

**PPGCINE**<sub>UFF</sub>

Universidade Federal Fluminense Instituto de Arte e Comunicação Social  
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual

ALAN GOMES FREITAS

**Consumo de cinema na Amazônia: demarcações sociais na Manaus da *belle époque*  
(1907-1916)**

NITERÓI

2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F862c Freitas, Alan Gomes  
Consumo de cinema na Amazônia : demarcações sociais na  
Manaus da belle époque (1907-1916) / Alan Gomes Freitas ;  
João Luiz Vieira, orientador ; Márcia Cristina da Silva  
Sousa, coorientadora. Niterói, 2021.  
116 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.81493134272>

1. Cinema brasileiro. 2. Amazônia. 3. Consumo. 4.  
Produção intelectual. I. Vieira, João Luiz, orientador. II.  
Sousa, Márcia Cristina da Silva, coorientadora. III.  
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e  
Comunicação Social. IV. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

ALAN GOMES FREITAS

**Consumo de cinema na Amazônia: demarcações sociais na Manaus da  
*belle époque* (1907-1916)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira  
Co-orientadora: Prof. Dra. Márcia Cristina da Silva Sousa

NITERÓI

2021

## **ALAN GOMES FREITAS**

### **Consumo de cinema na Amazônia: demarcações sociais na Manaus da *belle époque* (1907-1916)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Histórias e Políticas.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Co-orientadora: Prof. Dra. Márcia Cristina da Silva Sousa

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. João Luiz Vieira – Presidente da Banca – PPGCine/UFF

---

Prof. Dra. Márcia Cristina da Silva Sousa (Escola de Cinema Darcy Ribeiro/  
Faculdade CAL de Artes Cênicas)

---

Prof. Dr. Fernando Morais - PPGCINE/UFF

---

Prof. Dra. Kátia Augusta Maciel - PPGMC/ECO/UFRJ

---

Prof. Dr. Sávio Luís Stoco - PPGARTES/UFPA

Olhei no espelho, Ícaro me encarou  
Cuidado, não voa tão perto do Sol  
Eles num guenta te ver livre, imagina te ver rei  
O abutre quer te ver de algema pra dizer:  
Ó, num falei!?  
- Emicida

## AGRADECIMENTOS

A jornada de desenvolver uma pesquisa em nível de mestrado é tida como solitária, trabalho isolado de quem a desenvolve. Aprendi ao longo do desenvolvimento deste trabalho que não há nada mais enganoso. Ainda que não seja exatamente um trabalho coletivo, certamente não estive só. O que apresento nas próximas páginas foi escrito a duas mãos, mas emocionalmente contou com muito mais corações e mentes, a quem busco lembrar e agradecer a seguir.

Ao meu orientador João Luiz Vieira, que em um momento de crise me socorreu e ajudou que o barco desta pesquisa não naufragasse e encontrasse um porto onde ancorar: um enorme agradecimento que não caberia nestas linhas.

Um agradecimento especial à minha esposa Jéssica Botelho, que muito suportou, e muito incentivou ao longo do difícil processo que foi o desenvolvimento dessa pesquisa. E aproveito para agradecer à minha família, base do que eu me tornei e que me permitiu chegar até aqui: minha mãe, Mônica, meus irmãos Ariane e Fernando, minhas tias Augusta, Solange, Sibebe e Silvane, e minha avó Zoé Gomes.

Sem sombra de dúvidas, apesar dos tempos de estagnação econômica, o apoio de instituições foi essencial para essa trajetória. Agradeço então à Faperj, que me concedeu uma bolsa de estudos por determinado período, e também à Apib, que confiou que eu conseguiria desenvolver um trabalho em auxílio à luta dos povos indígenas ainda que não fosse em dedicação exclusiva, à Proteja Amazônia, instituição jovem, mas que já tem um belo histórico em defesa do nosso maior patrimônio, a todas essas organizações que permitiram a minha viabilidade financeira estando fora da minha cidade natal: meu muito obrigado.

Não conseguiria passar por momentos difíceis do ponto de vista emocional se não tivesse construído uma rede de afetos no programa ao qual me vinculei. Os colegas: Naira, Uriel, Fátima, Fagner, Felipe e Matheus foram essenciais em muitos momentos. E também do programa, os docentes Talitha Ferraz e Reinaldo Cardenuto, que muito contribuíram e minha banca de qualificação; e João Luiz Vieira e Maurício de Bragança, nas aulas das disciplinas regulares.

Em um momento crucial, de virada no desenvolvimento deste trabalho, contei com o acolhimento e o suporte dos professores India Mara Martins, Elianne Ivo, Tunico Amancio e Márcia Bessa, a quem eu agradeço pelo empurrão final.

Agradeço ao privilégio de contar também com pesquisadores, e amigos do campo do Cinema e da História, nas figuras de Selda Vale, Sávio Stoco, Diego Oliveira, Otoni Mesquita, Susy Freitas, Francisca Deusa, Talita Gama e Milena D'Araújo.

Para além dos espaços da pesquisa, uma outra rede de afetos me permitiu um conforto emocional, ouvindo, questionando e instigando, em Manaus e no Rio de Janeiro: Jhennifer e Paulo, Julia, Juliana, Suelen, Brunno, Hemanuel, Nathane e Bernardo, meus agradecimentos.

Uma base fundamental da minha trajetória anterior a essa pesquisa, o Coletivo Difusão, nas figuras de Michelle, Caio, Paulo e Elisa. E o Coletivo MB: Maurília, Aline e Graciene.

Agradeço ainda a toda uma gama de autores (as), pesquisadores (as) e entusiastas do cinema aos quais consultei e cito no trabalho ora apresentado e de antemão peço desculpas por eventuais equívocos quanto a normas de citação.

Por fim, o agradecimento pela atenção e disponibilidade das instituições e funcionários que me receberam em seus acervos: Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, na figura do Edson; A Biblioteca Nacional e a Biblioteca Pública do Amazonas.

## RESUMO

Esta pesquisa parte de questões historiográficas acerca das relações entre consumo de cinema em Manaus no período do auge da economia da borracha na cidade e o uso deste como demarcador social. As fontes de análise escolhidas são as publicações nos jornais do período compreendido entre 1907 e 1916 que relatam hábitos relacionados à frequência das salas de cinema, as relações que se estabeleceram com esses espaços e as sessões realizadas nos diversos espaços destinados a receber as projeções cinematográficas. A partir disso, lançamos como questão principal: de que forma os espaços de consumo de cinema foram paulatinamente utilizados como fator de demarcação social? Com o objetivo de articular uma compreensão entre os objetos escolhidos e a questão proposta, elegemos como metodologia de investigação o paradigma indiciário, proposto pelo historiador Carlo Ginzburg. Concluímos que muitos dos padrões registrados nas páginas de jornais nas fontes aqui reunidas apontam para um uso sistemático da ida ao cinema como forma de representação de classes, gêneros e discursos do momento histórico pesquisado.

Palavras-chave: Amazônia. Cinem.; Consumo. *Belle époque*. Comportamento.



## **ABSTRACT**

This research is based on historiographical questions about the relationship between cinema consumption in Manaus during the boom period of the rubber economy in the city and its use as a social demarcator. The chosen sources of analysis are publications in newspapers from the period between 1907 and 1916 that report habits related to the frequency of movie theaters, the relationships that were established with these spaces and the sessions held in the various spaces destined to receive cinematographic projections. Based on this, we raised the main question: how were cinema consumption spaces gradually used as a factor of social demarcation? In order to articulate an understanding between the chosen objects and the proposed question, we chose as research methodology the evidential paradigm, proposed by historian Carlo Ginzburg. We conclude that many of the patterns registered in the pages of newspapers in the sources gathered here point to a systematic use of going to the cinema as a form of representation of classes, genres and discourses of the researched historical moment.

Keywords: Amazon. Cinema. Consumption. Belle époque. Behavior

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
1.1 COMO CHEGAMOS A ESTA PESQUISA .....	11
1.2 MANAUS E A MODERNIDADE INTERROMPIDA .....	12
1.3 HISTORIOGRAFIA DO CINEMA E A EXCLUSÃO DA AMAZÔNIA PRÉ-SILVINO... 17	
<b>2 CINEMA E CIVILIDADE: QUESTÕES DE ESPAÇO E CONSUMO</b> .....	32
2.1 AS DISPUTAS .....	36
2.2 O CONSUMO.....	41
2.3 DISPUTAS DE ESPAÇO: CONSUMO ‘ORDENADO’ E A CIDADE COMO VITRINE . 44	
<b>3 PARA ONDE CONVERGEM: ESTRANGEIROS E MIGRANTES NACIDADE E NO CINEMA</b> .....	49
3.1 O MOTOR DA IMIGRAÇÃO: O SISTEMA ECONÔMICO DA BORRACHA .....	49
3.2 ATRAÇÃO E REPULSA .....	55
3.3 UM NORDESTINO.....	57
3.4 UM ESPANHOL .....	62
3.5 OS ESPAÇOS DA CIDADE .....	64
3.6 OS CINEMAS.....	65
3.7 MOMENTOS APOCALÍPTICOS.....	66
3.8 DO VESTIR E DO PORTAR.....	70
3.9 COMO SER VISTO.....	71
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	94
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99
<b>ANEXOS</b> .....	104
<b>ANEXO I - ROTEIRO DO FILME “OS QUATRO DIABOS”</b> .....	105
<b>ANEXO II - EXPEDIÇÃO AOS CINEMAS</b> .....	111

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 COMO CHEGAMOS A ESTA PESQUISA

Em 2004, ainda com 18 anos, eu não tinha como imaginar que, acompanhado de uma amiga, adentrar ao auditório do SESI-AM para saber do que se tratava a divulgada sessão de curtas FAF - Curta Brasil me levaria ao primeiro contato com o cinema feito no Amazonas. Dentre produções de curta-metragem de vários locais, em uma homenagem ao realizador local Júnior Rodrigues, alguns dos títulos exibidos naquela sessão nos chamaram atenção pela imediata identificação com os sotaques, as feições e as paisagens. Ficamos maravilhados e surpresos e concluímos: “Fazem cinema no Amazonas! Precisamos participar!”.

Desde então, a minha trajetória pessoal passou a estar constantemente interligada com os mais diversos campos do cinema e audiovisual produzido no meu estado e, em particular, da cidade onde nasci: Manaus. No ano seguinte à empolgante “descoberta”, nos matriculamos em um curso livre de cinema e audiovisual, onde passamos a produzir e a dialogar com um intenso movimento de curta-metragistas de formatos populares, de um e quatro minutos. Em 2006, então com 20 anos e antes mesmo de iniciar minha formação como jornalista, estávamos iniciando o embrião do Coletivo Difusão, realizando uma série de entrevistas com realizadores e pessoas de referência de diversas áreas artísticas de Manaus para um programa de TV, a ser veiculado na TV Comunitária, chamado *Sinergia*. No episódio sobre cinema, gravamos com o professor pesquisador Narciso Lobo (1994), tendo como base o livro *A tônica da descontinuidade: cinema e política na Manaus dos anos 1960* para orientar a conversa. Fiquei responsável pela preparação do roteiro da entrevista e esse foi o meu primeiro contato com uma obra acadêmica que pretendeu fazer uma historiografia sobre o cinema na região, que certamente me marcou, e passou a reverberar na forma com que me relaciono com o tema até hoje, sendo eu incapaz de conceber qualquer centralidade específica de algum dos campos do cinema.

No livro, Lobo (1994) aborda a importância do movimento cineclubista dos anos 1960 e como, a partir daí, o desenvolvimento de mostras, da crítica cinematográfica, da produção de filmes, dentre outras ações, se articulou no

período. Foi um segundomomento de descoberta, refletir sobre as possibilidades que o cinema poderia oferecer para além das produções fílmicas.

Desde então, com a consolidação do Coletivo Difusão e o constante diálogo comos produtores locais de cinema, pude atuar como cineclubista, realizador de mostras e festivais, desenvolver uma produção autoral em curtas-metragens e videodança, participar de produções em funções variadas e, agora, como pesquisador. Essa trajetória não-linear e multifacetada ajudou a construir um entendimento do cinema como um fenômeno amplo e com repercussões sociais para além dos filmes. Esta pesquisa ora apresentada é compreendida como uma responsabilidade para com a minha história pessoal e com a cidade de Manaus, a qual tomo como lócus deste estudo a partir de agora.

## 1.2 MANAUS E A MODERNIDADE INTERROMPIDA

Manaus inicia o século XX com luz elétrica instalada, intensa circulação de barcos a vapor e uma mudança radical em sua visualidade com melhoramentos urbanos e características cosmopolitas, tendo sua população ampliada e a introdução de elementos e costumes de origens diversificadas sutilmente implementados. Em pouco mais de dez anos, essa pujança econômica dá lugar ao terror de uma crise com ares apocalípticos. Milhares de trabalhadores abandonam seus postos de trabalho nos rincões do estado, e avançam para a capital, com suas fomes, suas doenças e caindo mortos sucumbindo ao cenário de miséria.

Para nos situarmos no que acontecia com a capital do Amazonas naquele momento, é importante lembrar as transformações pelas quais passava o sistema capitalista, ampliando as áreas de influência das economias industriais, e principalmente das crenças e valores ligados a esse sistema. O Brasil participou de uma forma particular nessa inserção, ainda que não tenha sofrido com a repartição do seu território sob a ânsia imperialista.

O país abraçou as promessas da sociedade liberal antes mesmo de ver a presença dos produtos industriais e bens de consumo, por meio de adeptos que formaram as bases para aceitação da dinâmica necessária à economia das grandes potências. Dentre os casos notórios nas cidades brasileiras, o Rio de Janeiro nos anos 1900, com suas mudanças de traçado da cidade, controle das classes trabalhadoras e sociabilidade das elites, é o exemplo mais conhecido; porém, as capitais amazônicas, Belém e

Manaus, passaram por processos similares uma década antes, já nos anos 1890 (DAOU, 2000). Em fins do século XIX e início do XX, as duas cidades passaram a ter estreita relação com as economias industriais proporcionadas por um item símbolo da nova indústria: aborracha.

O produto extraído da *Hevea brasiliensis* estava presente em diversos avanços industriais da segunda metade do século XIX, agregando características que o tornavam um produto de particular importância para a produção industrial e para muitas das formas de consumo que passariam a ocupar lugar de destaque como expressão de “civilização” e “progresso” (DAOU, 2000).

Era por meio deste produto que as elites locais se sentiam conectadas social e culturalmente com a Europa, estando presente em discursos variados como, por exemplo, peças de propaganda sobre a região, como o *Álbum do Pará*, uma publicação do governo estadual de 1908 que traduziu e publicou o texto de William Irvis, e foi transcrito na obra *A Belle Époque Amazônica*, da geógrafa Ana Maria Daou, a qual vamos analisar detidamente no Capítulo 1.

O texto traz uma ideia de progresso que os projetos de transformação urbana de Manaus e Belém buscavam atender, e pelo qual as duas cidades trouxeram para o seu contexto urbano traços próprios das cidades europeias industrializadas.

No entanto, a economia gomífera inicia o século XX sofrendo fortemente com a baixa dos preços internacionais do produto advindo da concorrência com a produção asiática, que se iniciara ainda na última década do século XIX, mas passou a ganhar maior proeminência nos anos de 1900. Para Ana Maria Daou (2000), Manaus, mais do que Belém, caracterizou-se como a capital da borracha por só ter conquistado independência econômica em relação ao Estado do Grão-Pará pelo comércio — e coleta de impostos — da produção da borracha.

É essa capital, que tinha vivenciado recentemente um mergulho na modernidade europeia — passando da condição de simples vila para uma efervescente metrópole —, que recebe junto desse projeto modernizador, as mudanças nas experiências subjetivas das pessoas, uma aceleração das sensações (CHARNEY; SCHWARTZ, 2006). A intensidade da trajetória dessa cidade no período compreendido como *belle époque* (MESQUITA, 2016) — a população de cerca de 29.000 habitantes em 1872 passou para 61.000 em 1900 —, desperta curiosidade sobretudo pela interrupção desse processo, que a partir de 1908 atravessa por fases de baixa na arrecadação e nas exportações da borracha.

Há nesse período um esforço da elite local em se definir através do seu consumo, tanto na aquisição de bens supérfluos, quando na frequência de espaços de lazer, como nas salas de cinema, que se consolidam ao fim da primeira década do século XX. Se em um primeiro momento o cinema — ainda ocupando espaços de exibição junto de outras atrações — foi recebido de maneira fria, quase indiferente, talvez pela grande variedade de opções de entretenimento no período, é com a decadência de ofertas no início dos anos de 1910, que o cinema vai ser reivindicado como espaço de sofisticação na capital (COSTA, 1996).

Os ideais de progresso e civilização pleiteados pelas elites dirigentes e intelectuais de Belém e de Manaus, neste período, podem ser resumidos, à semelhança da ascensão do mundo burguês na Europa, na utopia da *belle époque*. A materialização desse ideal se fez nesse contexto de expansão econômica com as transformações físicas pelas quais passariam as capitais. Um espaço urbano que impressionasse europeus e viajantes brasileiros era essencial para sustentar simbolicamente o esplendor econômico que se gerava no interior dos estados do Extremo Norte (DAOU, 2000, p. 20-21).

As transformações pelas quais a cidade passou no período analisado são resultados de disputas intensas na espacialidade e cartografia locais. Em um primeiro momento, pela imposição de um modelo europeu de cidade que passa a ruir em resposta à decadência econômica e, em um segundo momento, a partir da erosão e do choque das normas sociais. No Amazonas, empresários e políticos locais elaboraram diversos projetos como forma de defesa e valorização do “ouro branco”. Buscaram, inclusive, o apoio do governo federal para a elaboração de um Plano de Defesa da Borracha, elaborado em 1912, como estratégia contra a concorrência do produto asiático.

De acordo com a historiadora Francisca Deusa Sena da Costa (2014, p. 124), as reformas urbanas na região foram implementadas, também, pela necessidade de adequar a cidade à nova demanda populacional representada por imigrantes e migrantes de várias partes do Brasil e do mundo, mão de obra de baixo custo, que usavam a cidade como ponto de partida para os seringais distantes e também mão de obra qualificada para atender à crescente demanda por serviços.

Ainda de acordo com Costa F. (2014, p. 124), no entanto, a maior parte destas mudanças beneficiou unicamente a elite da cidade, já que a função social das praças, do ajardinamento, e das grandes obras viárias era materializar em uma dimensão pública as sociabilidades e aspirações de um setor elitizado da população. Buscava-se a visibilidade de um modo de vida afinado ao ideal de cidade moderna, ao

mesmo tempo que se escondia a “cidade velha”, com seus hábitos rurais, e herdados de uma ascendência indígena. A população pobre não foi automaticamente empurrada para ocupar os subúrbios, a ela foi permitida a ocupação do centro da cidade em cortiços e vilas escondidos por fachadas consideradas mais adequadas para o tipo de cidade que se queria construir (COSTA, F., 2014, p. 124).

No trabalho *Quando viver ameaça a ordem urbana*, da Costa F. (2014), há uma reunião de fontes dos Códigos de Postura referentes àquele período e um destaque para a condenação da palha e da madeira para as edificações no centro da cidade:

A palha, além de considerada antiestética e insalubre, carregava consigo o pecado de trazer à memória toda uma civilização que se buscava desterrar: a indígena. [...] Quanto mais longe se possa ficar de tudo que lembre a cultura indígena, menos derrotado se sente o amazônico. (COSTA, F., 2014, p. 116-117).

Nessa tentativa de atrair novamente o olhar do capital nacional e internacional, o cinema foi usado como uma ferramenta de divulgação. E, em especial, o documentário, gênero que ficou mais adequado aos interesses econômicos estatais naquela época (COSTA, 1996, p. 116-117).

A aproximação entre a elite econômica e a produção de imagens já é reconhecida desde o início do *boom* proporcionado pela exportação da borracha com a encomenda de quadros, confecção de álbuns ilustrados e fotográficos, além da circulação de exposições (STOCO, 2019); no entanto, na segunda década do século XX, o cinema passa a ser também estratégico para a elaboração de determinados discursos a respeito da monumentalidade da região.

Contudo, não é a produção de imagens e sua articulação com o esforço de propaganda das elites o nosso foco neste trabalho. Olharemos para a cidade e seus espaços, visto que a caracterização própria das cidades que vivenciaram expansões no período moderno diz respeito, necessariamente, a uma profusão de novos estímulos sensoriais no ambiente urbano. Com o aumento da circulação de pessoas, bens e da disponibilidade de atrações, a atenção moderna poderia ser definida como visão em movimento (CHARNEY; SCHWARTZ, 2006). Assim, o cinema pode ser entendido na centralidade da vivência urbana de Manaus não apenas como produtor de imagens – produção que só se consolida a partir dos anos 1910 – mas também como símbolo da modernidade almejada no projeto de urbanização desenvolvido desde o fim do século

## XIX.

Ressalta-se aqui também que este projeto acaba por ser interrompido por conta da derrocada econômica da elite a quem ele se destinava e vamos buscar na relação dessa elite com o consumo de cinema paralelos com esse projeto de modernidade. Interessa-nos, então, investigar o discurso sobre o cinema presente na imprensa manauara referente a primeira década do século XX como forma de estabelecer o cinema nesse contexto de decadência. Através do acesso aos jornais do período, buscaremos reconhecer um esforço da elite local em se definir através do seu consumo de cinema, pelo menos a partir do período de consolidação das salas fixas de exibição na cidade.

É essa natureza cosmopolita e carregada de estímulos que compõe a própria ideia de modernidade e desembarca nesta cidade que se veste de europeia, de modo a atrair cada vez mais gente (estrangeira de preferência, visto que a elite local só estava interessada na mão de obra dos migrantes nordestinos, dos negros e dos indígenas pobres em relação ao trabalho extrativista na selva) e capital, que gera a necessidade de demarcações sociais. É esta natureza, ainda, que traz consigo um modo próprio de diferenciar classes sociais.

Elementos que se mostram centrais para a história cultural da modernidade e sua relação com o cinema: o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e as suas representações; “e o salto ávido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2006, p. 19).

Esses mesmos autores destacam o exercício do consumismo como um dos motores da modernidade, propiciado por um ambiente urbano em que corpos e mercadorias circulam cada vez mais e de forma mais intensa. No entanto, essa mesma modernidade parece carecer de signos e significados, visto que reconfigura a arena de desejos. É então que o consumo assume dimensões outras que não a da fruição privada.

É no pensamento de Douglas e Isherwood (2004, p. 112) que encontramos uma caracterização do consumo como uma atividade de fixação de fronteiras na vida social: “Sem modos convencionais de selecionar e fixar significados acordados, falta uma base consensual mínima para a sociedade”. Assim, o consumo também se torna um delimitador de fronteiras sociais quando a escolha dos bens cria padrões de



discriminação e hierarquias sociais. Arranjos tais que, em última análise, são ancorados em propósitos sociais humanos.

### 1.3 HISTORIOGRAFIA DO CINEMA E A EXCLUSÃO DA AMAZÔNIA PRÉ-SILVINO

De nossa parte, admitimos o esforço em investigar o fenômeno do cinema para além da feitura dos filmes, buscando situar a centralidade da sala de cinema nas práticas sociais da cidade e as diversas relações daí decorridas. Para tanto, alinhamo-nos a problematizações feitas na historiografia clássica do cinema brasileiro, apontadas por Jean-Claude Bernardet (2004), em que em determinado período estabeleceu-se a centralidade da produção cinematográfica, ou ainda o filme, para a nossa historiografia. Essa característica não foi exclusiva do Brasil.

Em *Film History: Theory and Practice*, Robert Allen e Douglas Gomery (1985) fazem um mapeamento das pesquisas em torno do cinema até aquele momento e defenderam o desenvolvimento de abordagens outras como, por exemplo, as histórias econômica, social e tecnológica, frente a necessidade de repensar sua história estética, a qual consideraram excessivamente centrada no estabelecimento de um cânone de obras-primas e grandes diretores-autores. (ALLEN; GOMERY, 1985, p. 131).

É de um período relativamente recente o questionamento sobre a centralidade absoluta do filme e a abordagem de outros aspectos da atividade. Justificando a importância, no caso de seu trabalho, de um aprofundamento da história econômica, os autores apontam a formação de Hollywood como império econômico que se espalhou para muito além de suas fronteiras como motivador desses olhares outros (ALLEN; GOMERY, 1985).

O historiador do cinema Rick Altman (1992) destaca no texto *Outra forma de pensar a história do cinema: um modelo de crise*, como uma parte da historiografia clássica do cinema busca a todo custo definir um objeto estável, um fenômeno coerente. Isso é o que nos leva a tomar como o ano de início do cinema, por exemplo, a apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, quando os processos de desenvolvimento que culminam no cinematógrafo podem ser entendidos num período mais amplo<sup>1</sup>.

Altman defende tratarmos da invenção do cinema não como o surgimento de

---

<sup>1</sup> Esta revisão teórica é uma ampliação dos tensionamentos já publicados por este autor em *Cinema em Manaus: ensaio sobre o paradigma indiciário para novas investigações*.

um aparato tecnológico, mas tratar da invenção social do cinema, a invenção como prática cultural. “Como prática cultural, o cinema, é claro, sempre será cinema, ou seja, instável” (ALTMAN, 1992, p. 12). Ora, se buscamos entender o cinema nesses termos, não seria então necessário se debruçar sobre as nuances do cinema em cada localidade em que se manifesta? Não seria então essa necessidade que nos impulsiona a investigar as particularidades do cinema e seu consumo em Manaus em um período atribulado como o foi o período entre os anos 1907 e 1916?

As análises da história do cinema, ou então as análises da experiência do cinema pela história, surgidas a partir dessas novas abordagens, inserem o cinema em um contexto cultural específico, considerando contingências e configurações próprias a cada fenômeno analisado, permitindo o olhar sobre realidades localizadas para além dos discursos hegemônicos. Proliferam os estudos históricos sobre o cinema alinhados com a ideia da História Cultural, ou seja, a investigação de uma determinada cultura em um dado período e lugar. “Com isto queremos dizer que não se trata apenas de ver o cinema como uma mera ‘prática cultural’, mas como parte de um todo, isto é, como um conjunto de práticas sociais, econômicas e culturais, produzindo ao final os fins do cultural, ou seja, o filme.” (GAUTHIER, 2007, p.16).

Assim, os estudos atuais em História do Cinema chegam aos recursos teóricos e metodológicos de disciplinas mais sedimentadas, como a História Cultural – redescoberta justamente a partir dos anos 1970, período em que os historiadores do cinema, com os quais dialogamos, passam a questionar determinadas proposições feitas até aquele momento. A História Cultural, como outros campos desta ciência, atualmente desfruta de renovação tendo como um dos principais debates a problematização e tensionamento das fontes (BURKE, 2005). Problema este que esteve colocado já há alguns anos também para os pesquisadores de história do cinema.

O espelho foi quebrado. Lançou-se dúvida sobre a suposição de que uma representação “corresponde” ao objeto representado. A suposição de transparência, cara aos acadêmicos tradicionais, foi posta em questão. As fontes históricas parecem ser mais opacas que o que costumávamos pensar. (BURKE, 2005, p.100).

Veremos que a abordagem temática da pesquisa produz um processo de tensionamento e opacidade das fontes, que apresenta-se como central para o desenvolvimento desta, por questões várias que perpassam também a produção da historiografia sobre o cinema no Brasil. A fim de não nos limitarmos à observação do trânsito e das interações culturais, buscamos diversificar nossas fontes, sem nos restringirmos também ao horizonte da História do Cinema, na realidade dos estudos brasileiros, dada a natureza da investigação aqui pretendida.

Um dos primeiros trabalhos a propor revisão do tipo no Brasil é de Bernardet (1995), posteriormente aos trabalhos citados, com a obra *Historiografia clássica do Cinema Brasileiro*, onde o autor aponta que a história do cinema brasileiro seguiu, dentro de suas possibilidades, as formas consagradas de tratamento que as histórias do cinema europeu e americano haviam empregado. Ou seja, construíram uma história factual, de cunho evolucionista, que comparava o desenvolvimento do cinema ao desenvolvimento biológico. Posteriormente autores e pesquisadores do assim chamado *New Cinema History* como Allen e Gomery (1985), Andrew (1988), Musser (1990) e Biltereyst (2011) também se debruçam em propostas de revisão, relendo obras e autores, e há ainda um crescimento do número de pesquisas que passam a aplicar técnicas e metodologias alinhadas com o momento da historiografia mais recente.

A partir da necessidade de se discutir a chegada das salas fixas em Manaus no início do século XX, e sua posterior incorporação nos discursos e demarcações sociais para a sociedade daquele período, e de levantar questões que não se encontram no escopo das pesquisas da chamada “historiografia clássica do cinema brasileiro”, é possível pensar uma pesquisa mais detalhada sobre acervos já visitados anteriormente, mas inquiridos de forma diversa da que estamos propondo. A análise do período abordado por nossa pesquisa não é novidade no meio acadêmico, sendo foco dos trabalhos de autores como Alex Vianny, Vicente de Paula Araújo, Ademar Gonzaga, Pedro Lima e Paulo Emílio Salles Gomes, entre os anos 1950 e 1960, e com recorte espacial próximo ao nosso, também Selda Vale da Costa, nos anos 1980.

Cabe esclarecermos o uso do termo “historiografia clássica” ao nos referirmos ao cinema brasileiro, pois trata-se de um trabalho de revisão empreendido por Jean-Claude Bernardet — apresentado em livros como *Historiografia clássica do cinema brasileiro* e *Cinema brasileiro: propostas para uma história* —, e que nos interessa destacar, dentro disto, a diferenciação quanto ao uso do termo *belle époque*.

Inicialmente proposto por Paulo Emílio Sales Gomes, e desenvolvido por Vicente de Paula Araújo, a “Bela Época do Cinema Brasileiro” — o período que se definiria como a primeira década do cinema brasileiro em que os circuitos de produção e exibição atuando juntos conquistaram o mercado local — seria uma construção teórica que se constituiu um fator crucial da luta política para a consolidação do campo do cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 60:

Não sejamos ingênuos. Não substituiremos essa visão mítica da história por uma verdade. Ela atendia a uma concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração desse discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominado pelo filme importado e valorizar as “coisas nossas”, e foi eficiente. Mas para compreender o que nos acontece hoje, para tentar traçar perspectivas, precisamos de outros mitos, de uma nova história. (BERNARDET, 2004, p. 48).

Para fins de nossa pesquisa, entendemos *belle époque* como o período de transformações pelas quais a cidade de Manaus passou entre o final do século XIX e início do século XX, e que nada tem a ver com o uso do termo na historiografia clássica do cinema brasileiro. Além disso, partilhamos da crítica de Bernardet à abordagem mítica sobre o período, com a ressalva de Lopera e Souza (2010, p. 388) de que “o esforço do autor em argumentar contra uma visão nacionalista da história do cinema no Brasil conduz, em alguns momentos, a afirmações radicais” como o momento em que ele conclui que o cinema no período teria “bem pouca importância para a sociedade da época” (BERNARDET, 2004, p.76), mas que ao se consultar acervos como os da Biblioteca Nacional, ou ainda do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, com os quais temos contato, é possível constatar o oposto, com uma crescente relevância do cinema nos espaços de circulação de discursos e fruição social da época.

Antes de nos debruçarmos sobre as especificidades do recorte espacial desta pesquisa, gostaríamos de comentar a diferença da experiência entre cinema e modernidade experimentada em locais da Europa e dos Estados Unidos para a América Latina. Nos primeiros, é possível estabelecer mais diretamente a relação entre as transformações que afetaram em larga escala o cotidiano das populações, como consequência da industrialização, da tecnologia e da racionalidade com a experiência de

cinema entre os anos de 1910 e 1920; já na segunda, o cinema surge mais como parte do repertório de idealização dessa modernidade:

Por um lado, o cinema alimentou a autoconfiança nacional de que sua própria modernidade estava “em progresso” ao permitir que os espectadores compartilhassem e fizessem parte da experiência da modernidade desenvolvida em outro lugar, participando dessa emoção. Por outro lado, ao proporcionar isso, o sujeito nacional também foi pego na dialética do olhar: o público precisava assumir a posição de *voyeur* da modernidade e se tornar um espectador, em vez de participante (LÓPEZ *apud* BUTCHER, 2000, p. 35).

Como já pontuamos anteriormente e desenvolveremos mais à frente, os esforços locais de relacionar o cinema com os signos da modernidade faziam parte de um projeto, não necessariamente concretizável, que estaria reservado ao Brasil — e à capital amazônica — como periferia do capitalismo mundial. Assim, possuir um mercado robusto de exibição e distribuição seria algo mais do que suficiente para ser considerado “moderno”; produzir filmes caberia ao cinema estrangeiro (BUTCHER, 2019, p. 35), independentemente dos esforços empreendidos para a realização de películas nos contextos locais.

