


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

MARCOS FÁBIO BELO MATOS

**ECOS DA MODERNIDADE:**  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO SOBRE O CINEMA  
AMBULANTE EM SÃO LUÍS

ARARAQUARA – S.P.

2010

MARCOS FÁBIO BELO MATOS

**ECOS DA MODERNIDADE:**  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO SOBRE O CINEMA  
AMBULANTE EM SÃO LUÍS

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estrutura Organização e Funcionamento Discursivo e Textual

**Orientador:** Profa. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

ARARAQUARA – S.P.  
2010

Matos, Marcos Fábio Belo

Ecos da modernidade: uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís / Marcos Fábio Belo Matos – 2010

184 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) –  
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus  
de Araraquara

Orientador: Maria do Rosário Valencise Gregolin

1. Linguística. 2. Cinema ambulante.  
3. São Luís (MA). 4. Análise do discurso. I. Título.

MARCOS FÁBIO BELO MATOS

**ECOS DA MODERNIDADE:**  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO SOBRE O CINEMA  
AMBULANTE EM SÃO LUÍS

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, Organização e Funcionamento Discursivo e Textual.

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Data da defesa: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria do Rosário Valencise Gregolin**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Vanice Maria Oliveira Sargentini**  
Universidade Federal de São Carlos

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Carlos Piovezani**  
Universidade Federal de São Carlos

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Ucy Soto**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Pedro Navarro Barbosa**  
Universidade Estadual de Maringá

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

Para três mulheres (oni)presentes na minha vida:

Minha mãe, Graça;

Minha esposa, Kelly;

Minha filha, Beatriz.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo;

A Rosário Gregolin, que me fez ver uma tese onde eu pensava existirem apenas resquícios de uma história já contada – pela orientação, pelos ensinamentos e pelo carinho;

Aos meus familiares, pela força e pela torcida;

A todos os meus professores do Dinter, com quem comecei a tatear os muitos percursos da Lingüística;

Aos colegas do Labor/Gead, pelo enriquecimento que tive com todos;

A Vanice Sargentini e Carlos Piovezani, pelas orientações durante a qualificação, fundamentais para o meu direcionamento neste percurso final;

Aos colegas professores do Curso de Jornalismo da UFMA, em Imperatriz, que me ajudaram a alcançar o melhor resultado nesse doutorado;

Aos colegas que fiz em Araraquara e São Carlos, no percurso da AD;

Aos colegas do Dinter, lutadores aguerridos, pelo apoio e incentivo nessa nossa jornada;

À coordenação operacional do Dinter, na pessoa da profa. Dra. Márcia Manir;

Ao pessoal da secretaria da UNESP/Araraquara, principalmente à Rita e ao Domingos, pela atenção;

Às instituições parceiras deste Dinter: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Instituto Federal de Educação Tecnológica do Maranhão (IFMA), pela oportunidade;

A todos que me ajudaram, direta e indiretamente, a chegar até aqui.

Certamente que os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever.

*Michel Foucault, Arqueologia do Saber (1987, p. 56)*

## RESUMO

O estudo aborda o ciclo do cinema ambulante em São Luís, capital do Maranhão, ocorrido entre 1898 e 1909 e que se configurou numa sucessão de espetáculos de aparelhos cinematográficos que se efetivava, quase sempre, no Teatro São Luiz, hoje Teatro Arthur Azevedo, encerrando-se quando da inauguração da primeira sala fixa de cinema (o cinema São Luiz, em 31.11.1909). O referencial teórico-metodológico utilizado é a Análise de Discurso, de linha francesa. O *corpus* abrange os registros deixados nos jornais *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*: notas, notícias, crônicas e, principalmente, anúncios publicitários. O objetivo é estabelecer, a partir da AD francesa, de que maneira os aparelhos cinematográficos foram apresentados, discursivamente, como artefatos da modernidade. A hipótese é a de que os jornais acabaram por forjar para esses aparelhos a imagem de ícones de uma modernidade, fortemente vinculada aos artefatos maquínicos que proliferaram, frutos da Revolução Industrial, e que, então, distribuíam-se por todo o país, tendo como ponto de disseminação o Rio de Janeiro. Acredita-se que os enunciados sobre o cinema ambulante têm no seu intradiscurso a marca do interdiscurso da modernidade: o forte tom descritivista do maquinismo encontrado nas notas informativas e opinativas; a presença de muitos superlativos nos textos dos anúncios e das notas sobre os espetáculos; o fato de esses jornais apresentarem os aparelhos sempre eivados de adjetivação; o tom apologético com que os jornais definiram as apresentações dos cinematógrafos. Essa *divinização* dos cinematógrafos era a lógica do período, em todo o mundo, a julgar pelas análises já realizadas em textos de jornais do Rio de Janeiro e de outras localidades, que noticiam os espetáculos de cinematógrafo durante toda a fase do cinema ambulante, conhecida também como *fase de domesticação* ou ainda como *primeiro cinema*.

