. Archotes luminosos.
- 4—Snr. **MATSUMOTO**—Equilibrio no plano inclinado de 30 metros.
- 5—Snr. **KISHIZUNA**—Piões volantes. Saudação á bandeira nacional.
- 6—Srs. **KAWAMURA**, **TAMEKITCHI** e **NOWBU**.—Acrobatas. Jogos icarios.
- 7—Miss **KIMURA**—Trapezio duplo. Molinete giratorio aereo.

PREÇOS

Camarotes de 1. ^a	20,000	Cadeiras de 1. ^a	4,000
» 2. ^a	20,000	» 2. ^a	3,000
» 3. ^a	12,500	Platéos.....	2,000
» 4. ^a	6,500	Paraizos.....	1,000

Bilhetes á venda na bilheteria do theatro a partir das 9 horas da manhã.

Haverá trens depois do espectáculo para Varzea, Apipucos e Olinda. Bonds para todas as linhas.

Fonte: A Província (1903).

O Anúncio mostra o profissionalismo da Imperial Companhia Japonesa Kuhdara do Teatro Kabuki, e informa o roteiro da sua turnê, começando pelo Brasil, Argentina e por fim o Chile. Sua estreia se deu no dia cinco, contando com uma programação de três atos. O primeiro com projeções fixas, inclusive com a foto de um brasileiro, Placido Castro. No segundo ato seria a vez do Bioscopio, com o filme *Ali babá e os 40 ladrões*. Segundo Alice Trusz (2010), provavelmente seria o filme *Ali baba et les quarante voleurs*, produzido em 1902, por Ferdinand Zecca, da Pathé Frères. Este filme teria algumas cenas coloridas, ou seja, pintadas a mão. No terceiro e último ato, seria vez de acrobacias pelos ginastas da companhia, encerrando o espetáculo.

Convém indicar que devido ao Teatro de Santa Isabel ser um dos principais divertimentos da cidade, atraindo uma parcela um pouco mais diversificada da população nesse período (ARRAIS, I., 2000), era notório a relação com o sistema de transporte que disporia de trens para a Várzea, Apipucos e Olinda, além de bondes para todas as linhas. O valor do ingresso, a depender do local na plateia, já teria um valor maior se comparado às exibições dos aparelhos cinematográficos anteriores. Camarotes que valiam vinte mil contos de réis, só restando como preço mais acessível os de mil réis, num lugar denominado paraíso. Na planta dos lugares do teatro Santa Isabel, pode-se ter uma ideia, da divisão dos lugares.

A programação oferecida pela companhia mudava a cada dia, inclusive os números de acrobacia, de cães adestrados e de novas vistas fixas e animadas. Ao todo foram em torno de onze dias de espetáculo. No quinto espetáculo um filme merece ser destacado:

Imagem 14 – Anúncio da exibição do filme Viagem à Lua.

THEATRO SANTA ISABEL

Imperial Companhia Japoneza Kahdara de Variedades do Theatro Kabuki
DE TOKIO

3.º espectáculo-Hoje-Quinta-feira, 12

PRIMEIRO ACTO

Vinte e sete projecções polychromicas pelo projector **ASTER** do professor Molteni de Paris seguidas de dez projecções photographicas de côr, descobertas do professor LIPMAN.

SEGUNDO ACTO

Sete vistas animadas pelo novo bioscopio de Farragut, O **CAPTOTRIGON** seguidas de grande magica cinematographica extraordinaria em 30 scenas sorprendentes

A VIAGEM A' LUA

TERCEIRO ACTO

Apresentação da Imperial Companhia Japoneza Kahdara

- 1 — Estréa de YOSAKU KADARA e sua formosa matilha de 7 cães amestrados.
- 2 — O menino NOWBU e o sr. KISHIZUNA — Percha japoneza.
- 3 — Sr. MATSUMOTO — Equilibrio no plano inclinado de 30 metros.
- 4 — Miss OHYO e o menino HYDE (de 4 annos). Exercicios combinados com a tina de 2 metros.
- 5 — Sr. SAWADA — Equilibrios de Goksi.
- 6 — Srs. KAWAMURA, TAMEKITCHI e NOWBU. — Acrobatas. Jogos icarios.
- 7 — Miss KIMURA e sr. KISHIZUNA no famoso exercicio da escada baratada.

Haverá trens depois do espectáculo para Varzea, Apipucos e Olinda. Bonds para todas as linhas.

Fonte: A Província (1903).

O filme seria o famoso A Viagem a Lua (*Le Voyage dans la Lune*, 1902, Georg Méliès). Película produzida pela empresa de Méliès, a *Star Film*, inspirada no romance de Julio Verne, Da Terra à Lua e no livro Os primeiros homens na lua, de H. G. Wells. Este foi uma superprodução para a época devido a grande quantidade de figurantes, diversos cenários, com trinta quadros, etc. No anúncio se informava que seriam trinta cenas, com uma duração em torno de dezesseis minutos, mas aqui em Recife seria dito no jornal que o tempo de

Viagem à Lua, seria de trinta minutos, provavelmente quem projetava diminuía a velocidade em algumas partes para prolongar a exibição.

Após uma breve e positiva passagem pelo Recife, a companhia iria para a Bahia, seguindo viagem para outras cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, sempre com uma programação sempre variada, mas similar ao que foi visto no Recife. O público recifense pôde observar a bala bater na lua e ela se metamorfosear em um rosto humano, a ilusão visual dos filmes de Méliès devem ter impressionado o público dessa província oceânica.

Imagem 15 – cena do filme Viagem à Lua.



Fonte: Méliès (1902).

No decorrer dos anos outras companhias com diversos equipamentos chegaram ao Recife para mais alguns dias. Como exemplo a companhia cujo proprietário era o senhor Hervet, e que segundo o Jornal do Recife, em dezenove de agosto de 1904, estaria chegando à cidade após uma breve temporada na Paraíba. Esta ficaria instalada também no Teatro Santa Isabel. Suas sessões com um cinematógrafo teriam início em agosto, tendo como destaque, relatado pelo jornal dois filmes a A paixão de cristo e a morte do senhor Jesus Cristo (Jornal do Recife, Recife, 21 ago. 1904, p. 2). Sabia-se que este último filme teria um tempo de

dezoito minutos, possuía cores, e ainda que as atrações seriam acompanhadas por um gramofone. Os preços iam de doze mil réis a mil réis (Jornal do Recife, Recife, p. 2, 23 ago.1904). Porém, com apenas alguns dias o senhor Hervet suspende as atividades do cinematographo, como descrito na matéria abaixo:

Cinematographo – Allegando não ter lucros suficientes, o sr. E. Hervet, dono do cinematographo falante, suspendeu as funcções que iniciara há dias no Theatro Santa Izabel. O sr. Hervet pede-nos para agradecer as excellentes referencias feitas pelo publico e pela imprensa ao seu cinematographo (Jornal do Recife, Recife, 25 ago. 1904, p. 1).

Ao que tudo indica pela matéria, o motivo da interrupção nas apresentações se daria pelo fato do Hervet não ter obtido lucro suficiente, provavelmente pela pouca venda de ingressos. Mas isso não impediu que outros continuassem as exibições. Mesmo que fosse ao ar livre, como feito pelo Café 15 de novembro, do senhor J. Gyrão em outubro (Jornal do Recife, Recife, 12 out.1904, p. 2).

Após a exibição do Hervet, novas exibições nesse período não foram encontradas, só podendo ser observado nos periódicos analisados novas informações e reportagens sobre atrações envolvendo aparelhos cinematográficos, em dezembro de 1905, como complemento de festas religiosas:

Muito concorridas tem sido as novenas da Immaculada Conceição na matriz das Graças. Os noiteiros não têm poupado esforços para o realce de suas noites, havendo fogo de artifício, aerostatos, iluminação veneziana e na noite de ante-hontem, que foi da banda Capunguemse, inaugurou-se no largo da matriz o Cinematographo da Photographie Chic, proporcionando espetaculo de vistas animadas, gratis e ao ar livre (A Provincia, Recife, 10 dez. 1905, p. 1).

Com o passar dos anos não era só a cidade do Recife que desfrutava de assistir filmes. Outras regiões como Jaboatão e Olinda também incorporaram cinematógrafos em suas festas ou espaços específicos ainda que temporariamente colocados para exibições fílmicas. Inclusive após algumas temporadas em outros estados, o Hervet voltaria ao Recife, com um cinematographo falante, novamente alocado no Teatro Santa Isabel. Dessa vez, a propaganda para o seu espetáculo nos jornais tem mais profusão que da primeira vez.

Imagem 16 – Anúncio da empresa Hervet no Teatro Santa Isabel.

THEATRO SANTA ISABEL

EMPRESA E. HERVET

Cinematographo aperfeiçoado

O melhor CINEMATOGRAFHO que viaja pela America
O maior, o mais interessante e o mais escolhido repertorio de vistas animadas que
tem vindo ao Brasil. Scenas de grande duração e em cores.

CINEMATOGRAFHO FALLANTE

A grande novidade da epocha, a ultima perfeição, a illusão completa pelo PHONO-
GRAPHO combinado com o CINEMATOGRAFHO.

Enorme successo em Paris, em o theatro lyrico do Rio de Janeiro.

Estréa!—HOJE-15 de fevereiro-HOJE—Estréa!

Primeira parte

- 1 Ouvertura.
- 2 Pesca de 40.000 salmões em duas horas, no rio Frazer, Canadá.
- 3 Ladrões nocturnos, comico.
- 4 Desaninhadores de passarinhos (colorida).
- 5 Um match de prestidigitación, magica.
- 6 Um drama nos ares (colorida).
- 7 GRANDE CORRIDA DE TOUROS pelo celebre matadouro Bombita Chico e a sua quadilha.
- 8 INDIOS E COW BOVS. Scena dramatica em 6 quadros (colorida).

Segunda parte

- 9 Symphonia.
- 10 A GUERRA RUSSO-JAPONEZA.
- 11 A lei sempre tem vantagem, comico colorido.
- 12 Cachorro caçando ratos.
- 13 Feitiçaria culinaria, magica colorida.
- 14 O professor Giovanni com os seus papagaios adestrados, colorida.
- 15 O CINEMATOGRAFHO FALLANTE!!!

Nesta scena os espectadores verão e ouvirão o celebre cantor Monsieur Mercadier,
do Cassino de Paris, na canção *Bon soir, madame la Lune*.

- 16 A MALA DE BARNUN, esplendida vista colorida.

Terceira parte

- 17 Symphonia.
- 18 FAÚSTO. Grande composição cinematographica, em 15 quadros (em cores) tirada do romance de Goethe.

PREÇOS POPULARES

Camarotes de 1. ^a e 2. ^a (6 entradas) 12\$000 Ditos de 3. ^a (6 entradas) 8\$000 Ditos de 4. ^a (5 entradas) 5\$000	Cadeiras 3\$000 Platéas 2\$000 Paraísos 1\$000
---	--

Os bilhetes acham-se á venda, no dia do espectáculo, na bilheteria do theatro, das 10 horas em diante. O espectáculo principiará ás 8 1/2. No final ha bonds para todas as linhas.

Fonte: A Província (1906).

Observa-se que eram dois cinematógrafos, um dito como aperfeiçoado e outro o falante, que seria acompanhado por um fonógrafo, apresentava grande programação, contendo diversos filmes e com imagens de diferentes regiões. Um dos filmes era acompanhado com a música do Monsenhor Mercadier, famoso cantor na França em fins do século XIX e começo do século XX. Novamente os preços são cobrados em relação às acomodações do teatro. Mesmo sendo informado que os preços seriam populares, considere-se que um valor de doze mil réis não seria uma quantia pequena para o trabalhador naquela época.

Ao todo foram vinte e cinco espetáculos que duraram de fevereiro até março. Os filmes mudavam a cada noite, sempre com boa recepção pela imprensa, que relatava as boas

imagens dos filmes e sempre comentava sobre o público frequentador das sessões. Dentre os filmes passados pelo senhor Hervet com o seu cinematografo a do vigésimo primeiro espetáculo, que acontecera no dia vinte de março, numa terça-feira, na segunda parte do programa, a última atração antes de começar a terceira parte consta como sendo uma surpresa para público. Seria uma vista (filme) pernambucana.

Essa informação simples pode indicar mais uma possível filmagem produzida por um cinematografo na cidade do Recife, já que o Hervet estava com grande quantidade de filmes, exibindo em média vinte filmes por noite, muito provavelmente estaria com algum rolo virgem, que poderia utilizar para algum momento ou mesmo para atrair mais o público ao saber que uma filmagem relatando cenas do cotidiano, ou de algum lugar que algum recifense frequentava poderia causar algum tipo de admiração ou surpresa.

Imagem 17 – Anúncio da empresa Hervet, com destaque para o nº 20.