É então que acreditamos que o presente trabalho pode fortalecer e ampliar os esforços empreendidos para a historiografia do cinema brasileiro ao: a) trazer para o debate o consumo de cinema; b) debruçar-se sobre uma cidade periférica e c) propor uma aproximação inédita para os estudos de cinema no Amazonas no período delimitado.

A pesquisa de cinema no Amazonas não é um objeto de estudo incomum. Dois nomes destacam-se no início dessa trajetória, Selda Vale da Costa (1996) e Narciso Lobo (1994), que se debruçaram sobre momentos distintos com obras de fôlego. A primeira olhando para o início do século XX e alcançando a produção de Silvino Santos até os anos 1920; o segundo identificando o que batizou de “tônica da descontinuidade” abordando os anos 1960 e 1970. Assim, tal como a historiografia clássica brasileira, o estudo sobre cinema no Amazonas experimenta limites ao eleger, em geral, seu objeto apenas nos filmes que retratam a região, deixando de fora aspectos que podem nos trazer interpretações muito ricas sobre o fenômeno do cinema como um todo. A ênfase no ato da filmagem como marco historiográfico em detrimento do contexto de exibição ou da recepção do público vai marcar fortemente a tradição da pesquisa de cinema no

Brasil.

Atualmente, outros pesquisadores dedicados a estudar o cinema no Amazonas se voltam a temas como a obra de Silvino (STOCO, 2019) ou se debruçam sobre períodos de escassez de produção como os anos 1980 e 1990 (SORANZ, 2018) e sobre a produção contemporânea (SORANZ, 2018; SIQUEIRA, 2011). Com exceção do trabalho de Narciso Lobo e a primeira parte do livro de Selda Vale da Costa sobre Silvino Santos, a pesquisa sobre história do cinema no Amazonas detém-se sobre a produção de filmes, tanto feita por realizadores locais quanto por equipes de fora que tomam o estado como objeto de suas narrativas. Uma das obras-chave que se debruçou sobre o período é *Eldorado das ilusões: cinema e sociedade: Manaus (1897/1935)*, de Selda Vale da Costa, que parece ter se tornado a leitura definitiva sobre o cinema do início do século XX na cidade, tal a escassez de trabalhos que também se dedicam a estudar o período. Consideramos que há muito a explorar ainda, sobretudo nas relações que o Cinema sintetizava nessa cidade que almejava a modernidade, como foi Manaus no início do século XX.

Como exemplo a ser tomado, está o registro da chegada do cinematógrafo. A primeira exibição registrada deu-se em 1897 no Teatro Amazonas, no entanto, teve uma recepção tímida, com um anúncio seco: “Hoje. Espectaculo Popular. Exposição do CINEMATOGRAFO. Scenas de Paris e New-York em Photographias Animadas”. Aparentemente a novidade não despertou interesse, ao menos não a ponto de constar nos registros dos jornais por alguns anos apenas como curtas notas que não vão além do mero registro de que haverá exibição (COSTA, 1996, p. 47). Desta feita, se constitui entre os objetivos desta investigação, refletir sobre o fato incomum de uma recepção fria a um dos aparelhos-símbolo da modernidade em uma cidade com um projeto de modernização em vigor.

No início do século XX não se ia ao cinema para assistir a um único filme contando uma história única com começo, meio e fim, mas a uma série de atrações de natureza distinta, dentre as quais o cinema. Em Manaus, não era diferente e algumas companhias circulavam com espetáculos onde o cinema era uma das atrações, ou programas de cinema ambulante com séries de exibições de fitas curtas. É possível notar, consultando os jornais da época, que aquele aparelho não parece ter funcionado a contento em suas primeiras exibições, e para uma elite exigente, acostumada a grandes espetáculos líricos, não deve ter passado de uma frustração.

Um dos grandes problemas ao estudar a história do cinema no Brasil é a

escassez material dos filmes, objetos e documentação correlata a serem investigados. É a partir dessa falta de materiais que esta pesquisa busca apontar o uso de métodos que trabalham com indícios na forma como as sessões de cinema estavam presentes na imprensa manauara e em outras fontes documentais que abordavam o cinema e suas particularidades na cidade de Manaus, como é o caso das sessões da Assembleia Legislativa do Amazonas determinando a isenção de impostos para exibidores.

A pesquisa com a historiografia cinematográfica amazonense sempre se deparará com os desafios metodológicos em função da dispersão dos filmes que seriam o objeto da pesquisa, da precariedade das condições materiais de alguns deles ou propriamente pela inexistência de outros. Com a consolidação da pesquisa acadêmica de cinema no país, é notória a expansão dos temas de interesse para além das visões panorâmicas sobre a história do cinema nacional. É aqui que pretendemos contribuir para o desenvolvimento do campo de pesquisa da História do Cinema no Brasil: refletindo sobre os espaços em que os filmes eram exibidos e de que forma a relação do público com esses espaços foi se configurando no período abordado.

Cabe agora justificarmos o recorte temporal feito para o presente trabalho. Elegemos o ano de 1907 porque é o ano da inauguração da primeira sala de exibição fixa em Manaus: o Cine Theatro Julieta, em maio de 1907. E estendemos o recorte temporal até 1918 por marcar um período considerado o fim do fausto da borracha, após sucessivas crises e intensa convulsão social, além de marcar o fim da Primeira Guerra, que teve repercussão intensa no consumo de cinema da cidade, e também o momento em que a produção de filmes torna-se interesse central por parte de determinados setores sociais com a criação da Amazônia Cine Film, empresa responsável pelas primeiras experiências cinematográficas de Silvino Santos na cidade de Manaus.

Há na pesquisa em História do Cinema no Brasil determinado consenso sobre a consolidação da cidade do Rio de Janeiro como a primeira onde o cinematógrafo firmou-se como espaço de fruição e sociabilidade (ARAÚJO, 1985; BERNARDET, 2004; LAPERA, 2017). Menos do que disputar o pioneirismo desta consolidação e mais interessado em observar o desenvolvimento simultâneo do cinema em cidades que adotaram projetos de modernização, discordamos do lugar do Rio de Janeiro como sendo essa a primeira cidade. Como discorreremos ao longo desta dissertação, a cidade de Manaus passou por um processo de modernização, no mínimo, simultâneo à então capital federal, ainda que em escala reduzida.

Após breve panorama de pesquisas já realizadas acerca do Cinema no

Amazonas, apresentaremos nossa proposta de abordagem para o objeto colocado, a saber: a micro-história. Nos filiamos ao descrito por Barros:

Quando um historiador se propõe a trabalhar dentro do âmbito da História regional, ele mostra-se interessado em estudar diretamente uma região específica (ou, melhor dizendo, uma determinada espacialidade). O espaço regional, é importante destacar, não estará necessariamente associado a um recorte administrativo ou geográfico, podendo se referir a um recorte antropológico, a um recorte cultural ou a qualquer outro recorte proposto pelo historiador de acordo com o problema histórico que irá examinar. (BARROS, 2007, p. 168)

Já a micro-história se refere a uma coisa distinta, relaciona-se sobretudo a uma abordagem e não se refere necessariamente ao estudo de um espaço físico reduzido ou delimitado, embora isto também possa ocorrer (BARROS, 2007). No campo da História, o debate sobre a abordagem micro-histórica é relativamente recente e desperta diversas reflexões. Em *Sobre a feitura da micro-história*, José Assunção de Barros (2007), comenta:

O que a Micro-História pretende é uma redução na escala de observação do historiador com o intuito de se perceber aspectos que, de outro modo, passariam despercebidos. Quando um micro-historiador estuda uma pequena comunidade, ele não estuda propriamente a pequena comunidade, mas estuda através da pequena comunidade (não é, por exemplo, a perspectiva da História local, que busca o estudo da realidade micro-localizada por ela mesma). (BARROS, 2007, p. 169).

Mais do que inovações do método historiográfico, a micro-história suscitou um debate sobre escalas. O que está em jogo na abordagem micro-histórica é a convicção de que a escolha de uma escala peculiar de observação fica associada a efeitos de conhecimentos específicos e que tal escolha pode ser posta a serviço de estratégias de conhecimento (REVEL, 2010, p. 438).

Destaca-se dessas discussões que o problema de definição de objetos em uma pesquisa com abordagem micro-histórica não configura perda de capacidade analítica, pelo contrário, a mudança de escalas de observação busca trazer questões outras que porventura não podem ser observadas em uma escala maior.

A comunidade examinada pela micro-história pode aparecer, por exemplo, como um meio para se atingir a compreensão de aspectos específicos relativos a uma sociedade mais ampla. Da mesma forma, pode-se tomar para estudo uma “realidade



micro” com o intuito de compreender certos aspectos de um processo de centralização estatal que, em um exame encaminhado do ponto de vista da macrohistória, passariam certamente despercebidos. (BARROS, 2007, p. 169).

Para nos situarmos nos debates sobre métodos historiográficos, o momento em que surge a micro-história, como proposta por seus defensores sobretudo na Itália, foi uma espécie de reação a um momento de certeza teórico-metodológicas no campo da História e às insuficiências das teorias mais generalizantes e deterministas das ciências humanas. Jacques Revel (2010, p. 439-440) aponta que Giovanni Levi, no livro *A Herança imaterial*, foi quem melhor resumiu o que está em jogo do ponto de vista historiográfico na perspectiva da micro-história:

Ao estudar o que se passa num lugar “onde não se passa nada” – um burgo piemontês entre a metade do século XVII e o início do século XVIII –, ele coletou sistematicamente nos arquivos “todos os acontecimentos biográficos de todos os habitantes de Santena que deixaram algum rastro documental”. Ele o fez com a intenção de ressaltar, por trás da tendência geral mais visível – aquela mesma que privilegiava a abordagem macro –, as múltiplas estratégias sociais implementadas pelos diferentes atores em função da sua posição e dos seus respectivos recursos individuais, familiares, de grupo etc. (REVEL, 2010, p. 440).

Reduzir a escala então, como sugerem os estudiosos que fazem uso da abordagem da micro-história, é partir de um ponto de vista específico, de um olhar detido em determinado detalhe. Não por esse detalhe ser único, mas por sua capacidade de indicar frequências e permanências no todo (FLÁVIO, 2015). Assim, é na redução danosa escala de observação que intencionamos chegar a uma tendência geral própria de capitais brasileiras no início do século XX que tiveram no cinema o símbolo de um projeto de modernização. Ao fazer uso de escalas de observação, buscamos levar em consideração formas de descontinuidade presentes no mundo social efetivo. Nossa proposta é trazer a abordagem da micro-história que, mediante o estudo intensivo e aproximado de configurações e processos sociais,

assume a tarefa de compreender como essas configurações se constituem e convivem (...) pois esta também procura entender a maneira como movimentos ou transformações coletivos são possíveis, mas não a partir desses movimentos em si e da capacidade auto-realizadora que se lhes imputa e sim da parte

que cada ator toma neles (REVEL, 2010, p. 440).

Não intencionamos nos debruçar detidamente sobre um debate que ainda está em curso dentro da disciplina da História; porém, como fazedores do uso das ferramentas desse campo de estudo, a delimitação nos parece necessária.

Para concluir a reflexão sobre as escalas de observação histórica, trazemos ainda outra reflexão de Jacques Revel sobre a história social:

Na história social, fenômenos de maior relevância, como a urbanização ou a industrialização, ou as formas de mobilidade social e também o ingresso na cultura escrita ou no espaço da política da massa não são mais abordados por mensurações globais, as dos fluxos advindos entre dois momentos sucessivos do tempo. Eles são reexaminados com base nos deslocamentos minúsculos, às vezes contraditórios, em todo caso diversificados, dos atores, sejam eles indivíduos ou grupos restritos. (REVEL, 2010, p. 440).

A nossa escolha de abordagem pela micro-história, deu-se a partir da percepção de que outros gêneros historiográficos mais frequentes na pesquisa de Cinema poderiam não fornecer as ferramentas necessárias para esta pesquisa. A **análise fílmica** nos pareceu inadequada por conta da condição de preservação dos filmes, visto que não existe nenhum exemplar preservado anterior ao ano de 1908, e estima-se que um percentual muito baixo do que foi produzido até 1920 é acessível; o recorte de nossa pesquisa também poderia nos guiar para o uso da **teoria da recepção**, porém seus métodos pressupõem o acesso direto aos espectadores, o que não é o caso por nos debruçarmos em um período que não teríamos como ter contato com os frequentadores; o uso de jornais também poderia indicar uma abordagem por meio da **análise do discurso**, mas o que temos em nossas fontes é impeditivo por se tratar de fragmentos de unidades discursivas<sup>2</sup>.

Assim, faremos um uso do paradigma indiciário como método de investigação como proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (2016). É um método de investigação que reúne minúcias, que analisa densamente as fontes primárias para construir não uma análise/interpretação, mas para perceber como os documentos são construídos.

---

<sup>2</sup> As *lettres de pardon*, ou cartas de perdão (tradução nossa) eram um instrumento jurídico através do qualos súditos pediam clemência ao rei por crimes cometidos.

O paradigma indiciário ascendeu, epistemologicamente falando, ao final do século XIX. Em seu livro *Mitos, emblemas, sinais*, no qual Ginzburg (2016) usa três personagens para exemplificar o paradigma indiciário: Morelli, um historiador da arte, Freud e Sherlock Holmes, e demonstra que essa forma de pensar está presente com o ser humano desde os primórdios, ainda no período em que éramos caçadores-coletores. Reconhece-se, nesta perspectiva epistêmica, que nesse processo que não existe documento neutro, e que através da própria elaboração de documentos é possível perceber discursos outros que se imiscuem e surgem à revelia daqueles que os elaboraram.

Em seu artigo *Civilização tropical em perigo: cinema, elite e classes médias na belle époque carioca*, Lapera (2018, p. 71) aponta como historiadores já destacaram a relevância de documentos ou conjuntos documentais produzidos por sujeitos à margem das estruturas de poder de uma determinada época na compreensão de padrões de comportamento e estruturas sociais do passado, em uma aproximação entre história cultural e etnografia. O autor exemplifica:

No seu consagrado estudo sobre as *lettres de pardon*<sup>3</sup>, intitulado *Fiction in the archives: pardon tales and their tellers in the sixteenth-century France* (1990), Natalie Zemon Davis analisou como sujeitos comuns que cometeram crimes graves se valiam de determinadas estruturas narrativas para tentar obter o perdão do rei e, assim, evitar a execução da pena de morte. Já em *O Queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (1987), Carlo Ginzburg verificou através dos processos da Inquisição como os livros apreendidos na casa de um moleiro chamado Menocchio e os interrogatórios a que ele foi submetido poderiam servir de acesso à mentalidade dos camponeses trentinos do século XIV. (LAPERA, 2018, p.71).

No Brasil, em seu livro *Trabalho, Lar, Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, Sidney Chalhoub (2012) buscou as relações cotidianas dos trabalhadores fora do espaço do movimento operário e da fala política articulada tendo como fontes os processos criminais no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX.

Não é inédito o entendimento das possibilidades de estudos que buscam, a partir de indícios ou de registros fragmentários, uma compreensão da história do cinema. Musser, em seu trabalho *Historiographic Method and the Study of Early*

*Cinema* já assinalava: “Embora a evidência disponível seja fragmentária, podemos compreender a natureza da mudança histórica naquela época com uma especificidade que nem sempre é possível para períodos posteriores” (2004, p. 104)<sup>3</sup>. No que podemos lembrar as aproximações dos estudos da micro-história, com a *New Cinema History*, visto que a primeira é a busca de perguntas gerais sem pretender uma generalização das conclusões, é uma mudança da escala do olhar para trazer à tona novas questões sugeridas pela pequena escala, exatamente o que a segunda passa a propor para os estudos de história do cinema.

A partir disso, trazemos então questões que o paradigma indiciário e a obra de Carlo Ginzburg colocam para a História do Cinema, sobretudo no que diz respeito ao uso e tratamento de fontes. Sobre a natureza das fontes, estamos nesse trabalho reunindo uma diversidade de periódicos e referências fragmentadas sobre o ato de ir ao cinema norecorte proposto. Sem dúvida, nosso *corpus* acaba por ser reduzido, daí a necessidade de um método investigativo que possibilite fazermos determinadas inferências. Ginzburg (2016), ao apresentar o método investigativo do historiador da arte Morelli, na identificação de obras falsificadas ou originais, mostra que dados aparentemente negligenciáveis podem nos trazer indícios “ocultos”:

A proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, “baixos”, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano (...) Esses dados marginais, (...) eram reveladores porque constituíam momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais. (...). Ainda mais do que a alusão, não excepcional naquela época, a uma atividade inconsciente, impressiona a identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência. (GINZBURG, 2016, p. 169).

Discorrendo sobre o trabalho de Morelli, Ginzburg conclui que não se coloca um problema de ordem estética, mas de ordem filológica, é um método de crítica textual eminentemente. Remontando as origens do paradigma indiciário à aurora da humanidade, quando ainda éramos caçadores-coletores, o historiador italiano define a

---

<sup>3</sup> “Although the available evidence is often fragmentary, we can grasp the nature of historical change in that epoch with a specificity that is not always possible for later periods” (Tradução nossa).

raiz do método como sendo a de um saber venatório, calcado nas práticas, pontuando que o que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente (GINZBURG, 2016, p. 152). O autor também lembra que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa.

Reconhecendo que a dimensão de totalidade dessas experiências não tem como ser alcançada, Ginzburg (2016) destaca que o desenvolvimento da tradição textual no Ocidente, por um lado nos proporcionou ganhos na circulação de informações, mas por outro nos privou de outras formas sensíveis de saber:

Inicialmente foram considerados não pertinentes ao texto os elementos ligados à oralidade e à gestualidade; depois também os elementos ligados ao caráter físico da escrita. O resultado dessa dupla operação foi a progressiva desmaterialização do texto, continuamente depurado de todas as referências sensíveis: mesmo que seja necessária uma relação sensível para que o texto sobreviva, o texto não se identifica com o seu suporte (GINZBURG, 2016, p. 173).

Em outro trecho, retomando a questão de como os vestígios devem ser lidos pelo historiador em suas conexões com uma estrutura social mais complexa, destacou que “se a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível, existem zonas privilegiadas que nos permitem decifrá-la” (Ginzburg, 2016, p. 177). Na aplicação do paradigma indiciário, Ginzburg alcançou grande repercussão com o livro *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (1987).

Na obra, o historiador comenta que por vezes, terá de “espiar por cima dos ombros do inquisidor”, já que tanto o historiador assim como o inquisidor irmanam-se na intenção de empreender uma análise intensiva dos materiais que têm à sua disposição — o inquisidor contando com os contraditórios depoimentos orais de réus e testemunhas, e o historiador tendo à sua disposição apenas o registro escrito destes depoimentos orais, já filtrados pela primeira percepção do inquisidor.

Assim também, Sidney Chalhoub (2012) registra um procedimento-guia ao preparar o campo para seu trabalho com fontes de processos criminais do Rio de Janeiro do início do século XX, coligadas às notícias de jornais relativas aos crimes

examinados, e chamando atenção para a rica quantidade de versões contraditórias com as quais o historiador há de se deparar: o fundamental em cada história abordada não é “descobrir o que realmente se passou” e sim tentar compreender como se produzem e se explicam as diferentes versões que os diversos agentes sociais envolvidos apresentam para cada caso (CHALHOUB, 2012, p. 22-23).

Reconhece-se em ambos os casos a natureza contraditória das versões oriundas de depoimentos do réu, das testemunhas, de retificações nos depoimentos de um e de outros, de silêncios reveladores, e das leituras desses depoimentos empreendidas em âmbitos diferenciados como o judicial e o jornalístico, mas é também onde está a riqueza dessas fontes, pois é possível ainda acessar indícios nestas contradições.

Deparamo-nos aqui, ainda, com uma outra característica do trabalho realizado por meio do paradigma indiciário: a análise intensiva das fontes. Essa atenção simultânea aos detalhes e pormenores, de um lado, e às muitas vozes de um texto ou às múltiplas versões de um processo, de outro, corresponde justamente ao tratamento e novas formas de inquirir que esse método proporciona.

Frequentemente, será necessário pôr as fontes a dialogar em registros de intertextualidade, deixar que uma ilumine a outra, permitir que seus silêncios falem e seus vazios se completem. O olhar micro-históricográfico necessita desta análise intensiva, incisiva, atenta tanto aos pequenos pormenores como às grandes conexões. Trabalha-se ao nível das contradições e ambigüidades [sic] – não contra estas ambigüidades [sic], mas sim se tirando partido delas. (BARROS, 2007, p.184).

Esse diálogo com pesquisas já consolidadas, fontes já utilizadas e busca de novas fontes, é a construção que pretendemos fazer no desenvolvimento desta pesquisa. Entendendo que, apesar da heterogeneidade das fontes, “é possível reuni-las caso sejam consideradas vestígios de processos de estruturação e de mudança social” (GINZBURG, 2016), há a nossa preocupação em buscar conhecer alguns aspectos da experiência concreta dos sujeitos do passado.

Olhar novamente para fontes já utilizadas por pesquisadores como Selda Vale da Costa com um método ainda não aplicado sobre a história do cinema no Amazonas nos permite levantar novas perguntas e, quem sabe, construir novas hipóteses para a complexidade do cinema em uma cidade à margem do processo político do país, e na periferia da capital mundial. É, no entanto, na articulação com novas fontes que

devemos buscar formas de decifrar as práticas sociais, econômicas e discursivas deixadas pelos sujeitos do passado.

O trabalho aqui apresentado deverá se desdobrar na apresentação do espaço da cidade de Manaus em nosso recorte, no capítulo 1, e como as questões de espaço estavam sujeitas a conflitos e disputas, sendo o cinema um local singular para estes atritos, ao qual pretendemos adentrar com nossas formas de observação. Já o capítulo 2 deve apresentar o motor econômico das transformações discutidas ao longo de todo o trabalho, e a capacidade de atração de mão de obra estrangeira e migrante para esse local, além dos dramas decorrentes desses fluxos. E no capítulo 3 nos debruçaremos sobre os discursos visando disciplinar comportamento e vestuário resultantes de todo este contexto de mudanças. Por fim, nos anexos apresentamos o registro fotográfico de uma atividade de extensão decorrente dessa pesquisa, que consistiu em uma expedição aos locais em que funcionavam antigas salas de cinema da cidade de Manaus e que hoje estão pouco preservadas.

## 2 CINEMA E CIVILIDADE: QUESTÕES DE ESPAÇO E CONSUMO

Manaus passava por um processo de implementação de projeto civilizatório aos moldes europeus, feito por uma elite pouco afinada com as necessidades específicas da população local. O choque entre a implementação desse projeto e como ele se materializava de fato no cotidiano urbano é perceptível na disputa pelo espaço dessa cidade, conforme salienta Daou (2000).

A cidade foi descrita ao longo dos anos por viajantes e naturalistas mais pela simplicidade do aspecto urbano do que pelos hábitos de seus habitantes<sup>4</sup>. No final do século XIX isso mudaria, por ocasião do *boom* na cotação da borracha no mercado internacional a partir dos anos de 1890, provocando uma intensificação das transformações urbanísticas. Enquanto exibia padrões cosmopolitas, o projeto de modernização escondia e/ou expulsava para a periferia os pobres, o que aponta para esta dinâmica de fortalecimento das desigualdades sociais a partir da forma como a geografia da cidade ia se arquitetando, por meio de intervenções diretas como ir aterrando igarapés, ampliando ruas, edificando construções que não se adequavam nem às condições naturais nem à cultura dos habitantes locais.

Ao iniciar o século XX, muitas das obras públicas da cidade de Manaus já estavam concluídas e a população local usufruía de alguns melhoramentos urbanos, que talvez não fossem os mais eficientes, mas incontestavelmente contribuíram de maneira contundente para o redimensionamento dos espaços urbanos e sociais (MESQUITA, 2006; COSTA, F. 2014).

Repentinamente, a cidade alcançava um novo status: o insignificante lugarejo provinciano passava a ser descrito como uma cidade moderna, graciosa e com ares europeus, principalmente por sua aparência. Entretanto, as mudanças não ocorreram apenas no aspecto arquitetônico ou nas condições urbanísticas, mas também no âmbito social, pois a introdução de novos e variados costumes gerava um ambiente cosmopolita. Para isso, contribuiu a entrada de grande número de estrangeiros e brasileiros de outras regiões. Parte dessa população flutuante era composta por aventureiros em busca da riqueza fácil que a borracha prometia.

Há que se diferenciar o tipo de imigração recebida na cidade, visto que o discurso oficial era voltado para o recebimento de estrangeiros capitalizados para aproveitar ou reestimular a economia gomífera, mas a propaganda governamental atraiu



todo tipo de gente. No período de maior fluxo de capitais, o governo “mandou escritores e políticos como propagandistas à Europa, fotografou a cidade em álbuns que percorreram capitais europeias, e metamorfoseou-a aos gostos estrangeiros” (COSTA, 1996, p. 21).

Era natural então que viessem não apenas as elites capitalistas, mas também as massas operárias europeias, com maior experiência na organização das lutas sindicais, estas tendo como maior destaque os imigrantes espanhóis. Manaus então preparara-se para tornar-se uma versão idealizada de uma metrópole europeia com capacidade de ser algo até maior do que uma grande cidade de velho continente daria conta de ser, mas a intensidade das transformações pretendidas não parecia considerar a população, tanto nativa como migrante.

Cabe aqui pensarmos o espaço da cidade como proposto pelo geógrafo David Harvey (2012), não em um sentido absoluto, mas como uma relação entre objetos. Não há como imaginarmos que o projeto modernizante de uma cidade como Manaus se daria da forma como planejada em planilhas e projetos, tampouco que a própria transformação da cidade não levaria a mudanças nos modos como as relações sociais passaram a se dar no seio da sociedade da época.

A concepção de espaço relativo propõe que ele seja compreendido como uma relação entre objetos que existe pelo próprio fato dos objetos existirem e se relacionarem. Existe outro sentido em que o espaço pode ser concebido como relativo e eu proponho chamá-lo espaço relacional – espaço considerado, à maneira de Leibniz, como estando contido em objetos, no sentido de que um objeto pode ser considerado como existindo somente na medida em que contém e representa em si mesmo as relações com outros objetos (HARVEY, 1973, p.13 *apud* HARVEY, 2010, p. 10).

Em *O espaço como palavra-chave*, Harvey (2010) aponta a complexidade inerente ao termo ‘espaço’, visto que as possibilidades de desdobramentos fazem deste conceito algo de difícil definição. Nesta obra, contudo, o geógrafo propõe um esforço de decifração genérica para o termo, e para isso distingue o espaço em três conceitos: absoluto, relativo e relacional. O primeiro, como algo fixo, que permite padronizações e medições, e está aberto ao cálculo; o segundo, passível de ser relativizado e que considera os referenciais de quem observa; e o terceiro, do qual nos valem no momento, reconhece que não há espaço fora dos processos sociais que o definem (HARVEY, 2010, p. 10-12).

A complexidade da discussão apresentada por Harvey é trazida aqui para apontarmos como o projeto modernizante pretendido pela elite amazonense no início do século XX só poderia existir enquanto intenção ou no campo do discurso, visto que ao se colocar em fricção um projeto de cidade de natureza estrangeira com a cultura local e mais as vivências do contingente de migrantes, o espaço pretendido, simbólico ou físico, resultaria em uma coisa outra que não caberia no inicialmente previsto. Em resumo, entendemos que um projeto de cidade estaria menos para um jogo de tabuleiro com suas regras rígidas e possibilidades muito bem delimitadas, e mais para um jogo de cartas, com orientações mais genéricas e muitas possibilidades de blefe, nuances e interferências da vontade dos jogadores envolvidos.

Em textos publicados nos jornais locais do período, que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, não é raro perceber julgamentos morais, considerações estéticas ou de busca de um ideal de comportamento considerado “chique”. São indícios de que a implementação do projeto de embelezamento da cidade traduzia-se também em um alinhamento ideológico de determinados setores da cidade. No entanto, este projeto não foi recebido de forma homogênea e as disputas pelo espaço da cidade deram-se nos mais diversos níveis: simbólicos, físicos e ideológicos. Vamos nos deter por mais um momento na reflexão de Harvey (2012) sobre a compreensão do espaço como algo que não se pode pensar de forma isolada:

Compreender um pouco o sentido do que é o espaço e como as diferentes espacialidades e espaço-temporalidades funcionam é crucial para a construção de uma imaginação geográfica diferente. Mas o espaço revela-se uma palavra-chave extraordinariamente complicada. Ele funciona como uma palavra composta e possui múltiplas determinações, de modo que nenhum de seus significados pode ser propriamente compreendido de forma isolada. Mas é precisamente o que faz deste termo, em particular quando associado ao tempo, um termo tão rico em possibilidades (HARVEY, 2012, p. 37).

Relembremos que entre os itens que passaram a compor a visualidade desta nova metrópole, o espaço do cinema se apresenta como uma das chaves para alcançar as relações com outros aspectos da cidade em transformação. É essa capital carregada de contradições, que recém vivenciou um mergulho na modernidade, passando da condição de simples vila para uma efervescente metrópole, “modernidade” aqui referida não como um período histórico demarcado, mas como mudança nas experiências subjetivas das pessoas, que é o que nos interessa.

Dentre as disputas físicas e simbólicas daquele momento, as formas de

construir estavam na prioridade da administração pública. Códigos de construção foram elaborados e atualizados a cada novo administrador ou implementação de inovação da cidade – como os bondes e a iluminação elétrica.

O controle da imagem parece central no projeto modernizante da cidade e este surge como da exclusão que já existia desde o final do XIX, conforme consta no Código de Posturas de Manaus de 1872 que restringiu a ocupação do centro embelezado pela população mais pobre e nativa. As casas de barro e cobertas de palha eram as barracas: típicas habitações da população da região amazônica. Estas foram proibidas pelo Código de Posturas, citado anteriormente, nas Ruas dos Remédios, Boa Vista, Flores, Imperador, Brasileira, Manaós, Henrique Martins, Cinco de Setembro, São Vicente e em todas as praças.

Em 1890, o Código de Posturas mantém a proibição dentro dos limites urbanos, sob pena do infrator ter a cobertura de sua casa demolida (DIAS, 2007, p. 59). Não havia pudor em admitir que a motivação era atrair o olhar estrangeiro, como consta na mensagem do governador para a Assembleia em 1900:

Mas uma capital não é simplesmente um ponto de estada para os homens, precisa, a par das necessidades satisfeitas da vida animal, de conceder prazeres de ordem superior aos seus visitantes, com esta compreensão trabalhou o meu governo pelo embelezamento de Manaus não julgando improdutivas as despesas a esse fim consagradas. O estrangeiro julga sempre um país pela sua capital: se esta o atrai, está sempre disposto, ou a consagrar-lhe a sua atividade, ou, quando de volta à sua pátria, fazer-lhe referências que determinem compatriotas seus a emigrarem para o país enaltecido. Tudo que se faça pelo embelezamento da capital do Amazonas, à primeira vista parecendo obra supérflua, é de resultado praticamente imediato. Mensagem lida perante o Congresso dos Srs. Representantes em sessão de 10/7/1900, pelo Exmo. Sr. Coronel José Cardoso Ramalho Júnior, Governador do Estado. (*apud* DIAS, 2007, p. 37).

Junto aos argumentos de ordem econômica para as reformas urbanas, alegava-se a necessidade de adequar o espaço à nova demanda populacional. Como já destacamos anteriormente, a maior parte delas beneficiou a elite da cidade, ganhando sobretudo uma função social para que este setor elitizado da população pudesse fruir de uma nova forma do espaço público (COSTA, 2014). Dentro do repertório exigido pela modernidade, ver e ser visto compunha as relações de sociabilidade, logo, era natural que esta elite demandasse a transformação desse espaço para suprir essa necessidade.

É evidente que não se deve analisar as mudanças sob o frio viés econômico. A cidade que muda conjuga variados fatores que o extrapolam. Como bem coloca Pierre Francastel, "os homens, as sociedades não criam o seu ambiente apenas para satisfazer certas necessidades físicas ou sociais, mas também para projetar num espaço real de vida algumas das suas ambições, das suas esperanças, das suas utopias". Trazer para a 'selva bárbara' a civilização. Os projetistas e edificadores da nova Manaus com certeza carregavam em si esta convicção, embora o embelezamento tenha tido também a função de valorizar determinados espaços. (COSTA, F., 2014, p. 124)

Há também indicações de um esforço da elite local em se definir através do seu consumo, dos espaços que frequenta, e, principalmente, o esforço para que a vida pública represente o que se espera de quem detém poder aquisitivo, e ao qual vamos nos deter mais à frente. Esse esforço acaba por atribuir determinado poder simbólico aos lugares tidos como desejáveis por essa elite. Os espaços de diversão como os cafés, boutiques, o opulento Teatro Amazonas e também os cinemas.