**Palavras – chave:** Cinema Ambulante – São Luís – Discurso – Modernidade.



## ABSTRACT

This study approaches the cycle of the wandering cinema in São Luis, capital city of the state of Maranhão, Brazil, performed between the years of 1898 and 1909, which consisted of a series of cinema spectacles that happened most of the time at the Teatro São Luiz, today known as Teatro Arthur Azevedo, that ended when the first movie theater was inaugurated (the São Luiz Cinema, in 31/11/1909). The theory and methodology used are the French Discourse Analysis. The corpus embraces the registers found in the newspapers Pacotilha, Diário de Maranhão e O Federalista: quick notes (informative and opinions), news, chronicles and mainly advertisements. The main point is to establish, through French Discourse Analysis, which were the representations that the newspapers brought to the society about the cinema. The hypothesis is that these newspapers provided the cinema with the image of modernity icons, strongly connected to the machine tools that were all over the country, resulted from the Industrial Revolution, especially in Rio de Janeiro. It is possible to believe that the enunciations about the wandering cinema have in its inner speech the mark of the modernity inter speech: the heavy descriptive tone of the machinery found in the informative and opinion notes. The presence of superlatives in the advertisement text and the notes about the spectacles; the apologetic tone with which the newspapers defined the presentations. The divinization of the cinemas was the logic of the period all over the world, as we can see in the analysis done on texts from Rio de Janeiro newspapers and other places, including French newspapers, that report the cinema spectacle during all the wandering phase, also known as domestication phase or first cinema.

Keywords: wandering cinema – São Luiz – discourse – modernity.

**LISTA DE TABELAS**

<b>Tabela 1</b>	Porcentagem de jornais estudados no corpus .....	18
<b>Tabela 2</b>	Gêneros dos filmes do catálogo Lumière.....	27
<b>Tabela 3</b>	Chegada dos cinematógrafos nas capitais brasileiras .....	30
<b>Tabela 4</b>	Cinematógrafos ambulantes em São Luís .....	34
<b>Tabela 5</b>	Estrangeirismos nos títulos dos filmes.....	98
<b>Tabela 6</b>	Títulos de atualidades e atualidades reconstituídas.....	108
<b>Tabela 7</b>	Filmes com temáticas ‘atuais’ .....	115

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>CINEMA AMBULANTE: embrião do cinema, arquétipo da modernidade.....</b>	25
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>BALAIO DA MODERNIDADE</b> .....	40
<b>2.1. Os cenários da modernidade</b> .....	41
<b>2.2. Uma Manchester no norte do Brasil</b> .....	54
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>CONCEPÇÕES TEÓRICAS DA ANÁLISE DO DISCURSO</b> .....	67
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>UM DISCURSO MODERNIZADOR.....</b>	83
<b>CAPÍTULO 5</b>	
<b>“A ÚLTIMA MARAVILHA DO SÉCULO”:</b> representações discursivas sobre o cinema ambulante .....	95
<b>CAPÍTULO 6</b>	
<b>DE ATHENAS A MANCHESTER: o percurso da memória</b> .....	130
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	159
<b>ANEXOS</b> .....	170

## INTRODUÇÃO

Quem visita São Luís e se atém a observar um pouco o centro histórico da cidade, percebe uma paisagem que destoa do conjunto de edificações de influência marcadamente lusitana, responsável pelo título de patrimônio cultural da humanidade que a capital do Maranhão recebeu, em 1997, da UNESCO e que, até então, vem mantendo. No bairro da Praia Grande, o mais conhecido e antigo da cidade, é possível identificar, entre casarões de azulejaria, mirantes e sobradões, uma como que “carcaça” de fábrica, uma edificação bastante deteriorada. Um pouco mais adiante, quem for ao Centro de Produtos Artesanais do Maranhão (CEPRAMA), no bairro chamado Madre-Deus, vai poder observar, ao lado do prédio onde fica o centro de artesanato, outra “carcaça” de fábrica, esta em estado mais ostensivo de deterioração. E, no próprio Ceprama, quem olhar com cuidado vai poder identificar, na arquitetura, em alguns equipamentos e na grande chaminé, a marca do passado fabril daquele local.