THEATRO SANTA ISABEL

ULTIMOS! ESPECTACULOS, ULTIMOS!
EMPRESA E. HERVET

Ginematographo fallante

21.º espectáculo--HOJE--20 de março--HOJE

Primeira parte

- 1 Ouvertura.
- 2 Uma exhibição de cinematographo.
- 3 Uma desgraça nunca chega sosinha, comico.
- 4 Magia preta.
- 5 Desaninhadores de passarinhos, colorida.
- 6 O armario dos irmãos Davemport, magico.
- 7 Danças cosmopolitas a transformação.
- 8 O cofre encantado, magica colorida.
- 9 A GUERRA RUSSO-JAPONEZA.

Segunda parte

- 10 Symphonia.
- 11 Banhada de cavallos, brincando em liberdade.
- 12 Um bom cachimbo, comico.
- 13 UM RAPTO TRAGICO EM AUTOMOVEL. Successo.
- 14 Foot Titt e Dun Dun palhaços do novo circo de Paris.
- 15 A fada da primavera, colorida.
- 16 Um match de prestidigitação, magica.
- 17 Risos e lagrimas por Plessis, comico parisiense.
- 18 O CINEMATOGRAFO FALLANTE!!! «Marche emoustillante.» Chanteé'par Polin.
- 19 O INGENDIARIO. Vista sensacional de grande duração (em cores).
- 20 SORPRESA. Vista pernambucana.

Terceira parte

- 21 Symphonia.
- 20 VIAGEM DO ILLUSTRE BRASILEIRO DR. CAMPOS SALLES a Buenos-Aires. O Riachuelo entrando no porto, recepção entusiastica pelas autoridades e o povo de Buenos-Aires.
- 23 O enamorado enfeitado, comico.
- 24 SANTA JOANNA D'ARC. (Em cores).

Depois do espectáculo haverá trens para a linha principal, Olinda e bonds para todas as linhas.

QUINTA-FEIRA, 22—A VIDA, PAIXÃO E MORTE DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO (colorido).
Os bilhetes desde já á venda.

Fonte: Jornal do Recife (1906).

Antes da exibição, o Jornal do Recife cita tal película produzida aqui, "o programma para a funcção de hoje está variado, salientando-se uma vista pernambucana, anunciada como verdadeira surpresa que segundo ouvimos dizer, é de bonito efeito" (Jornal do Recife, p. 1, 20 mar. 1906). Dessa vez os redatores não viram o filme, só coletaram um depoimento de algum observador. Na mesma matéria, ainda consta uma reclamação contra a banda da polícia, responsável pela música durante as projeções, que repetia toda noite as mesmas canções, e que isso acabava desanimando os espectadores.

Em outro relato no mesmo Jornal, já no dia 24 de março, informava-se que quem frequentava o teatro Santa Isabel para as exhibições do cinematografo seria a elite recifense (Jornal do Recife, Recife, 24 mar. 1906, p. 2). Se for observado o valor dos ingressos facilmente constatar-se-ia diferenças para aqueles valores praticados nas exhibições de Lyra e outros que adaptavam galpões para as suas exhibições. No Teatro, talvez pela estrutura e prestígio do local, viam-se valores diferenciados para cada setor na plateia estando, somente,

os “piores” lugares com preços mais parecidos ao das exhibições nas ruas da cidade. Uma quantia de dez e a quinze mil réis era um valor significativo para a época, e muito importante para se gastar simplesmente com lazeres noturnos. Arriscaria dizer que o cinema ganhava espaço no consumo cultural recifense merecendo da população o reconhecimento no pagamento do valor desses ingressos.

Ainda na mesma notícia, detalha-se que com a utilização de um fonografo juntando a cena do cantor juntamente com a música tocada pelo outro aparelho, dava a impressão de que o músico estaria na frente dos espectadores. E por fim, ainda informava que devido à grande quantidade de ingressos vendidos, a polícia precisava intervir para manter a ordem do estabelecimento. Após o tempo alocado no teatro, o valor líquido faturado do espetáculo totalizou quatrocentos mil réis (Jornal do Recife, Recife, 7 ago. 1906, p. 2).

Além do Hervet, que passou pelo Recife duas vezes, outra figura voltaria a trabalhar em seus espetáculos com aparelhos cinematográficos, o ator Lyra. Em 1906, teria sido inaugurado o Teatro Olympia (ou Park Olympia a depender do jornal), relatando que haveria exhibições durante uma programação variada. Alguns dias após a inauguração houve um incêndio, sendo descrito pelo Jornal do Recife:

Incendio - Sexta-feira ultima deu-se um incêndio no Park Olympia theatrinho ultimamente construído na cidade de Olinda. Ao começar a terceira parte do espectáculo de estréa, marcado para aquelle dia, as fitas de celluloides destinadas a prender as vistas do cinematographo foram attingidas por um fócoelectrico provocando um incêndio. Procurando abafar o fogo que consumia as demais fitas da machina motopictoscope, sahiram queimados o sr. Chrispin de Lima, serralheiro da Companhia de Olinda e o sr. José Francisco empregado no escriptorio da mesma companhia, o qual se achava no quarto da machina, O sinistro provocou um grande alarme havendo gritos e correrias. O prejuízo foi calculado em quantia superior a 1:000\$000 (Jornal do Recife, Recife, 11 set. 1906, p. 2).

Devido à facilidade que alguns filmes podiam queimar, tendo em sua composição o substrato de celuloide, sendo altamente inflamável, isso poderia acontecer a qualquer momento. Era comum ser relatados incêndios em diversas regiões em sessões onde se utilizavam rolos de filmes. Em Pernambuco, provavelmente Olinda seria o primeiro lugar a ser registrado tal incidente. Como relata a matéria acima, o aparelho, chamado de *Motopictoscope*, teria, por meio de um curto circuito, pegado fogo. Além de descrever alguns feridos na tentativa de apagar as chamas, e a correria pelos que estavam presentes, e por fim quanto teria sido o prejuízo do incêndio no estabelecimento, poucos dias após sua estreia, quantia bem custosa para a época.

Mesmo com tais incidentes, as exhibições continuavam em diferentes lugares, no Recife, enquanto outros cinematógrafos ainda tinham folego para atrair novos pagantes, como exemplo o instalado na Rua Cabugá (A Província, Recife, 30 set. 1906, p. 5), este aqui sem maiores informações, ou novamente tendo como espaço o salão nobre do Teatro Santa Isabel. Através da empresa do M. Huart, mais uma vez o cinematógrafo é instalado no Teatro, mas dessa vez, com matérias menores, escritas pela imprensa da época.

Theatro Santa Izabel – O dr. Elpidio Figueiredo, secretario geral do Estado, concedeu hontem o theatro Santa Izabel para nelle funcionar um cinematographo da empresa M. Haurt, logo que deixe a nossa casa de espectaculos a Companhia Silva Pinto (Jornal do Recife, Recife, 13 dez. 1906, p. 1).

Já em 1907, as exhibições continuaram dessa vez com a companhia Joulie, vinda da Bahia. Na sua estreia, em fevereiro, número de espectadores registrados pela imprensa impressiona. Com dez apresentações e um público estimado em dezenove mil pessoas (jornal do Recife, Recife, 16 fev. 1907, p. 1), número este questionável por não ter sido informado de que formas se deu essa verificação de público. Segue um relato da estreia:

Cinemmatographo Joulie- Deixou excellente impressão o espetaculo de estréa do cinematographo Joulie, sabado ultimo, no Santa Isabel. O theatro estava completamente cheio, sendo entusiastico os applausos do publico a diversas vistas apresentadas. Entre estas agradaram immensamente as denominadas - Amor de perdição e Cuidado com a pintura. O aparelho é um dos mais aperfeiçoados que tem apparecido nesta capital. Ante-hontem teve lugar o segundo espetaculo, tambem bastante animado, agradando extraordinariamente. Para hoje está annuciado o terceiro com um programma variado e attrahente. Das vistas que têm de ser apresentadas é digna de menção a denominada- Os apches de Paris (salteadores e vagabundos), de grande sucesso. Em vista da grande procura de bilheres a empresa só respeitará as encomendas até ás 2 horas da tarde (Jornal do Recife, Recife, 19 fev. 1907, p. 1).

Ficando por volta de um mês, a empresa Joulie fora bastante divulgada pelos jornais, que sempre continham informações sobre os filmes, horário, do público, valorizando as exhibições como “bastante concorridas”, e com ingressos esgotados em algumas secções no teatro. Alguns meses depois chegaria ao Recife novamente a empresa Hervet, já conhecido pela imprensa local. Esta voltaria a utilizar o teatro Santa Isabel para mais uma temporada, com uma programação diferente, incluindo, seu cinematógrafo Falante.

Cinematographo Hervet - Faz hoje a sua estréa no Theatro Santa Isabel o conhecido cinematographo falante da empreza E. Hervet, que aqui fez grande sucesso em

Março do anno findo. Eis o programma do espectáculo: Ouvertura-grande corrida de automóveis Circuit de La Sarthe. Colorida- Farças de um aprendiz pasteleiro. Comica, colorida - Dois bons pequenos corações- Primeira visita de um camponez em Pariz. Colorida - Pesca do atum nas costas da Argelia - Em Férias. Comica, colorida- Os cachorros dos contrabandistas. Colorida- Symphonia- O dia de pagamento. Comica- A conquista dos gelos - As desgraças de Madame Durand. Comica, colorida- Salvo pelo seu cavalo - Um sujeito importuno. Comica, colorida - Em perseruição de uma estrella. Colorida- Symphonia - Le charmeur. Scena colorida - A corrente do rio Ozú no Japão - O que custamatar um gato. Colorida- Aladino ea lampada maravilhosa. Scena colorida, extrahida dos contos das Mil e uma noites. Depois do espectáculo haverá bondes para todas as linhas e trem pela linha principal voltando pelo Arrayal. Eis os preços das entradas: Camarotes de 1ª e 2ª, com entradas, 12\$000, ditos de 3ª, com 6 entradas, 8\$000, ditos de 4ª, com 5 entradas, 5\$000, cadeiras 3\$000, plateás 2\$000 e paraísos 1\$000 (Jornal do Recife, Recife, 3 jul. 1907, p. 2).

A empresa Hervet ficou uma pouco mais de um mês fazendo exhibições, com diferentes filmes, inclusive em outra matéria do Jornal do Recife informando que “todas as films a ser exhbidas chegaram da Europa no ultimo vapor” (Jornal do Recife, Recife, 30 jul. 1907, p. 2). Nota-se que essa é provavelmente a primeira vez que utilizasse a palavra *film* (filme), antes designado como fita, vistas, fotografias animadas, dentre outras possibilidades e nomenclaturas. Mesmo com a introdução dessa palavra, nos periódicos ainda se continuava a escrever vistas ou cenas animadas, etc., sendo a palavra filme mais utilizada em períodos posteriores. Ainda sobre o Hervet, em agosto o jornal detalha o produto liquido do seu espetáculo, que teria sido de 400\$000.

Em meio às exhibições da empresa Hervet no Recife, uma informação se faz importante. Segue a matéria: “Sr. Charles Taverne, francês, vende extintor de incêndio chamado excelsior, irá trazer uma maquina para apanhar vistas animadas do Brasil para o cinematographo” (Jornal do Recife, Recife, 18 jul. 1907, p. 2). Esse francês tinha como trabalho vender extintores de incêndio pelo Brasil, viajava por diferentes estados do país. Mesmo com a informação dada pelo jornal de que o mesmo iria trazer um cinematografo para filmar em Recife, não foi possível encontrar mais informações sobre isso, limitando as descrições de como funcionava o extintor e seus possíveis compradores.

Em dezembro do mesmo ano chegaria ao Recife outro cinematografo, dessa vez, da empresa Pathé Frères, famosa companhia francesa, uma das pioneiras na produção e distribuição em massa, com agências espalhadas em diferentes lugares do mundo (ABEL, 2004). Segue uma reportagem da estreia que aconteceria um dia depois:

Cinematographo Pathé Frères - Estará amanhã definitivamente no santa Isabel este aperfeiçoado cinematographo da empresa Oliveira, Coelho & Cª. O programa do espectáculo será distribuido amanhã, havendo hoje á noite experiencia da luz electrica que será fornecida pela Companhia do Gas. Depois dos espectaculos haverá um trem para linha principal voltando pelo Arrayal e bondes para todas as linhas. O

sr. Oscar Gomes, bilheteiro do theatro, já requereu hontem ao governador do Estado a conexão devida para o aparelho funcionar até a chegada da Companhia Francisco de Souza, em Janeiro proximo. O cinematographo é hoje a diversão da moda e no Rio de Janeiro exhibem-se actualmente mais de 50 (Jornal do Recife, Recife, 17 dez. 1907, p. 1).

Das informações descritas pelo jornal, enfatiza-se a quantidade de equipamentos que estariam em funcionamento no Rio de Janeiro, por volta de cinquenta, sendo segundo a matéria, uma diversão da moda. Acredita-se que esta informação se confirme haja vista a grande quantidade de anúncios de exhibições no Rio nesse período (ARAÚJO, 1976).