## 2.1 AS DISPUTAS

Para compreender melhor como se deu esse processo, busquemos olhar para o período por meio dos discursos presentes na imprensa local. Não era raro que o anúncio de abertura de uma nova sala de exibição — na verdade, uma sala de diversidade, pois o mesmo espaço também era utilizado para outros tipos de espetáculo — surgisse com muitos predicados e indicando a quem se destinava aquele espaço. Em 1907, o periódico *A Platéia*, especializado na cobertura de diversões, e que circulou por um curto período, dedicou vários textos para a primeira sala de cinema na cidade. Antes da sua inauguração, ocorrida em maio de 1907, *A Platéia* já falava:

(...) Manaus, eu pensei então, e comigo, naturalmente, pensará o mesmo outro qualquer inglês... bem que já podia ter o seu café-cantante, para recreio e frescura de sua população heteróclita e adventícia. Se há cidade capaz de manter um estabelecimento desses, quer pela sua temperatura, pela índole dos seus habitantes, e pelo seu rápido progresso, é sem dúvida esta. A utilidade do teatro lírico não se contesta; mas não está ao alcance de todas as bolsas, como não está ao sabor de todos os gostos. É necessário também um espetáculo sortido, alegre e ligeiro; não o café-cantante canalha, mal frequentado e passível de intervenção da polícia, mas alguma coisa de engraçado e de fino, onde mais repetidamente e menos dispendiosamente toda a gente limpa possa ir passar uma ou duas horas por noite, ao ar livre, sem cerimônia... e sem libreto. Não sei se entrará no programa do próximo futuro Casino Julieta dar-nos alguma coisa desse gênero. (*A PLATÉA*, 27/04/1907, p. 1)

Já antes da abertura da sala percebe-se a qual processo ela deve atender, a de ser um espaço que atenda ao projeto modernizante em andamento. Vejamos alguns marcadores que o artigo aponta: “é necessário também um espetáculo sortido, alegre e ligeiro”. A aceleração dos sentidos era uma característica marcante da modernidade. Vê-se que o autor, em *A Plátea*, contrapõe essa diversão vista como mais ágil e acelerada ao teatro lírico, visto como algo de valor incontestável mas que não é acessível, seja pelo valor, seja por suas características de fruição, com duração mais extensa e necessidade de libreto para acompanhar. Algumas das necessidades apontadas pelo redator em espetáculos em falta na cidade acompanham a visão moderna das diversões citadinas: Manaus necessita de opções menos custosas, sortidas e que possam se tornar um hábito.

São curiosas as condicionantes reunidas neste artigo de *A Platéia*, onde Manaus por ser “cidade capaz de manter um estabelecimento desses, quer pela sua temperatura, pela índole dos seus habitantes, e pelo seu rápido progresso” precisa então de espetáculos nas características que apontamos logo acima, para atender sua “população heteróclita e adventícia”. O anunciado “Casino Julieta” mesmo antes de sua inauguração é precedido por uma série de expectativas para atender determinada visão de como deveria funcionar e a quem atender.

Outro ponto que é necessário destacar nessa fonte é a oposição não apenas ao teatro lírico, mas ao ‘café-cantante’, visto como mal frequentado e passível de intervenção da polícia. Ou seja, o que se cobra aqui é uma diversão média, nem tanto voltada para as elites por suas características mais dispendiosas de tempo, dinheiro e erudição para fruir como é o teatro lírico mas nem tão ‘baixa’ que seja frequentado por parcela indesejável, para o redator, da população que seja alvo de repressão policial.

Curiosamente, Manaus naquele momento tem o processo de criação de cafés, voltados a diversos públicos e que concentravam parte da efervescência cultural da cidade, servindo de ponto de partida para o carnaval e abrigando números musicais, como o Café dos Terríveis, ou ainda oferecendo diversões como a sinuca, caso dos Café Avenida, Grande Café Central e Café da Paz, com seus horários de funcionamento muitas vezes atravessando a noite.

Sidney Chalhoub (2012) faz uma análise sobre o lazer das classes populares no Rio de Janeiro no início do século XX e chega à conclusão de que a renda destas classes era usada principalmente em itens de subsistência, e então o botequim é a escolha lógica para o lazer pela facilidade de acesso. Em virtude das características cosmopolitas

próximas de Manaus e do Rio de Janeiro no período, e considerando que os cafés manauaras ofereciam divertimentos que os assemelhavam aos botequins, é possível considerarmos que o redator de *A Platéia* estava exigindo uma diferenciação das classes mais populares.

Façamos ainda uma consideração acerca da fruição de cinema no período. Até aquele momento ainda vigorava o modelo denominado por Tom Gunning<sup>5</sup> (1989-1990) como “cinema de atrações” em que as exhibições do *cinematographo* eram feitas em espaços voltados para outros fins de divertimentos, muitas vezes dividindo um programa com outras modalidades. O espaço do cinema para fruição contínua passa a se consolidar justamente em 1907, com o surgimento de salas que terão espaços apropriados para as projeções em diversas cidades brasileiras.

Em Manaus, o Casino Julieta foi a primeira sala com estas características, ainda que não exibisse exclusivamente filmes, podendo construir seus programas com exhibições cinematográficas, números de dança ou atrações musicais. Não sabemos se no texto publicado em *A Platéia* o autor tinha ciência de como seriam os programas do Casino Julieta, visto que o contrapunha ao teatro lírico e ao café-cantante, duas formas de divertimento, sobretudo musicais, mas ao discorrer sobre a expectativa de um programa para “passar uma ou duas horas por noite (...) sem cerimônia... e sem libreto” parece estar se dirigindo justamente a um tipo de diversão que os programas cinematográficos podem atender.

Posteriormente o Casino Julieta foi chamado de Cine Teatro Julieta, e em 1912 mudou de administração e passou a se chamar Cine Alcazar. Ainda mantendo a aura elitizada, foi descrito da seguinte forma após sua reforma:

Internamente o ‘Alcazar’ é um mimo: tudo é obra acabada e bem feita, revelando muito apurado gosto artístico; tudo é alegre, vistoso, confortável, deveras encantador mesmo. Possui um amplo promenoir, plateia ampla, guarnecida de cômodas cadeiras, elegantes camarotes e frisas, vastas galerias e varandas, e belos jardins arborizados.

O botequim, de primeira ordem, instalado à entrada com esmerado asseio, tem grande sortimento do necessário a fornecer aos frequentadores do luxuoso estabelecimento. Possantes ventiladores, criteriosamente distribuídos pela plateia, refrescam suavemente o ambiente (VALE; LOBO, 1984, p. 187-188)

Ainda nesse momento parece-nos que a sala de cinema não era reconhecida

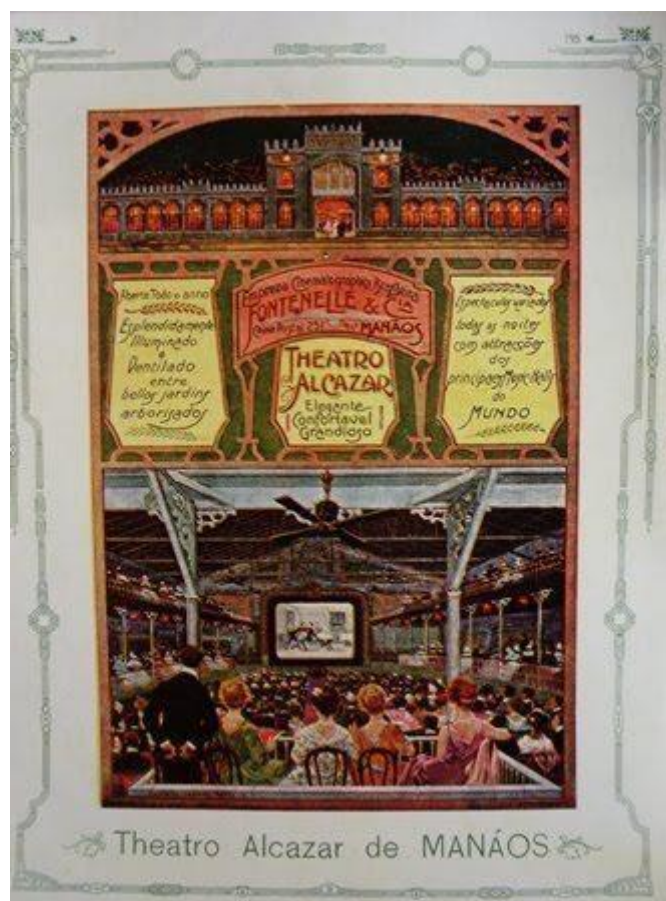
---

<sup>5</sup> Nos artigos de Tom Gunning (1989) “Primitive” Cinema: A Frame-up? e The Cinema of Attractions – Early Film, *Its Spectator and the Avant-Garde*, disponível em Elsaesser (1990).

como diversão voltada para as classes médias e populares. No anúncio das mudanças proporcionadas pela reforma do espaço destacam-se características do estabelecimento luxuoso, com marcadores de distinção no “apurado gosto artístico”, no entanto frisando o botequim, uma característica de lazer associado ao consumo de classe popular. Ainda que com a ressalva de este botequim ser “de primeira ordem” e possuir “esmerado asseio” como esforço para se distinguir talvez de outros botequins na cidade.

Chama atenção também o destaque para a presença de possantes ventiladores, ítem essencial — indicativo de modernidade, que demandava, para o uso, da eletricidade, outro produto do avanço tecnológico do período — para a cidade de clima equatorial, quente e úmido, e que por estar sempre atendendo a ideais europeus impunha como código de vestimenta um vestuário no mínimo abrasivo para a região.

**Figura 1. Anúncio do Theatro Alcazar.**



Fonte: COSTA, F. (2014).

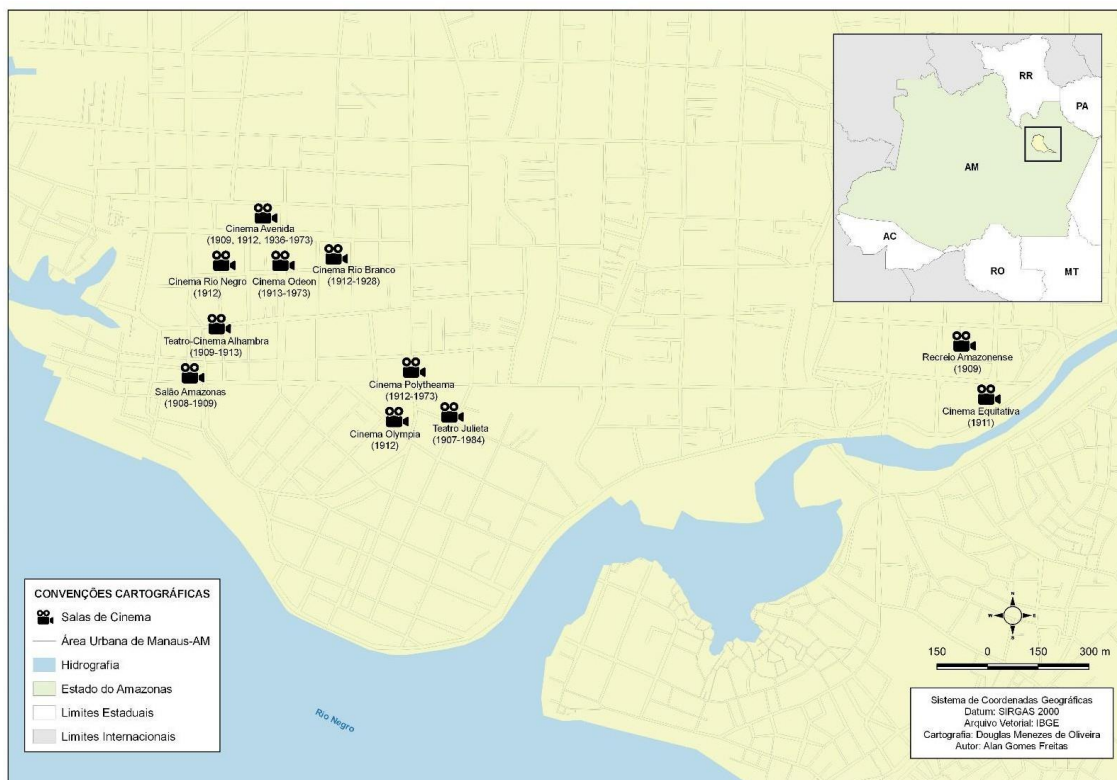
Na figura podemos visualizar algumas das características destacadas pelo texto de divulgação do Alcazar. Mas também o estilo mourisco do prédio, na fachada do topo do desenho, e o destaque para as cores vermelho e verde, ou também a presença do ventilador, que se configurou como um elemento distintivo do luxo de um ambiente na

Manaus do início do século passado. Do nome, às características arquitetônicas, o Cine Alcazar buscava remeter a um espaço exótico, de inspiração no oriente, marcadamente buscava ser um espaço de distinção, voltado para atrair determinado público que se pretendia diferenciado de outras camadas da população local e que via na frequência àquele espaço uma forma de expressar demarcação social e simbólica.

Dentro do período de recorte da nossa pesquisa notamos uma concentração de salas no Centro de Manaus. Provavelmente devido à combinação de opções de lazer, melhorias urbanas e opções de diversão noturna, além da oferta de um serviço regular de luz elétrica, que se exemplifica na figura do bonde, meio de transporte símbolo da modernidade do período, acentuadamente para uma cidade amazônica cujos ideais de emancipação espacial e geográfica eram altíssimos. Ainda assim, chama atenção que bairros relativamente populosos, mas com menor renda, não tenham recebido nenhuma iniciativa de sala fixa de cinema no período, visto que apesar de no momento de chegada dos primeiros aparelhos do cinematógrafo a publicidade era dirigida a um público de elite, o interesse pela então nova forma de entretenimento rapidamente se popularizou como demonstramos ao longo deste trabalho.

Ilustramos a concentração das salas no mapa abaixo:

**Figura 2. Distribuição de Salas de Cinema em Manaus - 1900**



Optamos por destacar no mapa apresentado apenas salas que surgiram (e, em



alguns casos, também desapareceram) no período delimitado por esta pesquisa. Em dois exemplos, Recreio Amazonense e Cinema Equitativa, pontuamos dois espaços que não necessariamente foram salas fixas de cinema, mas que mantiveram por um determinado período, sessões pagas com aparelhos cinematógrafos. Estes dois casos exemplificam opções de exibição cinematográficas fora do espaço restrito dos poucos quarteirões onde se concentraram as salas de cinema disponíveis para a população de Manaus no período.

## 2.2 O CONSUMO

As disputas estavam diretamente ligadas à inserção desta capital amazônica em um projeto de modernidade reservado aos países latino-americanos, e no qual o cinema exerce papel central - e que podemos tomar como metonímia – no exercício simbólico desta modernidade.

Por um lado, o cinema alimentou a autoconfiança nacional de que sua própria modernidade estava “em progresso” ao permitir que os espectadores compartilhassem e fizessem parte da experiência da modernidade desenvolvida em outro lugar, participando dessa emoção. Por outro lado, ao proporcionar isso, o sujeito nacional também foi pego na dialética do olhar: o público precisava assumir a posição de *voyeur* da modernidade e se tornar um espectador, em vez de participante (LÓPEZ, 2000, p. 53).

Esta de ideia de uma posição de ‘*voyeur* da modernidade’ é perceptível em torno do desenvolvimento da atividade cinematográfica na América Latina, particularmente no Brasil. Ou seja, estava reservado a estas cidades da periferia do capitalismo um papel de consumidores da modernidade no recorte cinematográfico.

A indefinição de marcações temporais — ritos de passagem, festas de colheita, rituais de fertilidade, etc. — é característica da modernidade, e com a aceleração dos sentidos proporcionada por esta, é possível pensarmos que a subjetividade das pessoas tornou-se ainda mais carente desses marcadores de passagem de tempo, ou ainda de marcos de transição entre fases da vida. A cidade de Manaus passou por essa aceleração e projeto modernizante em período de tempo muito curto, com o acréscimo de um contingente enorme de migrantes para trabalhar na extração de borracha, e de imigrantes, atraídos pelo projeto implementado pelos governantes que aproveitavam a pujança econômica. Essa elite que buscava atrair estrangeiros e se dedicava à modernização dos costumes, também necessitava se diferenciar localmente.

Todos esses fatores apontam para a urgente necessidade de uma arena comum onde se exibia e se distinguia as nuances. A arena do consumo, como podemos ver, era um lugar para o desenvolvimento dessas distinções, e o consumo de cinema, assim como o hábito de os frequentar, nos permite um olhar privilegiado para todas essas dimensões simultaneamente em contato.

Antes de abordarmos as especificidades do consumo de cinema em Manaus no início do século XX, vamos trazer algumas reflexões necessárias para nossa aproximação. Em primeiro lugar, é importante destacar que a relação umbilical entre a modernidade e consumo é apontada por diferentes autores e a aproximação se dá em diferentes esferas. O termo “sociedade de consumo” vem frequentemente associado a outros conceitos como sociedade de consumidores, cultura de consumo, cultura de consumidores e consumismo, muitas vezes usados como sinônimos. Apesar desses termos designarem dimensões da realidade muito próximas umas das outras, como cultura e sociedade, o que torna difícil falar sobre uma sem avançar na outra, é importante diferenciar “Sociedade de consumo e de consumidores” de “Cultura de consumo e de consumidores” (BARBOSA, 2004, p. 8-9).

Vamos nos filiar aqui ao pensamento de Douglas e Isherwood (2009) que, no livro *O mundo dos bens – por uma antropologia do consumo* chamam a atenção para as dimensões culturais e simbólicas do consumo e para a diversidade de motivações e interesses que perpassam o ato de consumir. Os bens são vistos como comunicadores de valores sociais e categorias culturais. Possuem a capacidade de tornar visíveis e estáveis determinadas categorias culturais. Todas as escolhas de consumo refletem julgamentos morais e valorativos culturalmente dados. Eles também têm a capacidade de carregar-se de significados sociais relevantes, demonstrando algo sobre o indivíduo: seu grupo social, sua família, sua rede de relações de forma geral.

A cultura se constrói a partir de práticas tradicionais ao longo do tempo, ela é vista como padrão possível de significados herdados do passado, ao mesmo tempo em que é um abrigo para as necessidades interpretativas do presente; levando em consideração que o principal problema da vida social é se fixar, de modo que elas fiquem estáveis por algum tempo. “Os rituais são convenções que constituem definições públicas visíveis. Antes da iniciação, havia um menino, depois dela, um homem; antes do rito do casamento, havia duas pessoas livres, depois dele, duas reunidas em uma” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2009, p. 112). Na visão dos autores, viver sem rituais é viver sem significados claros e, possivelmente, sem memórias; por isso, tanto para

sociedades tribais quanto para nós, os rituais servem para conter a flutuação dos significados.

Argumenta-se, também, que os bens são portadores de significados, mas nenhum o é por si mesmo. O significado só é decifrado nas relações entre todos os bens. Os bens são focalizados como projeto classificatório; desta forma, eles são como marcadores, a parte visível do processo social. Os autores admitem que possa haver marcação privada, mas a ideia é estudar seu uso público. É necessário tempo para fazer uma marcação pública dos bens. Existem reuniões para classificar eventos, encontros para manter julgamentos antigos ou alterá-los. (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2009).

Não à toa, na nossa seleção de fontes para este capítulo os autores de textos buscam diversos outros marcadores sobre o ato de frequentar os cinemas que não se limitam aos filmes, podemos dizer até mesmo que os filmes ou programas exibidos não estão nem próximo do topo das preocupações manifestadas nos discursos presentes em nossas fontes. No processo de consumo, está subjacente a necessidade de compartilhar nomes, seu compartilhamento é a recompensa de um longo investimento de tempo e atenção.

O consumo físico permite a prova, o teste ou a demonstração de que a experiência em questão é viável. Mas o argumento antropológico insiste em que de longe, a maior utilidade não está na prova, mas no compartilhamento dos nomes que foram apreendidos e classificados. Isso é cultura. (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2009, p. 125).

Observa-se que há um elevado custo de tempo para estabelecer significados e compartilhá-los publicamente. Na visão de Douglas e Isherwood (2009) os rituais de consumo seriam rituais de estabelecimento e manutenção de relações; compartilhar ou não deles diz muito a respeito de quem está incluído ou excluído de determinado grupo social. Donde a forte necessidade de marcadores de distinção sempre presentes na imprensa manauara ao se falar sobre as salas de cinema e a frequência a estas.

Além de aspectos que já trouxemos anteriormente na nossa discussão como a demarcação de um consumo ‘médio’, mas que atendesse a discursos modernizantes, a sala de cinema também deveria cumprir outros marcadores, como o gosto pela novidade. Após a inauguração, o Casino Julieta foi celebrado nas páginas de *A Platéia* da seguinte forma:

O Casino Julieta, o elegante theatrinho á praça da Constituição,

continua a atrair o público. Está fazendo verdadeiro successo naquella casa de diversões o esplendido cinematographo de mr. Hervet. As vistas são interessantes e geralmente fixas. Hoje ha uma nova função com programma inteiramente novo. Ao Casino! (A *PLATÉA*, 01/06/1907, p.1).

O cinema surge nesse discurso bastante alinhado com os valores da modernidade que já comentamos acima. Destacam-se nesta nota valores como a novidade, a capacidade de atração de público, e qualidade do Casino Julieta, como sua elegância. Como vimos, a função dos bens de consumo se reflete diretamente em valores sociais.

### 2.3 DISPUTAS DE ESPAÇO: CONSUMO ‘ORDENADO’ E A CIDADE COMO VITRINE

Um texto de William Irvins, publicado em uma revista americana em 1907, foi traduzido e inserido no *Álbum do Pará*, uma publicação do governo estadual de 1908:

Poderíamos, a rigor, prescindir de vestimentas e de calçados impermeáveis; mas, se não tivéssemos mais borracha, seríamos obrigados a renunciar a freios pelo ar comprimido, e a vida dos viajantes de estradas de ferro ficaria exposta a excessivos perigos. O desaparecimento dessa maravilhosa substância seria ainda muito desastroso para a Indústria das bicicletas e dos automóveis.... Enfim, esse duplo desastre nada seria comparativamente à perturbação universal, que transtornaria as mais essenciais condições de existênciadados povos civilizados, e as comunicações elétricas ficariam definitivamente interrompidas sobre toda a superfície do globo. Não haveria mais despachos pelo fio aéreo ou pelo cabo submarino, não teríamos mais luz elétrica, nem mais transmissões a grande distância da força produzida pelas cachoeiras, se a substância isolante por excelência que permitisse às correntes elétricas... **viesse a desaparecer completamente, ou pelo menos cessasse de ser produzida em assaz grande quantidade para que a Indústria possa comprá-la por preços razoáveis...** (IRVINS, 1907. In: *ÁLBUM DO PARÁ*, 1908, p.22-23 *apud* DAOU, 2000) [grifo nosso].

O texto de William Irvins dialoga de forma estreita com os aspectos da ampliação da noção de modernidade ou mesmo das características modernizadoras que estamos trabalhando nesta pesquisa acerca do projeto de modernidade manaura, vinculado diretamente com o *boom* da economia da borracha mas, no momento, vamos nos deter nos espaços para o qual foi redigido.

Publicado inicialmente em uma revista americana, foi inserido posteriormente

no *Álbum do Pará*. É importante salientar aqui as aproximações entre as cidades de Manaus e de Belém no momento histórico aqui analisado: ambas grandes cidades na Amazônia, com pujança econômica devido à extração da borracha e passando por transformações urbanas profundas. Suas elites adotaram estratégias similares para divulgar suas qualidades e a produção de Álbuns foi uma delas. Atendendo tanto a necessidade de atrair olhares e capital estrangeiro para a região, quanto para se mostrarem inseridas no projeto modernizante de inspiração europeia (DAOU, 2000; COSTA, 1996).

O que Irvin traz neste texto é um inventário de como se buscava projetar essa região para o centro capitalista, exaltando a indústria e a ciência, e enumerando a participação do látex nos mais expressivos avanços da técnica e do domínio da natureza pelo ser humano, finalizando com o indicativo da importância da produção em larga escala para de manter o mesmo nível de desenvolvimento. Em suma, por meio do látex essas elites sentiam-se participantes de tudo o que era entendido como expressão de civilização e progresso.

O projeto de modernidade, desde suas primeiras manifestações na Europa, mostrou-se sempre contraditório, por exemplo em suas bases positivistas que legaram uma arquitetura e urbanismo de linhas rígidas e desenhos duros, com paisagens claras, mas também ao prescindir de indefinições presentes nesses mesmos espaços, projetados para estimular o movimento e a aceleração que ensejaram o surgimento da publicidade e da propaganda, e também do cinema. Em artigo que registra as disputas em torno do cartaz na Paris entre o final do século XIX e o início do século XX, Verhagen (2004) cita a crítica de Maurice Talmeyr ao potencial desestabilizador dos cartazes trazendo comparações com o mundo dos espetáculos “o habitante de Paris carrega consigo um ‘Moulin Rouge interno’ sem fim” e também com o cinema “O resultado inescapável daquela arte volúvel e degenerada é... uma forma particular de mecânica de desmoralização, como se [fosse realizada] por imagens seriadas do cinematógrafo” (VERHAGEN, 2004, p. 141).

Tanto em Paris como em Manaus, a modernidade era campo de disputa física — no replanejamento urbano que afastava expressões culturais locais — e simbólica, por conta das formas com que se esperavam domar os frutos desse projeto em espaços como os dos jornais que aqui estudamos. Não apenas a elite local se utilizava do expediente do cinema, como os operários buscavam estabelecer relações com estes espaços. “O Cine-teatro Alcazar [nome posterior do Casino Julieta], ao longo dos anos,

prestou-se a abrigar os trabalhadores em suas comemorações e realizações políticas e era uma das opções de lazer dos segmentos mais populares, apesar de ter começado como espaço de elite” (COSTA, F., 2014, p. 185).

Além dos aspectos culturais em conflito, os aspectos de classe também evidenciavam embates. Se as salas eram sempre apresentadas como luxuosas e voltadas para públicos de posses, o mundo do trabalho também buscava reivindicar esses lugares (COSTA, F., 2014).

Seja na frequência, seja na inclusão em seus momentos simbólicos, o cinema foi reivindicado pela classe trabalhadora da cidade. Como descrito em fonte citada anteriormente, o Alcazar tinha inicialmente foco em público de elite. Mas vamos acessar nova fonte, que se detém sobre o aspecto externo:

A elegante fachada principal do teatro, olhando para a praça da Constituição, apresentava, à noite, com sua farta e bem-disposta iluminação elétrica, contrastando com o vermelho-escuro da mesma fachada, um aspecto atraente, grandioso (*JORNAL DIÁRIO DO AMAZONAS*, 1912).

Como podemos perceber, desde os aspectos internos discutidos anteriormente, quanto os externos, indicavam o Cine Alcazar como espaço de luxo e voltado para a elite. É então muito significativo que os trabalhadores organizados tenham incluído este espaço nos roteiros de suas manifestações ao longo dos anos 1910, mas também que a relação estabelecida com o proprietário do cinema fosse amigável a ponto de o próprio local servir de local de reuniões para a organização operária.

Nossas fontes até o momento foram de jornais da ‘grande imprensa’ do período. Periódicos geralmente diários, voltados para um público de elite, com grande poder de consumo. No entanto, para acessarmos as contradições em torno dos espaço de cinema no período, é necessário voltarmos nosso olhar para outros tipos de periódicos, como é o caso das publicações operárias. O Jornal *A Lucta social* dedicou sua cobertura às manifestações de primeiro de maio, e registrou a relação destas com o espaço do cine Alcazar.

O jornal *A Lucta Social* circulou em Manaus no ano de 1914 graças a “iniciativa de um grupo de trabalhadores gráficos, articulados com a Confederação Operária Brasileira (COB), fundada em 11 de setembro de 1910” (PINHEIRO, 2015). Era uma publicação de orientação anarco-sindicalista e teve duas fases. Na primeira, no ano de 1914, seu redator-chefe era Tércio Miranda, sendo de publicação mensal.

Quanto ao formato, era de 22x30cm. O número de páginas apresentou variações importantes, provavelmente em função da quantidade do material produzido pelos redatores ou dos artigos selecionados para transcrição. Assim, o primeiro número saiu com nove páginas, enquanto os dois números seguintes recuaram para oito. Uma retração maior apareceu no número quatro, com o jornal reduzido à metade de seu tamanho inicial (quatro), voltando a ampliar o número de páginas para seis em seu último número.

No ritual do 1 de maio de 1914, o periódico anarquista *A Lucta Social* relata a comemoração que percorreu as ruas centrais, com saída da praça São Sebastião, paradas nas associações, como, por exemplo, a Federação Marítima; locais de trabalho, como a Fábrica de Roupas Amazonense, na rua da Instalação, finalizando-se o ato no Teatro Alcazar. Não se fala em festa. O caráter de luto parece prevalecer (COSTA, F., 2014, p. 190).

O caminho percorrido pelos operários em sua manifestação de primeiro de maio guarda as tensões e contrariedades desta cidade que muda fisicamente: iniciando em espaços que remetem a marcas de uma elite em formação, a Praça São Sebastião e o Teatro Amazonas, passando pelos espaços do mundo do trabalho e finalizando no Cine Alcazar, de uma ambiguidade desconcertante visto que ao mesmo tempo que é propagandeado como lugar de luxo, também serve de lugar de encontro para organizações operárias. Esta trajetória do Cine Alcazar, que foi inaugurado sete anos antes como Casino Julieta, saindo de um espaço de luxo identificado com a elite local, para um abrigo de classes populares e refúgio do movimento organizado talvez guarde paralelos com as transformações pelas quais a própria cidade passa neste curto intervalo.

O ano de 1907 marca o início da forte queda dos preços internacionais da borracha e Manaus atravessa a década de 1910 tomada por dificuldades econômicas e pelo acirramento de conflitos sociais que exploraremos no capítulo seguinte. Registramos ainda que o ano de 1914 não foi o único em que o movimento de trabalhadores estabeleceu laços com os espaços de cinema da cidade. No ano anterior, em 1913, as operárias portuguesas e nacionais da Fábrica de Roupas Amazonense fizeram trajeto similar ao descrito anteriormente, finalizando com uma sessão de cinema no Cine Polytheama (COSTA, F., 2014, p. 197).

Como abordamos até aqui, o projeto de modernidade trazido para uma cidade da periferia do capitalismo deu-se por meio de muitos embates. Manaus como cidade-

símbolo da economia da borracha, produto essencial para uma gama de transformações características desse mundo moderno, buscou aproveitar o fluxo intenso de circulação de capital para uma aceleração nas transformações urbanas que a alinhassem ao projeto de modernidade de característica europeia.

A materialidade desses embates pôde ser percebida nas relações estabelecidas nas formas de construção, no ordenamento de ruas, na proibição de materiais identificados com a cultura local e ainda nos discursos presentes sobre o ideal que lugares como as novas salas de cinema deveriam atingir. No campo simbólico, o consumo relacionado a essa modernidade marcou também a arena de embates, tendo suas disputas marcado tanto a elite local quanto a classe trabalhadora.

Faremos no próximo capítulo uma análise de como operavam mecanismos de exclusão e merecimento, em que, de um lado propagandeava-se a cidade como um local de desejo para atração de mão de obra estrangeira e brasileira, e de outro determinava-se sob quais condições essas levas de migrantes e imigrantes deveriam ocupar este espaço.



### **3 PARA ONDE CONVERGEM: ESTRANGEIROS E MIGRANTES NA CIDADE E NO CINEMA**

Após observarmos os contextos de desenvolvimento da cidade de Manaus no início do século XX e como as modificações na visualidade da cidade estavam atreladas a um discurso de modernidade, ao qual o cinema atendia como um dos símbolos deste ideal moderno, buscaremos aqui nos debruçar sobre outros reflexos ocasionados pela expansão econômica da borracha.

Além das transformações urbanas, a cidade passa por grandes transformações demográficas, atraindo milhares de migrantes e imigrantes, estimulados por discursos do governo, pela propaganda, e, em muitos casos, fugindo de condições miseráveis em seus locais de origem. Esse inchaço demográfico, por um lado estabelece Manaus como uma cidade cosmopolita e que busca atender a essas diversas vivências, mas é também um dos focos de tensões sociais no período em que a cotação da borracha caiu.

Consideramos importante ainda apresentarmos como se organizava economicamente a exploração da borracha, e as razões para o emprego de um número significativo de pessoas nas diversas etapas de sua produção.