Todas essas construções funcionam como ícones de um momento histórico recente que viveu a cidade, quando, no final do século XIX, com a derrocada da atividade agroexportadora e o fim da escravidão, o Maranhão entrou no que os estudiosos chamam de seu período de decadência econômica. Nessa fase, os proprietários de lavoura de algodão e arroz, principais produtos exportados para o resto do país e para muitos outros países, venderam suas terras e muitos aplicaram seus capitais no surto industrial do estado, principalmente em São Luís<sup>1</sup>. Em muito pouco tempo, a cidade viu se erguerem dezenas de fábricas, de pequeno, médio e grande porte para a época. Fábricas de tudo: de fiação de tecidos de algodão; de fiação de algodão; de tecido de cânhamo; de tecido de lã; de meias; de fósforos; de chumbo e pregos; de calçados; de produtos cerâmicos; de pilar arroz; de fazer sabão; de açúcar e aguardente.

A transformação vertiginosa de São Luís, de cidade provinciana a cidade industrial, fez com que ela, que já era nacionalmente conhecida como Athenas Brasileira por conta do renome literário de alguns dos seus filhos que emigraram principalmente

---

<sup>1</sup> Mas não só na capital. No interior do estado, há o exemplo da cidade de Caxias, que à mesma época que São Luís também viveu um surto industrial. Este movimento está registrado no trabalho de PESSOA (2009).

para o Rio de Janeiro, cujo nome de maior destaque é Gonçalves Dias, ganhasse um novo epíteto, passando a ser também conhecida como Manchester do Norte.

O surto durou pouco tempo. A falta de competência da recém-instalada burguesia industrial e o mau planejamento da injeção de capitais na industrialização, fruto das facilidades de crédito em consequência da política do encilhamento, fizeram com que a maioria das fábricas falisse e seus donos abandonassem a aventura industrial e rumassem para o Rio de Janeiro, atrás de postos na burocracia na capital da recém-criada República, ou para o Norte do país, na esperança de tentar a vida e a sorte no ciclo da borracha, sobretudo em Manaus e Belém. Essa fase, de tão atabalhoada e vertiginosa, ficou conhecida na história como “loucura industrial”, na acepção de Jerônimo de Viveiros, registrada no 2º. Volume da sua obra “História do Comércio no Maranhão (1612-1895)”, publicado em 1954 e ainda hoje referência para os estudos econômicos no estado e também, mais jocosamente, como “disenteria fabriqueira”, uma óbvia metáfora cunhada por Manuel Francisco Pacheco (Fran Paxeco), no livro “Geografia do Maranhão”, publicado em 1922.

Mas as fábricas – ou o que restou delas na paisagem – não são apenas o registro de um momento econômico e industrial para o estado. Elas funcionam como ícones porque marcam, imagética e metonimicamente, um momento histórico maior. Elas configuram o registro/representação material do que foi o início da modernidade em São Luís – e, por extensão, no estado do Maranhão. Uma modernidade marcada, além das chaminés e dos maquinários próprios das fábricas, pela presença de muitos outros artefatos que beneficiavam diversos setores: a imprensa (com os novos sistemas de impressão para tipografia e uma nova configuração do jornalismo como atividade comercial); as telecomunicações (com os telégrafos, telefones); os sistemas de transporte (automóveis, bondes, trens, bicicletas); os serviços públicos (como a iluminação elétrica, a água encanada); o acesso a bens duráveis (como as máquinas de costura) e o entretenimento (como os fonógrafos, a fotografia e os cinematógrafos).

A modernidade de São Luís vai alcançar muitos outros aspectos, não se restringindo ao universo das máquinas. Mas em nenhum deles ela será sentida tão fortemente, terá uma presença tão ostensiva. Era nos beneficiamentos que esses

“artefatos de modernidade” traziam aos ludovicenses<sup>2</sup>, na novidade que eles representavam, que o discurso sobre a modernidade mais se concentrava, como apregoa esta nota publicada no Jornal *Diário do Maranhão*, de 08 de julho de 1895, com o título “Luz Electrica no Maranhão”:

Fomos ante-hontem á noite vêr a illuminação e connosco muitas outras pessoas, tendo todas verificado quanto é ella de grande claridade e brilhantismo.  
O estabelecimento fecha ás 8 horas, pelo que até essa hora deve ir até lá quem desejar por si mesmo verificar a excellencia da luz e a beleza da illuminação.