Além das exhibições pagas e em lugares fechados, ou temporariamente organizados para acomodar tais sessões, o cinematógrafo passava a ganhar lugar entre os divertimentos públicos. Em Olinda, festejos de fim de ano eram comuns e suas atrações eram localizadas em torno do pátio do Carmo. Em uma dessas ocasiões fora instalado um cinematografo ao ar livre, e segundo consta no Jornal do Recife, seriam exibidos filmes com grande duração, contudo, não foram informadas quais películas teriam disso projetadas:

Diversões em Olinda - Uma tarde cheia de attractivos deve ser a de hoje em Olinda. No pateo do Carmo, onde terão logar os festejos, acham-se armadas bonitas barraquinhas com valiosas prendas, fazendo esplendida retreta a banda de musica da ala esquerda do 1º corpo de policia. Os divertimentos estendem-se até á noite, quando será exhibido ao ar livre um aperfeiçoado cinematographo com interessantes fitas de grande duração. O pateo do Carmo está embandeirado, devendo á noite achar-se aclarado com fôcos de luz electrica. Os veranistas e habitantes da visinha cidade continuarão a promover aos domingos e dias santificados, na actual temporada de festas, attrahentes diversões (Jornal do Recife, Recife, 19 dez. 1907, p. 1).

O ano de 1908 seria bastante movimentado em relação à frequência de aparelhos cinematográficos no Recife. Já em janeiro uma empresa chamada de A. Romero, ficaria um pequeno tempo no teatro Santa Isabel, com um cinematógrafo falante, provavelmente nos moldes do Hervet, onde era posto um fonografo para acompanhar os filmes ou mesmo uma banda contratada para tocar durante as projeções (Jornal do Recife, 3 jan. 1908, p. 2). Inclusive no mês de fevereiro o próprio Hervet voltaria para a cidade do Recife para uma nova temporada:

Cinematographo Hervet - O theatro Santa Isabel foi concedido de 15 de fevereiro a 15 de março, para nelle funcionar o cinematographo Hervet. O referido aparelho é bastante conhecido do publico ja tendo se exhibido entre nós duas temporadas. vem do Rio de janeiro onde se acha tabalhando no Lyrico (Jornal do Recife, Recife, 11 fev. 1908, p. 2).

Dessa vez era possível que as exposições retratassem a cidade do Rio de Janeiro, de onde estaria vindo o empresário e seu maquinário. Apesar dos preços bastantes salgados para a época, o espetáculo mantinha segura a sua procura. Após várias sessões em outro anúncio seria dito quanto fora arrecadado pelo espetáculo da empresa Hervet nesta temporada, além de detalhar as despesas e doações feitas pelo responsável pelas exposições no Teatro Santa Isabel, o senhor Oscar da Cunha Gomes:

Tendo terminado a temporada do Cinematographo da empresa E. Hervet, venho pela imprensa agradecer aos distintos cavalheiros e habitués do Santa Isabel a fineza que tiveram de aceitar ingressos para o meu festival do qual destinei 50 % do resultado liquido para a viúva do meu inesquecível companheiro Francisco Lisbôa. Terminada hontem a cobrança do referido festival já fiz entrega a exma. Sra. D. Arminda Lisbôa da importância de Rs. 353\$000 conforme o demonstrado seguinte: Receita Bruta do espectáculo:

passagem de todos os camarotes de 1ª e 2ª e de 160 cadeiras....771\$000
venda de porta.....	409\$000
.....	1:180\$000
50 % ao empresário Hervet para despesas do espectáculo na importância de Rs. 415\$000 e pelo seu trabalho de exposição cinematográfica conforme ajuste....	590\$000
Esportulas recebidas de diversos cavalheiros.....	116\$000
Liquido do espectáculo	706\$000
50 \$.....	353\$000

Recife, 1 de abril de 1908.
Oscar da Cunha Gomes.
(Jornal do Recife, Recife, 1 abr. 1908, p. 2).

Pelo tempo de exposição e pelo valor dos ingressos, estipula-se que o lucro do senhor Hervet teria sido satisfatório.

Como dito, o cinematógrafo passou à condição de espetáculo apreciado pela população recifense e logo a demanda faria sentido à chegada de mais investidores neste campo de diversões. Se a iniciativa pioneira de Lyra em fazer a primeira exposição no Recife se dá em face da inovação e do investimento em novos produtos, agora há a certeza de que a população participará das exposições, o que justifica a melhoria das condições dos locais de exposição e de tecnologias aplicadas (a exemplo da eletricidade), também à chegada de novos filmes e da produção de filmes realizados in loco, ou seja, gravados no Recife.

Não se pode falar ainda de uma indústria cinematográfica na cidade, mas sem dúvida, constata-se aqui a vocação do Recife para o audiovisual seja pelas suas utilizações estéticas ou, e, comerciais.

Novos equipamentos chegariam ao Recife, assim como a empresa Carvalho & C. vindos do sul do país, com programação variada temporariamente alocados no teatro Santa Isabel, como relata o jornal:

Estéreoopticon - Assim se denomina um esplendido aparelho cinematographico chegado do sul pelo paquete Olinda e que vem se exhibir no Santa Isabel apresentando films desconhecidas da nossa platéa e todas do repertorio da grande casa pathé Frères, de Paris. São empzarios do referido aparelho os srs. Carvalho & C. que pretendem estrear sabbado proximo como programma attrahente e variado, composto de 16 fitas algumas de bello colorido e outras dramaticas de grande sucesso ultimamente na Capital Federal. A empreza tem todos os aparelhos electricos, inclusive motor, dynamo e ventiladores, além de um grande projector electrico do professor Molteni, de Paris, que junto ao cinematographo consegue outro attractivo que consisteem projecções lychromaticas de quadors fixos coloridos, nos intervallos de uma film para outra. Haverá trem para linha principal, terminando os espectaculos ás 11 e 1/2 horas da noite (Jornal do Recife, Recife, 16 dez. 1908, p. 2).

Mas dentre as várias exhibições ocorridas em 1908 algumas se destacam, como as que foram exibidas no Velódromo Pernambucano. Local para a prática de esportes e competições ciclísticas, comuns para a época (ARRAIS, F., 1998). Para as primeiras noites fora montado um programa bem atrativo pela empresa cinematográfica franco-brasileira da Pathé Frères, incluindo possíveis vistas produzidas em Recife. Mas, devido a problemas relacionado com eletricidade, segundo consta no Jornal do Recife do dia 27 de março, a primeira sessão ficaria para o dia vinte e oito de março.

Imagem 18 – Anúncio de filmes realizados em Recife pela empresa Franco Brasileiro.

Velodromo Pernambucano

Empresa cinematographica—Franco Brasileiro

**Programma da pomposa
estréa do importante cinematographo Pathé
Frères a realizar-se**

Sabbado, 28 de Março de 1908

Estre'a! Estre'a! Estre'a!

PRIMEIRA PARTE

N. 1 Deslumbrante symphonia executada pela harmoniosa banda do 14.º batalhão de infantaria.
 N. 2 O automovel desenfreado (Sensacional).
 N. 3 O rei dos Dollars (colorida).
 N. 4 Metempsychose (colorida). Film de grande effeito.
 N. 5 As tulipas.

Intervallo 10 minutos

Primeiro sorteio de amadores

N. 6 Symphonia pela banda do 14.º.
 N. 7 Vista exterior da igreja da Penha por occasião das exequias do rei d. Carlos e do principe d. Luiz.
 N. 8 A nossa galeria. O governador do Estado dr. Sigismundo Gonçalves.
 N. 9 Informaçõs uteis (annuncios luminosos).
 N. 10 A nossa galeria. O dr. Rosa e Silva, eminente chefe do Partido Republicano do Estado.
 N. 11 A entrada da Barra do Recife.
 N. 12 A pedido. Dobrado Velodromo Pernambucano.

Intervallo 10 minutos

2.º sorteio

N. 13 Symphonia pela apreciada banda do 14.º.
 N. 14 Quem bebeu... beberá, comica, muito comica.
 N. 15 Forja infernal.
 N. 16 Vistas de Paris.
 N. 17 Pescador de Perolas.

Fonte: Jornal do Recife (1909).

Observa-se que mesmo com a mudança das datas e a ordem dos filmes, apresenta-se na programação os possíveis filmes produzidos em Pernambuco, como a Entrada da barra do Recife, que indica ser uma filmagem quando à bordo de alguma embarcação avistando a chegada ao Recife, filme este que remete ao que ocorrera no Rio de Janeiro em 1898, data do suposto primeiro filme rodado naquele estado (BERNADET, 1995). Amadores do Velodromo, possivelmente pelo nome retrataria momentos onde pessoas não profissionais ou competidoras, se utilizassem da pista do velódromo para se divertir. Aqui cabe questionar se as pessoas retratadas eram também os espectadores no Velódromo, e quais as suas reações ao se perceber retratados em uma película. Este tipo de resposta ainda não é permitida com a documentação observada, porém, arrisco dizer que esta era uma grande possibilidade e que

isto afetaria as subjetificações acerca do divertimento através do consumo de filmes. Não haveria de ser diferente uma vez que o público pagaria não mais para assistir o outro, o exótico, o distante, mas sim estaria se vendo em um dos maiores recursos tecnológicos da época.

Outro filme seria Estrada de Ferro Central, podendo se referir a imagens produzidas durante o caminho do trem ou ao local de embarque e desembarque da locomotiva, já que no início do cinema houve uma grande quantidade de filmagens em estações ou por onde o trem circulava, dando destaque devido ao pensamento da época ser ligado as transformações tecnológicas e ao advento de uma vida nos moldes modernos (COSTA, F., 2005).

Lia-se ainda sobre outro filme chamado de Vistas da Cidade, onde provavelmente o operador do cinematógrafo escolheu lugares conhecidos da cidade do Recife para que os espectadores observassem tais paisagens costumeiras do dia a dia, de uma forma diferente, o real na sua verossimilhança. Assim prosseguiram as exibições no velódromo Pernambucano, contendo vistas produzidas em Pernambuco, das quais os jornais informavam posteriormente o que o público ou a própria imprensa teria achado das sessões, como a que segue abaixo:

Attrahram domingo ultimo numerosa concurrencia as diversões realizadas nesse estabelecimento sportivo. as corridas estiveram bastante animadas, seguindo-se á essa parte da festa esplendida funcção cinematographica, que deixou a melhor impressão. vistas interessantes e de bellissimo effeito foram apresentadas, varias dellas comicas, dramaticas e coloridas, retratos de senhoras e senhoritas pernambucanas. de representantes da galeria infantil de pessoas gradas e cyclitstas, alem de uma parte de anuncios luminosos (Jornal do Recife, Recife, 6 maio. 1908, p. 3).

Nota-se que o jornal não diz quais filmes, mas detalha algumas características observadas nas películas durante a exibição, como a de senhoras e senhoritas pernambucanas, provavelmente da Vistas do Recife ou Amadores do Velodromo. Além das imagens dos cidadãos recifenses já se notava da utilização do cinema como propaganda de marcas, nesse caso de produtos locais.

Quadro 2 – Possíveis filmes produzidos em Pernambuco (1902-1906-1908).

FILME	EMPRESA	LOCAL	ANO
Vistas da Estação de Timbaúba	Bioscope Inglez	Teatro Santa Isabel	1902
Panorama do Recife	Bioscope Inglez	Teatro Santa Isabel	1902
Vista Pernambucana	Hervet	Teatro Santa Isabel	1906
A Entrada da Barra do Recife	E. C. Franco Brasileiro	Velódromo	1908
Amadores do Velódromo	E. C. Franco Brasileiro	Velódromo	1908
A nossa Galeria	E. C. Franco Brasileiro	Velódromo	1908
Vistas da cidade	E. C. Franco Brasileiro	Velódromo	1908
Estrada de Ferro Central	E. C. Franco Brasileiro	Velódromo	1908
Dobrado Velodromo Pernambucano	E. C. Franco Brasileiro	Velódromo	1908

Fonte: SILVA (2018).

As exibições no Velódromo prosseguiram por meses, inclusive já em 1909 o velódromo ainda esporadicamente utilizava um cinematógrafo para suas funções complementares nesse espaço de diversões e esportes. Além de outros equipamentos cinematográficos, instalados temporariamente em diversos lugares no Recife como demonstrou Moraes (2005).

Imagem 19 – Anúncio de um cinematógrafo no Teatro Santa Isabel.

THEATRO SANTA ISABEL

Cinematographo Electro-Lentiplastico cromocolis serpentigraf
The Great attraction and novelties Company
HENRIQUE ERBÉ, DE NEW-YORK

Hoje! Domingo—às 3 horas em ponto—Hoje!
Grande Matinée
A RIR! TODOS A RIR!

PROGRAMMA

<p>Overtura pela banda de musicos do 2.^o corpo de policia. «Fatalidade», drama. «O Esforcado», muito comica. «Torpedeira em alto mar», comica. «Pandega com consequencia», comica. «Colla muito forte». Overtura pela Banda. «Os Terremotos da Calabria», drama. «Remedio acertado», muito comica.</p>	<p>«Cavallo malluco», comica. «Sapato apertado», comica. «Estudante farçante», comica. Overtura pela Banda. «A Caridosa», drama. «Novo Transatlantico», comica. «O Carteiro de ferraduras», comica. «Criança difficil de contentar», comica. «Novo delegado de policia», fabrica de gargalhada, rir a fartar.</p>
---	---

Preços

Camarotes de 1. ^a e 2. ^a ordem..... 10\$000	Platás..... 1\$500
Ditos de 3. ^a ordem..... 8\$000	
Cadeiras de 1. ^a e 2. ^a 2\$000	Geras..... 1\$000

Crianças — 500 réis

O theatro estará completamente ás escuras.
À noite não haverá espectáculo.