#### **3.1 O MOTOR DA IMIGRAÇÃO: O SISTEMA ECONÔMICO DA BORRACHA**

Entre o fim do século XIX e início do século XX, diversas cidades brasileiras passaram por processos de modernização aos moldes do que ocorrera em cidades europeias. Manaus, capital da província do Amazonas, passa por radicais transformações também nesse período como já discutido anteriormente. Impulsionada pela circulação de capital proporcionada pela economia da borracha, a cidade tem sua população ampliada e a introdução de elementos e costumes de origens diversificadas (MESQUITA, 2006; COSTA, 2014). Em pouco mais de dez anos, essa pujança econômica dá lugar ao terror de uma crise com ares apocalípticos. Milhares de trabalhadores abandonam seus postos de trabalho nos rincões do estado, e avançam para a capital, com suas fomes, suas doenças e caindo mortos sucumbindo ao cenário de miséria.

Toda a dinâmica dessa rápida transformação social se dá pelas vicissitudes do capitalismo em torno da exploração da borracha, a qual buscaremos contextualizar brevemente a fim de apresentar um panorama sobre a demografia da capital

amazonense.

O curioso produto usado por indígenas já era conhecido dos europeus desde o século XVIII, quando o cientista francês La Condamine (1736), no livro *Viagem na América Meridional*, relato de sua viagem realizada entre 1735 e 1744, descreveu os diversos usos e aplicação da borracha pelos nativos da Amazônia, como na fabricação de diversos utensílios de uso cotidiano, sapatos e garrafas, ou no revestimento de tecidos (DAOU, 2000; PIZARRO, 2012). Desde então, o produto singularizou-se pela qualidade de impermeabilização e pela inestimável elasticidade. La Condamine chega à região com o intuito de buscar informações detalhadas sobre este material e o trabalho realizado pelos nativos da Amazônia sobre esta resina com base nos relatos dos primeiros exploradores. A obtenção da resina é trabalhosa, especialmente devido ao lugar onde é encontrada, em geral um lugar emaranhado e repleto de perigos da selva. No começo, pensaram que as árvores que produziam a resina cresciam somente na parte alta, na Amazônia andina; depois, ficou evidente que também havia borracha na parte plana. As plantas mais comuns são a *Hevea Brasiliensis* e a *Castilloa Ulei*, a primeira produz o látex e a segunda o caucho.

A pesquisadora chilena Ana Pizarro (2012), no livro *Amazônia, as vozes do rio: imaginário e modernização*, destaca diferenças nos métodos através dos quais se obtém o produto, importantes em relação a suas consequências:

De um lado está o caucheiro, que corta a árvore para extrair a resina, sendo considerado um depredador. Trata-se de uma pessoa que está de passagem pelos lugares e subtrai o produto, deixando para trás a destruição. De outro, há o seringueiro, que é o trabalhador sedentário e está vinculado a lugares específicos de exploração. É mais um colonizador, que extrai o látex durante dois períodos anualmente. No restante do ano, cultiva e pesca para sua subsistência (PIZARRO, 2012, p. 114).

O impacto do extrativismo da borracha não se deu somente no Brasil, tendo se expandido e repercutido em mudanças profundas também nos outros países que abrigam a Amazônia. Sobre eles, não iremos nos deter, mas registramos aqui a predominância da *Hevea Brasiliensis* na Amazônia brasileira, e o método de exploração ligado a ela como algo a se considerar quando pensamos na mão de obra empregada pela indústria borracheira no país.

As extensões de um seringal eram imensas, com muitos quilômetros sob responsabilidade de cada seringueiro para a extração do látex. O espaço onde

trabalhavam os seringueiros eram organizados em “estradas”, caminhos abertos na selva sem estrutura de calçamento ou qualquer adequação, onde existem cerca de oitenta a cento e cinquenta árvores para a extração da resina (PENNANO, 1988 *apud* PIZARRO, 2012). Estas estradas eram abertas em uma forma circular, “como pétalas em torno de um centro, que é o lugar onde mora o seringueiro e tem sua choça ou barraco” (PIZARRO, 2012). No meio do seringal ficava o depósito, onde entregava-se, uma determinada quantidade de “bolachas” ao capataz. Este sendo o momento de maior submissão da figura do seringueiro, pois os contratos aos quais eram submetidos tornavam-os vulneráveis a uma espécie de escravidão.

Este vai creditando o caucho ou látex em sua conta, em uma divisão que lhe garante apenas 50% do valor de mercado, sendo os outros 50% correspondentes ao lucro do dono do seringal, o “aviador”, que o levou ao lugar, além dos custos do transporte. As “bolachas” levavam o nome do dono do seringal. Porém o seringueiro devia comprar o necessário para sua subsistência ao próprio aviador, que vendia as mercadorias por preços abusivos. Este era o grande ganho do dono do seringal e, ao mesmo tempo, significava o endividamento perpétuo do seringueiro, com sua posterior escravização. Em caso de procurar outro lugar de trabalho, a dívida passava ao novo proprietário, acrescida de 20% de “direito de transferência” (PENNANO, 1988, p 51-61 *apud* PIZARRO, 2012, p. 115).

O sistema descrito, responsável por amarrar os trabalhadores a dívidas e servidão, é chamado de aviamento, e além do extrativismo da borracha também foi aplicado a outros ciclos econômicos da região ao longo do processo de colonização. Apesar das diferenças econômicas e geográficas, o ciclo da borracha assemelha-se ao ciclo do café, por se basear em uma produção de baixa tecnologia, porém se no Sudeste os trabalhadores do café foram os negros escravos ou libertos e os primeiros imigrantes vindos da Europa, as massas recrutadas para o trabalho com a borracha foram os nordestinos fugidos da seca e as populações tradicionais e os povos indígenas amazônicos (MEIRA, 2020, p. 225).

É importante destacar que desde as primeiras descrições de La Condamine, o processo de extração da borracha passa por mudanças, quando, no início, era um trabalho de aventureiros que imitavam as técnicas indígenas, e comercialmente de pouco valor (PIZARRO, 2012). Porém, a partir de 1839, a borracha começa a se tornar um material importante, pois um norte-americano chamado Goodyear desenvolve o método da vulcanização, o já referido tratamento com enxofre e calor que promovia maior durabilidade das qualidades elásticas do látex e eliminava os problemas de

transporte ao prever sua posterior elaboração industrial (DAOU, 2000; PIZARRO, 2012).

Foi o desenvolvimento da técnica da vulcanização, e posteriormente o surgimento do pneu, desenvolvido por J. B. Dunlop, os principais motores da borracha como produto de interesse central para os grandes centros capitalistas. Esta situação, entre o desenvolvimento de novas tecnologias, e um sistema de exploração de raízes centenárias, atingiria o paroxismo quando a borracha passou a ser elemento indispensável na modernização das comunicações em nível internacional no começo do século XX (PIZARRO, 2012, p. 117-118).

Como podemos ver, o sistema, por suas características extrativistas de larga extensão, exigia um contingente maciço de trabalhadores. Além disso, a própria região desenvolvia qualidades diferentes do produto de acordo com sua distribuição geográfica, o que orientava o tipo de exploração (MEIRA, 2020). De acordo com sua pureza e densidade, era classificada em três tipos: a *sernamby*, de qualidade inferior; a *entrefina*; e a *Pará extrafina*, também chamada  *fina* ou *Para fine*, categoria utilizada nas cotações internacionais para o melhor látex da Amazônia (DAOU, 2000, p. 19 e 20).

O crescimento gradativo do volume e do valor da produção da seringa foi criticado por diferentes administradores e políticos do Pará e do Amazonas, pela alta demanda de braços que eram subtraídos às atividades tradicionais. Em seus comentários, se revela o desconforto promovido pela “febre” da seringa que implicou a redução de outras atividades produtivas (por exemplo a agricultura, a criação, a pesca e o próprio extrativismo) e, igualmente, da comercialização de produtos por elas gerados, como peles e gorduras de animais, seivas e óleos vegetais, ervas medicinais, peixe seco, castanha-do-pará e cacau (DAOU, 2000, p. 20).

Independente das críticas feitas, o predomínio do extrativismo da borracha deu-se de forma vertiginosa, e por toda a Amazônia as atividades ligadas à extração e à comercialização da borracha se impuseram, mobilizando um enorme número de pessoas e vasto capital. Assim como as paisagens urbanas passaram por mudanças em sua visualidade, alterou-se a morfologia social ao se deslocarem para a Amazônia trabalhadores ao longo das calhas dos rios formaram novos seringais, estrangeiros que se fixaram, sobretudo nos três principais polos: Manaus, Belém e Iquitos (no Peru) (DAOU, 2000).

O auge da borracha seguiu o ritmo do crescimento industrial europeu e norte-

americano. As indústrias de bicicletas e automóveis eram seus motores mais pujantes. Porém, a extração da matéria-prima na Amazônia já apresentava problemas. O primeiro foi o roubo de uma grande quantidade de plantas, que deixaram as fronteiras brasileiras, apesar do controle alfandegário que permitia ao Brasil, até 1864, manter fechado o rio Amazonas para a circulação internacional. A importância da borracha, no entanto, já havia levado a Inglaterra a estudar a possibilidade de criar fontes alternativas de abastecimento. Assim, os ingleses começaram a desenvolver plantações de seringueiras na Ásia, do tipo *hevea*, graças ao contrabando realizado por um de seus súditos, chamado Wickam, que constituiu o núcleo dos seringais que mais tarde seriam desenvolvidos, depois de um período de dificuldades, nas colônias britânicas da Ásia. Elas ofereceram grande concorrência à borracha extraída na Amazônia já no final dos anos 1910 (PIZARRO, 2009, p. 159).

O ano de 1907 marca a mudança da dinâmica de preços internacionais, com a queda da cotação da borracha amazônica, e que foi marcado por uma tentativa de reação das elites locais:

Desde o final dos anos 1910, o comércio aviador ressentia-se da desvalorização do produto no mercado internacional; em 1907, o governador do Pará, Augusto Montenegro, como porta-voz da “comunidade amazônica”, enviou ao presidente Affonso Pena contundente telegrama, no qual considerava as condições do mercado da borracha. Referia-se à queda dos preços e sugeria a intervenção do governo federal por meio da criação de agências do Banco do Brasil em Belém e Manaus, as quais atuariam como reguladoras do mercado da seringa. Argumentava que, ao defender o comércio amazônico, o governo brasileiro, além de amparar o segundo gênero de exportação nacional, amparava também interesse do tesouro federal (DAOU, 2000, p. 65).

Ainda sobre esta reação, as elites da região buscaram junto ao governo federal um plano de recuperação semelhante ao elaborado para o café. Segundo Feitosa e Saes (2013), o plano foi feito em resposta ao aumento da concorrência internacional e “tocava em questões como transporte, indústria, impostos, saúde e imigração, e chegou a instituir uma Superintendência da Borracha, mas diferente do Plano de Defesa do Café, pouco saiu do papel”.

Para finalizarmos nossa exposição sobre o sistema econômico da borracha que atraía estas massas de trabalhadores migrantes e imigrantes, além da exploração de populações nativas, destacamos o trabalho do pesquisador Márcio Meira (2020) na definição de uma “ecologia política da borracha”. Uma abordagem que reconhece

diversos fatores da complexa equação que comandava a Amazônia e o extrativismo da borracha, sendo um deles a própria qualidade das árvores de cada macrorregião produtora gomífera: nas terras da margem direita do Amazonas e próximos à embocadura, a qualidade do látex era considerada melhor, e por ser mais lucrativa e próxima do Nordeste, absorvia um maior número de migrantes dessa região, já os seringais da margem esquerda, ao longo do rio Negro e compreendendo além do Brasil, regiões da Venezuela e Colômbia, eram de menor lucratividade e se utilizavam de mão de obra indígena:

Descrevo resumidamente a constituição das redes de patrões e fregueses no Noroeste Amazônico, e argumento que se constituíram então nessa região três polos de poder com imensas redes de exploração comercial, conectados entre si, representados por Júlio Araña, no Içá/Putumayo, Tomás Funes, no Alto Orinoco, e o comerciante português Joaquim Gonçalves de Araújo, que se destacou em Manaus no princípio do século XX. No caso brasileiro, liderado por J. G. Araújo, trato da especificidade dos seringais do médio rio Negro (MEIRA, 2020. p. 219).

Os grandes seringalistas exerciam seu poder sobre vastas extensões de território, grandes massas de trabalhadores e movimentando vultosas somas de dinheiro. É inescapável, diante dessas condições, que este trabalho trate de alguma forma da relação destes poderosos com o cinema na região. Tanto Júlio Araña, quanto J.G. Araújo fizeram parte, em algum momento, da trajetória de Silvino Santos, pioneiro no cinema documentário produzido na região (SANTOS, 1996). O financiamento do cinema serviu para estes homens como estratégias de poder, seja como propaganda, seja como defesa de suas formas de explorar a região. Além deles, outros também acabaram por se envolver com a produção cinematográfica, como discutiremos mais a frente.

Cabe imaginarmos o período como um forte tensionamento social, proporcionado primeiro pelas rápidas transformações nas cidades ocasionadas pelo projeto modernizante de inspiração positivista, seguido do declínio econômico que colocou em situação de fragilidade uma grande massa de imigrantes, tanto estrangeiros quanto nacionais. Manaus entra, então, nos anos 1910 com elementos de atrito entre as diversas classes e nacionalidades.

É esse espaço em disputa que vamos observar nos anos 1910, já em plena crise da economia gomífera e em uma década marcada por convulsões sociais, com reflexos da I Guerra Mundial, miséria decorrente do fechamento de muitos seringais e o fluxo de migrações abarrotando a capital. A cidade que se preparou para ser uma vitrine

(MESQUITA, 2016) para o imigrante estrangeiro é marcada nesse momento por uma desilusão quanto ao futuro.

### 3.2 ATRAÇÃO E REPULSA

A relação da região com essas ondas migratórias pode ser entendida como variável, no sentido de, se por um lado seduzia-se essa mão de obra para a região, ao chegar aqui havia discursos disciplinares. Anteriormente comentamos como houve um esforço governamental de fazer propaganda acerca das cidades da Amazônia em terras estrangeiras. O envio de escritores e políticos à Europa (COSTA, 1996, p.42), a produção de imagens “para exportação”, com a confecção de álbuns e contratação de pintores (STOCO, 2019, p. 51) apontavam para o intuito de atrair os olhares estrangeiros para Manaus e Belém. O texto de Irvins, citado no capítulo 1, mostra como a ideia de que a borracha aproximava as metrópoles amazônicas às cidades do hemisfério norte se construía baseada no contexto da modernidade.

Além das transformações urbanas, o crescimento demográfico acompanhou os bons números econômicos e recebeu pessoas de diversas nacionalidades, sobretudo portugueses, ingleses e espanhóis, além da forte migração nordestina. A população da cidade, em 1907, era de cerca de 60.000 habitantes, sendo pelo menos 10.000 estrangeiros, dentre os quais as maiores colônias eram de portugueses, em primeiro lugar, e espanhóis, em segundo (PINHEIRO, 2018, p. 174).

Dessa forma, entre os itens que passaram a compor a visualidade desta nova metrópole, o espaço do cinema é nossa janela de entrada para alcançar as relações em que os cinemas se situam ao lado de outros aspectos da cidade em transformação. É essa capital carregada de contradições, que recém vivenciou um mergulho na modernidade, passando da condição de simples vila para uma efervescente metrópole.

É fato que alguns estrangeiros já não gozavam uma acolhida unânime pela população da cidade, perceptível em discursos expressados em alguns jornais e na forma como estes reportavam situações do cotidiano e do noticiário policial:

O cozinheiro Manoel Severo Bomfim, numa irrefreável expansão da cachaça, que havia ingerido, tentou hontem espancar a quantos transitavam pelo roadway da Manáos harbour. Em tempo, porém, foi esse ferrabraz socorrido pelo agente Medeiros, que por ali passava, e que o levou para a primeira delegacia, onde o melro ficou detido. Outros dois de igual jaez do precedente também foram lhe fazer companhia no

xadrez da primeira, são elles os italianos Raphael Montezan e Vicente Massaferrro, desordeiros de marca (*JORNAL DO COMMERCIO DO AMAZONAS*, 27 de agosto de 1908, p. 2).

Não apenas italianos, mas indivíduos de outras nacionalidades são citados de forma pouco lisonjeira na imprensa local, que demonstrava sempre uma tentativa de disciplinar os espaços que estes deveriam ocupar, e como deveriam ocupar: “Um indivíduo de nacionalidade estrangeira foi espancado, ante-hontem, em frente ao café O Cometa, por pretender assistir ao espectáculo do theatrinho Gato Malhado, trajando muito modestamente” (*Jornal do Commercio*: 22 de outubro de 1910, p. 2). Quando do início da Grande Guerra, com a crise econômica instalada, e a pressão demográfica crescente, a relação com o contingente de estrangeiros torna-se ainda mais ambígua.

Há que se destacar o perfil do *Jornal do Commercio* no conjunto de periódicos publicados em Manaus no período. Tratava-se de um periódico de tiragem diária, grande longevidade (inaugurado em 1904 circula até os dias atuais), e voltado para o setor de negócios e para a elite, apesar de cobertura ampla de temas e com características do jornalismo moderno. Seu número de páginas variou ao longo do tempo, mas em nosso período de estudo circulava com média de oito páginas, podendo ganhar mais em casos de encartes especiais. Também dispunha de grande espaço publicitário, ocupando meia página com propagandas, anúncios de serviços e páginas inteiras com descritivos de transações comerciais e movimento alfandegário. Seu alinhamento político variou de acordo com os grupos no poder, geralmente alinhados a posições oficiais, mas com tons críticos eventualmente. Em seu projeto gráfico dispunha de ilustrações, e ao longo da década de 1910 inseriu o uso de fotografias. Era, em suma, um jornal voltado para um público de poder aquisitivo elevado, e que, portanto, poderia reproduzir discursos que agradassem seu público consumidor.

Disciplinar, regular e controlar comportamentos de indivíduos estrangeiros não era exclusividade de Manaus. Lená Medeiros (1996), relata como este tipo de ação se dava no Rio de Janeiro durante a primeira República. Em *Os indesejáveis* (1996), a pesquisadora debruça-se sobre fontes oriundas de processos criminais de expulsão de pessoas das camadas mais pobres da população. Dentro do recorte de sua pesquisa, Medeiros (1996) analisa os processos de expulsão por motivação político-partidária onde a polícia alegava enfoque exclusivo em estrangeiros por uma suposta concitação internacional que ameaçava a ordem na Primeira República. É o discurso da ordem que também orienta a repressão a “vadios e ladrões”:



Uma outra face do que foi caracterizado como desordem urbana constituiu-se pela ação de centenas de indivíduos que, à margem do mercado de trabalho, tornaram o furto, o roubo, a vagabundagem e a mendicância práticas habituais delituosas do cotidiano carioca. Atentando de maneira flagrante contra os valores tornados sagrados pela ordem capitalista em implantação (MEDEIROS, 1996. p. 127).

Como vimos no capítulo 2, é um discurso que assemelha-se ao que se passava em Manaus nos processos de reordenação em parte descritos por Francisca Deusa (2014) em *Quando viver ameaça a ordem urbana*, ao se invisibilizar ou expulsar do centro da cidade as populações mais pobres. Observando-se os estrangeiros na capital amazonense, também precisamos considerar o componente político, visto que algumas das lideranças operárias eram de origem estrangeira, como os gráficos Tércio Miranda – responsável pelo jornal operário *A Lucta Social* – anarquista de origem portuguesa, e José Azpilicueta, espanhol socialista.

Ainda que tenhamos indícios de pressões e conflitos, principalmente pelas suas atuações no movimento sindical e na imprensa operária<sup>6</sup>, nossas fontes não registram processos criminais específicos contra estrangeiros por atuação política.

### 3.3 UM NORDESTINO

Não eram apenas os moradores estrangeiros que tinham tratamento ambíguo na cidade de Manaus. Ao mesmo tempo em que se celebrava a mão de obra dos milhares de miseráveis nos seringais, era nítido como os comentários sobre essas levadas de migrantes deixavam ver um certo desagrado. Na sua tese de doutorado, Stoco (2019) destaca como a produção de imagens sobre a Amazônia remete a uma genealogia iniciada desde o período inicial de colonização da região e dominada, sobretudo, por estrangeiros. No recorte temporal de nossa pesquisa notamos a participação de estrangeiros e migrantes, como os já citados seringalistas, tanto na atividade cinematográfica de exibição, como também na produção de filmes.

No entanto, assim como acontecia com o capital estrangeiro, uma distinção de classe estava presente aqui. Para ilustrar, falaremos de Raymundo Nonato Fontenelle da Silva e Miguel Asensi. O primeiro, piauiense, filho de um dentista, que transitava nos

---

<sup>6</sup> Sobre a repressão à imprensa operária ver Pinheiro (2015).

salões das elites e se desdobrou em inúmeras atividades, sendo a mais destacada para este trabalho, a propriedade da Fontenelle e Cia., a qual tinha seu irmão como sócio, e que ao longo da segunda década do século XX chegou a gerenciar a principal empresa exibidora de cinemas na cidade. O segundo, espanhol de origem nobre, proprietário de seringais e que financiou a produção do longa-metragem *Ouro Branco*, sobre a cadeia de produção da borracha.

A figura de Raymundo Fontenelle, sem dúvida, carece ainda de maiores estudos pela importância para o cinema na cidade de Manaus no início do século XX, no entanto, destacamos aqui como sua origem e suas relações encerram a ambiguidade do tratamento a migrantes e estrangeiros naquele momento. Com o interesse de atrair uns pelo potencial capitalista, e outros como mão de obra barata, a cidade constrói propagandas atrativas, mas busca delimitar espaços para que estas pessoas vivam, disciplinar seus comportamentos e atender determinadas expectativas.

Há que se destacar o tratamento recebido por Raymundo Fontenelle nas páginas do *El Hispano-amazonense*. O empresário foi objeto de um perfil biográfico feito na primeira página do jornal e ocupou toda a capa, para celebrar a data de seu aniversário. As boas relações de Fontenelle com o jornal, e com a colônia espanhola, são evidenciadas em outras edições, ao se registrar detalhes das movimentações sociais deste e da esposa, uma espanhola de nome Conchita Peña, filha de um oficial da Espanha. Não é incomum que Fontenelle faça visitas à redação do jornal, além de manter contato com outros espanhóis, como Carlos Asensi — que também recebeu registro biográfico nas páginas de *El Hispano-amazonense*, de forma que é notável como este empresário do ramo de diversões circulava também entre as colônias estrangeiras, chegando a ser nomeado vice-cônsul da Grécia na cidade.

Nas fontes reunidas para esse trabalho, sobretudo no periódico *El Hispano-amazonense*, Raymundo Fontenelle passa a surgir nas páginas com maior frequência após o casamento com Felisa Concha Peña, em agosto de 1918 — fato que mereceu registro nas páginas do semanal — além da publicação de felicitações do cônsul espanhol. As relações com a colônia espanhola podem ter começado a partir desse casamento, ou este casamento ser reflexo das relações que Fontenelle já mantinha com a colônia espanhola, mas certamente é um momento chave para a ampliação de seus contatos sociais, visto que dentre os padrinhos havia pessoas ligadas ao setor diplomático e também à caserna:

Foram padrinhos e testemunhas:

Do lado da noiva, nosso vice-cônsul Sr. Miguel Martin e Romero e sua ilustre esposa e o Cônsul da França Sr. Eduardo Boni e sua digna esposa.

Em nome do noivo, Sr. Coronel Joaquim Francisco de Paula, digníssimo Deputado e sua esposa; Dr. João Antonio da Silva e D. Rosa Fontenelle da Silva; Coronel Joaquim Francisco de Paula e D. Arya da Silva Paula (*EL-HISPANO AMAZONENSE*, 10 de ago. de 1918, p. 2).<sup>7</sup>

Em perfil publicado no jornal *El Hispano-amazonense*, de agosto de 1919, é listada uma série de filiações sociais: presidente do “Manaós Ruder Klub”, sócio honorário da Santa Casa de Misericórdia, oficial da marinha mercante, professor da Escola Normal do Amazonas bem como “benfeitor de inúmeras outras sociedades”. O historiador italiano Giovanni Levi, em *Os usos da biografia*, faz referência a uma discussão no campo da História, nos anos 1980, sobre o porquê de historiadores se debruçarem sobre as histórias de indivíduos específicos.

A biografia se constitui na verdade o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmitem à historiografia. (...) obviamente as exigências de historiadores e romancistas não são as mesmas, embora estejam se tornando parecidas. Nosso fascínio de arquivistas pelas descrições impossíveis de corroborar por falta de documentos alimenta não só a renovação da história narrativa, como também o interesse por novos tipos de fontes, nas quais se poderiam descobrir indícios esparsos dos atos e palavras do cotidiano. Além disso, reacendeu o debate sobre as técnicas argumentativas e sobre o modo pelo qual a pesquisa se transforma em ato de comunicação por intermédio de um texto escrito (LEVI, 1996. p. 168-169).

Assim, aproximarmo-nos de registros biográficos cumpre aqui uma função de tensionamento ante a fatos que fogem do padrão esperado para essas figuras. Fontenelle e Asensi certamente faziam parte de estratos privilegiados, ainda que suas trajetórias para tal sejam diversas, a confluência dos dois no campo do cinema chama atenção, e nos faz intuir a centralidade de nosso objeto para a elite da cidade naquele momento. Além disso, recorreremos a abordagem biográfica em certos casos “para sublinhar a

---

<sup>7</sup> “Fueron padrinhos y testigos: Por parte de la nobia, nuestro Vice-cônsul Ilmo. Sr. D. Miguel Martin e Romero y su distinguida señora y el Cónsul de Fracia Ilmo. Sr. D. Eduardo Boni y su digna esposa. Por parte del novio, el Sr. Coronel Joaquin Francisco de Paula, digníssimo Diputado y su Excma. Esposa; Dr. João Antonio da Silva y Da Rosa Fontenelle da Silva, Coronel Joaquim Francisco de Paula y dona Arya da Silva Paula. (*EL-HISPANO AMAZONENSE*, 10 de ago. de 1918, p. 2)

irredutibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos a sistemas normativos gerais(...) já em outros, ela é vista como o terreno ideal para provar a validade das leis e das regras sociais” (LEVI, 1996. p. 167).

Com formação em Odontologia, Fontenelle passou também a estudar Direito na universidade local, curso que não chegou a concluir por ocasião de seu falecimento, em 1922. Em seu obituário, o jornal *El Hispano-amazonense* dedicou três páginas, de um total de quatro do semanário, para lamentar a morte do empresário, com textos dos jornalistas do periódico, mas também de outros senhores que celebraram a memória de Fontenelle.

As palavras do semanário são tão efusivas que cabe trazermos aqui a título de buscar maiores indícios da movimentação social de Fontenelle:

Amanhã celebra o seu aniversário nosso querido amigo, dr. Raymundo Nonato Fontenelle da Silva, e nós como jornalistas, fazendo eco do sentimento público geral, temos o dever inevitável de dedicar umas linhas aos leitores deste semanário, a respeito do nosso amigo, mesmo quando sentimos ferir sua excessiva modéstia, por ágil que é, a exposição das suas qualidades pessoais.

Quem não conhece o simpático Sr. Fontenelle? Não tem ninguém nesta capital a quem seja desconhecido. O vemos diariamente com essa atividade tão comum, de um lado (?) para outro, com (?) precipitado, atento a muitos negócios; outras em seu escritório, com (?) esmagador (?) e em momentos (?), dedicando-os ao estudo. Muitas vezes ouvimo-os lamentar que era uma pena que os dias fossem tão curtos, honrando o provérbio inglês de que “Tempo é ouro” (Time is Money).

O senhor Fontenelle nasceu em 31 de agosto de 1885, no Estado do Piauí, é filho do distinto cirurgião-dentista Dr. João Antonio da Silva, tão conhecido nessa cidade, e da Excma. Senhora D<sup>a</sup> Firmina Fontenelle da Silva; está casado com uma compatriota nossa, a distinta senhora D<sup>a</sup> Conchita Peña; fala vários idiomas; é diretor co- proprietário da Empresa Cinematográfica Brasileira Fontenelle e Cia.; possui o título de cirurgião-dentista pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro; atualmente está estudando, com notável aproveitamento, a carreira de advogado. Os alunos da universidade, há poucos dias, propuseram-lhe a presidência do Centro Jurídico, porém seus afazeres cotidianos e sobretudo sua modéstia exemplar, pediram para ser dispensado de tal honra.

É, além do mais, presidente do “Manaós Ruder Klub”; sócio honorário da Santa Casa de Misericórdia, sócio benemérito de várias Lojas Maçônicas; benfeitor de outras sociedades, a quem prestou valiosa ajuda para obras de caridade; é oficial na marinha mercante e professor na Escola Normal do Amazonas. É de um espírito elevado e de uma inteligência tão desenvolvida que cativa a todos com quem trata. A delicada cortesia, habitual nele, não se desmente um estante. Rende um verdadeiro culto a

honra, à retidão e ao altruísmo.

A sua naturalidade, ainda não contaminada com o toque de hipocrisia, torna-o tão amado e popular entre a sociedade amazônica.

A sua modéstia é tão ilimitada que tivemos dificuldade em publicar os seus dados biográficos, porque ele recusou-se absolutamente a fornecê-los, e utilizamos informações oficiais que um querido amigo nosso tinha.

Intelectual, no mais amplo sentido desta palavra, tão frequentemente mal utilizada ao tratar-se de infladas mediocridades; Fontenelle, nas palavras de Carly, reflete que: “trabalhador silencioso que fecha hermeticamente todos os interstícios da forja, para não ensurdecer o vizinho quando, a golpe de marreta, dobra o ferro”

Hoje, deixando de lado todos os critérios sugeridos pela simpatia a qual sentimos, temos o dever de felicitar o Governo da Grécia, pela sábia escolha que faz no Sr. Doutor Raymundo Nonato Fontenelle da Silva para representante diplomático neste Estado dos súditoshelênicos.

O Hispano-amazonense apresenta as suas mais cordiais e sinceras felicitações, no dia de amanhã, ao distinto Sr. Dr. Raymundo N. Fontenelle da Silva, e lhe deseja que a Providência o encha de felicidades e fortuna eterna em sua casa, em união com a sua amada esposa e os seus filhos angelicais, e que estes laços sejam tão duradouros como nós mesmos desejaríamos a nós (*EL HISPANO- AMAZONENSE*, 30 de ago. de 1919, p.1).<sup>8</sup>

Mas as boas relações de Raymundo não eram apenas com as colônias estrangeiras, o registro de sua morte no *Jornal do Commercio* também foi de lamentação, destacando suas relações na cidade, e exaltando o espírito empreendedor<sup>9</sup>.

A notícia da morte de Fontenelle no *Jornal do Commercio* veio ainda acompanhada de uma fotografia, e registra ainda a participação dos empregados da empresa Fontenelle e Cia. “Tomaram parte no cortejo grande número de pessoas gradas, bem como todos os empregados da empresa Fontenelle, os quaes o idolatravam” (*Jornal do Commercio*, 27 de ago. 1922, p. 1).

Os registros do dia a dia de Fontenelle com os empregados em suas empresas e negócios nos escapam, por não serem objeto de relatos das nossas fontes, no entanto, é possível acreditar que o empresário mantinha boas relações com a classe operária.

Este fato é corroborado pelo registro feito pelo jornal *A Lucta Social*, jornal operário que circulou em duas fases, a primeira em 1914, e a segunda em 1924. Na

---

<sup>8</sup> Tradução nossa. O original pode ser consultado em “*El Hispano-amazonense*”, 30/08/1919 (Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

<sup>9</sup> Cavalheiro largamente relacionado nesta capital, possuidor de um espírito empreendedor e caritativo, o extinto aqui estava, havia trinta e um anos, sempre trabalhando pelo progresso desta terra. Na última viagem que fizera ao velho mundo fora acometido de repentina enfermidade que lhe ocasionou a morte. (*Jornal do Commercio*, 27 de ago. 1922)

edição de 1º de junho de 1914, o periódico dedica-se a relatar a marcha dos trabalhadores e trabalhadoras por ocasião do Dia Internacional do Trabalho, 1 de maio, que contou com um percurso que percorreu as ruas centrais, com saída da praça São Sebastião (endereço do Teatro Amazonas), paradas nas associações, como, por exemplo, a Federação Marítima; locais de trabalho, como a Fábrica de Roupas Amazonense, na rua da Instalação, finalizando-se o ato no Teatro Alcazar, este último de propriedade de Fontenelle. A mobilização não apenas terminava em frente ao cinema, como também foi palco da sessão magna, com os discursos de lideranças operárias daquele momento<sup>10</sup>. A historiadora Francisca Deusa Costa (2014), em *Quando viver ameaça a ordem urbana*, registra também como o Cine Alcazar tornou-se um símbolo para a classe operária.

### 3.4 UM ESPANHOL

Como falamos neste capítulo, alguns dos grandes seringalistas da região aproximaram-se do cinema, em geral com fins propagandísticos. Ao final da década de 1910, com os preços da borracha amazônica no mercado internacional despencando, empresários da região investiram em novas formas de divulgar a produção local. Um destes projetos foi patrocinado pelo espanhol Miguel Asensi.