Há muitos outros registros, espalhados pelos jornais da época, revistas e literatura, com esse mesmo teor de apologia ao novo, de encantamento pelos artefatos modernos que a cidade ia, sucessivamente, ganhando. São registros factíveis da transmutação que se dava, de maneira efetiva e inexorável, na paisagem da São Luís secular, ciosa do seu passado e, nesse momento, vivendo a inconsistência e os impulsos da novidade, do tempo que chega com os seus encantos e temores, como registrou o editorial do primeiro número do jornal *A Idéia*, de 1893, que conclamava a mocidade: “(...) abraçada com os livros trabalhai para que o Maranhão além de Manchester, possa continuar a ser a Athenas Brasileira.” (apud BORRALHO, 2009, p. 40).

A fase da São Luís Manchester, ao contrário da São Luís Athenas, é muito pouco estudada tanto pela historiografia clássica quanto por demais áreas, como a Sociologia, a Economia, as histórias específicas. Hoje, basicamente, as pesquisas surgem no meio acadêmico, como resultados de monografias, dissertações e teses. Talvez a própria falta de referências cause essa inibição, ou talvez isso se dê pela fragilidade do legado de representação simbólica deixado para a cidade, que ainda hoje ostenta, fortemente, o epíteto de Athenas Brasileira, lembrando-o sempre que pode e convém, mas parece que fez questão de apagar o de Manchester do Norte. Não fossem pelas fábricas que, como registramos, insistem em ostentar suas “carcaças” em meio a casarões azulejados, mirantes e ruas de paralelepípedo, a se fazer presentes na história urbana de São Luís, poucos saberiam que, um dia, a cidade sustentou tal título.

---

<sup>2</sup> BORRALHO (2009, p. 29) escreve: “São Luizense ou ludovicense é adjetivo gentílico relativo a quem nasce ou está radicado em São Luís. Vem do latim Ludovico, relativo ao nome próprio Luis. Advertência: o termo **ludovicense**, para designar os moradores de São Luís no século XIX é completa e conscientemente anacrônico. (...) Tal uso se deve como uma estratégia discursiva para segmentar como se sentiam os moradores desta cidade em relação ao restante da província.” (grifo do autor).

Dos estudos já realizados, podemos destacar os seguintes trabalhos: o livro clássico de Fran Pacheco, “Geografia do Maranhão”, de 1922; o segundo volume da obra “História do Comércio no Maranhão: 1612-1895”, de Jerônimo de Viveiros, de 1954; o livro “Formação Econômica do Maranhão”, de Bandeira Tribuzzi, de 1981; o livro “O bater dos panos”, de Maria Cristina Pereira de Melo, de 1990; o livro do historiador Joaquim Itapary sobre a fábrica de Tecidos Rio Anil, a maior que se instalou na fase aludida, denominado “A falência do ilusório: memória da companhia de fiação e tecidos Rio Anil”, de 1995; o nosso trabalho, de 2002, intitulado “...E o cinema invadiu a Athenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898-1909)”; o livro da professora Maria da Glória Guimarães Correia, intitulado “Nos fios da trama: quem é essa mulher? Cotidiano e trabalho do operariado feminino em São Luís na virada do século XIX”, uma publicação do departamento de história da Universidade Federal do Maranhão, dentro da “Coleção de Teses e Dissertações”, que ainda editou, relacionados à mesma época, os livros “As outras faces do sagrado: protestantismo e cultura na primeira república brasileira”, do professor Lyndon de Araújo Santos e “Operários da saúde: os novos atenienses e a invenção do Maranhão”, do professor Manoel de Jesus Barros Martins – essas três publicações são de 2006 e foram lançadas ao mesmo tempo. Destaque também para dois trabalhos clássicos sobre o limiar do século XX em São Luís que, infelizmente, não ganharam publicação em livro: “Origens da indústria no sistema agroexportador maranhense (1875-1895)”, tese de doutorado do professor José de Ribamar Caldeira, defendida em 1988, na USP e “A produção da coisa pública: serviços públicos e cidadania na primeira república – a república ludovicense”, dissertação de mestrado de Raimundo Nonato Palhano Silva, defendida na UFF, em 1987. Muitas informações sobre este período da vida da capital do Maranhão são encontradas diluídas em outras obras: romances, memórias, crônicas, trabalhos acadêmicos, panoramas da literatura, almanaques, textos de jornais e revistas etc. Se comparada, por exemplo, à bibliografia que enfoca o período da São Luís Athenas, diríamos, sem medo de parecermos hiperbólicos, que é quase uma produção inexistente. Há ainda um outro problema, este de cunho editorial: os livros referidos acima, via de regra, circulam muito pouco, muitos já não são mais encontrados facilmente, outros tiveram tiragens pequenas e a absoluta maioria foi publicada em São Luís e, por questões de infra-estrutura, logística e política editorial, ficaram restritos ao cenário local, sem circulação nacional de relevância, o que redundou num conhecimento muito pequeno e particularizado deste período da cidade.