Fonte: Jornal do Recife (1908).

Após alguns anos de exhibições itinerantes, a cidade do Recife iria seguir o exemplo de outras capitais brasileiras, mesmo que tardiamente, se for comparar ao Rio de Janeiro ou São Paulo, na criação de espaços exclusivos, localizados inicialmente no centro da cidade, para a exhibição de filmes.

3.7 A SEDENTARIZAÇÃO DAS SALAS PARA PROJEÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Observou-se que no decorrer dos anos, desde o final do século XIX até o começo do século XX, grande quantidade de companhias e de aparelhos cinematográficos passaram pelo Recife, não só no centro, mas em bairros como Várzea e Casa Amarela, como evidenciado por diversos jornais recifenses, incluindo ainda outras cidades como Olinda, Jaboatão, Pelo costume com que tais periódicos divulgavam as exhibições, a palavra cinematographo começava a ter vários significados.

João do Rio tinha no Rio de Janeiro uma coluna chamada cinematographo, na qual descrevia cenas do cotidiano carioca, utilizando a palavra como um substantivo, e utilizando-a para fins além do próprio cinema. Algo nesse sentido ocorreu no Recife, pois já no começo do ano de 1909 o Diário de Pernambuco inaugurou uma coluna intitulada Cinematographo, que trazia debates sobre a vida política na cidade, incluindo reportagens diversas, mas no decorrer dos jornais essa coluna não aparece mais, provavelmente caindo em desuso.

Já outro jornal, o A Província informava a chegada de mais um aparelho à cidade do Recife, trazido por outro proprietário que já havia passado na cidade alguns anos antes, o Cinematógrafo da empresa A. Joulie:

Cinematographo A. Joulie – Conforme telegramma de Paris dirigido ao sr. Oscar Gomes, bilheteiro do Santa Izabel embarcou em Bordeaux, no paquete *Orissa*, com destino a esta capital, o sr. A. Joulie, proprietario de um cinemaotgrapho aperfeiçoado que já se exhibio no nosso theatro ha dois annos passados, com grande sucesso. As *films* são todas novas e do repertorio da casa Pathé Frères de Paris (A Província, Recife, 12 jan.1909, p. 1).

Nesse trecho observa-se que havia uma correspondência entre o administrador do teatro Santa Isabel, que era responsável por algumas atrações nesse espaço, o senhor Oscar Gomes, e a companhia do Joulie. Tudo indica que pelo menos as empresas que passavam por Recife criavam algum tipo de vínculo com as casas de espetáculos, uma vez que, como eram espetáculos itinerantes, o retorno dessas companhias às cidades era algo provável, como visto anteriormente a exemplo da companhia Hervet que veio para Recife, pelo menos três vezes.

Segundo alguns jornais, as exhibições foram proveitosas, tendo um gramofone para auxiliar as cenas vistas. Mas no mês de março encontra-se no Jornal A Província, um anuncio de venda de um cinematógrafo, com quinhentos metros de filmes e grande quantidade de vistas fixas, informando algumas delas sendo da cidade do Recife, não informando o dono do equipamento, nem o preço, só o local da compra, numa tabacaria (A Província, Recife, 31 mar. 1909, p. 2). Em julho do mesmo ano outros aparelhos estavam à venda, contudo, os motivos de tais aparelhos estarem sendo vendidos não eram divulgados.

Após quase treze anos depois das primeiras exhibições feitas na cidade do Recife, e de uma grande quantidade de equipamentos cinematográficos terem passado pela cidade, inclusive algumas permanecendo por meses, dando mesmo que temporariamente, um local para assistir filmes, o Recife estaria vivenciando o prenúncio de uma nova era que logo resultaria no estabelecimento de salas fixas, criadas exclusivamente par a exibição de filmes – os cinemas.

Quadro 3 – Aparelhos cinematográficos no Recife (1896-1909).

APARELHO	EXIBIDOR	DATA	LOCAL
Kinetoscopio	Francisco Pereira de Lyra	1895	Rua Barão da Victória
Kinetographo	Francisco Pereira de Lyra	1896	Bairro de São José
Vitascopo	M. J. Killelea	1897	Praça da Concordia
Motoscopio	Georges Mornand	1898	Rua Larga do Rosário N. 72
Motoscopio	Domingos Mafra	1899/1900	Hotel Commercial
Cinematographo	Não informado	1900	Rua Imperatriz N. 25
Cinematographo	Não informado	1901	Não informado
Theatrosopio	Não informado	1902	Rua da Rosa e Silva N. 61
Bioscopio	José Filipi	1902	Teatro Santa Isabel
Bioscopio de Farrangut	companhia japonesa Kahdara	1903	Teatro Santa Isabel
Cinematographo	sr. Hervet	1904	Teatro Santa Isabel
Cinematographo	J. Gyrão	1904	Café 15 de novembro
American-Biographo	Arlindo da Costa/ Carlos Braga	1904	Teatro Santa Isabel
Cinematographo	Não informado	1905	Não informado
cinematographo Fallante	Hervet	1906	Teatro Santa Isabel
Cinematographo	Lyra	1906	Olinda
Cinematographo	M. Haurt	1906	Teatro Santa Isabel
Cinemnatographo	A. Joulie	1907	Teatro Santa Isabel
cinematographo Fallante	Hervet	1907	Teatro Santa Isabel
Cinematographo Pathé Frères	Oliveira, Coelho & C ^a	1907	Teatro Santa Isabel
Cinematographo	Não informado	1907	Teatro Santa Isabel
cinematographo Fallante	A. Romero	1908	Teatro Santa Isabel

Cinematographo	Hervet	1908	Teatro Santa Isabel
Biographo(cinematographo Colosso)	Negri-Appiani	1908	Teatro Santa Isabel
Estéreopticon	Carvalho & C	1908/1909	Teatro Santa Isabel
Cinematographo Pathé Frères	Empresa Cinematographica Franco-Brasileiro	1908/1909	Velódromo Pernambucano
Cinematographo Electro-lentiplastico	henrique Erbé	1908	Teatro Santa Isabel
Cinema Veneza	Fred. Ramos	1908	Teatro Santa Isabel
Cinematographo	A. Joulie	1909	Teatro Santa Isabel
Cinema Pathé	Francisco Guedes/Antonio Juvino da Fonseca	1909	Rua Barão da Victória
Cinema Palace	José Pereira & C	1909	Várzea
Cinema Royal	Ramos & C.	1909	Rua Barão da Victória

Fonte: SILVA (2018).

Sobre esse contexto, observa-se que inicialmente muitas projeções eram feitas como complemento de uma programação diversificada, enquanto outras atrações eram exclusivamente proporcionadas apenas pelos cinematógrafos. Estados como o Rio de Janeiro e São Paulo, já tinham salas fixas para exibições fílmicas, além de produções cinematográficas modestas (ARAÚJO, 1976, 1980). O Recife, como já visto, teria tido algumas experiências na filmagem de cenas obtidas por companhias itinerantes e que incluíam vistas animadas da própria cidade, acredita-se, como forma de incendiar a plateia que assistia a exibição. Logo, a criação de um local destinado exclusivamente às projeções de filmes seria uma questão de tempo, visto que, tal diversão já teria se expandido e caído no gosto das grandes cidades pelo mundo, e no Recife não foi diferente.

A primeira sala exclusiva para a exibição de filmes no Recife seria instalada na Rua Barão da Victória, atual Rua Nova. Rua bastante movimentada no começo do século XX, com maior intensidade de movimentação no fim da tarde, devido aos alunos e alunas vindo de colégios, jornalistas em busca de notícias, além de vários ateliês de fotografia, de bares, cafés, armazéns, restaurantes naquele local. Existiam ainda nessa rua trilhos por onde passavam

carros para transporte e carga. Segundo Arrais, R., (1998, p. 30), essa era considerada “a rua da elegância, do consumo da moda e do cultivo da frivolidade”.

Seria nessa rua movimentada, no número 45, que no dia vinte sete de julho estrearia a casa nomeada de Cinema Pathé. Nome sugestivo, já que, se referia a marca Pathé Frères, bastante conhecida mundialmente no cenário comercial do cinema, obviamente tendo ligação direta com a empresa, responsável pelo equipamento que seria instalado, facilitado devido à sucursal da empresa localizada no Rio de Janeiro. Os jornais já informavam da inauguração da sala pelo menos um mês antes da abertura. Dentre as reportagens, uma merece destaque por sua riqueza de detalhes, como se observa:

Inaugurar-se-á, amanhã, no pavimento terreo do predio n. 45, á rua Barão da Victoria, o -Cinema Pathé-, moderna casa de cinematographo, pertencente aos srs. dr. Francisco Guedes e Antonio Juvino da Fonseca. De ha muito, se fazia preciso nessa cidade, um ponto de recreio, agradável e ao alcance de todas as bolças; agora, vai ser preenchida esta lacuna, com a montagem do -Cinema Pathé, o primeiro do genero, pelo acceio e bôa disposição em que se acha. estivemos ali pela manhã de hoje, em visita, e, podemos affirmar, satisfará as exigencias do publico, uma vez que está moldada as principaes casa cinematographicas do Rio de Janeiro e outras capitaes adiantadas dos paiz e estrangeiro. Compreheo -Cinema Pathé-, dois vastos salões, um de espera e outro destinado as funções de cinematographo, que estão luxuosamnte preparados; pelo primeiro começemos a discrição: As entradas serão pelas duas portas principaes, ficando no claro existente entre ellas, a bilheteria, com dois guichés para a vendagem de ingressos. Do lado esquerdo, estão dispostos bancos envernizados para as pessôas que comprarem geraes, e do lado opposto, caderias para as familias e pessôas que se destinem á primeira ordem, custando as entradas 1\$000 e 500. Este salão é dividido ao centro por uma balaustrada de madeira, bem torneada, não havendo communicação; as paredes foram aparelhadas com papel verde-escuro, de florões dourados, onde se destacam, simetricamente, litographias coloridas representando scenas de algumas Films sensacionaes. Dois ricos espelhos, de moldura branca, esmaltada, completam a ornamentação. Encimando os pequenos varões de metal que circulam os guiches, em forma de grade, se vêem, lâmpadas electricas mignos, muito elegantes e de côres; pendurado do tecto doois lustres modernos, com 10 lampadas de 16 velas cada uma, e mais dois passantes ventiladores de quatro palhetas, de 1200 voltas por minuto. Os dois espelhos de cristal têm as molduras circuladas de lâmpadas electricas mignons, de côres, distribuidas em series. Toda a sala é assoalhada com maderia listrada. Passa-se ao salão de espectaculo, cujas paredes receberam a côr cinzenta-escuro, para facillitar as funções diurnas e não produzir reflexo. É illuminado por 10 lampadas de 16 velas, e ventilado por tres poderosos aparelhos. Comporta 320 pessoas folgadoamente tendo mais um camarote destinado ás autoridades ou pessoas gradas. O gabinete de operações fica ao fundo, em lugar elevado e completamente afastado da sala de espectaculos, não oferecendo perigo algum, assim como a sala de machinas, que occupa uma pequena dependencia contigua, ao lado da rua das Flores. Tanto o operador como seus pertences e material de electricidade, foram fornecidos pela importante casa pathé Frères-, bastante conceituada, e que tem sucursal no Rio de Janeiro sob a firma Marck Frères& Filhos. Foi encarregado da montagem electrica e trabalhará no operador o intelligente moço Joaquim Magalhães, empregado da succursal do Rio de janeiro. O motor é do fabricante inglez -Gardner-, fornecido pela casa Manuel & C^a. , tem força de 20 cavallos fornecendo 10 kilowots; o quadro de distribuição é complicadissimo e de grande effeito, estando ao cargo do hábil machinista José Themistocles da Cruz Barros. A tela reproductora recebe projecção de um quadro de luz medindo 9 metros. As sessões serão diarias, sendo o

programma alterado todos os dias. A casa - Cinema Pathé- possui importante colleção de films, a maior parte coloridas e de grande extensão, todas completamente desconhecidas, como se póde verificar com o programma inserto em outra parte desta folha. Que o publico recompense os esforços dos srs. Francisco Guedes e Jovino da Fonseca são os nossos votos. -O - Cinema Pathé- receberá todos os mezes, films novas, da succursal do Rio de Janeiro e directamente da casa - PathéFrères - (Jornal Pequeno, 26 jul. 1909, p. 3).