A Asensi & Cia., companhia da qual Asensi era proprietário, teve uma relação comercial duradoura com a expedição de Rondon a partir de 1909<sup>11</sup>. Essa expedição, que tinha como objetivo primeiro estabelecer linhas telegráficas no sudeste amazônico, ganhou notoriedade pela escala do trabalho, cobrindo vastas extensões, empregando milhares de trabalhadores e, inclusive, contando com o ex-presidente americano Theodore Roosevelt nos anos de 1913 e 1914. Para além do objetivo inicial, a expedição Rondon também teve impacto na forma como o Estado brasileiro se relacionava com as populações indígenas<sup>12</sup>.

Uma das principais marcas da Comissão Rondon foi o uso de registros cinematográficos feitos pelo Major Luiz Thomaz Reis. É desse trabalho os primeiros registros de muitos povos indígenas, alguns atualmente extintos, e que resultaram na

---

<sup>10</sup> Jornal *A Lucta Social*, 01 de jun. 1914.

<sup>11</sup> Mais sobre a relação entre a Asensi & Co. e a Comissão Rondon ver VITAL, 2011.

<sup>12</sup> A experiência de Rondon na expedição e no contato com povos indígenas o levou a participar da criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), que posteriormente se tornaria a Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

produção de curtas e longas-metragens. É provavelmente da relação estabelecida entre a Asensi & Cia. e a Comissão Rondon que surgem as condições para a realização do filme *Ouro Branco*, lançado em 1919, e que serviu de pretexto para a publicação do perfil de Miguel Asensi em *El Hispano-amazonense*:

Este patricio singular, que esteve fora do seu país durante tantos anos, é um idealista, um estimado do espírito espanhol, que preencheu ambos os mundos, e que conseguiu fazer o seu caminho no decorrer da vida, sendo o possuidor de imensa fortuna e de um extenso território em constante exploração, crescendo ano após ano. O leitor só pode ter uma ideia ao ver o filme cinematográfico que tem sido exibido nestes dias nesta cidade, com o título ORO BLANCO (OURO BRANCO), onde as lutas do homem para ultrapassar as dificuldades que a natureza opõe, até alcançar a vitória, podem ser apreciadas; Uma exposição que foi apresentada livre e generosamente, com todos os detalhes, sem omitir no mínimo, qualquer sacrifício pecuniário, e sabemos que tal obra tem sido uma quantia muito importante, como acontece com todas as obras cinematográficas perfeitas.

Bem, este cavalheiro altruísta é o Dr. Carlos Miguel Asensi, co-proprietário da Sociedade Asensi & Comp. em Gy-Paraná (Rio Machado).

Sr. Asensi nasceu em Madrid, em 1867, filho do Exmo. Sr. D. Mariano Ricardo e da Exma. Sra. Da Cármen Asensi; estudou os seus primeiros estudos em Londres, onde o seu pai ocupou o honorável cargo de Ministro Plenipotenciário de Espanha. (*EL HISPANO-AMAZONENSE*, Manaus, 9 ago. 1919, p.1)

A firma Asensi & Cia. era prestadora de serviços da comissão liderada por Rondon para instalação do telégrafo na região amazônica desde 1909 (VITAL, 2011). O filme *Ouro Branco* deriva desse contexto de trabalho conjunto, tendo sido encomendado por Asensi, com imagens feitas por Thomaz Reis. Importante destacar que Carlos Asensi não tinha a atividade cinematográfica como principal dentre seu trabalhos, antes, era um dos maiores produtores de borracha da região do rio Madeira, embarcando no financiamento do filme com fins propagandísticos como veio a acontecer com outros capitalistas da região. *Ouro Branco* foi rodado no vale do Rio Madeira, na então vila de Ji-Paraná, região do rio Machado, e contou com cinco partes: 1 – Hevea brasiliense (vulgo seringa); 2 – A castilhoa (vulgo caucho); 3 – Bertholetia excelsa (vulgo castanha); 4 – Meios de transporte; 5 – Exportação<sup>13</sup>.

Antes do lançamento de *Ouro Branco*, as notícias relacionadas à Asensi tratam sobretudo da sua atividade como seringalista, com relatos de exploração e violência contra os trabalhadores ligados aos seus seringais. O *Jornal do Commercio* registra em

---

<sup>13</sup> Ver *El Hispano-amazonense*, Manaus, 9 ago. 1919, p. 2.

14 janeiro de 1914 a fuga de um seringueiro que trabalhava em um dos seringais de propriedade de Asensi por maus tratos. O relato chocante sobre o piauiense José de Moraes ocupou metade da primeira página do jornal e parte da segunda página, contando desde as condições de trabalho no seringal “São Gonçalo”, no rio Machado, passando pela tentativa de assassinato, prisão e sequestro da família do seringueiro, até a chegada a Manaus onde esperava encontrar a esposa, da qual foi separado durante a fuga<sup>14</sup>.

Assim, é certamente um momento de inflexão na sua imagem pública o tratamento dado a Asensi na publicação de *El Hispano-amazonense*. Um paralelo possível a se fazer é sobre o uso do cinema e a produção de imagens patrocinada por Carlos Araña, seringalista que atuava na região do rio Putumayo, no Peru, e que foi alvo de processo internacional por conta da exploração e extermínio de indígenas uitoto. Como tentativa de se defender no processo judicial, Arana contratou o fotógrafo português Silvino Santos, financiou seus estudos na Pathé, e encomendou a produção de filmes de seus seringais de forma a provar que o tratamento dado aos uitoto era adequado e humanizado<sup>15</sup> (COSTA, 1996; STOCO; RIBEIRO, 2018). Carlos Asensi não chegou à necessidade de explicações à Justiça pelas condições de trabalho nos seus seringais, mas o financiamento de *Ouro Branco* certamente associou seu nome a notícias mais favoráveis.

Diferentemente de Fontenelle, representante de uma nascente classe média que ascende socialmente, o espanhol Carlos Asensi é desde sempre ligado aos altos extratos da Espanha tendo ainda contraído matrimônio com uma argentina filha de ex-presidente.

### 3.5 OS ESPAÇOS DA CIDADE

Para além das biografias, é possível situar os estrangeiros e migrantes em Manaus através dos macroprocessos que afetavam a cidade em sua totalidade. Assim, em paralelo à análise de duas trajetórias biográficas, faz-se necessário situar as massas recebidas por Manaus no período analisado.

---

<sup>14</sup> Ver *Jornal do Commercio*, 14 de jan. de 1914, pp. 1-2

<sup>15</sup> Para o discurso do julgamento internacional contra Araña e o escândalo do genocídio indígena ver PIZARRO (2012).



No final do século XIX e início do XX, além das transformações urbanas, o crescimento demográfico acompanhou os bons números econômicos e recebeu pessoas de diversas nacionalidades, sobretudo portuguesas, inglesas e espanholas, além da forte migração nordestina. Um contingente de pessoas estranhas à região que sofriam com o clima, com as doenças e hábitos culturais arraigados.

### 3.6 OS CINEMAS

A inauguração da primeira sala fixa de cinema — o Cine Theatro Julieta — acontece em maio de 1907, sendo sucedida por uma série de outras salas (COSTA, 1996). No ano de 1912 a cidade de Manaus chega a contar com sete salas de cinema, algumas de vida fugaz como os Cinemas Olympia e Rio Negro que não passam de um mês de funcionamento. Mesmo com essas poucas e efêmeras experiências, o cinema tornou-se a diversão central para a vida da cidade que sofre com a perda do poder econômico decorrente dos preços da borracha.

A centralidade do cinema nas diversões locais já se tornara motivo de reclamação no ano anterior, quando, no jornal *Correio do Norte*, o redator lamentava os cinemas lotados e o comparava a uma epidemia. Este periódico, que circulou de 1906 a 1912, dispunha de tiragem diária, quatro páginas, e era ligado a um dos grupos políticos que disputavam o poder no estado. Tinha como redatores Heliodoro Balbi e Adriano Jorge, e em seu primeiro número conclamava os eleitores a votarem “Para senador Dr. Jhonathas Pedrosa, Para deputado Heliodoro Balbi”<sup>16</sup>. De perfil conservador, tinha como subtítulo “Orgão do partido revisionista do Amazonas”:

Manaus presentemente atravessa uma crise assustadora em tudo. Desde a da praça, que é a mais feroz, até a do bom gosto. Diversões aqui só se resumem nesse flagelo que é o epidêmico cinema. Ninguém procura ouvir trechos de música clássica, assistir um concerto lírico, e quando aporta a esta terra troupe regular de artistas, mais ou menos criteriosos, depois das primeiras investidas ao Amazonas [teatro], o povo enfadado, deixa-os representando para cadeiras vazias, e o empresário, com dores de cabeça, chora os prejuízos. ... o indiferentismo é uma das características do nosso povo e o pessimismo o ponto donde parte o nosso grande defeito. Manaus, como cidade moderna que é, precisa acompanhar o progresso e deve ir aos teatros, aos concertos, aos clubs, animar os que aqui vêm não

---

<sup>16</sup> Jornal *Correio do Norte*, 21/01/1906. p. 2.

apenas para ganhar dinheiro... É verdade que, de vez em quando aparecem por aqui verdadeiros contos do vigário, ... mas também temos recebidos artistas de valor ... Diversas são as tentativas feitas nesse sentido. Tudo fracassa. Agora, é triste dizer, vejamos os cinemas e os botequins, repletos! (*CORREIO DO NORTE*, 7/11/1911, p.1)

Há aqui uma clara hierarquização das diversões, donde se compara o cinema e o botequim repletos em contraponto aos concertos líricos e à música clássica com pouco público. Atribui-se essa diferença a uma crise do bom gosto, apesar da ressalva de que a cidade também passa por uma crise “da praça”. Certamente a diferença de preços entre as diversões deveria contribuir para a diferença de lotação, mas nota-se pelo texto que a presença do cinema já era predominante entre as diversões de Manaus.

A questão do gosto e da distinção é objeto de Pierre Bourdieu (2007), em *A distinção: crítica social do julgamento*, em que o teórico discorre sobre os marcadores sociais na expressão dos gostos e os símbolos inerentes a fruições de determinadas expressões artístico-culturais, “Assim, a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas” (BOURDIEU, 2007). Ora, se não é a assunção de uma prerrogativa de julgamento que permite ao redator manifestar nesses termos as possibilidades de diversão em Manaus “É verdade que, de vez em quando aparecem por aqui verdadeiros contos do vigário, ... mas também temos recebidos artistas de valor”. Para Bourdieu (2007), a disposição estética é “a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes”.

### 3.7 MOMENTOS APOCALÍPTICOS

A presença de estrangeiros e migrantes, muitas vezes percebida de forma depreciativa e preconceituosa, também foi um dos elementos que ajudou cronistas a narrar alguns momentos tidos como publicamente apocalípticos, evocando imagens de degradação e decadência a partir justamente dessa presença.

O ano de 1914 chega marcado pela já citada estagnação econômica, provocando situações de desespero e fome, e em meados deste ano eclode a Grande Guerra. Os jornais da cidade dão bastante espaço para a cobertura da guerra, dedicando espaço diário às notícias do conflito. O *Jornal do Commercio*, em sua coluna de

notícias internacionais, reportava os movimentos de cada nação envolvida. As repercussões da guerra não chegavam apenas pelas agências de notícias, mas afetavam diretamente a vida na cidade.

O Amazonas passava por uma crise sem precedentes no setor econômico, situação relatada pelo Governador Jonathas Pedrosa em 1915, na mensagem lida perante a Assembleia Legislativa:

Os efeitos d'essa depressão econômica ahi estão, aos olhos de todos, a manifestarse por toda parte, em todas as actividades, desde as grandes empresas, [...] até ás grandes e pequenas casas commerciaes d'esta praça, todas ellas atravessando enormissimas difficuldades financeiras, algumas já fallidas e outras na imminencia de não suportarem [...] (PEDROSA, 1915)

Em 1916, o Cinema Polytheama, ao exhibir o drama de guerra *O patriota francês ou O sacrificio pela pátria*, advertia seus frequentadores:

Este filme tem cenas horrorosas de crueldade do inimigo invasor, cenas irritantes e espantosas. Assim sendo, não desejando agitações em seus salões, a empresa pede encarecidamente que os partidários das diversas nações em guerra não compareçam ao espetáculo, desde que não tenham a calma precisa para assistir ao desenrolar deste lindo trabalho (*O TEMPO*, 10.02.1916, p.2).

Algumas escolhas na redação desse aviso despertam questões, a começar pela denominação *inimigo invasor* visto que até aquele momento o Brasil declarava-se neutro durante o período, só declarando guerra em 1917. Como o filme exibido tratava-se de uma produção francesa, é possível que o termo se referisse à Alemanha, que naquele momento impunha severas derrotas e adentrava o território francês. Ainda assim, ao recado parece um exagero dado o contingente da população estrangeira na cidade e a predominância das colônias portuguesa e espanhola como a maioria dos cerca de 10 mil imigrantes. Quem realmente precisaria se comportar nos salões do Polytheama durante a exibição do filme? Não nos parece razoável achar que seria o público leitor destes jornais, visto que as próprias colônias mantinham periódicos como o *El Hispano Amazonense*, em espanhol, e o jornal *Polyanthea*, em italiano. O próprio aviso era sintoma do estigma com os estrangeiros, afinal, porque caberia essa contenção apenas a eles?

O fornecimento dos filmes também esteve afetado nesse período, e a principal

empresa exibidora do período, a Fontenelle & Cia que gerenciava os cinemas Odeon e Polytheama, justificava “(...) tem empregado os maiores esforços possíveis a fim de obter o reduzidíssimo número de films com assuntos portugueses que aparecem no mercado cinematográfico mundial” (*Jornal do Commercio*, 21/04/1915). Certamente a situação do fornecimento de filmes encontrava-se delicada, porém apenas três anos após o início do conflito europeu foi que a quantidade de sessões reduziu-se:

Aviso Importantíssimo: A empresa Fontenelle & Cia. participa ao respeitável público que devido à grande falta de material cinematográfico e ao elevadíssimo preço dos poucos filmes existentes no mercado em virtude da guerra européia, vê-se constrangida a diminuir provisoriamente, a começar de amanhã em diante, o número de seus espetáculos nos teatros sob sua direção. O Polytheama funcionará somente às terças, quintas, sábados e domingos. O Odeon, às segundas, quartas, sextas, sábados e domingos. (*O TEMPO*, 21/10/1917, p. 3).

Dentre as tecnologias da modernidade que rapidamente se instalaram no cotidiano de Manaus, as linhas de barcos a vapor faziam com que a cidade se conectasse rapidamente com as novidades europeias, com um fluxo contínuo de chegadas e partidas. A guerra, no entanto, também afetou essa circulação. Os barcos a vapor não cruzavam mais o oceano por conta do conflito, a cidade passava por uma redução drástica em seu comércio, nas diversões e na circulação de pessoas.

Era a guerra em cenário externo, mas também a convulsão social interna, que modificava radicalmente a espacialidade de Manaus nos anos 1910. Além da crise econômica, conflitos de ordem política já haviam levado a um bombardeio da cidade em 1910, e à tentativa de assassinato do governador em 1915.

Ao longo da década a cidade passou por diversos problemas e agitações pontuais, porém a fome causada pela depressão econômica foi contínua. A participação da borracha amazônica no mercado internacional caiu de 61% em 1905, para 27% em 1915 (FEITOSA; SAES, 2013). O impacto dessa queda foi sentido diretamente nos seringais, com os trabalhadores abandonando a extração da goma.

Sulcando os rios em bandos turbulentos, depredando e destruindo as propriedades que iam encontrando à sua passagem... Nordestinos que procuravam regressar a seus Estados de origem. Os anos de 1914 e 1915 assinalaram o ponto máximo desse êxodo, levando o Governo Federal a conceder-lhes transporte gratuito nos navios do Lloyd Brasileiro (SANTOS, 1985 *apud* COSTA, 1996, p. 95)

A pujança econômica não dura muito, e ao final dos anos de 1910 a economia da borracha dá sinais de esgotamento diante da concorrência com o produto plantado no Oriente, com números de produção estagnados e superados em muito pelos orientais. A crise leva à convulsão social, como descrito em Santos (1985. p. 26). A cobertura dos jornais ao longo do ano de 1918 noticiava os conflitos da Primeira Guerra Mundial, mas já na metade do ano começa a surgir notícias de uma pandemia que assolava o restante do mundo sendo a ela atribuída diversos nomes, mas que tornou-se conhecida mesmo como Gripe Espanhola. Uma doença que parecia como qualquer outra gripe, com alguns dias de febre (GAMA, 2013, p. 34-35).

De acordo com Gama (2013), foi notório que a “cidade de Manaus teve seu cotidiano alterado em virtude da passagem de gripe espanhola, em quatro meses da fase mais aguda, a capital mais se parecia com uma cidade abandonada, triste e sitiada em razão do que muitos acreditavam ser o fim do mundo. Cenas dramáticas foram notícias correntes de uma cidade que, nem de longe, aparentava a cidade festiva de outrora”. Porém, não foi inicialmente assim. A cidade pareceu demorar a perceber a gravidade da doença.

Rosineide de Melo Gama (2013, p. 114) também aponta a ambiguidade da população em relação a doença nos primeiros momentos, que acreditava não se tratar de algo letal — por conta de notícias que chegavam da capital —, mas ao mesmo tempo buscavam remédios para prevenção. As informações mais amplamente divulgadas mantinham-se na ordem de como se evitar o contágio, enfatizando a ideia de reforço na higiene, como orientado pelas autoridades médicas (GAMA, 2013, p. 114). Por determinado período as preocupações com a doença foram pequenas, com estabelecimentos comerciais e casas de diversão permanecendo com suas programações diárias.

Todavia, com o passar do tempo, principalmente a partir da primeira semana após a entrada oficial da epidemia, as feições da cidade mudaram drasticamente; pânico e medo começaram a ditar as novas relações que permearam o comportamento e o cotidiano da cidade. No início de novembro e com a divulgação de tantos casos confirmados, aquela aparente tranquilidade de meados de outubro parecia ruir junto com a rotina da urbe. As casas de diversões estavam sendo fechadas, onde havia circulação de vozes e pessoas, instalou-se o silêncio e o abandono (GAMA, 2013, p. 114).

A doença alterou drasticamente o cotidiano da cidade, que devido à baixa circulação de pessoas, viu os principais bares e estabelecimentos comerciais fecharem suas portas, paralisação dos esportes e suspensão de aulas, chegando ao fechamento das repartições públicas a partir do dia 19 de novembro de 1918 (GAMA, 2013, p. 115).

Dentre os esforços para conter a força da epidemia, os médicos sanitaristas passaram a fazer circular nos jornais da cidade algumas indicações, dentre as quais evitar lugares de grande concentração de pessoas, como os cinemas.

São o nariz a bocca e a garganta os fôcos principaes de contágio. Evitemos: 1º Beijos, abraços e apertos de mãos. 2º Aproximação das pessoas que espirram e tussan. 3º Tocar em objetos contaminados e beber água fora da casa, a não ser em copo próprio. 4º Reuniões de sociedades compreendendo theatros, cinemas, botequins e etc. 5º Levar as mãos a boca, nariz e ouvidos. (A *IMPrensa*, 04 de Novembro de 1918)

A cidade que experimentara no início do século a efervescência de grandes capitais, terminava os anos 1910 em situação calamitosa. Ao longo do segundo semestre de 1918 a doença foi fazendo um número cada vez maior de vítimas, e os jornais reportavam de forma partidarizada, com aqueles alinhados ao governo procurando diminuir a percepção da abrangência da doença, e os de oposição ao governo, carregando nas palavras dramáticas.

Fato é que em novembro de 1918 todos os cinemas baixaram as portas e deixaram de realizar sessões. Como mostrado da publicação acima, de *A Imprensa*, os cinemas eram vistos como locais de aglomeração, espaços fechados e propícios para a propagação da doença. E como descreve Gama (2018) “Na última quinzena do ano de 1918, Manaus começava a observar os primeiros passos de controle sobre a doença. Casos isolados, principalmente nos bairros periféricos, eram mencionados pelos jornais, mas com pouco alarde” (GAMA, 2013, p. 127).

Não fica claro se atendendo a recomendações do poder público, ou pela falta de frequentadores, mas o registro é que somente em janeiro do ano seguinte é que se voltaria ligar os projetores nos cinemas manauaras novamente.

### 3.8 DO VESTIR E DO PORTAR

Vimos até o momento como a cidade de Manaus passou por intenso processo de reformas urbanas e de visualidade. O motor econômico dessas mudanças estava fortemente calcado em um modelo herdeiro direto da cultura escravocrata, que colocava em conflito as ideias de modernidade e os migrantes e imigrantes atraídos como mão de obra para a cidade. O declínio da economia da borracha chegou junto a graves problemas decorrentes da urbanização, mas também dos conflitos sociais surgidos a partir das disputas por poder das elites locais e ainda de uma década de convulsões políticas no plano nacional e internacional.

Em se tratando de cinema, as salas viveram um período de transição em que ainda eram programadas exibições como no período do ‘cinema de atrações’ (GUNNING, 2010), mas já em espaços fixos, com atrações variadas. Como não poderia deixar de ser, essas transformações refletiram-se nos discursos públicos sobre o comportamento e sobre hábitos individuais. Na frequência das salas de cinema, vistas por nós pelas lentes das publicações na imprensa local, notamos diversas dessas nuances, seja nos comentários acerca das vestimentas apropriadas para frequentar esses espaços, seja nos comportamentos esperados de quem frequentava as salas de cinema.

É um período em que o cinema em Manaus vai ganhando espaço entre as atrações, inicialmente com a propaganda e a atração de um público elitizado, mas posteriormente consolidando-se como a diversão de um público mais modesto, em sua maioria trabalhadores. Não era apenas na capital do Amazonas que esse movimento de alternância entre os tipos de público se deu. Ao estudar as salas de cinema de Recife, a pesquisa de Felipe Davson Silva (2018) registra o momento anterior à primeira Guerra Mundial, quando “as salas de cinema foram ficando mais sofisticadas e conseqüentemente o ingresso mais caro” (SILVA, 2018, p. 15).

Assim como Manaus, Recife viu no cinema mais uma forma de buscar a inserção na modernidade por meio do consumo. As modificações econômicas, políticas e sociais, se fizeram sentir no âmbito cultural de ambas as cidades, que saíram de expressões tímidas de lazer no final do século XIX — no caso de Recife, remontando ao período imperial — para abraçar a novidade dos aparelhos cinematográficos (SILVA, 2018). Ambas as capitais refletiam movimentos que tocavam quase todas as capitais brasileiras do período.

O projeto de modernidade trazido para Manaus e implementado entre o fim do século XIX e início do século XX, não se limitou aos aspectos arquitetônicos e urbanísticos. A vida das pessoas e suas relações foram afetadas em várias dimensões: seus comportamentos, hábitos sociais, vestuário. Os espaços de diversão — como o teatro e o cinema — são lugares privilegiados para se observar essas nuances.

Assim como nos espaços públicos, com a valorização de calçadas largas, passeios e praças para a exibição social, espaços mais restritos também eram usados para a exibição de roupas, joias e acessórios. As reformas urbanas foram implementadas, em parte, pela necessidade de adequar o espaço à nova demanda populacional, beneficiando especificamente a elite da cidade, e tendo como função social a possibilidade de exposição pública desta elite (COSTA, 2014), conforme já pontuado anteriormente. Essa finalidade era refletida ainda em espaços públicos que se dispunham a emular prazeres privados, uma característica própria da modernidade que ressignificava a sociabilidade, fosse por meio das compras ou de novas formas de fruir a cidade (RAPAPPORT, 2010).

Mais uma vez, como aponta a historiadora Francisca Deusa da Costa (2014, p. 124), essas mudanças não devem ser analisadas apenas sob o viés econômico, já que a cidade que muda conjuga variados fatores que extrapolam essa dimensão, lembrando, conforme Pierre Francastel (1961 *apud* COSTA F., 2014, p. 124), que “os homens, as sociedades não criam o seu ambiente apenas para satisfazer certas necessidades físicas ou sociais, mas também para projetar num espaço real de vida algumas das suas ambições, das suas esperanças, das suas utopias”.

Civilizar a selva e valorizar determinados espaços certamente eram convicções carregadas pelos edificadores dessa nova Manaus, conforme também aponta Costa F. (2014, p. 124) no que seja talvez, resquício do positivismo essa ideia de civilização como o domínio da natureza, onde esta última deve se dobrar ao engenho humano no plano material e no plano subjetivo, e onde as pessoas precisam domar seus impulsos mais naturais.

Considerando-se, então, as dimensões sociais decorrentes de transformações urbanísticas e econômicas, lançaremos um olhar para discursos de comportamento e vestuário de frequentadores das salas de cinema no período histórico analisado. O jornal humorístico *A Lanceta*, de tiragem semanal, quatro páginas, e que circulou a partir de



1907, nos permite observar esse fenômeno de maneira privilegiada. Em crônica de 1914, registra uma curiosa situação sobre a presença de uma mulher usando o chapéu como adorno:

#### O chapéu da vizinha

Seriam precisamente 19 horas quando segui rumo ao Polytheama, afim de assistir á primeira sessão, na qual projectaram-se do écran varias películas, resaltando dentre ellas o “Amor Sublime”, tendocomo protagonista Betty nansen. Falar francamente, não aprecio com muito bom modo o trabalho de Betty. É uma artista condecorada, dizem, e muito querida na Dinamarca, mas, aquellas expressões rudes, aquelles gestos enfadonhos, aquelle olhar fixo, excessivamente, paulificante, não agradam-me. Não sei porque fui apreciar, dado esses motivos de aversão á artista. A casa estava regular. O Fontenelle passeava desconsolado enquanto que eu refestelei-me numa daquellas macias cadeiras, feitas a proposito, para o commodo dos espectadores. Momentos depois, a orchestra, sob a direcção do napoleonico maestro, rompia uma marcha conhecida e... começou a sessão.

No primeiro intervallo, percorrendo com as vistas os camarotes, frizas e cadeiras, notei que ao meu lado estava uma senhorita com umchapeo adornado de flores, seguro por um alfinete tão pequeno, que a ponta aguçada apparecia do outro lado, junto a minha cabeça. Tive um movimento de espanto, pois estava exposto a de um momento para o outro, ser espetado. Contive-me, pois começara a segunda parte.

Afinal, para não cançar a paciencia do leitor, justamente na occasião em que o pobre moço suicida-se, minha vizinha num gesto de horror, volta o rosto, e... eis-me espetado no chapéu!

Oh! Senhores... Vi-me atrapalhado sem saber o que fazer e embatucado levantei-me, rumo á porta, enquanto a minha vizinha já desfeito todo o horror, á luz das lâmpadas, sorria do meu acanhamento.

Goethe (*A LANCETA*, Manaus, 6 maio 1914, p. 1).

Convém registrarmos aqui que a moda e o consumo de artigos de luxo como fator de distinção social já foi objeto de investigações de diversos autores, mas buscaremos dialogar aqui com pesquisas mais específicas, como o estudo de Pedro Lapera (2020) sobre a presença feminina nos espaços de cinema, e João Luiz Souza (2013) sobre a influência da moda francesa na cidade de Manaus no início do século XX.

Para Souza (2013), a buscar por assemelhar-se aos habitantes de Paris moldava

desde a propaganda das casas comerciais, ao consumo de um vestuário exótico para a realidade local, com acessórios e tecidos pouco adequados para o clima equatorial:

O habitante do Amazonas se acredita obrigado a se submeter aos cortes das vestimentas europeias: o pano escuro é de rigor, bem como o chapéu de seda, uso absurdo em clima semelhante. As senhoras se mostravam mais práticas e se vestem geralmente de fazendas leves, se bem que conservando sempre um certo toque parisiense. As roupas de tecido leve de algodão, seda musseline são usadas pelas pessoas da sociedade. (NERY, 1987 *apud* SOUZA, 2013, p.61).

No entanto, o chapéu não é apenas um acessório, mas artigo de distinção, como registra também Lopera (2020) sobre o uso deste na cidade do Rio de Janeiro:

Inserido na lógica do consumo de artigos de luxo, o uso de chapéus suntuosos por parte das senhoras que frequentavam os cinemas foi alvo de muitas reclamações por parte dos espectadores, inclusive com a promulgação de uma lei banindo seu uso no interior das salas de cinema, em 1908 (Lopera, Souza, 2010: 393). Ironicamente, as espectadoras recusavam-se a cumprir a lei e até pelo menos meados dos anos 1910, o uso dos chapéus gerava polêmicas calorosas em artigos e editoriais dos jornais de grande circulação do Rio de Janeiro (LOPERA, 2020, p. 28).

O texto presente em *A Lanceta* nos traz também indícios de outras questões envolvidas na situação descrita, como por exemplo a indiferença do autor ao filme em exibição, a pouca ocupação da sala – “A casa estava regular. O Fontenelle passeava desconsolado...” – e por fim a preocupação com o grampo do chapéu de sua vizinha de espectadorialidade. Não conseguimos imaginar como a mera presença de uma espectadora com um chapéu, na projeção de um filme que sequer despertava o interesse do autor, poderia ser motivo de apreensão por parte deste — “Tive um movimento de espanto, pois estava exposto a de um momento para o outro, ser espetado” —, no entanto, Lopera (2020) também registra crônica no Rio de Janeiro que trata da presença feminina no cinema e em como os grampos dos chapéus se tornariam armas de defesa contra o assédio masculino, os ditos *bolinas*. Poderia o autor de *A Lanceta* ter tomado uma atitude de assédio para com a espectadora? Não teríamos como afirmar, visto que o registro nos chega pela voz da própria ‘vítima’ da espetada, um homem, que não se colocaria em posição de assumir qualquer agência que ocasionasse o tipo de reação da mulher que estivesse presente na sala no momento.

O chapéu — feminino, registre-se, visto que a moda masculina também previa o uso de elegantes chapéus — era motivo de discussão já há alguns anos antes. O semanário *A Platéia*, voltado à cobertura de espetáculos e diversões e que circulou em Manaus até o fim da primeira década do século XX, com poucos exemplares preservados para consultas, trazia este mesmo ponto como ‘a eterna questão’ na frequência aos teatros locais, e pautava a legislação específica sobre a indumentária:

A eterna questão, em matéria de teatro, é o chapéu... o de senhoras. O tema é melindroso e, se não houver habilidade, a gente incorre no desagrado de mesdames, o que é sempre e sempre uma coisa torturante!... os homens ficam indignados e, os maus, se queixam! Queixam-se de não ver, de dores no pescoço que fica transformado em moto-contínuo, e de serem obrigados durante longas quatro horas a ter a vista pregada n’uma pluma rubra ou num periquito verde! Há teatros na Europa e na América do Norte onde as mulheres não podem ir de chapéus para a plateia. Aqui não precisa uma lei... As senhoras são, como todas, bem educadas, têm bom coração e não guardam ódio ao homem... de hoje em diante, nenhuma irá para as cadeiras com esse adorno desnecessário. E, depois, na sala de teatros as mulheres ficam muito mais bonitas em cabelo, penteados à última moda parisiense... E, minhas senhoras, como o estrangeiro está na Moda! (*A PLATÉIA*, 4 maio 1907, p.1).

Os conflitos disciplinares do uso do chapéu acontecem dentro de um universo bastante burguês: é objeto de distinção, porém é incômodo na apreciação de espetáculos e diversões, o texto de *A Platéia*, sinaliza que nas grandes cidades tornou-se necessária uma legislação específica para proibi-los, no entanto, apela para a boa educação e o bom coração das mulheres no Amazonas que “não guardam ódio ao homem” como fator suficiente para findar a disputa.

O que notamos nas duas fontes apresentadas até o momento é também uma condenação implícita à presença massiva do público feminino nas casas de espetáculos. Os cronistas eram homens e desejavam conter esse tipo de comportamento, visto como exagerado, e que se ligava a ideais de família e comportamento feminino ligados à certa ideia de modernidade. Os homens, nesse contexto, se sentem no direito de tutelar o comportamento das mulheres no momento da diversão cinematográfica, ou em passeios públicos, e em espaços quaisquer fora da esfera privada, baseados num suposto consenso quanto à pureza das mulheres e à preservação das famílias.

Peter Gay (2002), em *O século de Schnitzler* — obra em que o historiador explora a psicologia e constituição de identidade da classe média europeia ao longo do século XIX e XX — recorre a uma carta de Freud a sua noiva, Martha Bernays, para comentar os fatores de distinção da classe burguesa:

O caráter burguês, propõe ele, constrói-se em grande parte por meio de proibições, de coisas que a classe média não deve fazer e de palavras que não é permitido dizer. Mas se o lema burguês é auto-abnegação, não será porque suas paixões sejam débeis, mas por que estão controladas — nas palavras de Freud, ‘refinadas’ — de formas diversas das dos rudes camponeses ou operários, e mesmo das dos autopermissivos aristocratas. A burguesia moderna — demonstram essas provas — é, de todas as outras classes, a que mais completamente sublima seus impulsos básicos, muitas vezes lamentando fazê-lo, sobretudo no século XX (GAY, 2002, p. 48).