É justamente para contribuir com a ampliação de um “olhar científico” sobre esta modernidade maranhense que propusemos a nossa pesquisa. A sua semente foi lançada, na verdade, no ano de 2000, quando defendemos, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), a dissertação “...E o cinema invadiu a Atenas: um estudo sobre o cinema ambulante em São Luís(1898-1909)”<sup>3</sup>. Este trabalho tinha uma forte preocupação historiográfica, de levantar mesmo um ciclo, caracterizando-o e especificando-o dentro do contexto do início do cinema no mundo e no Brasil e em meio às muitas atrações visuais que lhe eram concernentes e concorrentes. Entretanto, o último capítulo da dissertação, intitulado “As repercussões dos cinematógrafos em São Luís”, já tentava dar conta de como esses aparelhos foram simbolizados na sociedade maranhense, como eles foram compreendidos pela população local por meio da representação que os jornais estudados fizeram deles. Por falta de um referencial teórico específico e um suporte metodológico adequado, foram apenas levantadas algumas hipóteses, sem maiores detalhamentos.

Quase uma década depois, por incentivo da professora doutora Maria do Rosário Valencise Gregolin, fomos impelido a retornar ao arquivo montado do mestrado. Entre tantas opções de análise desse corpus, escolhemos vê-lo, agora calçado numa concepção teórico-metodológica específica – a Análise do Discurso de linha Francesa – a partir do enfoque da representação de modernidade. Ou seja: queríamos compreender de que maneira o cinema ambulante (os cinematógrafos, para ser mais exato) foi apresentado para a sociedade ludovicense pelos jornais que o agendaram<sup>4</sup>; queríamos saber como os jornais empreenderam esse discurso sobre os cinematógrafos, acionando quais mecanismos, engrendando quais estratégias; queríamos, enfim, compreender o real papel do cinema ambulante no que se pode qualificar de ‘modernidade maranhense’.

A pesquisa cobre o período histórico de 1898 a 1909, os 11 anos que perfizeram o ciclo do cinema ambulante na capital do Maranhão. Esta fase está inserida no processo de construção do “universo cognitivo modernizante” (HERSCHMANN, MESSEDER,

---

<sup>3</sup> Esta dissertação depois se transformou no livro “...E o cinema invadiu a Atenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898-1909), ganhador do XXIV Concurso Literário e Artístico “Cidade de São Luís”, categoria pesquisa histórica, e publicado pela Fundação Municipal de Cultura de São Luís, em 2002.

<sup>4</sup> Tomamos aqui de empréstimo à teoria da comunicação a concepção de Agendamento, que afirma que a mídia tem a capacidade de levar para a esfera pública os temas que lhe são de interesse e essa ação faz com que determinados assuntos sejam mais discutidos que outros ou – no caso de objetos culturais – preferidos a outros. (WOLFF, 2001)



1994, p. 12) que a cidade então vivenciava, sendo o cinematógrafo um dos muitos artefatos de modernidade que então beneficiavam e transformavam a vida dos seus habitantes.

O objetivo buscado é compreender de que maneira os jornais impressos citados construíram a representação do cinematógrafo como um artefato moderno. A nossa hipótese, que se configurou com as análises do corpus, é de que a imprensa construiu, dentro de uma lógica do período e da relação estabelecida com muitos artefatos modernos que se inseriam na dinâmica da vida, tanto social quanto familiar, uma representação – quase sempre, apologética – do cinema como símbolo dessa modernidade que se instaurou em São Luís na virada do século XIX para o XX. Essa construção identitária se deu ancorada em uma série de engendramentos discursivos, que serão, mais adiante, apresentados e que estavam vinculados a uma Formação Discursiva da modernidade.