A matéria já evidência devido ao seu tamanho, a importância que fora dada a inauguração do Cinema Pathé. Logo informa quem seriam os proprietários, Francisco Guedes e Antonio Juvino da Fonseca. Prossegue detalhando como estaria montando o local, com sala de espera, seguida pela sala de exibição, dos guichês para compra dos ingressos, das cores do ambiente, inclusive descreve que no seu interior, na sala de espera, o Cinema Pathé teria posto em suas paredes cenas de filmes, provavelmente internacionais. Além de espelhos e ventiladores, para um maior conforto na ventilação do espaço. Depois detalha a sala das projeções e da parte das máquinas, e nota-se da grande quantidade de lâmpadas utilizadas no ambiente, além dos componentes que dariam luz e projeção a esta casa.

Observa-se que a montagem do equipamento foi feita por um funcionário do Rio de Janeiro e que os filmes viriam diretamente da França e do Rio, fazendo assim, já uma rede de trocas, ou melhor, uma rede de distribuição. Um quadro bem montado de como seria a manutenção do equipamento, caso ocorresse algo e o da exibição, notadamente de filmes produzidos na França, da empresa Pathé, que nesse período dominava os circuitos não só de produção das películas, como das casas destinadas as projeções (ABEL, 2004).

Seria nesse ambiente que diariamente o espectador se divertiria com cenas de diferentes lugares. O observador moderno teria assim um novo mundo para se deslumbrar e aprender com o desconhecido. Segundo os jornais da época, seria a época de uma nova cidade, devido às transformações que estavam ocorrendo no Recife:

O Recife Novo Pernambuco que extremeça de amor pelo seu torrão natal, deve estar prelibando as delicias que fruirá dentro de poucos annos, quando os grandes transatlanticos, atracados ás docas do nosso porto, puzerem os nossos retardatários costumes em relações com o bom gosto e as requintadas maneiras dos povos civilizados... Além disso, accresce a fortuna que alvirá do commercio dessas gentes estrangeiras a percorrerem os nossos cafés, as nossas casas comerciais, e emprestando assim um ar de movimentação ás ruas abandonadas da nossa tão querida veneza Americana. O desejo do bello, a ancia de gosos mais refinados, a vontade quea todos domina, de ver um dia reconquistar a sua hegemonia, no norte do Brazil, a cidade do recife, tudo parece concorrer para essa febre que já vai dominando o povo pernambucano com o inicio do melhoramento do porto. Os café denotam uma frequencia animadora; o único cinematographo que temos não comporta ás vezes o numero de espectadores que excede á lotação da casa; os automóveis estão dando o que fazer á policia, e a casa de modas- Au Bom Marché, de propriedade de J. pessoa, á rua Sigismundo Gonçalves n. 3-A, tal a affluencia de

freguezes que diariamente a procuram, dá a nota predominante de conforto e elegância [...] (A Provincia, 22 ago. 1909, p. 7).

O tom eufórico e otimista nesta coluna denota que o Recife estaria nos trilhos do progresso, que os costumes provincianos seriam atrasados em relação aos povos civilizados, além da presença de estrangeiros em cafés ou lojas comerciais como sinal de apreço e de bons olhos pelos recifenses. A casa de espetáculo, como o cinema e a presença de carros dava um ar de progresso à cidade, além da reforma do porto, iniciada em 1908, obra esta de suma importância para ampliação do comércio recifense e para a chegada de novas embarcações, e porque não, atrações e divertimentos.

Esse pensamento e divulgação de uma sociedade mais civilizada eram propagados pelos periódicos da época, pois contribuía para dar a cidade do Recife feições mais modernas, e, segundo Arrais, R., (1998), acreditavam serem os agentes civilizatórios e pedagógicos. Porém, tais avanços não eram sentidos em todos os cantos, enquanto a parte mais elitizada da sociedade recifense podia desfrutar de costumes “à moda francesa” e momentos de lazer, crescia o número de mocambos, construções precárias de moradia, devido ao aumento da população. Aumentavam os contrastes no cenário da Veneza americana. Pensões precárias, mendicância, abandono de crianças, alto índice de mortalidade, péssimas condições sanitárias, diversos surtos de doenças, coexistiam com esse novo Recife oferecido pelos jornais (ARRAIS, R., 1998).

Seria em meio a essa disputa política e luta por um Recife novo que outra sala de exhibições fílmicas seria inaugurada, o Cinema Royal, na mesma rua que o Cinema Pathé, em endereço bem próximo, com equipamentos também vindos do Rio de Janeiro, como detalha a notícia:

A bordo do paquete S. paulo, esperado do sul nestes poucos dias, deve chegar todo o material comprado no Rio pelo sr. Manuel da Silva Ramos, para a instalação da nova casa cinematographica, o cinema Royal, á rua barão da Victória n. 47. Informam-nos que além do machinismo electrico, do grande stock de films escolhidas, de mobiliario de luxo, vem pelo citado vapor um dos melhores operadores, contratado especialmente para o funcionamento do Cinema, que deverá ser festivamente inaugurado ainda este mez (Diario de Pernambuco, Recife, 12 de out. 1909, p. 2).

Observa-se que a instalação dos equipamentos seria todo vindo de fora, da empresa Pathé, na sua sucursal instalada no Rio de Janeiro, contudo a estreia não ocorreu em outubro como informou o jornal, mas sim em novembro. A firma responsável pelo Cinema Royal no

Recife seria a Ramos & C, na rua barão da Vitória, no número 47, enquanto o Cinema Pathé, ficava no número 45.

Na inauguração do Cinema Royal este contava com um piano na sala de espera, o que daria um toque mais refinado ao espaço; divisão para a entrada de telespectadores, um total de 350, onde de um lado entraria os de primeira classe, do outro de segunda classe, e por fim uma saída de acesso, após o fim das projeções. Assim descreveu o periódico:

Deve inaugurar-se hoje, ás 6 horas da tarde, este cinematographo, pertencente a firma Ramos & C. e sito á rua barão da Victoria n. 47. Serão exhibidas as seguintes fitas: 1ª parte-- pelle de gato; 2ª-- O bom doutor (comica); 3ª-- Ouchar, o negociante (drammatica); 4ª-- Um casamento americano (comica). O cinema Royal foi caprichosamente montado, sob a competente direcção do sr. Eduardo Fonseca. e é digno da frequencia do publico. A sala de espera, preparada com todo o aceio, tendo um piano e, nas paredes, grandes espelhos e pinturas a oleo, é dividida em tres partes: a esquerda--entrada para a primeira classe; o centro--entrada para a segunda classe e a direita-- sahida geral. O salão de espectaculos, sufficientemente ventilado, dividi-se em duas classes: a primeira com duzentas cadeiras, quasi todas de braço, e a segunda com 150. O grupo electrogeneo é do fabricante Dion Bouton e está installado no predio do cinematographo por meio de um cabo subterraneo. O aparelhocinematographico é da casa pathé Frères, de Paris, ultimo modelo, e está entregue ao habilissimo artista sr. Miguel dos Santos. A iluminação, interna e externa, é profusa. Aos srs. Ramos & C. agradecemos os convites que nos enviaram (A Provincia, Recife, 06 nov. de 1909, p. 1).

Além do jornal A Província, os demais periódicos recifenses destacaram a inauguração do Cinema Royal com informações similares, dando poucas adições de destaque para o que acontecia nos primeiros dias de exibição, como fez o Diário de Pernambuco, ao relatar alguns convidados para a estreia além da presença de outros representantes da imprensa:

Inaugurou-se hontem o Cinema Royal, á rua Barão da Victoria n. 47, de propriedade dos srs. Ramos & C. O novo estabelecimento cinematographico, um dos melhores no genero actualmente existentes no recife, está montado com luxo e verdadeiro gosto, O salão onde funciona o mesmo destaca-se pela sua pintura e ornamentação, apresentando imponente e agradabillissimo aspecto. A' inauguração do Royal estiveram presentes os representantes da imprensa desta cidade, assitindo tambem ao acto o general Bellarmino Mendonça, inspector da 5ª região militar. O cinematographo manteve-se sempre cheio, das 6 horas da tarde ás 10 da noite, vendo-se o recinto repleto de inumeras senhoras e cavalheiros. Tocou durante a sua inauguração uma das bandas de musica de musica do corpo policial. Com o novo estabelecimento e o Pathé, no recife, a população já encontra, commodamente, locais offerecendo instructivas diversões, concorrendo para dar um tom de alegria e movimentação á nossa bellaveneza, ainda tãa pobre de distrações desse genero (Diario de Pernambuco, Recife, 7 nov. 1909, p. 1).

Assim o Recife teria noites diárias de exibição de filmes oriundos da empresa Pathé. Mesmo que em cinemas distintos, com donos diferentes, a programação fílmica variada representava a multinacional francesa, que teria grande influência na primeira metade do

século XX, inclusive nos Estados Unidos, o maior comprador de filmes franceses nesse período (ABEL, 2004).

3.8 RECIFE NUMA VISTA PANORÂMICA

O começo do século XX para o cinema mundial abre novos caminhos, tanto relacionadas aos avanços tecnológicos quanto no que se refere ao aumento de produção de filmes, instalação de salas específicas para exibições e diversas empresas responsáveis pela distribuição de tais películas. A Pathé, como visto, deixou marcas no Brasil abrindo salas fixas pelo país em busca de ampliar um mercado já lucrativo. Mas, isso não impediu que outras companhias desembarcassem aqui, mesmo que de forma temporária e conseguissem boas impressões por onde passavam.

O cinema ia conquistando um lugar bastante sólido no mundo do divertimento e ampliava sua linguagem cinematográfica com visão de futuro, ou como diria Charles Pathé “o cinema será o teatro, o jornal e a escola de amanhã” (ROSENFELD, 2002, p. 69). Essa concepção era pressentida por alguns indivíduos como o escritor J. E. Whitby (ver Anexo A), cujo periódico Diário de Pernambuco, em 1902, traria uma coluna sua intitulada “Futuro do Cinematographo”, na qual este autor declara a importância do cinematografo para filmar aulas e conteúdos para que todos possam aprender e tal material possa ser apresentados inúmeras vezes afim de ampliar os métodos já existentes e ainda com o vislumbre da igualdade ao dizer que “desse modo, o pobre e o rico, o burguez e o camponez poderão gosar as mesmas vantagens” (Diario de Pernambuco, Recife, 6 ago. 1902, p. 2).

A utilização do cinema passa a ser vista sob diferentes perspectivas e a sua relação com o mundo moderno ganhou fortes laços como um dos principais divulgadores desta sociedade que se desenhava neste instante. Segundo Lefebvre (1991, p. 13) “a escrita cinematográfica, assim como a literária, toma como referência a cotidianidade, mas dissimula cuidadosamente a referência”. Cotidianidade essa, observada como um conjunto de atividades, de repetições, movimentos mecânicos e de vários signos pela qual a sociedade se justifica se significa, além de fazer parte de sua ideologia.

Teria sido essa cotidianidade observada no Recife algo que teria adentrando o espaço cultural do cinema, para fincar suas raízes na cidade com as salas fixas a partir de 1909? Além das duas salas, a Pathé e a Royal, outras novas iriam aparecer em diferentes bairros, incrementando mais ainda programação fílmica na região. Nesse momento se verifica que a mundialização do cinema teria surtido efeitos reais no Recife, pois, como diria Ortiz, R.

(2006, p. 31) “uma cultura mundializada, corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou”. Agora, de maneira análoga teria a mundialização, ou melhor, a expansão dos cinemas pelo Recife marcando o início de uma nova fase que altera os meios capitais de consumo e produção do cinema em Pernambuco. Além disso, seguindo Ortiz, R., (2006) entende-se que uma cultura mundializada não necessariamente implica dizer que haja o aniquilamento das manifestações culturais tradicionais de cada lugar, pois esse processo acaba incorporando e coexistindo os mesmos espaços.

Outras questões emergem com a consolidação do cinema, por exemplo, a perspectiva da modernidade e de seus avanços e os princípios de nacionalidade. Ou como um salto para outros campos das artes perceberá que somente na Semana de Arte Moderna de 1922 houve no Brasil um movimento capaz de indicar, no início do século XX, padrões estéticos para as criações artísticas e também que versa sobre a constituição de uma identidade brasileira representada nas artes, pois, “antes de mais nada, as pessoas iriam, maravilhar-se ao voltarem a ver tudo aquilo que normalmente não as maravilha: as suas casas, as suas caras, o ambiente da sua vida familiar” (MORIN, 1997, p. 32).

O cinema, por sua vez, vinte anos antes já apresentava registros do cotidiano como elemento artístico, mesmo que incipiente e sem a institucionalidade do cinema como arte. São anúncios dos paradigmas que só seriam problematizados mais adiante na história das artes no país. O que convém dizer que se na literatura e nas artes plásticas a modernidade era significada por meio de traços do cotidiano (como nas representações dos trabalhadores, da mestiçagem, das paisagens rurais em contraste com a cidade) no cinema as imagens em movimento aproximavam o espectador dessa ânsia pelo moderno. Quando se observava nos filmes o desenvolvimento de grandes cidades como Rio de Janeiro e Paris em um cinema no Recife, era como se a modernidade e o mundo “globalizado” também estivessem ali ainda que as mesmas películas revelassem discrepâncias políticas, sociais ou identitárias.

Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas, para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento (STAM, 2000, p. 34).

A produção cinematográfica europeia e norte americana assistida no Recife permitia que o espectador observasse um novo mundo, e mesmo para aqueles que já teriam viajado para esses países, essas imagens proporcionavam uma representação diferente, um imaginário um tanto quanto diferente, construído pela máquina de captura de imagens. Assim, pode ter

ocorrido com a filmagem produzida em 1902, com cenas de Pernambuco, uma quebra na concepção de que o cinema retratava somente o que estava distante.

Esse foi um período de grandes transformações, sobretudo no que tange as novas maneiras de observar o mundo, como ressalta Barbosa (2013):

Essas tecnologias foram decisivas na formação do mundo simbólico que emerge nessas últimas décadas do século XIX e primeiros anos XX em territórios governados por nova lógica midiática. O mundo se tornava próximo e visível. As descrições e a possibilidade, de ver, em imagens, lugares longínquos e figuras exóticas, mudavam a percepção do outro, agora visíveis, e antes apenas imaginado. As possibilidades de saber o que se passava no mundo em poucas horas construía gradativamente outra espacialização. O mundo se tornava mais compacto. A temporalidade ganhava nova dimensão (BARBOSA, 2013, p. 196).

Agora era possível que pessoas comuns estivessem registradas pelo cinematógrafo em circunstâncias cotidianas, como numa caminhada no passeio público, ou nas suas atividades físicas no velódromo, etc. Certamente esses filmes também circularam em outras capitais e de certo há se acreditar no prestígio que a população obtivera com a modernidade do Recife, ainda tão provinciano, circulando o mundo.

Os jornais, por sua vez, foram grandes responsáveis por essa divulgação de civilidade, progresso, modernização e enaltecimento da cultura europeia e também atuaram no Recife para demonstrar que esta modernidade já existia na vivência da cidade. Foram os principais divulgadores dos aparelhos ópticos além de outras inovações tecnológicas que ajudaram aos leitores a perceberem as mudanças que ocorriam em sua volta. A cidade já absorvia e também emanava os elementos da modernidade, não com a mesma intensidade que acontecia no Rio de Janeiro, capital do país, contudo, o cinema diante dessas transformações continuou seu caminho e firmou-se como um dos principais renovadores dos gostos culturais da cidade do Recife na primeira metade do século XX.



Fonte: Rua Nova (1880).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como problemática inicial analisar a chegada dos primeiros aparelhos cinematográficos na cidade do Recife, no final do século XIX, alguns meses após a criação e popularização de tais equipamentos pelo mundo. Para isso fora necessário primeiramente compreender o que foi o advento do cinema e suas reverberações na vida social.

Após uma investigação das consequências das modificações ocorridas no século XIX pelos inventos modernos, como transportes, eletricidade e urbanizações acentuadas, além da criação de um observador moderno, que percebeu que essas mudanças ocasionaram uma nova percepção tempo-espacial, ficou evidente que tais transformações não demorariam a chegar ao Brasil e no Recife ainda no século XIX.

O Brasil ainda vivia em meio a um sistema escravocrata e com diversos problemas estruturais com o Império, passando a ser uma República no final do século XIX. Foi nesse período que as ideias modernizantes desembarcaram dos navios que ali chegavam, trazendo além de ideias, diversos equipamentos oriundos de diferentes regiões e com múltiplas funcionalidades, inclusive os dispositivos ópticos, já em voga na Europa nessa época.

Esses mecanismos de ilusão de imagens em pouco tempo se difundiram por diversas regiões do país, sendo substituídos por outros equipamentos mais modernos, eficientes ou mesmo, mais baratos, já que tais objetos, que surgiram para ampliar pesquisas científicas, logo caíam no gosto dos pequenos empreendedores que sabiam como lucrar com diversões baratas e populares. Essas trocas de informações ou de utensílios que auxiliassem nas apresentações das mais diversas, possibilitou uma crescente rede de investimento em ramos do entretenimento, como do recente cinema, já dando os primeiros passos para uma indústria lucrativa ainda no final do século XIX.

Já que o cinema chegara ao Brasil em 1896, passando por regiões como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, dentre outras, seria bastante plausível que a cidade do Recife também estivesse inserida na rota desta invenção moderna. Foi a partir dessa reflexão que o presente trabalho se originou, buscando procurar vestígios para uma história do cinema no Recife, nas suas origens, ou melhor, das suas primeiras exposições de películas cinematográficas.

Foi perceptível logo no início da pesquisa, que a documentação do período inicial das primeiras exposições fílmicas no Recife, não teria ainda sido encontrada, pois da bibliografia existente, são praticamente nulas a menção aos anos do cinema itinerante na sociedade recifense. Após um estudo em obras que relatassem as primeiras exposições em outros estados como o Rio de Janeiro ou São Paulo, buscou-se vestígios de como eram noticiados os espetáculos cinematográficos no final do século XIX, já que tais sessões eram complementos de outras diversões e a forma como eram divulgados os filmes difere da qual se conhece atualmente.

Palavras como imagens em movimento, fotografias vivas ou animadas, vistas animadas, dentre outras, seriam o que se conhece como filme, eram curtos, preto e branco, ou

alguns sendo pintados a mão, inclusive os próprios filmes não eram destaque na propaganda dos espetáculos cinematográficos, mas os próprios aparelhos que proporcionavam interesse. Tais como o cinematógrafo, o *Vitascópio*, o *kinetographo*, dentre tantos outros, que eram inseridos na vida cultural da cidade por onde passavam.

Após encontrar as possíveis primeiras exposições ocorridas em setembro de 1896, no bairro de São José, pelo ator Francisco Pereira de Lyra, foi possível traçar uma cronologia das máquinas que chegaram ao Recife, inclusive, onde foram colocadas para exibir tais imagens, qual o equipamento utilizado, o preço que era cobrado no ingresso e quem era o responsável pelos mecanismos fílmicos. Essas informações só foram possíveis a partir dos diversos jornais que circulavam pelo Recife no final do século XIX e início do XX, sem dúvida, responsáveis pela maior e principal fonte do trabalho, já que contribuíram para compreender o advento do espetáculo cinematográfico nessa cidade.

Após uma catalogação e seleção das fontes encontradas, seguida de uma análise documental das mesmas, a história das primeiras exposições fílmicas na cidade do Recife puderam ser escritas e problematizadas, inseridas num âmbito mais geral, a da história do cinema, dos seus primórdios, do Primeiro Cinema e como uma prática social atrelada as modificações que ocorriam no cenário global e impactavam diversos lugares como a própria Recife, assim começava a inserção do cinema na agenda cultural recifense.

Recife nesse período, passava por algumas modificações, tanto no cenário político, econômico e social, como a ampliação do porto no início do século XX, a chegada de novos transportes e a ampliação da rede ferroviária que ligava diferentes regiões do interior com a capital. Casas de espetáculos e ruas movimentadas agitavam o cotidiano ao entardecer, como na Rua Nova, foi justamente nessa rua que seria inaugurada os primeiros espaços específicos para exibição fílmica, as salas de cinema como a *Pathé* e a *Royal*, criando uma sociabilidade ainda não vista.

Nessa busca por uma história social do cinema na cidade do Recife, observou-se a participação do cinema na vida das pessoas que ali frequentavam as sessões, além de modificar ou fazer com que alguns mecanismos da vida quotidiana se adaptassem a essa nova realidade na vida cultural da cidade, como o transporte, que tinha ao final das exposições, linhas para diferentes bairros para que o espectador pudesse voltar para casa com segurança. Ou mesmo anúncios de cuidados ao cair da escuridão no início das sessões, para o perigo de furtos, bem como uma crítica jornalística informando em noticiários posteriores, como teria sido a programação da noite anterior, se fora agradável e com boa quantidade de espectadores,

se tal aparelho teve algum problema técnico ou se a música tocada pela banda sinfônica seria a mesma tocada em outras programações, sendo solicitada a mudar seu repertório para que ninguém caísse no sono da mesmice.

O cinema vai ganhando importância no entretenimento da cidade e alcança o Teatro Santa Isabel, que no século anterior, no XIX, era um dos lugares mais renomados e caros para se assistir uma ópera ou mesmo, um espetáculo teatral, mas que abrigou diversas “enchentes”, como era cunhado na época a grande quantidade de público para assistir a companhias cinematográficas. O Teatro abriu as portas para que diversas companhias pudessem alugar seu espaço, por um determinado tempo, para as exposições fílmicas.

Mesmo antes da fixação das primeiras salas específicas para exposições fílmicas, a pesquisa conseguiu observar como o cinema já fazia parte da vida noturna de Recife, já que fora perceptível que em determinados momentos, mais de um equipamento funcionava em sessões pagas na cidade, no mesmo período. Assim, é possível compreender que o cinema, mesmo que de forma itinerante, ocasionava uma nova percepção sensorial, dada a representatividade que os filmes proporcionavam ao espectador, ao passo, que podiam conhecer diferentes lugares, culturas diferentes, por imagens, por vezes distorcidas ou mesmo observar paisagens conhecidas.

Esses filmes e equipamentos foram importantes não só para perceber a inserção do cinema no Recife, mas para buscar indícios de que nesta cidade poderia ter tido filmagens, já que muitas das companhias que permaneciam, traziam o cinematógrafo que podia filmar e exibir. Depois de constatar que algumas companhias vinham de outros estados e que na sua programação podia-se visualizar filmagens de regiões do Brasil, fortaleceu a teoria de que alguns filmes foram realizados no Recife.

Após uma busca mais minuciosa nos documentos encontrados em fontes primárias, como os jornais, em arquivos como os da Fundaj, Apeje e na Hemeroteca Digital, conseguiu-se encontrar indícios de filmagens no Recife por volta dos anos de 1902, 1906 e 1908. Fortalecendo tal possibilidade ao ser descobertas algumas notícias posteriores as exposições, o que teriam achado de tais imagens que retratavam algumas cenas do cotidiano da cidade do Recife nesse período. Assim, tal inquietação inicial fora esclarecida e muito provavelmente outras filmagens ocorreram na primeira década do século XX, ampliando substancialmente a historiografia do cinema em Pernambuco.

Foram esse alguns achados importantes do presente trabalho, sua construção e finalização para uma melhor compreensão do que foi a inserção do cinema na vida cotidiana do Recife em fins do século XIX e início do século XX, com destaque para o período

itinerante, pautado pelas inovações tecnológicas que o mundo moderno estava oferecendo e pelas modificações políticas, sociais e culturais que passava a sociedade global, sem ser da mesma forma ou velocidade em todos os lugares, obviamente.

Por fim, foi possível compreender o percurso histórico e cultural desenvolvido nesta dissertação, a chegada do cinema na cidade do Recife até a fixação das primeiras salas entre 1896 a 1909. Foi um estudo proveitoso que adicionará informações importantes para quem busca estudar a história do cinema em Recife, das suas origens até os dias atuais, possibilitando a curiosidade através de novos trabalhos, estes, lançando novas perguntas e ampliando o que foi encontrado e analisado pelo texto acima.

REFERÊNCIAS

- ABEL, R. **Os Perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano**. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). O Cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. cap. 7, p. 215-26.
- ARAÚJO, V. de P. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- ARAÚJO, V. de P. **Salões, circos e salas de cinema de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARRAIS, I. C. **Teatro de Santa Isabel**. Recife: Fundação do Recife, 2000.
- ARRAIS, R. **Recife, culturas e confrontos: as camadas urbanas na campanha salvacionista de 1911**. Natal: EDUFRN, 1998.
- ARRAIS, R. **O Pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX**. 2004. 551 p. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, USP Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- AUTRAN, A. **Alex Vianny: crítico e historiador**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AZEVEDO, V. **Entre a tela e a platéia: considerações sobre o comércio de cinema no início do século XX nas “terras do café”**. *Artcultura*, Uberlândia, MG, v. 5, n. 6, p. 66-78, jan./ jun. 2003.
- BARBOSA, M. **História da comunicação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
- BARRO, M. **A Primeira sessão de cinema em São Paulo**. São Paulo: Editora Tranz do Brasil, 1996.
- BARROS, J, D’A. **O Campo da história**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BARROS, J, D’A. **Cinema e história: entre expressões e representações**. In: NÓVOA, J.; BARROS, J, D’A. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. cap. 2, p. 55-105.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELTRÃO, C.; CARDOSO, C. F. **Semiótica do espetáculo: um método para a história**. São Paulo: Editora Apicuri, 2013.
- BENJAMIN, W. **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e terra, 2000. cap. 6, p. 221-254.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BERNADET, L. R. **O Cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem**. São Paulo: Papyrus, 1970.

BERNARDES, D. **Recife: o caranguejo e o viaduto**. Recife: Ed. da UFPE, 1996.

BERNADET, J.-C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

BERNADET, J.-C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo, ANNABLUME, 1995.

BORGES, L. C. de O. **Memória do cinema em Mato Grosso**. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2008. (Coleção Memória e Mito do Cinema em Mato Grosso, v. 1).