É salutar comparar essa percepção do espírito da classe burguesa com a busca da distinção através dos seus gostos, vestimentas, hábitos e consumo, com a presença em espaços públicos. Denota-se que o autor tem consciência e manipula habilmente essa percepção de uma classe abnegada — “Aqui não precisa de uma lei” — que preferiria abrir mão de um artigo de luxo a ser transgressora de leis.

Por ser voltado a uma cobertura especializada nas salas de espetáculos, *A Platéia* era dirigido às classes mais abastadas e não se limitava ao controle e vigilância da vestimenta feminina. Encontramos em nossas fontes uma inversão curiosa, baseada na questão do gosto e da distinção, onde a presença masculina nos espaços de espetáculos também era fruto de julgamento e censura:

Outro dia uma senhora notava, e com muita razão, o descaso da *toilette* com que alguns cavalheiros compareciam à ópera. Apenas um grupo mantinha todas as noites o regime correto da casaca e do *smoking*. A observação viera a propósito dum senhor que se permitira a liberdade de ir a uma *première* com um terno branco, de linho. Realmente, num clima quente como o nosso, é muito mais cômodo ir ao teatro de roupa passada a ferro ou de pijama... Mas, se nós não exigimos a *toilette* de rigor para a ópera, também não achamos razoável que se vá tão ligeiramente agasalhado. Nesta proporção, que vestuário usarão esses senhores no *Casino Julieta*, que será teatrinho leve? ... Se não querem a casaca ou o *smoking*, usem ao menos a roupa com que vão à missa, aos domingos (*A PLATÉA*, 4 maio 1907. p. 1).

Além da inversão inusitada onde é a figura masculina a cobrada por certa forma de portar-se e vestir-se em público, há a evocação de uma voz feminina na censura — “Outro dia uma senhora notava...” — ainda que usada apenas para introduzir a crítica com a qual o autor concorda. O uso do diminutivo também nos denota uma certa condescendência com a observação sobre o modo de vestir masculino, e não deixa ainda de buscar justificativa no clima local para a “incorreção” da vestimenta que prescinde do *smoking*. A crítica no jornal denotava também a barreira de classes pretendida para determinados espaços, com uma retórica claramente excludente das camadas populares que certamente não teriam as referidas vestimentas para estarem presentes nos locais.

Essa absorção da ópera pelos palcos brasileiros feita de modo superficial é reconhecida por Jeffrey Needell (1993). O teatro com fins educativos e o “gosto obrigatório” da ópera estimulavam o imaginário das elites. A ópera marcava o ponto alto da *saison* de um espetáculo; o *frisson* que a ópera causava surpreendia os estrangeiros que não entendiam por que os cariocas, por exemplo, estavam dispostos a pagar tão caro para assisti-la (NEEDELL, 1993).

Registro ainda que já nesse momento há uma diferença de gostos em relação aos espaços. O comentário sobre a vestimenta diz respeito à frequência da ópera — imaginamos que no Teatro Amazonas, a principal casa de ópera da cidade — e traz uma preocupação sobre a permissividade para com as roupas masculinas em outro espaço, o Casino Julieta, que naquele momento ainda não havia sido inaugurado, mas que poucos dias depois abriria como a primeira sala fixa de cinema de Manaus — “Nesta proporção, que vestuário usarão esses senhores no Casino Julieta, que será teatrinho leve?” (*A Platéia*, 4 maio 1907. p. 1). — já denotando-se um caráter de diversão ‘menor’ para o futuro espaço.

A questão do gosto presente nas diversas fontes aqui reunidas não era algo sutil ou reservado a discussões privadas. No próprio *A Platéia*, na mesma edição, é trazida uma discussão que coloca como central a visualidade da moda e da vestimenta dos frequentadores do Teatro Amazonas, com uma crítica contundente à iluminação da casa:

Nos corredores do Teatro Amazonas ouve-se com frequência queixas por ficar quase no escuro a grande sala, durante os espetáculos... Não é justo que as *toilettes* caras e de grande gosto, as jóias preciosas, fiquem quase às escuras... A cena

sobressai da mesma maneira, e tanto assim que esse sistema em Manaus é recente. O resultado é ficar a sala, durante os atos, numa grande tristeza, como se a gente estivesse ali num último movimento de piedade para com um ente querido... Iluminem à farta a grande sala, até morrer de amor, no quarto ato, o pobre tenor! E todos ficarão satisfeitos! (A *PLATÉA*, 16 abr. 1907, p. 1).

Para essa Manaus que experimenta os prazeres da modernidade, investe esforços no consumo e nos costumes estrangeiros com referencial parisiense, mais do que apenas usar, vestir e consumir, é importante aparecer. Importa menos o espetáculo encenado, e mais a exibição das caras *toilettes* e joias preciosas. Certamente estamos falando de um público que ainda não estava acostumado com a fruição do cinema, idealmente feita no escuro, e a contradição de se imaginar que as salas precisavam ser iluminadas para a exibição de joias. Lembremo-nos então que o cinema do início do século XX dividia espaço nas programações com apresentações variadas e que nem sempre as salas estavam adaptadas para as exibições cinematográficas.

Os espaços para exibição de ópera não eram como os outros edifícios que apresentavam os dramas franceses e portugueses, comédias leves, *vaudeville*. A importância da ópera pode ser avaliada pelo tratamento proporcionado pela imprensa, a qual oferecia destaque aos trajes femininos. Ia-se ao teatro sabendo precisamente qual a poltrona de assinatura a ser ocupada por uma família de destaque social, mas sobre a ópera apresentada nem sempre se tinha conhecimento de seu conteúdo (VILLANOVA, 2008). Se a cultura erudita faltava à maioria, a elite sabia que sua função ali não era exatamente ouvir a ópera, mas ser vista. É o que se nota nas observações de Needell (1993), quando diz que: “apesar de certa familiaridade com a arte lírica por parte da plateia, apenas uma parcela do público sabia o que estava ouvindo. A maioria só tinha uma vaga ideia ou um pequeno conhecimento da apresentação operística. ‘Porém, todos sem dúvida, tinham noção precisa do que estavam fazendo’.” (p. 102-103).

### 3.10 DO QUE PODE

Já apontamos como o consumo constituía um ponto central no projeto de modernização da cidade em paralelo às mudanças profundas que ocorriam. Eram anunciados produtos variados, serviços, profissionais autônomos disputavam espaço com locais de diversão, em uma amálgama dos gostos cosmopolitas que se encontravam

nesta cidade de costumes cada vez mais acelerados.

Houve um impacto referente à circulação de mercadorias importadas na região que viu uma demografia crescente de imigrantes, e esse impacto foi sentido também no trabalho doméstico, com as possibilidades tecnológicas que facilitariam a vida privada, Santos (2006, p. 41) enumera: “máquinas de café e de costura, filtros para água, conservas importadas. Para cuidar da vaidade, cintas milagrosas que prometiam corrigir os corpos e afinar a cintura, toalhas higiênicas para os dias de ‘regras’, espartilhos de barbatanas de ferro maleáveis e também vestidos, chapéus, meias e acessórios, segundo a moda francesa”.

A quantidade de produtos e serviços ocasiona também um grande volume de anúncios nas páginas dos jornais, “anuncia-se de tudo – chocolates, ateliês de fotografia, cervejaria, queijos finos, fitas de seda, além dos médicos, dentistas, advogados e engenheiros” (SANTOS, 2006, p. 41). Além do incremento do consumo de bens e serviços para a elite local, os articulistas e pensadores também expressavam anseios quanto à oferta de serviços urbanos, uma forma de materialização da riqueza proporcionada pela borracha, ao qual muitas vezes o faziam através dos jornais (SANTOS, 2006).

A imprensa também acabava por exercer papel fiscalizador, através de queixas com finalidade didática. É em suas páginas que surgem reclamações de mal uso do espaço público, seja por conta da presença de animais, seja por comportamentos considerados inadequados nos serviços públicos como os bondes. Os odores recebiam particular atenção, seja pelas cocheiras e estábulos presentes no perímetro urbano, seja por conta de hábitos que se pretendiam superar e que remetiam a uma Manaus rural, indígena, ou “atrasada”, como era o caso das construções de palha.

A partir da primeira década do século XX quando as intervenções da polícia sanitária tornaram-se mais intensas na cidade, tentou-se desodorizá-la dos fétidos odores de estábulos, cocheiras e vacarias, bem como do matagal de hortas e capinzais, uma presença antiga na cidade que o fausto não foi capaz de excluir (COSTA, 2014 p.139).

Todo o contingente humano trabalhador cosmopolita foi sofrendo disciplinamentos tanto nos espaços laborais (conduta, relação com o patrão, horas de trabalho), quanto no espaço da cidade (uso do espaço urbano para o trabalho, formas de

habitar e divertir-se). Segundo Costa (2014, p. 91-92), o principal agente de tais ações era o aparelho administrativo, o poder público municipal, assim organizado pela República: a Intendência Municipal era composta pela Superintendência, que exercia a função executiva, pelo Conselho deliberativo dos Intendentes e braços auxiliares/fiscalizadores da Polícia Civil e Polícia Sanitária. O superintendente era nomeado pelo governador do Estado e os intendentes, em número de oito, eram eleitos pelo voto a descoberto (COSTA, 2014 p. 91-92).

Porém, onde não se estabeleciam legislações, a imprensa ocupava um papel normatizador, em muitos casos recorrendo a um discurso moralista que era calcado na preservação da família, e em particular, das mulheres. A expansão da rede de serviços ocasionou uma preocupação com o desenvolvimento da província por parte da administração regional, que consistiu na criação de postos de trabalho para as mulheres que passavam a ocupar os espaços públicos também por meio do trabalho. Sobretudo na área da educação, como professoras em colégios religiosos para meninas, ou em casas particulares, dando aulas em domicílio (SANTOS, 2006).

Disciplinar e controlar os vestuários não era algo isolado. Dentro dos discursos de modernização e civilidade presentes nos jornais locais, havia também fortes críticas a como as pessoas se comportavam na ida ao cinema, mas sobretudo a que tipo de espetáculos as salas ofereciam aos frequentadores. Neste segundo aspecto, vamos destacar aqui a campanha do jornal *Correio do Norte* contra a programação do Casino Julieta<sup>17</sup>. Esta passagem da história das salas de cinema de Manaus é referida no livro *Eldorado das Ilusões*, da pesquisadora Selda Vale da Costa (1996), onde é tratada de forma breve, vamos nos deter mais longamente aqui neste trabalho:

Um questão de moralidade

Escândalos no Julieta

Já por muitas vezes temos tido o ímpeto louvável de escrever estas palavras que hoje nos caem do bico da pena, porque não podemos mais resistir à necessidade imperiosa que temos de castigar tudo quanto vier a ferir aos brios e à moralidade do meio social em que vivemos.

Não nos apresentamos como moralistas de última hora, nem temos a pretensão de regenerar costumes.

O nosso intuito, que capitalamos de justo, é unicamente prestar

---

<sup>17</sup> A nomenclatura do Julieta apresenta variações nos registros que coletamos em alguns momentos os jornais e colunistas podem se referir a esta sala como Casino Julieta, em outros como Teatro Julieta, e até mesmo como Cine Julieta. Pedimos a compreensão para essas variações, mas saibam tratar-se do mesmo local. Posteriormente o espaço mudará de gestão e será batizado como Cine Alcazar, para mudar novamente na metade do século para Cine Guarany, nome com o qual encerra sua trajetória ao ser demolido para dar lugar a uma agência do banco Itaú.



um serviço à nossa sociedade, procurando remover ou mesmo aniquilar aquilo que em nada a recomenda.

O teatro é incontestavelmente uma escola de moral, onde comparecemos para ver a destruição do mal, o castigo do vício e a exaltação da virtude.

É por isso que a família deve frequentar o teatro.

Mas o teatro para a família é, por isso mesmo, um teatro distinto, um teatro onde ela se possa divertir honestamente, sem ofensas ao seu pudor, onde ela vá aprender nas obras dos mestres, nas comédias, nos dramas e nas tragédias, uma larga e proficiente lição.

Não está neste caso, atualmente, o Casino Julieta.

Não queremos fazer censuras; desejamos somente combater um abuso, mesmo uma exploração nada recomendável, que se está fazendo à tolerância das famílias que frequentam essa casa de diversões.

Quando lá só se exibiam fitas cinematográficas, o Casino ainda mantinha o direito de ser uma casa de espetáculos frequentada por famílias.

Hoje, porém, e conosco fala toda a sociedade em que vivemos, o Casino é quase uma sucursal do Chalet Jardim.

Deste teatro recebeu aquele todo o pessoal, constante de cançonetistas do gênero livre, cançonetistas de cafés cantantes, de teatros que são, pelo menos no Brasil, frequentados unicamente por homens e meretrizes.

Essas cançonetistas apresentam-se aqui como se apresentavam lá, com as mesmas vestes e com as mesmas cançonetas.

Isto é precisamente um abuso, um atentado à moral da família, atentado que de que têm única responsabilidade os exploradores do casino, que expõem as famílias que lá comparecem esses espetáculos, cuja assistência tem sido até hoje privativa dos homens.

Pelo que temos observado, há em tudo isto, uma indecente questão de interesse material, porque, muito de propósito, esse ato da exibição de cançonetistas de gênero livre é colocado sempre entre dois de fitas cinematográficas, sendo que as melhores, guardam justamente para o fim.

Outro ponto ainda mais grave do que aquele a que já nos referimos: a exploração do trabalho de dois menores no Casino Julieta.

O Cód. Penal da República prevê o fato: ultraje público ao pudor e corrupção de menores.

Esses menores, o menino de 10 anos e uma menina de 13, mais ou menos, estão em uma perfeita escola de perversão, porque estão em contato com essas mulheres de gênero livre, assistem naturalmente ao preparo de seus vestuários e sobretudo se deixam absorver pela influência do meio, que é neste caso, incontestavelmente perigoso para pessoas daquela idade.

Como temos visto, estes menores se exibem em requebrados maxixes, cantam cançonetas de frases algo licenciosas, para provocar naturalmente, em benefício da empresa, o aplauso da plateia.

O maxixe, como todos sabem, é uma dança de meretrizes, uma dança de bailes públicos.

Permitindo, pois, que essa menor esteja no teatro a maxixar e a cantar certas cançonetas, cremos que se cometa um atentado ao

pudor e disso deve tomar conta a autoridade competente, fazendo cessar esse abuso, essa exploração torpe de crianças que se estão, certamente, viciando. Ficamos por hora por aqui, porque esperamos providências a bem da moralidade pública (*CORREIO DO NORTE*, 22 de março de 1910, p. 2).<sup>18</sup>

O discurso presente no primeiro texto, que inicia a campanha contra a programação do Casino Julieta, referencia algo que desde o século XIX já se debatia mesmo em Manaus: o lugar do teatro como local de educação. A pesquisadora Simone Villanova discute esse aspecto do teatro na cidade de Manaus em um período muito próximo ao de nossa pesquisa:

A busca pelas construções teatrais significava, no século XIX, muito mais do que uma “nova” forma de socialização e lazer nas cidades brasileiras. Representava a disciplinarização dos antigos costumes coloniais baseada na cultura negra, indígena, portuguesa, com seus hábitos peculiares no que se refere ao trabalho, à religiosidade, às formas de lazer, aos modos de assimilar o tempo e o espaço nas cidades. Vamos, assim, buscar as origens desse caráter pedagógico do teatro nos oitocentos (VILLANOVA, 2008, p. 27).

O autor do texto no *Correio* reconhece ainda tratar-se de uma estratégia comercial, e critica o empresário por agir dessa forma: “Pelo que temos observado, há em tudo isto, uma indecente questão de interesse material, porque, muito de propósito, esse ato da exibição de cançonetistas de gênero livre é colocado sempre entre dois de fitas cinematográficas, sendo que as melhores, guardam justamente para o fim” (*Correio do Norte*, 22 mar. 1910, p. 2), o que é inusitado pois dentre os valores da modernidade estava justamente a celebração do poder proporcionado pelo dinheiro.

O comentário acerca do ‘maxixe’ também deixa explícito a necessidade de distinção entre as diversões colocadas. Ao atribuir que maxixe e outras cançonetas são próprios para meretrizes e bailes públicos, mas não para famílias, o manifesto faz uma distinção dentro do que já foi analisado por Pierre Bourdieu (2006), quando ele versa que o gosto cultural, uma “disposição estética”, se modela a partir das experiências sociais vividas por diferentes classes que compartilham as mesmas condições sociopolíticas, o que determina a localização nos espaços de privilégio e poder. Como postula o autor:

---

<sup>18</sup> As fontes referentes a essa campanha do *Correio do Norte* contra o Casino Julieta foram consultadas em um primeiro momento no livro mencionado de Selda Costa (1996). No entanto, ao consultarmos as fontes originais, verificamos que havia mais textos que não tinham sido transcritos pela autora. Em razão das necessidades de nossa pesquisa, ampliamos a transcrição dessas fontes.

Como toda a espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que tem de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado (BOURDIEU, 2006, p. 56).

Em *Maxixe – a dança excomungada*, o pesquisador Jota Efegê, apresenta um breve resumo do desenvolvimento do maxixe na cidade do Rio de Janeiro em fins do século XIX. Diz ele: “A denominação maxixe só apareceu bem tarde nas partituras de piano, de bandas militares ou particulares (...) e nas dos ‘choros’, como, genericamente, durante muito tempo, foram denominados os pequenos e precários conjuntos de músicos” (EFEGÊ, 1974, p. 15). Há também a diferenciação entre os aspectos de música e de dança referentes ao ritmo, com aceitação diferente de cada uma dessas manifestações. Destaca ainda a ascensão do maxixe aos salões de festas, inclusive internacionalmente ao tornar-se moda em Paris: “O maxixe, que surgiu espúrio, combatido pela decência, repudiado pelos preconceitos familiares, ficou escondido nas cavernas, longe dos catões, muitos dos quais nem sempre legítimos. (...) acabou, embora contido um pouco em sua coreografia lasciva, penetrando nos salões. Tornou-se moda, desfrutou grande voga” (EFEGÊ, 1974, p. 15-16). Em decorrência dos ares cosmopolitas, Manaus não tardou a adotar o novo ritmo nas noites boêmias da Cidade.

Os incômodos do *Correio do Norte* com as danças apresentadas não se limitaram ao maxixe. Ainda durante o período da campanha contra a programação do Casino Julieta, em publicação de 24 de março, o jornal escreve “pois o empresário não não trepidou em apresentar o celeberrimo entreato do pseudo *Folies Bergère*<sup>19</sup>, suscetibilizando aos católicos que ali foram para apreciar o belo film da Paixão de Jesus Cristo” (*Correio do Norte*, 24 de março de 1910, p. 2). É de se notar que a principal alegação dos redatores do jornal é de delimitar o gênero que se direciona a programação sendo o fato delimitado de forma mais nítida posteriormente ao anunciarem o encerramento da campanha contra a sala: “O nosso grito foi apenas um protesto contra a sua maldosa e perversora ignorância de anunciar nos prospectos e

---

<sup>19</sup> Referência à famosa casa de espetáculos parisiense Folies Bergère. Segundo Machado (1997, p. 64) “o cinema dos primórdios ia buscar nos espetáculos populares não apenas inspiração e os modelos de representação, mas até mesmo os seus figurantes: basta lembrar que a equipe que trabalhou no célebre *Voyage dans la lune* (1902), de Méliès, era constituída por acróbatas do Folies Bergère, cantoras de vaudeville e dançarinas do Théâtre du Châtelet”.

cartazes que o seu teatro havia se constituído no *rendes-vous* (sic) das famílias exibindo pornografias sensaboras de gêneros teatrais ofensivos ao decoro das famílias” (*Correio do Norte*, 24 de março de 1910, p. 2). A delimitação de espaços para a família, diferenciando-se de espaços livres é própria de um espectro de valores relacionados às classes médias, como discute Peter Gay:

O padrão segundo o qual os vitorianos esperavam viver era o de indivíduos livres que determinassem seu próprio rumo, embora no âmbito de uma moldura preexistente de família, sociedade e Estado. As instituições, especialmente os compromissos religiosos, eram símbolos de autoridade, dedos admonitórios erguidos, que exigiam boa medida de conformismo. Essa disciplina social e espiritual pressupunha um espaço de autonomia individual (GAY, 2002, p. 53).

O ideal de pureza em torno da família é utilizado como argumento para se proteger e restringir o acesso a determinados conteúdos, seja dos filmes, seja da programação variada oferecida pelas salas de cinema. Gay destacou a família como o motivo principal da busca de sucesso financeiro e os interditos morais referentes às práticas sexuais foram consolidadas na sensibilidade burguesa, sobretudo no que tange o controle da sexualidade das mulheres (GAY, 2002). Marcados por um senso comum relacionado aos estratos médios, aos articulistas dos jornais cabia difundir as formas de interditar este tipo de consumo.

Lapera (2019) analisa esse tipo de controle nos cinemas do Rio de Janeiro em período semelhante ao aqui pesquisado. Para ele, a ambivalência no trato com o consumo de pornografia poderia ser lida como vestígio das tensões entre o ideal de pureza propagado pela Primeira República em relação à família e o sucesso comercial dos divertimentos pornográficos — ou de gênero livre como formulam as fontes aqui apresentadas —, sendo isso atestado pela resistência de os exibidores cinematográficos em abrir mão desta parcela do mercado (LAPERA, 2019).

É também importante destacarmos que não é a proteção à infância de forma ampla que se deseja, mas a proteção à infância de classes superiores: “a infância a ser tutelada passa pela projeção de um ideal de pureza em crianças das classes superiores, não somente porque estas eram os potenciais espectadores dos cinematógrafos” (LAPERA, 2019), uma proteção que se relaciona diretamente ao ideal civilizatório da Primeira República e que diz respeito também às questões de raça. O *Correio do Norte* faz ainda um apelo à pureza do espaço representado pela projeção cinematográfica que

seria “maculado” pelos filmes de gênero livre, essa correlação tanto de um espaço “puro” que seria o da sala de cinema, quanto de públicos “puros” como o das famílias, mulheres e crianças, faz parte de uma idealização da família nuclear como a ser protegida pela sociedade e pelo Estado.

A campanha do *Correio do Norte* assemelha-se ainda com o que Peter Gay discute também em *A experiência burguesa: o cultivo do ódio* (1997) a respeito da “era dos conselhos”, uma forma de ocupação dos discursos públicos para disciplinar comportamentos sociais de acordo com o ideário burguês.

É claro que a vasta maioria dos conselheiros se achava mais pura e mais cultivada do que aqueles subversivos; dezenas de párocos, educadores, editorialistas, romancistas — entre eles, muitas mulheres — divulgavam conselhos domésticos, estímulos morais, sugestões médicas, consolo religioso e instruções sobre etiqueta. (...) Diante de qualquer acontecimento, eles marchavam, sob as bandeiras da sabedoria — e da correção — na defensiva. Almejando acima de tudo ser entendidos, apresentavam seus sermões numa linguagem digestiva, temperando-a com advertências contra as calamidades a caminho e com panoramas de um futuro mais brilhante para os bons e obedientes (GAY, 1997. p. 493).

Apesar da promessa de encerrar a campanha contra o Julieta em 2 de abril, o *Correio do Norte* ainda mantém sob ataque a sala e seu dono, o sr. Batalha, pelo menos até a metade daquele mês<sup>20</sup>, com ataques de cunho ainda mais pessoal, e conclamando autoridades a tomarem uma posição. A motivação de toda a campanha não temos como saber, podemos imaginar que se tratava até mesmo de uma variedade de motivos: moralismo, comércio, ou até mesmo algum vínculo afetivo com o antigo dono. “O sr. Batalha é um criminoso porque esses objetos já deviam estar arrecadados pelo juiz competente, assim como o produto das receitas realizadas após o falecimento de Laborde” (*Correio do Norte*, 3 de abril de 1910, p. 2).

Após esse período, o jornal deixa de publicar por alguns dias a sessão com a programação dos cinemas e espaços de diversões, sendo a programação do Julieta a que mais tempo fica de fora das páginas do *Correio*, retornando ao periódico em 4 de maio, e passando a figurar na sessão de anúncios a partir de junho. Em setembro, quando a campanha contra o Casino Julieta já estava superada, o *Correio* volta a tratar da sala em específico, agora tomando sua defesa contra uma atitude do chefe de polícia:

Estamos e estaremos sempre ao lado do exmo. sr. dr. chefe de

---

<sup>20</sup> Foram publicadas notas de teor semelhante ainda nos dias: 10, 12, 13 e 15 de abril de 1910.

polícia nas medidas que tomar para reprimir a licenciosidade das ruas, principalmente a prostituição que ameaça tornar Manaus inacessível às famílias. Mas discordamos das suas ordens dadas no sentido de serem proibidas as cançonetas nos teatros desse gênero como o Julieta... [este] tornou-se um teatro livre próprio da audição masculina, mas não nos consta que as cançonetas nele cantadas sejam imorais ou que as atrizes se apresentem com vestes pouco decentes e fora dos limites tolerados. Fomos o único jornal que preveniu as famílias de que o mesmo teatro tinha mudado de gênero... tornando-se impróprio para a sua presença. E temos por dever ser justos defendendo-o agora das proibições que julgamos ilegais da polícia... A César o que é de César (*CORREIO DO NORTE*, 7 set. 1910, p.1)

Dentro dos ideais exprimidos pelo jornal em sua cruzada, de natureza burguesa, é natural vermos agora a tomada de posição contra um possível abuso policial. Como comentamos a respeito do trabalho de Gay (2002), fazia parte dos ideais almejados de disciplina social e espiritual um espaço de autonomia individual, daí então a defesa do empresário poder mudar sua programação de gênero, direcionando-a a um público masculino e “livre”.

Nota-se também a ambiguidade acerca da atuação da polícia, pois ao mesmo tempo que era vista como mantenedora da ordem pública, havia o medo de um comportamento arbitrário por parte da instituição. Quanto a isso, Lopera (2018, p. 28-31) aponta a visão de uma polícia que age de modo arbitrário e violento, sendo um dos empecilhos ao exercício da cidadania por parte da população, ao analisar um protesto de estudantes universitários contra Giacomo Staffa, proprietário de algumas salas de cinema no Rio de Janeiro. Portanto, não é um fato isolado a preocupação do articulista do jornal manauara para com o comportamento policial.

O viés moralista do *Correio do Norte* continuou. Em outro momento, já em 1912, o periódico volta a direcionar textos sobre a programação de cinemas, mas também para que os donos das salas fizessem controle sobre frequentadores.

#### Entrelinhas

“Ao guichê do Cinema Rio Branco assoma o rosto oval empoadado, cold-cremado e artisticamente pintado de uma horizontal. Dá por momentos a ilusão de uma miniatura de esmalte, brilhando à luz indecisa da Manaós Light:

- Uma cadeirra si fachi favor, pede ela n’um português de contrabando, importando não sei se das Vertentes do Tyrol se

dos plainos de Varsovia.

- Não há, respondem-lhe.

- Hein? Não há? Mache non tem ninguém!

- É que... não... nós não podemos vender bilhetes a vocemecês... istoé só para famílias...

- Orra non, há! Isto só aqui sucede... é uma pouca verrgonhe...

E a horizontal, furiosa contra a moralidade que parece expurgar de Manaus a lama viciosa dos aventureiros, foi-se pela afora batendo os tacões de pau na calçada.

Merece louvores o senhor Simas como os merecem todos aqueles que procurem acabar com o espetáculo deprimente de ver-se pelas ruas, pelos bares, pelos theatros essa hetairas escorraçadas dos centros civilizados, velhas já, feias na maior parte, estadeando-se sem pudor, sem vergonha, protegidas pelos libertinos apatacados que enlaceiam nos seus braços os seus brios de homens, que lhes lançam nos regaços ávidos, os produtos do seu trabalho, quando não o que roubam dos cofres dos patrões, quando não as heranças paternas.

Aqui, a liberdade das hetairas é uma verdadeira afronta. Em todas as cidades civilizadas está debaixo da fiscalização policial, tem ruas próprias, casas especiais, regulamentos enérgicos, de modo que não ostentam-se nas janelas, não podem parar nas ruas, não podem frequentar certos estabelecimentos...

Sabe-se que é impossível a repressão do impuríssimo, mas não é a do impudor. Toda a lei tendente a ocultar essa chaga social incurável é um benefício para a juventude, para os lares, um desafogo para a gente honesta que não mais receia hombrar nos teatros, e nas ruas, ou ver de suas casas o espetáculo indigno do descarado impune.

Que todos os que têm filhas e esposas me digam se acham decente que elas de suas janelas estejam presenciando os manejos equívocos de uma hetaira que mora defronte ou ao lado, tratando impudentemente dos seus interesses!... ou que num teatro ou num cinema as vejam como todos têm visto acompanhadas de qualquer Mr. Alphonse que sem que o menor escrúpulo em pleno público se ocupa a demonstrar que numa cidade livre, ele é livre de ver, ouvir, cheirar, saborear e apalpar.

Perguntando um estrangeiro se nesta cidade não havia famílias... eu olhei-o admirado, interrogativo, mas percebendo que o motivo da sua ignorância era ver os autos, passando cheios delas... rindo ruidosamente em torno de um pandego.

*Il y en a, beaucoup même mais elles sont comme les violettes, se cachent*<sup>22</sup>

Note-se porém, e notem os hetairophiolos que eu não desejo a extinção da espécie, não... porque um homem afinal não é de ferro, para ter coração de pedra.

A. Carvalho (*CORREIO DO NORTE*, 18 abr. 1912, p. 1)

A perseguição ao modo de vida das mulheres e das classes mais pobres não se restringia somente às páginas dos jornais. O projeto moralizante da elite buscava segregar espaços e delimitar domínios, em uma atuação alternada dos discursos na imprensa e na atuação repressiva do poder público. Por um lado, se a companhia das meretrizes brancas era tida como um símbolo do *status* de certos homens, por outro, a aceitação encontrava seus limites, dos quais elas eram avisadas, especialmente no que se relacionava aos lugares públicos, onde eram consideradas indesejáveis.

O projeto de civilização que se encontrava em curso estabeleceu uma vigilância contumaz e sistemática sobre as atividades das meretrizes por parte do poder público, que assumia como tarefa o saneamento — moral e físico — da cidade, no que era apoiado pelo pensamento científico da época, que intentava intervir de forma contundente no regime da economia sexual “ilícita”, representada pela prostituição e pelas demais “anomalias” sexuais, criando a esfera da individualidade e intimidade apenas para ser invadida, moldada e normatizada. Os traços xenofóbicos são marcantes no texto d’*Correio do Norte* ao relacionar a presença de mulheres estrangeiras no espaço público do cinema e a prostituição, além de estigmatizar a fala “carregada” referindo-se com termos como “português de contrabando”. Não à toa também surge a frase em perfeito francês “*Il y en a, beaucoup même mais elles sont comme les violettes, se cachent*”<sup>21</sup>, de forma a exibir seu domínio em outra língua, o que nos leva a acreditar que além do preconceito de gênero e raça, o texto também revela o preconceito de classe.

A afetação de erudição ao usar o termo “hetaira” para se referir às prostitutas, busca camuflar um preconceito rasteiro. As imagens que o autor mobiliza nesse texto são de preconceitos desconfortáveis mesmo para a época: sugerir que em cidades estrangeiras a prostituição não ocorria ou se ocorria era de forma disciplinada; trazer uma suposta conversa com estrangeiro que lhe pergunta “se não havia famílias”; e, por fim, reconhecer que o trabalho sexual dessas mulheres era necessário para os apetites masculinos.

De relance

Notas semanais

---

<sup>21</sup> “Há algumas, muitas até, mas são como violetas, escondidas” (Tradução com auxílio da ferramentaDeepL)



Continua na ponta, agradando às famílias, o Cinema Rio Branco. Entretanto, permita-me o amigo Simas que lhe aconselhe o máximo cuidado na escolha das fitas, e o expurgo de certa gente que dá, no meio daquela sala de elite, a nota degradável duma nódoa. O Cinema é para famílias...

Flavius (*CORREIO DO NORTE*, 29 abr. 1912, p. 1).

Ao longo do mês de abril de 1912 o *Correio do Norte* se ocupou do tema da prostituição em vários momentos, nem sempre correlacionando com a questão da frequência aos cinemas, mas mantendo-os como assuntos próximos. A nota acima, trata-se de coluna na primeira página do jornal, reunindo notas de opinião assinadas por Flavius. Ainda que em notas separadas, os temas do cinema e da prostituição aparecem tratados de forma próxima. Na nota seguinte, separada apenas por um elemento gráfico, temos: “Enfim a nossa polícia está dando razão do que neste jornal se tem dito sobre a liberdade de que gozam as hetairas nesta cidade”<sup>22</sup>, onde o autor parabeniza a atuação da polícia no controle e atuação contra a prostituição.