Dessa forma, para efetivar a pesquisa, empreendemos sobre o ciclo do cinema ambulante ocorrido em São Luís uma prática de análise do discurso, de orientação francesa, baseada nas concepções de Michel Pêcheux e Michel Foucault como base teórica, mas também desenvolvendo as concepções de outros autores, como Jean Jacques Courtine e contribuições de autores nacionais – no Brasil, o campo da análise do discurso tem crescido bastante nos últimos anos, refletindo sobre as mais diversas temáticas e abordando também variadas materialidades<sup>5</sup>.

Como o próprio título da tese já adianta, a pesquisa efetiva um trabalho de análise do discurso **sobre** o cinema ambulante, e não **do** cinema ambulante. Isso se dá pelo fato de que o corpus tomado para análise não é formado por filmes, como poderia fazer parecer, à primeira vista. Assim procedemos por duas razões: a primeira delas, de ordem pragmática, se refere ao fato de que, quando levantamos o ciclo do cinema ambulante em São Luís, não tivemos acesso aos filmes exibidos, pela dificuldade de encontrá-los (muitos desses filmes não existem mais, outros não se encontram no Brasil e, os que estão no país, não estavam ao nosso alcance no período do levantamento do corpus). A segunda razão é de ordem teórico-conceitual: como registram os

---

<sup>5</sup> A AD brasileira tem, cada vez mais, se constituído, tanto nos pressupostos com que trabalha quanto nos arquivos/corpus a partir dos quais efetiva as práticas analíticas, um campo diferenciado daquela hoje operada na França (muito mais ligada à descrição linguística e que apagou, quase por completo, a presença e a contribuição teórica de Michel Pêcheux). (COURTINE, 2006; FERREIRA, 2007)

historiadores, durante todo o período do cinema ambulante, o destaque das exibições não eram os filmes, mas sim as máquinas; tanto que os espetáculos eram “de cinematógrafos”, o que pode ser verificado nos muitos anúncios, notícias e notas de jornais colhidos e que fazem parte do arquivo.

Para a montagem do corpus, foram coletados textos dos jornais de São Luís dos seguintes gêneros: anúncios, notícias, notas e crônicas.<sup>6</sup> Foram selecionados três jornais: *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*, os de maiores tiragens, maior visibilidade e maior representatividade para a sociedade local. Os três jornais eram diários, circulando de segunda a sábado, em edições matutinas. Ao todo, foram coletados 297 registros, assim distribuídos:

JORNAL	REGISTRO	PORCENTAGEM (números arredondados)
Pacotilha	147	49
Diário do Maranhão	113	38
O Federalista	37	13
Total	297	100

As quantidades referenciadas na tabela representam, em regra geral, a importância que cada jornal deu ao assunto “cinematógrafo” durante o ciclo do cinema ambulante, mas também deixam registrado o grau de acesso a essas fontes. Durante o trabalho de levantamento de registros nesses jornais, realizado entre 1998-1999, pudemos perceber que o acervo da *Pacotilha* estava mais bem conservado, com as coleções praticamente completas e o acesso mais facilitado ao microfilme, o que ocorreu, em menor grau, com as coleções do *Diário do Maranhão* e *O Federalista* – este é o que possuía, dentre os três, o menor número de coleções microfilmadas. A pesquisa nos jornais foi realizada na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro e, em São Luís, na

---

<sup>6</sup> Dentro da tradição dos gêneros jornalísticos, esta divisão pode ser assim especificada: a) Anúncio: espaço publicitário propriamente dito, inclusive separado do corpo do jornal por uma cercadura; b) Notícia: “relato integral de um fato, que já eclodiu no organismo social”; c) Nota: “relato de acontecimentos que estão em processo de configuração.” Crônica: “narrativa circunstanciada sobre os fatos observados pelo jornalista num determinado espaço e tempo.” (MELO, 1986).

Biblioteca Pública Benedito Leite e no Arquivo Público (este não possuía à época os jornais microfilmados, sendo a pesquisa feita nas coleções de jornais impressos). Foram coletados anúncios, notícias, notas e crônicas que tinham como enfoque o Cinema Ambulante, publicadas entre 1898 e 1909 na imprensa maranhense.