BOURDIEU, P. **Mercado de bens simbólicos**. In: BOURDIEU, P. A Economia das trocas simbólicas. Manaus: Editora Perspectiva. 1998. cap. 3, p. 99-181.

BRANDÃO, H. S. **"A fábrica de imagens" o cinema como arte plástica e rítmica**. 2008. 173 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa, São Paulo.

BRESCIANI, M. S. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CALIL, C. A. **Cinema e indústria**. In: XAVIER, I. (Org.). O Cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996. cap. 2, p. 45-69.

CAMPOS, Z. V. **Doce amargo: produtores de açúcar no processo de mudança Pernambuco (1874-1941)**. São Paulo: Annablume, 2001.

CANNADINE, D. **Que é a história hoje?** São Paulo: Gradiva, 2006.

CAPUZZO, H. **Cinema a aventura do sonho**. São Paulo: Editora Nacional, 1986.

CARDOSO, A. L. R. **Trens de subúrbio nas rotas de exportação: uma dinâmica urbana para as ferrovias pernambucanas de longa distância (1858-1900)**. 2018. 54 p. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

CARDOSO, C. F. **Panorama da historiografia ocidental (até aproximadamente 1930)**. In: CARDOSO, C. F. Um historiador fala de teoria e metodologia, ensaios. Bauru, S. P.: Edusp, 2005. cap. 6, p. 115-150.

CERTEAU, M. de. **A Operação historiográfica**. In: CERTEAU, M. A Escrita da história. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006. cap. 2, p. 65-119.

- CHARNEY, L. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade**. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. cap. 10, p. 317-334.
- COELHO, T. **O Que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CORBIN, A. **O Segredo do indivíduo**. In: PERROT, M. (Org.). *História da vida privada 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COSTA, A. M. da.; SCHWARCZ, L. M. **Virando séculos 1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COSTA, E. V. da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- COSTA, F. C. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue editorial. 2005.
- COSTA, F. C. **O Primeiro cinema**. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 6. ed. Campinas, S. P.: Papyrus, 2006. cap. 1, p. 17-52.
- CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CUNHA, P. C. (Org.). **Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares**. Recife: Editora Massangana, 2006.
- CUNHA, P. C. (Org.). **A Utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia**. Recife: ED. universitária da UFPE, 2010.
- DA-RIN, S. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- EISENBERG, P. L. **Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840/1910**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Campinas: Unicamp, 1977.
- EISENBERG, P. L. **Falta de imigrantes: um aspecto do atraso nordestino**. *Revista de História (São Paulo)*, São Paulo. v. 46, n. 94, p. 583-601, jan./mar. 1973.
- FALCON, F. **Iluminismo**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- FIGUEIRÔA, A. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Editora FCCR, 2000.
- FIGUEIRÔA, A. **História do cinema em Pernambuco**. Recife: Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, 2006.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **A Narrativa cinematográfica**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2009.

- GOFF, J. L. **Documento/monumento**. In: GOFF, J. L. História e memória. 5. ed. Campinas, S. P.: Editora da Unicamp, 2003. cap. 10, p. 462-476.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRAHAN, R. **Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil 1850-1914**. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- GUNNING, T. “**Fotografias animadas**”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). O Cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996. cap.1, p. 21-42.
- GUNNING, T. **O Retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema**. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). O Cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. cap. 1, p. 33-65.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOBBSAWM, E. J. **A Era das revoluções 1789-1848**. 19. ed. São Paulo: Paz e terra. 2015.
- HOBBSAWM, E. J. **A Era do capital 1848-1875**. 4. ed. São Paulo: Paz e terra. 1988.
- HOBBSAWM, E. J. **A Era dos impérios 1875-1914**. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LAGNY, M. **O Cinema como fonte de história**. In: NOVOA, J. (Org.). Cinematógrafo: um olhar sobre a história. São Paulo: UNESP, 2009. cap. 5, p. 99-132.
- LEFEBVRE, H. **A Vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo. Editora Ática, 1991.
- LEVINE, R. **A Velha usina: Pernambuco na federação brasileira, 1889-1937**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LUS, N. M. Q. P. da. **Os Caminhos do olhar: circulação, propaganda e humor: Recife (1880-1914)**. 2008. 329 p. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife.
- MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, S. P.: Papyrus, 1997.
- MAIOR, P. M. S. **Nos caminhos do ferro: construções e manufaturas no Recife (1830-1920)**. Recife, CEPE, 2010.
- MANSUR, A. **O Novo ciclo do cinema pernambucano: a questão do estilo**. Recife: Editora UFPE, 2010.
- MARX, K.; ENGELS, F. **O Manifesto comunista**. 17. ed. São Paulo: Paz e terra. 2007.
- MATTOS, M. F. S. C. G. **O Sentido da modernidade no imaginário do século XIX**. Dobras Barueri, SP, v. 3, p. 96-103, 2009.

MAYANARD, A. “Presepe de Sombras” em Aracaju (Sergipe – Brasil): uma reflexão sobre exposições cinematográficas no início do século XX. Revista de história da Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, v. 3, n. 1, p. 131-142, jan. /jun. 2014.

MENDONÇA, L. C. de. **Recife Mascate**: a aventura empreendedora lusa na primeira metade do século XX. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MORAIS, M. L. N. de. **Recuperando informações para a história do cinema em Pernambuco**: agenda do cinema ambulante (1900-1909). In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 3., UFRGS. 2005. p. 1-14.

MORETTIN, E. **O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. História (Curitiba): Questões e Debates, Curitiba, v. 20, n. 38, p. 11-42, 2003. Disponível em: < <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250> >. Acesso em: 22 jun 2017.

MORIN, E. **O Cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D’agua editora, 1997.

NASCIMENTO, L. do. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)**. Recife: Imprensa Universitária da UFPE, 2009.

NEEDEEL, J. **Da Belle Époque Tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, J. de S. et al. **A Arte do demônio?** o cinema e os literatos em Teresina (PI) no início do século XX. Revista **Cordis**. São Paulo, n. 10, p. 249-283, jan./jun. 2013.

ORTIZ, C. **O Romance do gato preto**: breve história do cinema. Rio de Janeiro: Editora da casa do estudante Brasil, 1949.

ORTIZ, R. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Editora brasiliense. 1991.

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo. Brasiliense, 2006.

ORTIZ, R. **Sociedade e cultura**. In: SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio. Brasil um século de transformações. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. cap. 6, p. 184-209.

ORTIZ, R. **Tradição e modernidade**: a linha do tempo. In: ORTIZ, R. Universalismo e diversidade. São Paulo: Boi Tempo, 2015. cap. 3, p. 63-87.

PESAVENTO, S. J. **Exposições universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PESAVENTO, S. J. **O Imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed., 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2008.

PROST, A. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

RCHWARTZ, V. **O Espectador cinematográfico antes do aparato do cinema**. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. cap. 11, p. 337-360.

REZENDE, A. P. **(Des)Encantos modernos**: histórias da cidade do Recife na década de XX. Recife: FUNDARPE, 1997.

REZENDE, A. P. **O Recife na década de vinte**: modernidade e identidade. Recife: Departamento de História, 1996. (Clio-Série História do Nordeste, n. 16).

RITTAUD-HUTINET, J. **Os Irmãos lumière**: a invenção do cinema. São Paulo: Scritta, 1995.

RODRIGUES, E. A. S. **Cinema e história**: um olhar cultural sobre os espaços de sociabilidades. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22. 2003, João Pessoa. Anais... João Pessoa: ANPUH, 2003. p. 1-12.

RODRIGUES, M. **O Brasil na década de 1910**: a fábrica e a rua, dois palcos de luta. São Paulo: Editora ática, 1997.

ROSENFELD, A. **Cinema**: arte e indústria. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

SADOUL, G. **História do cinema mundial**: das origens aos nossos dias. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. v. 1.

SADOUL, G. **O Cinema**: sua arte, sua técnica, sua economia. Tradução Luiz e Thais L. de Vasconcelos. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

SANTIAGO, R. **Cinematógrafo pernambucano**: a jornada da transgressão, do sonho e da sedução. 1995. Total de folhas. Dissertação (Mestrado em História Sociocultural) – Universidade Federal de Pernambuco. 1995.

SANTOS, M. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1998.

SARAIVA, K. **Cinemas do Recife**. Recife: Funcultura, 2013.

SCHVARZMAN, S. **História e historiografia do cinema Brasileiro**: objetos do historiador. Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas, Bahia, v. 10, n. 17, p. 15-40, jan./jun. 2007.

SETARO, A. **Panorama do cinema baiano**. Salvador: FUNCEB, 1976.

SEVCENKO, N. **A Capital irradiante**: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, N. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 3.

SEVCENKO, N. **A Inserção compulsória do Brasil na Belle Époque**. In: SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural da primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1989. cap. 1, p. 25-77.

SEVCENKO, N. **O Prelúdio republicano**, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, N. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. v. 3. Introdução, p. 7-48.

SILVA, A. de F. **Jardins do Recife**: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937). Recife: CEPE, 2000.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2008.

SINGER, B. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. cap. 3, p. 95-123.

SKLAR, R. **História social do cinema americano**. São Paulo: Editora Cultrix. 1975.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, S. P.: Papyrus, 2000.

SUSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TRUTZ, A. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908. São Paulo: Ecofalante. 2010.

VASCONCELOS, S. **Quando o Recife sonhava em ser Paris**: a mudança de hábitos das classes dominantes durante o século XIX. Saeculum (João Pessoa): Revista de história, João Pessoa, v. 25, p. 215-226, jul./dez. 2011.

VASCONCELOS, S. **As reações ao cinema**: o impacto do cinema no cotidiano. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Londrina: ANPUH, 2005. p. 1-8.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

WEBER, E. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1988.

XAVIER, I. (Org.). **O Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1996.

Z Aidan, N. M. **O Recife nos trilhos dos bondes de burro 1871-1914**. 1991. 161 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PERIÓDICOS:

A Província, Recife, 10 dez. 1905, p. 1.

A Província, Recife, 18 out. 1902, p. 1.

Actor Lyra. Diário de Pernambuco, Recife, 25 ago. 1896, p. 2.

- Bellissimos. Jornal do Recife, Recife, 28 abr. 1900, p. 2.
- Café 15 de Novembro. Jornal do Recife, Recife, 12 out.1904, p. 2.
- Cinema Pathé. Jornal Pequeno, 26 jul. 1909, p. 3.
- Cinema Royal. A Província, Recife, 06 nov. de 1909, p. 1.
- Cinema Royal. Diário de Pernambuco, Recife, 12 de out. 1909, p. 2.
- Cinema Royal. Diário de Pernambuco, Recife, 7 nov. 1909, p. 1.
- Cinematograhó. A Província, Recife, 31 mar. 1909, p. 2.
- Cinematographo A. Joulie. A Província, Recife, 12 jan.1909, p. 1.
- Cinematographo Hervet. Jornal do Recife, Recife, 11 fev. 1908, p. 2.
- Cinematographo Pathé Frères. Jornal do Recife, Recife, 17 dez. 1907, p. 1.
- Cinematographo. A Província, Recife, 6 jan. 1900, p. 1.
- Cinematographo. Hervet Jornal do Recife, Recife, 3 jul. 1907, p. 2.
- Cinematographo. Jornal do Recife, Recife, 21 ago. 1904, p. 2.
- Cinematographo. Jornal do Recife, Recife, 23 ago.1904, p. 2.
- Cinematographo. Jornal do Recife, Recife, 25 ago. 1904, p. 1.
- Cinematographo. Jornal Pequeno, Recife, 17 out. 1900, p. 2.
- Cinemnatographo Joulie. Jornal do Recife, Recife, 19 fev. 1907, p. 1.
- Descanço. Jornal Pequeno, Recife, 23 abr. 1900, p. 2.
- Diversão moderna. Jornal do Recife, Recife, 2 fev. 1900, p. 3.
- Diversões em Olinda. Jornal do Recife, Recife, 19 dez. 1907, p. 1.
- Diversões. A Província, Recife, 10 out. 1902, p. 1.
- Diversões. A Provincia, Recife, 4 fev. 1903, p. 1.
- Diversões. A Província, Recife, 4 nov. 1902, p. 1.
- Em Viagem. Jornal do Recife, Recife, 25 ago. 1896, p. 2.
- Estéreopticon. Jornal do Recife, Recife, 16 dez. 1908, p. 2.
- Estréa. Jornal do Recife, Recife, 13 set. 1896, p. 3.
- Estréa. Jornal do Recife, Recife, 16 fev. 1907, p. 1.
- Futuro do Cinematographo. Diário de Pernambuco, Recife, 6 ago. 1902, p. 2.
- Incendio. Jornal do Recife, Recife, 11 set. 1906, p. 2.