Como é possível notar nos textos de articulistas aqui trazidos, o poder público exercia algum tipo de controle sobre a prostituição, ainda que não a contento desses autores, mas é inegável que era uma atividade notada pela administração local. Dias (1999), fala da Lei Municipal n.º 388 de 31 de dezembro de 1904 que estipulava que:

as casas de pensão ou sem pensão, ou de cômodos, que derem hospedagem a meretrizes, no perímetro urbano compreendido entre as ruas Visconde de Porto Alegre e Leonardo Malcher e a margem do rio, independente do imposto de indústria e profissão estarão sujeitos ao pagamento de 10:000\$000 anual (DIAS, 1999).

Needell (1993) desenvolve o argumento acerca do fascínio exercido pelas mulheres estrangeiras, sobretudo francesas, no ofício da prostituição. Para ele, a possibilidade de se deitar com essas profissionais era associada ao consumo de artigos de luxo, e os locais em que exibiam seus corpos — como os cafés, livrarias e cinemas — faziam parte da fantasia que vendiam: “os encantos das cocotes derivavam não apenas da associação proposital com os paradigmas parisienses, mas também do contraste que elas faziam com a percepção das mulheres da elite carioca” (NEEDELL,

---

<sup>22</sup> Ver *Correio do Norte*, 29 abr. 1912, p.1

Breve Manaus vai ter um polytheama catita. É cinema e mais cinema sem que o povo se farte. E a prova aí está no Rio Branco, onde o povo avança e escangalha grades e cadeiras... sem que o nosso Simas se rale muito com isso. E digam que cinema é espetáculo para crianças! Eu só vejo lá barbados, *des dames et demoiselles comme 'il faut!* que só ficam satisfeitos com aqueles dramas do Ambigu que nos fazem por os cabelos em pé...

Flavius (*CORREIO DO NORTE*, 1 jul. 1912, p. 2)

A disciplinarização do comportamento era direcionada não apenas aos frequentadores, mas também aos donos e gerentes das salas, sendo sempre colocadas em comparação entre si não apenas pelos programas e filmes exibidos, mas por suas condições materiais, pela tolerância com comportamentos e com os tipos de frequentadores. Nota-se também que isto não deixava de entrar nos aspectos de competição entre as salas, seja na esfera econômica — quais programações atrairiam mais público — seja no aspecto simbólico — qual sala seria a mais valorosa e digna dos ingressos ‘das famílias’ e quais deveriam ser evitadas.

#### PELA AVENIDA

Monotona hontem, a noite, talvez por causa da chuva miuda que cahira, a Avenida pouca concurrencia teve aquella hora, E rumei para os cinemas.

No “Rio Branco” fez sucesso “A bailarina”, fita admiravel que despertou applausos, pouca gente, afinal.

Já á sahida, recebi um convite de um amigo e confrade para ir a um outro teatro desse genero, afim de apreciar uma nova e interessante fita que o programma dizia ter sido levada quarenta e tantas vezes no Pará. “Quatro diabos”, — assim se denomina o film que há dias vinha precedido de um preconicio enorme.

— Tu não podes calcular como é linda a fita! — dizia o meu companheiro.É a ultima palavra sobre cinematographia.

— Pois bem, vamos lá. E fomos.

Chegado o momento de entrar a parte dos “Quatro diabos”, tomamos lugares e a machina começou a trabalhar num silencio geral do publico.

Da valsa do começo, a orchestra na parte mais tocante, justamente em que a artista de circo segue o amante infiel, pelo silencio da noite fria e lúrida, — passou a tocar a serenata de “autrefois”. Havia até mesmo relação entre a serenata e o

passado feliz della, da moça abandonada, pela sedução da fidalga ao companheiro de infortunios, miserias e jubilos.

As scenas se succederam, a transposição rapida de um ponto para outro e as mutações guiando a observação do espectador; o colorido que havia de cambiantes no alto do circo; os quatro artistas trabalhando saltos perigosos e acrobaticos, tudo fazia com que a platéase mantivesse no mais digno dos silencios.

Antes, porém, na scena em que a condessa, como uma serpente, trabalha para fascinar o musculoso e bello artista, os gritos, as pilherias, as beijocas e a irreverencia para com as familias presentes foi uma nota feia, que deu uma ideia triste da educação de certos individuos.

De modo que temos divertimentos tão limitados já e esses mesmos não estão ao alcance das senhoras.

Sei que o proprietario do “Rio Branco” tinha ideia de levar essa fita noseu theatrinho.

Perdeu a vontade, com o receio somente das manifestações extemporaneas e immoraes de certos mal educados.

Que mau symptoma!...

João da Esquina (*CORREIO DO NORTE*, 3 maio 1912, p. 1).

A longa crônica é construída na chave do humor e, apesar de preconizar que o comportamento de alguns frequentadores em um cinema ao qual não cita o nome — mas em nossa pesquisa identificamos com parte da programação do *Cine Alcazar* neste dia — poderia fazer com que o proprietário de um outro cinema — o Cine Rio Branco — suspendesse a exibição de *Os quatro diabos* com receio de manifestações semelhantes. Assim como nas fontes anteriores, novamente aqui aparecem as preocupações com as famílias presentes para não serem expostas ao comportamento inadequado. Fato é que ainda assim o filme foi exibido posteriormente e ao longo de vários meses em sessões na cidade<sup>23</sup> em salas as mais variadas, inclusive entrando na programação do Cine Rio Branco uma semana após a crônica indignada d’*Correio do Norte*<sup>24</sup>.

Como dissemos anteriormente, o Cine Alcazar era a mesma sala que foi chamada de Julieta e que o próprio *Correio do Norte* fez campanha por conta da sua programação. É possível que neste caso o jornal estivesse apenas em mais uma expressão do seu incômodo com os frequentadores e com a sala em si. O que nos leva a

---

<sup>23</sup> Ver *Jornal do Commercio*, 30 abr. 1912, p. 4; *Jornal do Commercio*, 3 maio 1912, p. 4; *Jornal do Commercio*, 13 set 1912, p. 4.

<sup>24</sup> Ver *Jornal do Commercio*, 9 de mai. de 1912, p. 4.

crer nisso é o fato de que o filme citado no artigo assinado pelo pseudônimo João da Esquina foi considerado um sucesso de público em várias outras cidades pelas quais foi exibido<sup>25</sup>, além de ter se tornado referência quando se divulgava a programação de salas de cinema em Manaus<sup>26</sup>.

Não nos cabe aqui fazer uma análise do filme, tanto por não termos acesso a ele, quanto por não estar no escopo desta pesquisa, mas certamente podemos intuir uma ligação entre o filme e esse comportamento apontado como lascivo pelo cronista. *Os Quatro Diabos* é um filme baseado no romance *De Fire Djaevle*, de Herman Bang e, além da versão da Nordisk, também ganhou uma versão dirigida por F. W. Murnau em 1929<sup>27</sup>. Durante o período em que esteve em cartaz *Os quatro diabos* teve uma cobertura generosa na imprensa de Manaus, tendo seu enredo publicado na íntegra no *Jornal do Commercio* de 30/04/1912 e que reproduzimos no Anexo II desta dissertação. O que nos parece é que o autor do texto condena a presença de erotismo no filme, como ao descrever a cena “Antes, porém, na scena em que a condessa, como uma serpente, trabalha para fascinar o musculoso e bello artista” e logo a frente destacar “De modo que temos divertimentos tão limitados já e esses mesmos não estão ao alcance das senhoras” deixa transparecer um receio para com o despertar do desejo feminino, novamente transparecendo a orientação de controle desse corpo feminino.

Observamos assim visuais e físicas pelas quais a cidade passava. Por meio do consumo, dos serviços, dos hábitos e do lazer, propunha-se que os cidadãos da cidade abandonassem determinados comportamentos e se adequassem a posturas do ideal almejado para a cidade.

Dessa forma, Manaus observou no período pesquisado transformações profundas em seu aspecto urbano, político e de comportamento. O cinema nos permitiu acessar determinados aspectos dessas transformações de maneira única, pois refletia disputas simbólicas em torno de ideais de modernidade e civilização. O enquadramento do consumo cinematográfico pela eleição de determinadas salas e estigmatização de outras em torno do discurso de proteção à família atendia a uma

---

<sup>25</sup> Em *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, José Inácio de Melo Souza (2004) cita que o filme marcou Jacó Penteado e que este estaria ligado à ascensão das comédias italianas em contraponto aos filmes dinamarqueses. Acreditamos que houve um equívoco com a nacionalidade de *Os quatro diabos*. Não era um filme italiano, mas sim da Nordisk, a empresa dinamarquesa, como encontrado (no original italiano) em <https://www.toth.be/storia-del-cinema/> (Acesso em 22 jul. 2021).

<sup>26</sup> Em setembro de 1912, o *Jornal do Commercio* anunciava o lançamento de “Dansarina vampiro”, da Nordisk e destacava que o filme tinha como protagonista o mesmo ator do papel principal de *Os Quatro diabos*, mostrando que o filme foi realmente um sucesso.

<sup>27</sup> Cf. <https://www.toth.be/storia-del-cinema/> (Acesso em 22 jul. 2021).

segmentação de classes, a busca pela distinção burguesa através do consumo e da diversão.

Além disso, marcadores sociais como as vestimentas e a exibição de joias eram expostos como pré-requisito para acessar determinados espaços, mas não apenas isso como também nacionalidade e gênero sendo também determinantes na circulação e acesso aos cinemas. Por fim, a eleição de conteúdos a serem exibidos ou excluídos nos espaços cinematográficos atendia à tentativa de disciplinação do debate público sob um viés moralista e de ideais burgueses.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É talvez a parte mais complexa de um trabalho nos debruçarmos sobre o que entregamos como a obra encerrada, os capítulos aqui apresentados para avaliação por colegas de pesquisa, e nos debruçarmos sobre o possível feito em um tempo restrito. A pesquisa da qual este trabalho resulta foi parte de uma trajetória ligada ao cinema exposta ainda na Introdução que percorreu muitos campos do audiovisual, mas sobretudo ao chegar nesta quadra da vida, é fruto de uma inquietação constante sobre a memória do cinema feito na região Amazônica, sobretudo na minha cidade de origem: Manaus. Um cinema que acaba por ser invisibilizado por convenções que determinam que territórios periféricos não precisam ser considerados em um panorama amplo por não estarem atrelados a movimentos de maior monta.

Some-se à escassez de produção sobre História do Cinema na Amazônia e a falta de bibliografia para diálogo, as condições de desmonte da universidade pública que vivenciamos no último quinquênio, desmonte que perpassa também todo o sistema de apoio à pesquisa e ciência. São universidades, museus, arquivos, bibliotecas que lutam para manter pesquisas e pesquisadores em atividade na contramão de gestores e autoridades que os tomam como entraves.

Tendo início em 2018, a pesquisa que resultou no presente trabalho sofreu com todas as agruras desse tempo: pouca estrutura para o seu desenvolvimento, condições precárias dos prédios e acervos a serem acessados, e em seu período final a pandemia da covid-19 que impossibilitou totalmente o acesso aos acervos físicos.

Já em 2020, quando a pandemia de covid-19 obrigou o fechamento de espaços de consulta de acervos, tivemos ainda contratempos singulares como a impossibilidade de acessar um livro essencial em nossas referências: *Eldorado das Ilusões*, de Selda Vale. O caso é que por ocasião da suspensão de trabalhos presenciais e determinação dos *home offices*, esta obra ficou trancada na sala do meu antigo orientador, onde encontra-se até o fechamento deste texto. Um dos projetos que planejamos ao longo desse período de pesquisa era o desenvolvimento de um artigo em conjunto, por isso emprestei o referido livro para que juntos pudéssemos desenvolver uma produção sobre cinema no Amazonas, pouco mais de duas semanas depois veio a determinação de fechamento, e só algumas semanas depois que percebemos que o combate à pandemia demoraria por muito mais tempo do que o previsto. Assim, as

consultas, datas de funcionamento e localização das salas do período levantadas no referido livro acabaram por ficar prejudicadas até que eu tivesse acesso a uma cópia digital da obra.

O ano de 2021 trouxe ainda um drama pessoal ainda mais profundo. Com a chamada segunda onda de contaminação em Manaus, com imagens que chocaram o país, em janeiro, a minha saúde mental foi fortemente afetada, ainda que eu não estivesse fisicamente presente na cidade, a perda de amigos e o drama de outros que lutavam na linha de frente contra o morticínio me abalou fortemente. Foram desesperadores durante semanas todos os momentos em que ligava o computador ou sacessava o celular deparar-me com pedidos de ajuda para parentes em UTI, busca por oxigênio, ou mensagens de lutos e perdas.

E, em abril de 2021, eu mesmo acabei sendo contaminado pelo novo coronavírus. Ainda que eu tenha apresentado uma forma leve da doença, o abalo psicológico não tem como ser dimensionado, mas certamente reflete-se na qualidade do trabalho desenvolvido, assim como no atraso no cumprimento de prazos.

Ao adentrarmos o território dessa pesquisa para o desenvolvimento deste trabalho, procuramos situar o panorama da pesquisa sobre Cinema na Amazônia, em particular o caso de Manaus, capital do Amazonas. Em nossa revisão bibliográfica, buscamos apresentar os principais trabalhos desenvolvidos tanto no recorte histórico aproximado (COSTA, 1996; STOCO, 2020) quanto em períodos diversos e mais amplos (LOBO, 1994; SIQUEIRA, 2011; SORANZ, 2018). Sobretudo debatemos acerca da centralidade do filme nos estudos de cinema feitos no Brasil (BERNARDET, 1995) e o lugar em que cidades periféricas como Manaus se situam dentro dessa perspectiva.

O lugar de Manaus, como uma metrópole chave do Brasil da primeira república por sua importância econômica, foi apresentado pelo viés do projeto de modernidade que se buscou consolidar durante o ciclo econômico da borracha. Apresentamos essa cidade como resultado de ideologias que ganharam força nos centros capitalistas no século XIX e que ao desembarcarem na Amazônia moldaram uma ideia de espaço, transformaram a sua visualidade e, no entanto, foi interrompida bruscamente.

Ao apresentarmos nossa metodologia de pesquisa, as ferramentas da História mostraram-se essenciais, sobretudo nas condições em que ela foi desenvolvida. O

paradigma indiciário, como proposto por Carlo Ginzburg (2016), nos permitiu superar os entraves de ordem material, no que diz respeito à escassez de fontes do período pesquisado, mas também pelas dificuldades de acesso impostas pelas condições descritas acima. A perspectiva da micro-história também atendeu à nossa necessidade de adentrar histórias marginais, em geral negligenciadas, para buscarmos padrões e perspectivas de maior amplitude. Por fim, o debate sobre escalas, no contexto do método historiográfico, nos deu a convicção de que a escolha de uma escala de observação fica associada a efeitos de conhecimentos a serviço de estratégias de conhecimento (REVEL, 2010).

Orientados por essas metodologias, o texto apresentado seguiu um percurso que resultou em apresentarmos no Capítulo 1, a cidade como espaço efervescente de ocupação social e o lugar do consumo; no Capítulo 2, o motor dessas transformações: a economia da borracha, e o resultado da atração econômica na criação dessa cidade cosmopolita com alta porcentagem de imigrantes, mas também as crises decorrentes da decadência desta mesma economia; e, por fim, no Capítulo 3, os comportamentos e discursos que buscavam influenciar os indivíduos inseridos no contexto deste período. Nossa intenção foi buscar aproximações e distanciamentos possíveis com as ferramentas escolhidas.

Ao debatermos, no Capítulo 1, o espaço em disputa em Manaus, destacamos o controle da imagem no projeto modernizante da cidade, presente nos Códigos de Posturas que foram editados desde o final do XIX e que restringiu a ocupação do centro embelezado pela população mais pobre e nativa. Neste projeto, as primeiras salas de cinema, e outros espaços de diversão, surgiam como lugares descritos de forma luxuosa, promessas de prazeres incontáveis. São essas promessas que se conectam com a perspectiva do consumo, Manaus como cidade símbolo da economia da borracha, produto essencial para uma gama de transformações características desse mundo moderno, também foi moldada para atender as massas de imigrantes que a ocupavam, diversificando produtos e serviços ofertados. Os embates pelo espaço, e a consolidação do consumo como arena de desejos, puderam ser percebidas nas relações estabelecidas nas formas de construção, no ordenamento de ruas, na proibição de materiais identificados com a cultura local e ainda nos discursos presentes sobre o ideal que lugares como as novas salas de cinema deveriam atingir. No campo simbólico, o consumo relacionado a essa modernidade foi campo também de embates, tendo suas disputas marcado tanto a elite local quanto a classe trabalhadora.



Em nosso Capítulo 2 nos debruçamos sobre a dinâmica econômica da exploração da borracha, um aspecto de estudos fartos e largamente pesquisado, ao qual dialogamos neste trabalho para mostrar as dimensões desse ciclo econômico com o *boom* demográfico na região. Também discutimos neste capítulo figuras específicas que se relacionaram com o aspecto da migração e sua atuação no mercado cinematográfico.

A decadência econômica chegou em um momento de graves convulsões sociais e políticas, tanto no plano local quanto nacional e internacional, com a I Guerra Mundial ocorrendo em 1914 e impactando desde o fornecimento de filmes quanto a disciplinação de frequentadores dos cinemas. A fome e as doenças marcaram o período, sendo flagelos que se desdobraram na segunda década do século XX.

No Capítulo 3, por fim, discutimos como vários dos debates que desenvolvemos ao longo dos capítulos anteriores refletiram em aspectos do cotidiano da cidade e da frequência nas salas de cinema. O vestuário proporciona uma janela privilegiada das mudanças acerca da visualidade pela qual a elite local prezava nos espaços públicos e com as novas formas de diversão, o cinema em contraponto à ópera e ao teatro.

Não apenas o vestuário, mas a forma de se comportar e como frequentar o cinema, bem como o que se deveria exibir nesses espaços, foram discussões presentes nas fontes que debatemos no Capítulo 3. Para além dos conteúdos dos filmes, o debate público se ocupou em disciplinar as próprias programações, recorrendo a artigos agressivos, mobilizando o poder público, e utilizando discursos de preservação da família, da infância e das mulheres para conduzir modelos ideais de cidadania.

Certamente mais poderia ser desenvolvido sobre os aspectos discutidos em nosso trabalho. No capítulo 1 o mapa que apresentamos aponta para uma alta concentração das salas de cinema no centro da cidade, padrão que se mantém ao longo de todo o século XX e que só passa a ser alterado de maneira consistente no século XXI, com a oferta de salas de cinema em espaços como os *shopping centers* abertos em bairros da periferia da cidade. A dinâmica da oferta de salas de cinema em Manaus é um campo de estudo praticamente inédito e que certamente pode render desdobramentos futuros para essa pesquisa. Assim como pesquisas do tipo *mapping*, aprofundando as questões cartográficas em relação aos espaços para fruição de cinema.

Da mesma forma um estudo econômico poderia trazer novas descobertas acerca da dinâmica dos equipamentos cinematográficos da cidade, no período de recorte

do nosso estudo é nítida a abertura e fechamento constantes de salas de cinema. Quem vendia os projetores? Qual a procedência dos aparelhos? E como se caracterizava a mão de obra dessas salas? Como se deram as disputas pela distribuição das fitas? Como foi a relação dos exibidores com os primeiros cinegrafistas? As fontes aqui reunidas trazem poucos indícios dessas dinâmicas, nos proporcionando muito mais perguntas do que respostas.

Notamos que há pouca bibliografia que correlacione os grandes seringalistas e suas fortunas com o cinema. Pudemos destacar alguns casos específicos, em nosso capítulo 2, como a influência de Araña na formação de Silvino Santos. Ou o financiamento proporcionado por Asensi, porém acreditamos que figuras como Raymundo Fontenelle carecem de estudos bem mais abrangentes dadas suas relações sociais e políticas, além de deter significativo protagonismo no campo da exibição cinematográfica no período estudado.

Acreditamos que nem de longe foi possível esgotar as possibilidades de discussão das fontes aqui reunidas, e reconhecemos que muitas outras não puderam ser trazidas para o presente trabalho por questões de espaço e tempo, mas a presente dissertação busca também deixar questões abertas e apontar novos caminhos a serem trilhados na pesquisa sobre cinema na Amazônia, ainda que o recorte seja direcionado à cidade de Manaus.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. *Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis*. In: *Archivos de La Filmoteca*, Valencia, fev. 1992.
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred Knopf, 1985.
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in FilmHistory*. In *Screen 31* (primavera 1990). p. 347-356.
- ANDREW, Dudley. *Film and Society: Public Rituals and Private Space*. In *East West Film Journal* 1. n. 1 (1988), p.7-22.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARROS, José Assunção de. “Sobre a feitura da micro-história.” *OP SIS*, vol. 7, nº 9, jul-dez 2007.
- BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BILTEREYST, Daniel & Richard Maltby, Philippe Meers. *Explorations in New CinemaHistory: Approaches and Case Studies*. Toronto, CA, Hoboken, EUA: Wiley-Blackwell, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, SP: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, p. 33-65, 2010.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- COSTA, Francisca Deusa. *Quando viver ameaça a ordem urbana - trabalhadores de Manaus (1890/1915)*. Manaus: Editora Valer e Fapeam, 2014.
- COSTA, Selda Vale da. *Eldorado das ilusões: cinema & sociedade – Manaus (1897-1935)*. Manaus: Edua, 1996.
- DIAS, Edinéia Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus 1890-1920*. Manaus: Valer, 1999.
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada; folclore Brasileiro*. Ilustrações de Israel Cysneiros, Célio Barroso, K. Lixto, Storni, Luiz Peixoto. 182 p. (coleção Temas Brasileiros, 15). Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- FEITOSA, O. M.; SAES, A. M. *O Plano De Defesa Da Borracha: Entre O*

*Desenvolvimentismo E A Negligência Política Ao Norte Do Brasil (1900-1915)*. Am. Lat. Hist. Econ., v. 3, p. 138–169, 2013.

FLÁVIO, Lucas Martins. *Super-produções minimizadas: é possível uma micro-história do cinema?* CONTRAPONTO: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 2, ago. 2015.

Disponível em: <https://comunicata.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/3741/0>. Acesso em: 19/07/2020

FREITAS, Alan Gomes. *Cinema em Manaus: ensaio sobre o paradigma indiciário para novas investigações*. In: XVI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-RIO, 2019, Rio de Janeiro. Anais do XVI Seminário de alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. PUC-Rio, 2019. p. 64-78.

GAMA, Rosineide de Melo. *Dias mefistofélicos: a gripe espanhola nos jornais de Manaus (1918 – 1919)*. Dissertação (Mestrado) - UFAM, Manaus, 2013.

GAUTHIER, C. *Le cinéma: une mémoire culturelle. 1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze*. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n°52, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/1012> DOI : 10.4000/1895.1012. Acesso em: 22 out. 2019.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: o cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler – formação da cultura de classe média (1815-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

\_GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia.das Letras, 2016.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 33-65.

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Fundação Getúlio Vargas, 2ª edição. 1996

LAPERA, P. V. A. *A encenação da discórdia: consumo cinematográfico e a formação de uma cultura de classe média na Belle Époque carioca*. *Tempo*, 24 (1), jan-abr 2018 <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2018v240102>. Acesso em: 18/09/2018

\_LAPERA, P. V. A. *Entre “alegres” e “livres”: prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916)*. *E-Compós*, 22(1), 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1623> Acesso em: 12/03/2020

\_LAPERA, P. V. A. *De “bom exemplo” em “bom exemplo”: consumo cinematográfico e presença das mulheres no espaço urbano da Belle Époque carioca*. *Cadernos Pagu*, (60), 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202000600011> Acesso em: 04/06/2021

LAPERA, P. V. A. *Civilização tropical em perigo: cinema, elite e classes médias na*

*belle époque carioca*. Mana, 24(1), 71-102. 2018. Disponível em:  
<https://doi.org/10.1590/1678-49442018v24n1p071> Acesso em: 16/08/2020

LAPERA, P. V. A; SOUZA, Bruno Thebaldi de. *Cinematógrafo e espetáculos de massa através do acervo da Biblioteca Nacional: algumas notas metodológicas*. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; MARTINO, Luiz Cláudio. Pesquisa empírica em Comunicação (org). São Paulo: Paulus, 2010.

MACHADO, Arlindo – *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MEIRA, Márcio. “*Ecologia política da borracha, aviamento e violência no noroeste amazônico*”. In RAMOS, Ricardo; RAMOS, Ana Margarita. “*Memórias, violências e investigação colaborativa com povos indígenas: contribuições teóricas, metodológicas, éticas e políticas ao fazer etnográfico*” (pp .217-302). 1ª ed, Rio de Janeiro-RJ. ABA Publicações, 2020.

MESQUITA, Otoni Moreira de. *Manaus: História e Arquitetura – 1852-1910*. 3ª edição. Manaus: Editora Valer. 2006.

MUSSER, Charles. *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*. In: *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 1, 2004.

MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Scribner's, 1990.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2012.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Trajetórias, Dilemas e Tensões da Colônia Espanholo Amazonas (1901-1921)*. *Pontes Entre A Europa e América Latina (XIX-XXI)*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.167-189, 17 dez. 2018.

RAPAPPORT, Erika D. “*Uma nova era de compras*”: *a promoção do prazer feminino no West End londrino 1909-1914*. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 127-155.

REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado*. Tradução de Anne-Marie Milon de Oliveira Revisão técnica de José G. Gondra. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15 n. 45 set./dez. 2010.

SANTOS, Fabiane Vinente dos. *Filhas de Eva no País das Amazonas: gênero, sexualidade e condição feminina nos jornais de Manaus (1890-1915)*. Manaus, 2006. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2006.

SANTOS JUNIOR, Paulo Marreiro dos. *Manaus da Belle Époque: tensões entre culturas, ideais e espaços sociais*. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal.

SILVA, Felipe Davson Pereira da. *Novidade, imaginário e sedentarização: o espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909)*. Recife, 2018. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de

Pernambuco, Recife, 2018.

SIQUEIRA, Graciene Silva de. *Vídeo digital: uma alternativa à produção cinematográfica em Manaus – AM*. 2011. 166 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

SOUSA, Márcia Cristina da Silva. *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*. 2013. 439 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Memória Social – Ppgms, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, Niterói, 2013.

SOUZA, João Luiz de. *Mudanças de hábitos no imaginário Amazônico: a moda, a influência Cultural francesa em Manaus*. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Manaus, 2013. Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.

STOCO, Savio. RIBEIRO, Ricardo Agum. *O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922)*. In: Anpuh, 2018, Guarulhos. História & Democracia: precisamos falar sobre isso. São Paulo, 2018. v. 1. p. 1-9

STOCO, Sávio Luis. *O Cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. 2019. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.27.2019.tde-31072019-115319. Acesso em: 2019-09-02.

VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e cultura: A história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859-1900)*. Manaus, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2008.

VERHAGEN, Marcus. *O cartaz na Paris de fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”*. In *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, p. 33-65, 2010.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VITAL, André Vasquez. *Comissão Rondon, política e saúde na Amazônia: a trajetória de Joaquim Augusto Tanajura no Alto Madeira (1909-1919)*. Dissertação de mestrado. Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2011.– Rio de Janeiro: s.n., 2011.

## **Jornais e periódicos**

Goethe (pseudônimo). O chapéu da vizinha. In: *A Lanceta*, Manaus, 6 maio 1914, p.1

*A Platéia*. Manaus, p. 1, 16 abr 1907.

*A Platéia*. Manaus, p. 1, 4 maio 1907.

*Correio do Norte*, Manaus, p. 2, 24 mar. 1910.

*Correio do Norte*, Manaus, p. 2, 3 abr. 1910.

*Correio do Norte*, Manaus, p. 2, 10 abr. 1910.  
*Correio do Norte*, Manaus, p. 2, 12 abr. 1910.  
*Correio do Norte*, Manaus, p. 2, 13 abr. 1910.  
*Correio do Norte*, Manaus, p. 2, 15 abr. 1910.  
*Correio do Norte*, Manaus, p. 1, 7 set. 1910.  
*Correio do Norte*, Manaus, p. 1, 18 abr. 1912.  
*Correio do Norte*, Manaus, p. 1, 29 abr. 1912.

João da Esquina (pseudônimo). Pela Avenida. *Correio do Norte*, Manaus, 3 maio 1912, p. 1.

Flavius (pseudônimo). *Correio do Norte*, Manaus, 1 jul. 1912, p. 2.

Uma questão de moralidade – escândalos no Julieta. In: *Correio do Norte*, Manaus, 22 mar 1910, p. 2

*Jornal do Commercio*, Manaus, p. 4, 30 abr 1912.  
*Jornal do Commercio*, Manaus, p. 4, 3 maio 1912.  
*Jornal do Commercio*, Manaus, p. 4, 9 maio 1912.  
*Jornal do Commercio*, Manaus, p. 4, 13 set. 1912.

## **Sites**

Storia del cinema. <https://www.toth.be/storia-del-cinema/> (Acesso em 22 jul. 2021)

## **ANEXOS**



## ANEXO I - ROTEIRO DO FILME "OS QUATRO DIABOS"

Descrição detalhada de todo o filme "Os quatro diabos" publicada no jornal *Jornal do Commercio* em 30/04/1912 Edição 02884

Mãos, 30 de Abril de 1912

# Cinema-Theatro ALCAZAR

**HOJE — HOJE**  
**O maior successo cinematographico da actualidade!**

Exibição da sensacional pellicula com 1.400 metros, dividida em 3 partes. - 43 exhibições no Pará, sempre com geral agrado do publico

# OS 4 DIABOS

### ARGUMENTO

**PROLOGO**

Morrera o pae, e aquelle lar até então bastante tranquillo, ficou desmantelado, e na cabana da pobre viuva entrou subitamente a miseria com o cortejo desolador de todas as suas angustias. Só á custa de sacrificios cruciantes conseguiu a pobre mãe angariar o sustento indispensável para os seus dois filhos, Fritz e Hans.

Os pequenitos cresceram numa existencia de fome, e de magoas, e ante aquella situação de incomensuravel decadencia, succumbem, fraquejam, resolvendo a mãe levar os filhos ao velho Vecchi, cuja especialidade consistia na educação de creanças, dando-lhe dextresa e agilidade para fazer dellas artistas acrobatas de circo, para mais tarde, como bandos, partirem para todo o mundo em busca do improviso que é a gloria e a morte.

Era um curso bem concorrido aquelle de Vecchi, e assim elle apreciando as duas creanças accita-as, notando talvez que naquelles dois

gramma. Fritz estremece na impressão que lhe deixam as palavras daquelle bilhete, e no *restaurant*, onde se reúnem os artistas depois do espectáculo, Fritz está distraído, não escutando as meiguices da sua Aimée, que olha para elle triste, imaginando que o seu bom amigo de sempre tem algum mal que tanto o apoquente.

Depois mais tarde, em casa, com o olhar fixo no chão nem sempre repara na linda mulher que o estremece e que foi a companheira de todas as suas amarguras e de todas as suas glorias! Tudo estava em silencio, que os seus companheiros encontram-se já recolhidos.

Fritz ergue-se cautelosamente e sae para a rua. Aimée presente-o e comprehende dolorosamente a magua da situação em que se encontra. E' certo, o seu infortunio é grande porque já não é amada, que o seu Fritz tem uma entrevista, e assim veste-se e sae para o seguir. Fritz encaminha-se para o palacio Faube, onde a condessa o espera. Ao principio, a timidez do primeiro

Era um curso bem concorrido aquelle de Vecchi, e assim elle apreciando as duas creanças accita-as, notando talvez que naquelles dois corpitos existissem os segredos de uma arte que elle amava e fazia progredir, produzindo artistas numa continuidade extraordinaria. Os dois pequenos não são unicos, pois que na casa de Vecchi encontravam-se presentemente duas creanças, duas encantadoras rapariguitas de nome Aimée e Elsa.

Para os alumnos novos os velhos costume da casa! Os soffrimentos, os maus tratos, a violencia do ensino, por em mau passo, por um salto mal executado! Que maguas naquelles dois rostos juvenis e interessantes, que só contam amigos as duas pequenas condiscipulas.

Fritz e Hans chegam a uma perfeição nos seus trabalhos, e são apresetados num theatro de variedades nos arredores da cidade, o que é para Vecchi um acontecimento, pois a sua arte de professor resplandece e a sua ambição de explorador, augmenta... Que elle, assim, conta ganhar com os pequenitos artistas. Finda a representação recolhem a casa abandonando os trajes deslumbrantes da sua arte acrobatica, e envergam os farrapos velhos dos seus antigos fatos, dormindo sobre um montão de palha immunda, enquanto o pae Vecchi joga as cartas com o agente do theatro, bebendo e fumando.