- Incendio. Jornal do Recife, Recife, 7 ago. 1906, p. 2.
- Jornal do Recife, 9 fev. 1897, p. 3.
- Kinetographo do Lyra. Diário de Pernambuco, Recife, 15 ago. 1896, p. 3.
- Kinetographo. Diário de Pernambuco, Recife, 4 set. 1896, p. 2.
- Kinetographo. Jornal do Recife, Recife, 1 dez. 1896, p. 2.
- Kinetographo. Jornal do Recife, Recife, 15 set. 1896, p. 3.
- Kinetographo. Jornal do Recife, Recife, 15 set. 1896, p.3.
- Kinetoscopio. Diário de Pernambuco, Recife, 18 ago. 1895, p. 2.
- Lanterna Magica. Jornal do Recife, Recife, 13 set. 1881, p. 3.
- Motoscopio. Jornal do Recife, Recife, 13 dez. 1899, p. 2.
- O kinetographo do Lyra. Diário de Pernambuco, Recife, 10 set. 1896, p. 4.
- O kinetographo do Lyra. Diário de Pernambuco. Recife, 13 set. 1896, p. 3.
- O Kinetographo. Jornal do Recife, Recife, 22 set. 1896, p. 3.
- O Lyra. Jornal do Recife, Recife, 9 out. 1896, p. 3.
- O Motoscopio. Jornal do Recife, 10 maio 1898, p. 2.
- O Recife Novo. A Província, 22 ago. 1909, p. 7.
- Oscar da Cunha Gomez. Declaração. Jornal do Recife, Recife, 3 abr. 1908, p. 2.
- Paixão de Cristo. Jornal do Recife, Recife, 2 maio 1900, p. 2.
- Pelo Santa Izabel. Jornal do Recife, 20 mar. 1906, p. 1.
- Premios. Jornal do Recife, Recife, 25 dez. 1896, p. 2.
- Raios X. Jornal do Recife, Recife, 27 set. 1896, p. 2.
- Theatro Boa Hora em Olinda. A Província, Recife, 22 jun. 1901, p. 2.
- Theatro Santa Izabel. Jornal do Recife, 3 jan. 1908, p. 2.
- Theatro Santa Izabel. Jornal do Recife, Recife, 13 dez. 1906, p. 1.
- Theatro Santa Izabel. Jornal do Recife, Recife, 18 jul. 1907, p. 2.
- Theatro Santa Izabel. Jornal do Recife, Recife, 24 mar. 1906, p. 2.
- Theatro Santa Izabel. Jornal do Recife, Recife, 30 jul. 1907, p. 2.

Theatros e Diversões. Diário de Pernambuco, Recife, 30 out. 1902, p. 2.

Theatros e salões. Jornal do Recife, Recife, 12 jan. 1890, p. 3.

TheatroscoPIO. Jornal Pequeno, Recife, 14 fev. 1902, p. 2.

Ultimas noutes. Jornal do Recife, Recife, 5 dez. 1896, p. 2.

Velodromo Pernambucano. Jornal do Recife, Recife, 6 maio. 1908, p. 3.

Vende-se. A Província, Recife, 21 nov. 1901, p. 4.

VistascoPIO. Jornal do Recife, Recife, 26 jan. 1897, p. 2.

CAPA DOS CAPÍTULOS:

Capítulo 1 - página 27

NEWMEYER, Fred C.: TAYLOR, Sam. O Homem Mosca.1923. Disponível em:
<http://cinemalivre.net/filme_o_homem_mosca_1923.php>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Capítulo 2 - página 55

FERREZ, Marc. Entrada do Rio de Janeiro, vendo-se o cais Pharoux e adjacências. 1875.
Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

Capítulo 3 - página 81

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (FUNDAJ). Coordenação Geral de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo de Andrade. Fachada do Cinema Pathé. Recife, [1910?].

Considerações Finais - página 133

RUA NOVA. Recife. 1880. Disponível em: <<http://colegioapoio.wixsite.com/3ano/imagens-c236z>>. Acesso em 30 jul. 2018.

ANEXO A - J. E. Whitby, futuro do cinematographo. Diário de Pernambuco, Recife, p. 2, 6 ago. 1902.

Poucas pessoas certamente- se é que as ha-terão antevisto na invenção do cinematographo uma grande revolução, prestes a dar-se no mundo pedagogico;

e todavia é precisamente o que vae succeder, embora tenham até hoje offerecido ao publico esse instrumento como um simples passatempo nas horas de lazer, e sob a forma de uma enorme lanterna magica superior, em que se combinam o movimento e o effeito pictoresco.

O cinematographo-ainda que sob varias denominações, baseadas, porém, nos mesmos principios,- já despertou consideravel attenção e favor publico, exhibindo scenas de interesse nacional e palpitante, deante de espectadores, privados de ver as occurrencias actuaes; e com uma tal promptidão que as tornou ainda mais valiosas. Agora, parece que o destinam a um fim mais util, attento o qual, é impossivel avaliar os inestimaveis serviços que poderá prestar, quando se consideram os incalculaveis meios de demonstração, sem rival, proporcionados aos professores, pelo cinemaotgrapho; maximè nos casos em que ha necessidade de educar e exercitar o olho e a mão dos alumnos.

Todos comprehenderão facilmente a enorme vantagem, para os encarregados de transmitir a instrucção de um demonstrador, a que possam recorrer de prompto, afim de repertir os necesarios exemplos explicativos da lecção; a qualquer tempo e tantas vezes, quantas indispensavel seja a reproducção de taes exemplos, precisamente do mesmo modo. Para isso, o emprego do cineamotgrapho é preciosissimo; sobre tudo nos casos em que se requer uma delicada e exacta manipulação, o que dá ao instrumento enorme vantagem sobre o simples operador, a quem a fadiga, o estado de saúde, o tempo e innumeradas outras circumstancia podem occasionar perturbaciones.

O uso do cinematographo, no qual as rellecções motrizes do objecto a estudar. serão distinctamente apreciadas por todos, permitirá tambem a um maior numero de estudiosos assistirem a uma conferencia instructiva, e colherem real beneficio das demonstrações feitas.

Ainda mais: o conferencionista-seja elle quem dê, ou não os respectivos exemplos, pois não se trata de saber se é pratico e perito,- poderá dar mais clara e lucida interpretação do assumpto, uma vez livre do embaraço de ir ao mesmo tempo exemplificando em pessoa as questões e os casos especiaes. Para as pessoas que não podem assistir ás conferencias dos mais profundos e habes professores; e bem assim, para aquellas, a quem o destino compelle a residir a alguma distancia dos centros de educação, o cinematographo será um dom celeste, por isso que poderá reproduzir a acção illustrativa da maior autoridade sobre qualquer

assumpto dado, e, por meio de uma leitura feita ao mesmo tempo, servirá para repetir a lecção, não só tantas vezes, quantas se quizer, como em todo a qualquer lugar.

E desse modo, o pobre e o rico, o burguez e o camponez poderão gosar as mesmas vantagens.

ANEXO B – Cyrillo de Sant’anna. História antiga. Jornal Pequeno, Recife, p. 3, 27 ago. 1932.

O cumprimento do dever social e o preito á amizade, vez por outra, levam me a visitar o Campo Santo, em Santo Amaro, aquella cidade do silencio para a qual empreendemos a ultima jornada da vida. E nestas visitas, tenho encontrado sempre á porta daquelle vetusto Templo da Saudade, a figura veneranda do velho Lyra, outrora o actor Lyra, que o Recife de trinta a quarenta annos atraz conhecêra como uma das expressões mais genuinas 'da arte theatral brasileira. A existencia tem effectivamente esses contrastes chocantes: quem poderia, decerto, pensar que o Lyra que o fizera rir com a sua verve e com o seu invulgar espirito de bom humor milhares de pessoas, iria na sua velhice ganhar a vida á frente d'um estabelecimento, onde só tem guarida o pranto e a dôr?

-

o Lyra (Francisco Pereira de Lyra) chegou a ser em recife um nome popular e querido. desde muito moço dedicara-se á vida theatral e não havia sociedade dramatica d'quella epoca que não o tivesse em seu seio como figura do primeiro plano. A simples inserção do seu nome em recitas paticulares ou mesmo em espetaculos publicos, era motivo de entusiasmo da platêa: todos prelibavam as deliciosas horas que iriam passar com as hilariantes scenas que lhes preparava o velho actor, que então á luz da ribalta colhia os louros de sua victoriosa carreira. Viveu, assim, o querido artista po muito tempo sempre festejado e sob os applausos do publico recifense. Havia, porém, occasiões em que elle se afastava do palco: emprehendia a fundação de pavilhões em empocas de Natal e Anno Bom, nos pontos mais festivos da cidade e era um prazer vê-lo em meio da algazarra da meninada, dstruindo bilhetes numerados que dariam direito a custosas prendas. O gosto com que elle confeccionava as suas {barracas}: a preocupação que o inspirava na aquisição das mais recentes novidades em artigos de armarinho, brinquedos, especiarias, etc. e a sua popularidade, faziam com que elle triumphasse sempre. Foi, sob os seus auspicios, que a nossa população conheceu o famoso {Carrousel} que se installara, ali, na praça Marquez do Herval, hoje, praça Joaquim Nabuco e o qual dentro de pouco tempo, tomou o seu nome. Que o digam as chronistas daquelle tempo, o successo que alcançára a exploração de tão attrahente divertimento. Sempre se me afigurou que o Lyra fôra uma pessoa que nascera para o riso e para a alegria e que no seu coração generoso nunca se alojariam a tristeza e a armadura. Mas, teria eu sido bom psicologo? E' possivel que não. Porque uma existencia longa por si só constitue um ragnde soffrimento, pois tanto maior é o nosso conhecimento da humanidade, tambem maiores são nossas desillusões.

-

Conheci o Lyra desde a minha infancia: o meu saudoso genitor fôra seu camarada e contemporaneo como amador dramatico, tendo por elle, esta afinidade electiva, sentida pelos homens cujas aspirações e anseios se norteiam pelas mesmas idéas. Estas linhas, encerram, portanto, um tributo a symphatia que sempre me inspirou aquella popular figura, a quem tanto deve o theatro brasileiro, e a quem não posso vêr e nem falar, sem recordar um passado que vae se tornando remoto.

ANEXO C – Esdras-Farias. As diversões populares do recife de ontem. Jornal Pequeno, Recife, p. 6, 26 jan 1946.

O carroussel do velho Lira, quando eu o conheci, era um dos bons divertimentos populares da cidade. possuía um grande orgão, movido á força mecanica, e ficava loclaizado na praça, onde, hoje, se ergue, num largo gesto tribunico, a figura do grande abolicionista Joaquim Nabuco. Ao redor de "tão grande novidade" para o momento, havia outros motivos de atração, proporcionando alegria aos seus frequentadores, especialmente nas tardes domingueiras. Parte da população ativa do recife afluía, invariavelmente, para ali. Homens e mulheres incrivelmente trajando ao gosto do tempo, emprestavam, ao local, um colorido pitoresco, uma variegção de cores berrantes, chapéos solenes, bengalas agressivas e os tais pealetós abotoados até em cima e, também, os rabudos fraques doutorais, que saíam em cena naquelas tardes divertidas da cidade de ontem. Certo é que pagávamos qualquer cousa para entrar no recinto do carrousel, e esticar as canelas sóbre um árdego cavalo de corrida, quando não nas barquinhas, em companhia de respeitáveis famílias ou pares de namorados. Devido ao seu espírito inquieto e empreendido, o velho Lira, conseguiu, com muito esforço, adquirir, em Paris, a grande novidade do seu "carroussel francês", logrando, então, um sucesso extraordinário. Com êle também toruxe um aparelho cinematográfico, por volta de 1896, sendo, então, o primeiro que, no gênero, foi instalado no cinema Rio Branco. Ainda que deficiente a projeção, por falta dos aperfeiçoamentos técnicos de que hoje dispõem as grandes empresas que exploram tal indústria, os espetáculos atraíam uma considerável multidão. O velho ator francisco Pereira de Lira, morreu como funcionário público. Não precisa dizer mais "que desamparadamente". E ao que me consta, nas lutas incruentas da vida, só não foi, em beneficio da familia, velho de pastoril. Tudo mais êle, honestamente, exibindo-se como ator cômico, em papeis característicos que lhe eram confiados, em companhia de nomes de alguma projeção no palco, entre os quais Penante, Suzana, Manuela Lúzia e outros. Trabalhou no velho teatro Apolo, que hoje serve de armazém de recolher na mesma rua que lhe emprestou o nome: no Santo Antônio e Nova Folia. Conduziu pelas cidades nortistas, associados a outros colegas, diversas companhias itinerantes e por onde se exhibia, o povo cercava-o de acolhedora simpatia. Os seus papeis, de uma comicidade tôda natural. produziram grande hilaridade nas platéias. Em diferentes clubes dramáticos, sociedades teatrais que marcaram época na cidade, o velho ator desempenhou bem o seu papel. Em 1889, 56 anos derridos, entendeu de modificar o aspecto soturno do arrabalde de caxangá e ali fundou uma sociedade dramática, denominando-a "Filhos de Talma, conseguindo, em pouco tempo, no pitoresco subúrbio, um crescido número de pessoas de representação para auxiliá-lo. Em diferentes trabalhos,

mantidos por colégios, como o "Alfredo Gama", êle foi um dos principais elementos como ensaiador e, às vezes, como contraregra e outras como diretor de cena.