Seis annos passam rapidos naquella irregular existencia. Fritz e Hans estão ainda com Vecchi, trabalhando num circo onde ha a grandeza que emociona e a gloria que fanatiza. São verdadeiros artistas.

Fritz e Aimée tornaram-se amigos, e Hans e Elsa vivem tambem juntos, sendo inseparaveis amigos os quatro artistas. Amam-se, pertencem-se pelo coração e entre elles ha uma deliciosa existencia, porque Fritz e Aimée, e Hans e Elsa uniram-se, formando um grupo de amantes carinhosos e delicados: Passam-se alguns annos, numa vida rapida de artistas celebrados, correndo mundo. O pae Vecchi morrera, ficando os quatro sem collocação, o que os embarça um pouco, tomando a resolução de escreverem ao director do theatro que em resposta allegou impossibilidade em collocar-os. Fritz desespera-se; Aimée offerece todas as suas joias para vender, que Fritz recusa.

Surge uma ideia: um numero, com os quatro artistas. Sensação e emoções para um publico, e glorias para elles. Era necessario commu-

nicar e assim veste-se e sae para o seguir. Fritz encaminha-se para o palacio Faube, onde a condessa o espera. Ao principio, a timidez do primeiro encontro; depois a condessa enlouquece-o, atrae-o, e de braços dados os corpos unidos num estremeecer de voluptuosidades, vão subindo a grande escadaria do palacio unidos num beijo, enquanto a abandonada Aimée desmaia, e cae pesadamente no sólo.

A manhã seguinte surge e Fritz sae do palacio a cambaleiar, aturdi-do, ainda n'uns restos d'aquella embriaguez amorosa, enquanto Aimée se esconde n'uns alamos proximos, perdida na incommensuravel grandeza da sua dor!

#### SEGUNDA PARTE

Fritz todas as noites sae da casa furtivamente, para o palacio da condessa. Cada noite é mais uma dolorosa magua para Aimée, que tanta vez tem sacrificado o seu orgulho, a pedir-lhe a elle amor, aquelle amor que jurára ser eterno, e Fritz só tem crueldade para aquella sua companheira dos primeiros tempos quando o seu traje era o farrapo despedaçado que lhe dera o pae Vecchi.

Uma tarde annuncia-se por toda a parte a festa artistica dos Quatro Diabos, com a attracção sensacional, perigosa e emocionante de um trabalho novo e executado por Fritz e Aimée, o salto mortal na cupula, sem rede de resguardo.

Para aquella noite a sensação do espectáculo era tremenda, pelo perigo e pela novidade. A tarde Fritz recebe um bilhete da condessa pedindo-lhe a entrevista do costume.

Imprevidente como todos os amantes felizes lança fóra descuidado, o bilhete que Aimée encontra, e mostra a Fritz, maguada, chorosa. Este repelle-a arrancando-lhe a missiva, e não se curva ás lagrimas da sua amiga, d'aquella que fóra a companheira martyr dos seus primeiros desgostos.

Chega a noite, e o circo está cheio. Ha por todo o publico um fremito de curiosidade e de emoção. A condessa está no seu camarote. Os primeiros numeros do programma executam-se entre a indifferença do publico. Entram por fim «Os Quatro Diabos» que, no meio de uma ruidosa alegria do publico, sobem lesto até á cupula onde trabalham juntos. Depois Hans e Elsa descem ficando em cima Fritz e Aimée para o salto mortal. A rede é retirada, a musica reduz-se ao silencio, e a respiração é contida n'uma suffocação



imantes carinhosos e delicados: Passam-se alguns annos, numa vida rapida de artistas celebrados, correndo mundo. O pae Vechi morrera, ficando os quatro sem collocação, o que os embarça um souco, tomando a resolução de escreverem ao director do theatro que em resposta allegou impossibilidade em collocar-os. Fritz desespera-se; Aimée offerece todas as suas oias para vender, que Fritz recusa.

Surge uma ideia: um numero, com os quatro artistas. Sensação e emoções para um publico, e glorias para elles. Era necessario communicar essa ideia aos companheiros e ensaiar o numero. Fritz, assim fez e depois do assentimento geral começam trabalhando, e mais tarde vamos encontrar os quatro amigos no circo Ginneseill: São os— **Quatro Diabos.**

**PRIMEIRA PARTE**

O circo está completamente cheio. Ha uma curiosidade e um entusiasmo louco pelo mysterio que rodeia a sensacional estreia d'aquella noite. Por toda a parte a luz é vermelha, o que torna a vasta sala de um efeito deslumbrador e feerico.

Na cupula, entre trapezios, encontram-se já Fritz, Hans, Aimée e Elsa, vestidos de encarnado. A orchestra fica em silencio e o trabalho começa, lá no alto do trapezio com uma precisão, com uma regularidade inconcebível; elles vôem, como que suspensos, n'um turbilhão de voltas.

Finalisa o trabalho, ouve-se a musica e o espaço atoa-se num frenesi de applausos, que commovem e corçam o exito dos quatro artistas, que descem pela corda do alto da cupula. Estavam lançados e celebrados.

Uma noite, depois de executado o seu numero, Fritz, recebe ordem para fazer o serviço de estribeiro, vestindo-se immediatamente para receber os visitantes que nos intervalos percorrem os corredores interiores e entram nos camarins. Entre aquelles encontra-se a condessa Faube.

Emquanto ella passa com seu esposo, lança o olhar para Fritz e parece que toda a sua vida, todo o sentir do seu coração vaç n'esse olhar para elle, sentindo-se fascinada, presa na esontadora belleza masculina de Fritz.

Não resistido á sua dominação escreve algumas palavras n'um bilhete que lhe entrega, aproveitando o movimento da saída do publico para a sala do espectáculo, onde lá começa a segunda parte do pro-

desgostos.

Chega a noite, e o circo está cheio. Ha por todo o publico um fremito de curiosidade e de emoção. A condessa está no seu camarote. Os primeiros numeros do programma executam-se entre a indiferença do publico. Entram por fim «Os **Quatro Diabos**» que, no meio de uma ruidosa alegria do publico, sobem lestos até á cupula onde trabalham juntos. Depois Hans e Elsa descem ficando em cima Fritz e Aimée para o salto mortal. A rede é retirada, a musica reduz-se ao silencio, e a respiração é contida n'uma suffocação que presagia o grande momento, perigoso para todos; a assistencia ergue os olhos para os dois acrobatas n'uma expectativa de dor e de entusiasmo tambem—que os dois sentimento se debatem naquele instante.

E' dado o signal, Fritz mette os pés no seu trapezio, balouça-se e Aimée prepara-se para o receber.

Adquirida a força necessarias para o salto, Fritz dá o grito do costume, deixa o trapezio, fende o ar n'uma volta e procura o apoio nos braços de Aimée, a sua Aimée que elle desprezára. E esta, que sorri para o publico, n'um sorriso em que se adivinha uma tempestade de alma, atormentada, succumbida, fica-se olhando o seu Fritz, não lhe estende os braços, e elle vem, n'uma descida vertiginosa estartelar-se na arena do circo, erguendo-se, n'uma ancia que não se descreve, aquelle publico dominado por um terrivel choque de verdadeira magua. E no mesmo instante Aimée, olhando o camarote da condessa estende os braços e vem, perdida, enlucada, cair em baixo ao lado de Fritz. Estabelece-se a confusão no circo. Todos querem salvar os dois artistas.

Hans e Elsa ficam prostados, no seu grande infortunio, sem os seus companheiros.

Os dois cadaveres são collocados no vestibulo, cobertos com uma manta. Subito corre-se a cortina e surge a condessa, pallida, soluçando, rolando-se sobre Fritz, que beija agora n'um frenesi de loucura.

Mas os seus beijos encontram o frio da morte. O cadaver para ali está inanimado, junto ao corpo da sua companheira de infancia que elle viu crescer na miseria dos seus farrapos e que mais tarde trocou, na inconsciencia do amor, pelas sedas deslumbradoras e phantasiosas da sua nova amante, a sua estrella que para sempre lhe ofuscou a vida gloriosa como lhe quebrára antes a fragilidade da sua consciencia.

“Cinema Theatro Alcazar – Hoje

O maior successo cinematographico da actualidade!

Exibição da sensacional pellicula com 1400 metros, dividida em 3 partes – 43

exibições noPará, sempre com geral agrado do publico

OS 4 DIABOS

PRÓLOGO

Morrera o pae, e aquelle lar até então bastante tranquillo, ficou desmantelado, e na cabana da pobre viuva entrou subitamente a miseria com o cortejo desolador de todas as suas angustias. Só

á custa de sacrifícios cruciantes conseguiu a pobre mãe angariar o sustento indispensável para os seus dois filhos, Fritz e Hans.

Os pequeninos cresceram numa existência de fome, e de magoas, e ante aquella situação de incomensurável decadência, succumbem, fraquejam, resolvendo a mãe levar os filhos ao velho Vecchi, cuja especialidade consistia na educação de crianças, dando-lhes dextresa e agilidade para fazer dellas acrobatas de circo, para mais tarde, como bandos, partirem para todo o mundo em busca do improvisado que é a glória e a morte.

Era um curso bem concorrido aquelle de Vecchi, e assim ele apreciando as duas crianças aceita-as, notando que talvez naquelles dois corpitos existissem os segredos de uma arte que elle amava e fazia progredir, produzindo artistas numa continuidade extraordinária. Os dois pequenos não são únicos, pois que na casa de Vecchi encontravam-se presentemente duas crianças, duas encantadoras raparigas de nome Aimée e Elisa.

Para os alumnos novos os velhos costumes da casa! Os sofrimentos, os maus tratos, a violência do ensino, por em mau passo, por um salto mal executado! Que maguas naquelles dois rostos juvenis e interessantes, que só contam amigos as duas pequenas condiscipulas.

Fritz e Hans chegam a uma perfeição nos seus trabalhos, e são apresentados num theatro de variedades nos arredores da cidade, o que é para Vecchi um acontecimento, pois a sua arte de professor resplandece e a sua ambição de explorador, augmenta... Que elle, assim, conta ganhar com os pequeninos artistas. Finda a representação recolhem a casa abandonando os trajes deslumbrantes da sua arte acrobática e envergam os farrapos velhos dos seus antigos fatos, dormindo sobre um montão de palha immunda, enquanto o pae Vecchi joga as cartas com o agente do theatro, bebendo e fumando.

Seis annos passam rapidos naquella irregular existência. Fritz e Hans ainda estão com Vecchi, trabalhando num circo onde ha a grandeza que emociona e a glória que fanatiza. São verdadeiros artistas.

Fritz e Aimée tornaram-se amigos, e Hans e Elsa também vivem juntos, sendo inseparáveis amigos os quatro artistas. Amam-se, pertencem-se pelo coração e entre elles ha uma deliciosa existência, porque Fritz e Aimée e Hans e Elsa uniram-se, formando um grupo de amantes carinhosos e delicados. Passam-se alguns annos, numa vida rapida de artistas celebrisados, correndo mundo. O pae Vecchi morrera, ficando os quatro sem collocação, o que os embaraça um pouco, tomando a resolução de escreverem ao director do theatro que em resposta allegou impossibilidade em collocar-os. Fritz desespera-se; Aimée offerece todas as suas joias para vender, que Fritz recusa.

Surge uma ideia: um numero, com os quatro artistas. Sensação e emoções para um publico, e glorias para elles. Era necessario communicar essa ideia aos companheiros e ensaiar o numero. Fritz assim fez e depois do assentimento geral começam trabalhando, e mais tarde vamos encontrar os quatro amigos no circo Ginneselli: São os – Quatro Diabos.

## PRIMEIRA PARTE

O circo está completamente cheio.

Ha uma curiosidade e um enthusiasmo louco pelo mysterio que rodeia a sensacional estreia d'aquella noite. Por toda parte a luz é vermelha, o que torna a vasta sala de um efeito deslumbrador e feerico.

Na cupula, entre trapezios, encontram-se já Fritz, Hans, Aimée e Elsa, vestidos de encarnado. A orchestra fica em silencio e o trabalho começa, lá no alto do trapézio com uma precisão, com uma regularidade inconcebível; elles vôam, como que suspensos, num turbilhão de voltas.

Finalisa o trabalho, ouve-se a musica e o espaço atoa-se num frenesi de aplausos,

que commovem e corôam o exito dos quatro artistas, que descem pela corda do alto da cupula.

Estavam lançados e celebrisados.

Uma noite, depois de executado o seu numero, Fritz recebe ordem para fazer o serviço de estribeiro, vestindo-se immediatamente para receber os visitantes que nos intervalos percorrem os corredores interiores e entram nos camarins. Entre aquelles encontra-se a condessa Faube.

Emquanto ella passa com seu esposo, lança o olhar para Fritz e parece que toda a suavida, todo o sentir do seu coração vae n'esse olhar para elle, sentindo-se fascinada, presa na estonteadora beleza masculina de Fritz.

Não resistindo á sua dominação escreve algumas palavras n'um bilhete que lhe entrega, aproveitando o movimento da saída do publico para a sala do espectáculo, onde ia começar a segunda parte do programma. Fritz estremece na impressão que lhe deixam as palavras daquelle bilhete, e no *restaurant*, onde se reúnem os artistas depois do espectáculo, Fritz está distraído, não escutando as meiguices da sua Aimée, que olha para elle triste, imaginando que o seu bom amigo de sempre tem algum mal que tanto o apoquente.

Depois mais tarde, em casa, com o olhar fixo no chão nem sempre repara na linda mulher que o estremece e que a companheira de todas as suas amarguras e de todas as suas glorias! Tudo estava em silencio, que os seus companheiros encontram-se já recolhidos.

Fritz ergue-se cautelosamente e sae para a rua. Aimée presente-o e comprehende dolorosamente a magua da situação em que se encontra. É certo, o seu infortúnio é grande porque já não é amada, que o seu Fritz tem uma entrevista, e assim veste-se e sae para o seguir. Fritz encaminha-se para o palácio Faube, onde a condessa o espera. Ao principio a timidez do primeiro encontro; depois a condessa enlouquece-o, atrae-o, e de braços dados os corpos unidos num estremecer de voluptuosidades, vão subindo a grande escadaria do palacio unidos num beijo, enquanto a abandonada Aimée desmaia, e cae pesadamente no sólo.

A manhã seguinte surge e Fritz sae do palacio a cambalear, aturdido, ainda n'uns restos d'aquella embriaguez amorosa, enquanto Aimée se esconde n'uns alamos proximos, perdida na incommensurável grandeza de sua dor!

## SEGUNDA PARTE

Fritz todas as noites sae da casa furtivamente, para o palácio da condessa. Cada noite é mais uma dolorosa magua para Aimée, que tanta vez tem sacrificado o seu orgulho, a pedir-lhe a elle amor, aquelle amor que jurara ser eterno, e Fritz só tem crueldade para aquella sua companheirados primeiros tempos quando o seu trajo era o farrapo despedaçado que lhe dera o pae Vecchi.

Uma tarde annuncia-se por toda a parte a festa artística dos “Quatro Diabos”, com aattracção sensacional, perigosa e emocionante de um trabalho novo e executado por Fritz e Aimée, o salto mortal na cupula, sem rede de resguardo.

Para aquella noite a sensação do espectáculo era tremenda, pelo perigo e pela novidade.

Á tarde Fritz recebe um bilhete da condessa pedindo-lhe a entrevista do costume.

Imprevidente como todos os amantes felizes lança fóra descuidado, o bilhete que Aimée encontra, e mostra a Fritz, maguada, chorosa. Este repelle-a arrancando-lhe a missiva, e não se curva ás lagrimas da sua amiga, d'aquella que fôra a companheira martyr dos seus primeiros desgostos.

Chega a noite, e o circo está cheio. Há por todo o publico um fremito de curiosidade e de emoção. A condessa está no seu camarote. Os primeiros numeros do programma executam-se entre a indiferença do publico. Entram por fim “Os Quatro Diabos” que, no

meio de uma ruidosa alegria do publico, sobem lesto até a cupula onde trabalham juntos. Depois Hans e Elsa descem ficando em cima de Fritz e Aimée para o salto mortal. A rêde é retirada, a musica reduz-se ao silencio, e a respiração é contida n'uma sufocação que presagia o grande momento, perigoso para todos; a assistência ergue os olhos para os dois acrobatas n'uma expectativa de dor e de entusiasmo também – que os dois sentimento se debatem naquele instante.

É dado o signal, Fritz mette os pés no seu trapezio, balouça-se e Aimée prepara-se parao receber.

Adquirida a força necessárias para o salto, Fritz dá o grito do costume, deixa o trapezio, fende o ar n'uma volta e procura o apoio nos braços de Aimée, a sua Aimée que elle desprezára. E esta, que sorri para o publico, n'um sorriso em que se adivinha uma tempestade de alma, atormentada, sucumbida, fica-se olhando o seu Fritz, não lhe estende os braços, e elle vem, n'uma descida vertiginosa estatelar-se na arena do circo, erguendo-se, n'uma ancia que não se descreve, aquelle publico dominado por um terrivel choque de verdadeira magua. E no mesmo instante Aimée, olhando o camarote da condessa estende os braços e vem, perdida, enloucada, cair em baixo ao lado de Fritz. Estabelece-se a confusão no circo. Todos querem salvar os dois artistas.

Hans e Elsa ficam prostrados, no seu grande infortúnio, sem os seus companheiros.

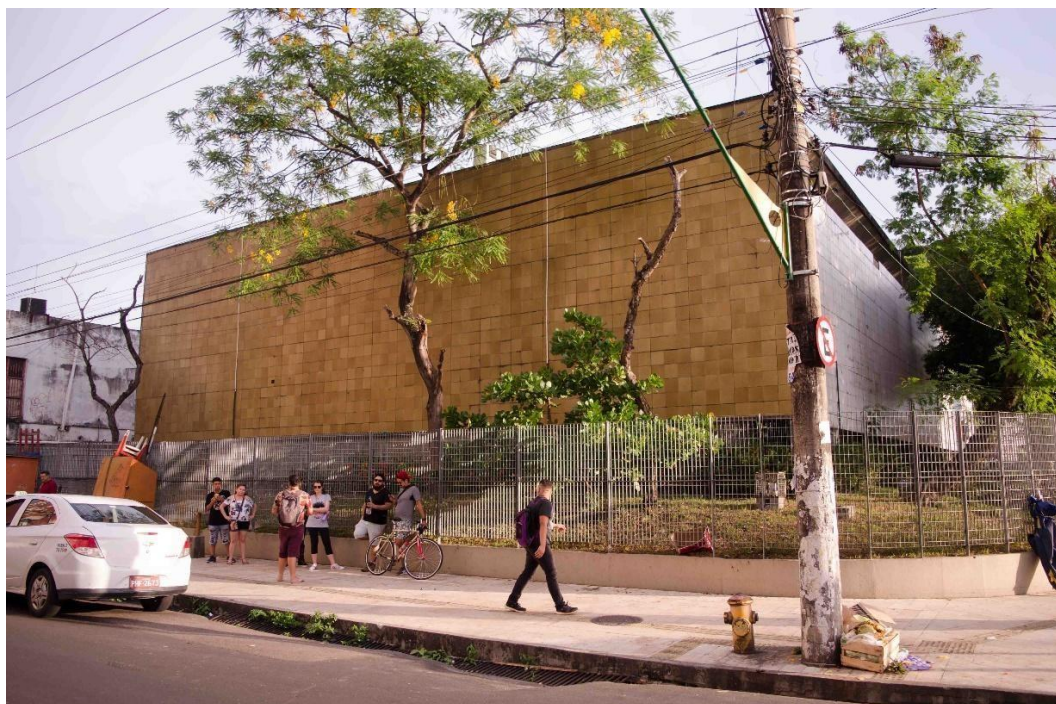
Os dois cadáveres são colocados no vestíbulo, cobertos com uma manta. Subito corre-sea cortina e surge a condessa, pallida, soluçando, rojando-se sobre Fritz, que beija agora n'um frenesi de loucura.

Mas os seus beijos encontram o frio da morte. O cadaver para ali está inanimado, junto ao corpo da sua companheira de infância que elle viu crescer na miséria dos seus farrapos e que mais tarde trocou, na inconsciencia do amor, pelas sedas deslumbradoras e fantasiosas da sua nova amante, a sua estrella que para sempre lhe ofuscou a vida gloriosa como lhe quebrára antes a fragilidade da sua consciencia. (*Jornal do Commercio* em 30/04/1912 Edição 02884)

## ANEXO II - EXPEDIÇÃO AOS CINEMAS

Em novembro de 2019, por ocasião de uma viagem a Manaus para a consulta a acervos locais, realizamos, em caráter de extensão, duas atividades ligadas à atuação em cinema e a essa pesquisa. A primeira um evento de celebração da memória do pesquisador Narciso Lobo, falecido em 2009, por ocasião da primeira década de seu falecimento. A segunda atividade tratou-se de uma expedição percorrendo pontos do Centro de Manaus onde houve salas de cinema citadas nesta pesquisa.

A seguir, compartilhamos os registros fotográficos feitos pelo fotógrafo Alonso Júnior, que acompanhou o nosso percurso que passou pelos seguintes espaços de exibição cinematográfica de Manaus: Cine Éden, Cine Polytheama, Cine Guarani (anteriormente Cine Alcazar e Cine-theatro/Casino Julieta), Cine Avenida, Teatro Amazonas, Cine Renato Aragão e Cine Oscarito.



Antigo Cine Guarani (Alcazar e Julieta), hoje agência do Banco Itaú. A esquina fica de frente para o Cine Polytheama. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.





Fachada restaurada do Cine Polytheama. Atualmente é uma filial das Lojas Americanas. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.



Local do Cine Avenida. Demolido ainda nos anos 1970 para dar lugar a um centro comercial. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.

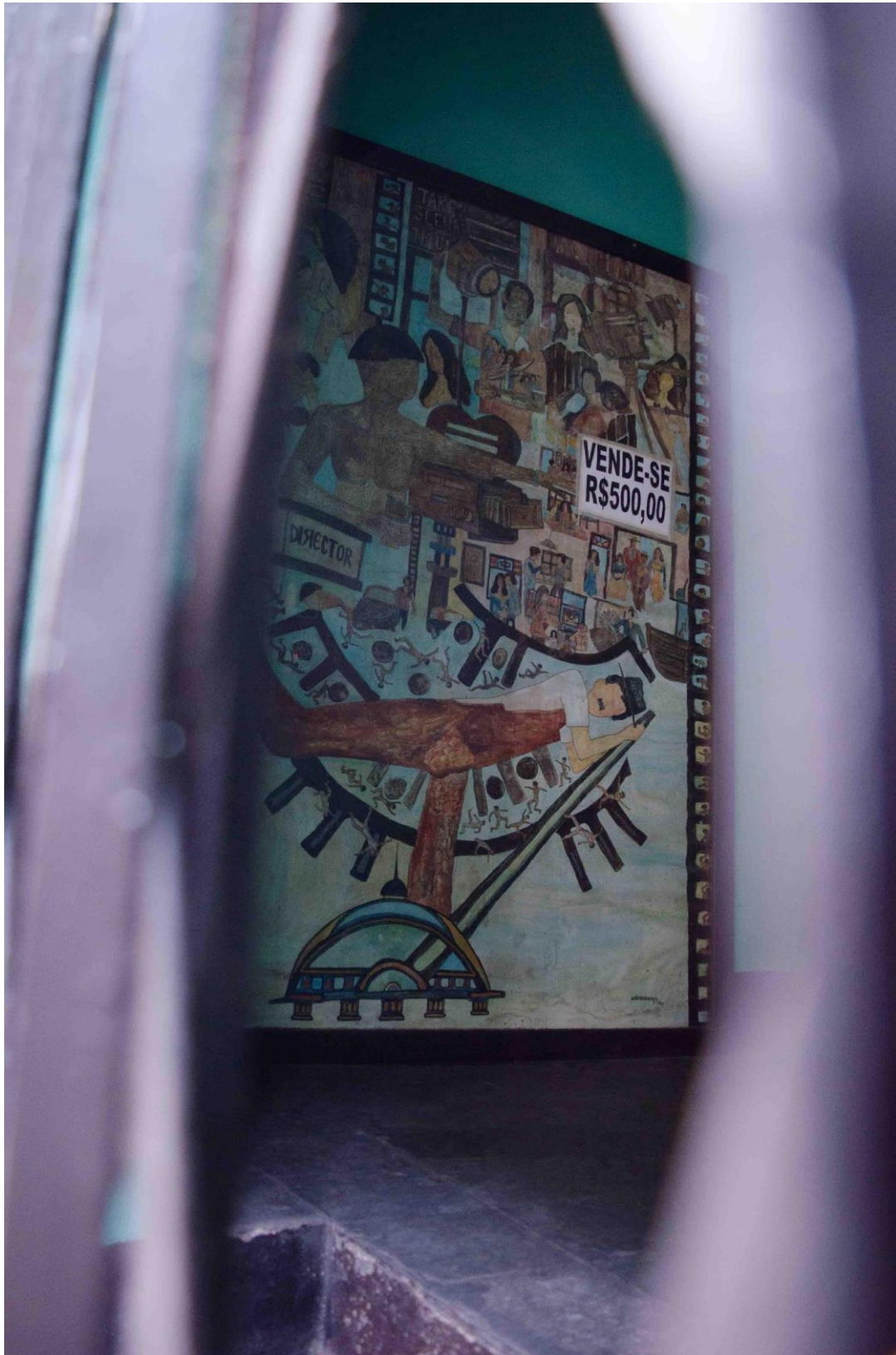




Caminhada pela avenida Eduardo Ribeiro, onde se concentraram algumas das primeiras salas decinema da cidade de Manaus. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.

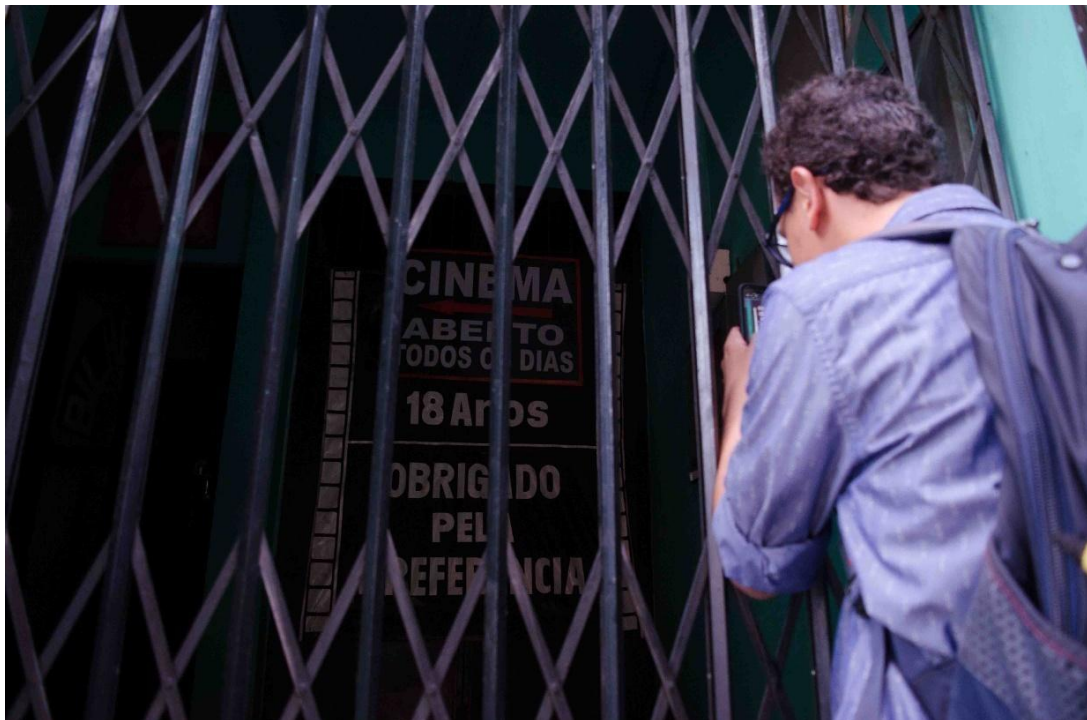


Teatro Amazonas, local das primeiras exibições do cinematógrafo em Manaus, em 1897. Fonte: CentroPopular do Audiovisual.

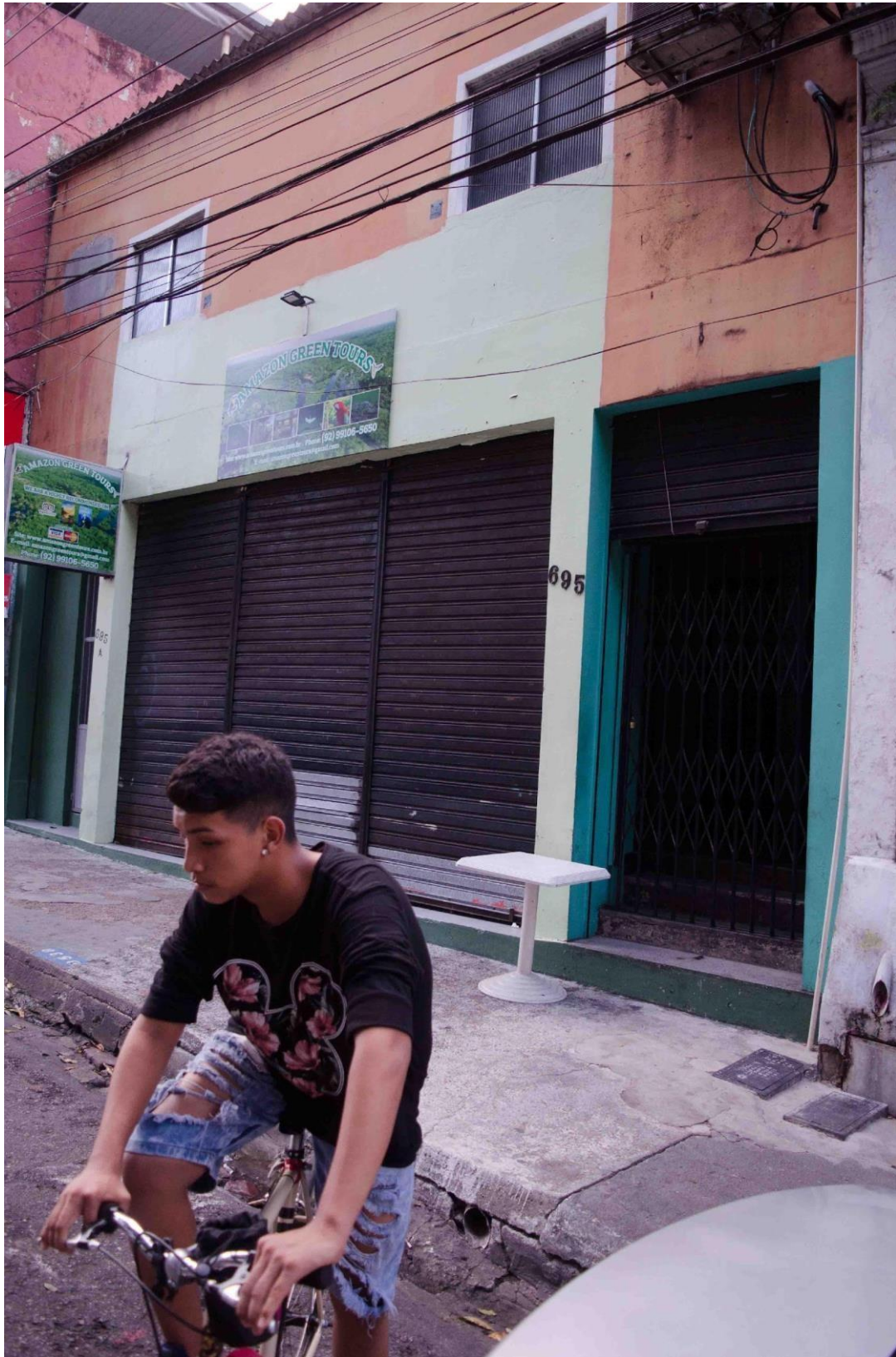


Detalhe de cartaz feito pelo artista plástico Sergio Cardoso, antigo cartazista dos cinemas de rua de Manaus que teve grande atividade nos anos 1980 e 1990. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.





Uma “descoberta” da nossa expedição é que o antigo Cine Renato Aragão continua aberto atualmente com projeções de filmes pornôs. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.



Fachada do antigo Cine Renato Aragão, atualmente uma loja de artesanato, com apenas uma porta lateral para acesso à exibições de filmes pornôs. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.





Fachada do antigo Cine Oscarito, ponto de finalização de nossa expedição. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.



Fachada do Cine Éden, restaurada nos anos 2000 com o intuito de retomar suas atividades como centro cultural, não chegou a ser um projeto concretizado e hoje já apresenta sinais de deterioração novamente. Fonte: Centro Popular do Audiovisual.