Para a efetivação desta pesquisa, todo o corpus teve que ser tratado – aqui entendido como a ação de reler, digitar e revisar toda a digitação. Explicamos: durante o levantamento dos textos dos jornais, todos os registros, por conta das exigências dos órgãos depositários desses arquivos históricos (Biblioteca Nacional, Biblioteca Pública Benedito Leite e Arquivo Público do Maranhão), só puderam ser manuscritos, o que exigiu um grande e cuidadoso trabalho de digitação de cada texto (exceto os anúncios, que foram coletados por meio de cópia eletrônica). Ademais, por uma opção de preservação de memória, os textos foram coletados com a forma da língua escrita existente na época, o que, se por um lado tornou o trabalho difícil, apurado e lento, por outro permitiu um resgate histórico com maior fidelidade, acreditamos, em relação aos enunciados.

O campo teórico da tese se divide, basicamente, em três universos temáticos, que procuramos fazer trabalharem integradamente: o do cinema (sua história, sua imbricação como entretenimento social e cultural, a forma de sua recepção no período sobre o qual nos debruçamos, seu percurso de disseminação pelo mundo até alcançar o Brasil e o Maranhão: da oficialização em Paris à chegada a São Luís); o da modernidade (seus conceitos, suas especificidades, seu movimento de expansão; sua importância sócio-cultural, sua contribuição para a criação de uma nova mentalidade no século que se abria); o da análise do discurso de orientação francesa (seus principais teóricos, seus conceitos-chave, seus procedimentos metodológicos).

No caso específico da história do cinema, cabe-nos dizer que nos valem de autores considerados canônicos mas também daqueles menos conhecidos. Isso se deu pelo fato de que a história deste “primeiro cinema”, expressão que tomamos de empréstimo a Costa (2005), muitas vezes é desconhecida da historiografia clássica, sobretudo pelo fato de que esses textos, por deficiência da produção e divulgação acadêmica, circulam muito pouco. Quase toda a história oficial sobre o início do cinema no Brasil está centrada nas experiências de São Paulo e Rio de Janeiro. Pouco ou quase nada foi já divulgado sobre as experiências realizadas com a cinematografia nas demais

capitais brasileiras ou cidades de menor porte. Os estudiosos que pretendem realizar uma História Panorâmica do Cinema Nacional, ao construírem suas narrativas, basicamente, limitam-se a registrar o ciclo inicial do cinema nessas duas capitais e a tomá-los como “generalização teórica”, construindo muitas vezes uma “indução incompleta” (SILVA apud FOLLIS, 2004, p. 16) na elaboração dessa história. Importante também foi o levantamento sobre as repercussões que o cinema, como objeto cultural<sup>7</sup>, empreendeu na face do mundo modernizado, num contexto global e local.

No tocante à modernidade, nosso estudo pretendeu apresentar um painel da sua conceituação, da diferenciação em relação ao termo modernização, muitas vezes tomado como seu sinônimo, do seu processo de disseminação pelo mundo e de ‘periferização’, alcançando as regiões menos desenvolvidas do planeta, da vinculação com os sistemas de pensamento que lhe deram sustentação e da sua realidade localizada – neste caso, o Brasil e o Maranhão.

Já em relação ao escopo teórico da Análise do Discurso de orientação francesa, procuramos empreender no estudo as concepções de Michel Pêcheux, no que diz respeito à relação entre formação ideológica e formação discursiva, às relações entre intradiscorso e interdiscorso, à conceituação de discurso e às vinculações entre sujeito, discurso e ideologia. De Michel Foucault, procuramos englobar as noções de enunciado, materialidade discursiva, formação discursiva, discurso, acontecimento discursivo, campo associado, arquivo e método arqueológico e os engendramentos relacionados ao sujeito, o discurso e o poder. Também foi-nos útil a noção de formação discursiva e de memória discursiva retiradas dos trabalhos de Jean-Jacques Courtine. Queremos destacar ainda as contribuições de pesquisadores brasileiros que muito nos auxiliaram na compreensão da aplicabilidade dos conceitos-chave, do trabalho com distintas materialidades e do tratamento do corpus em Análise do Discurso, como Maria do Rosário Gregolin, Vanice Sargentini, Pedro Navarro-Barbosa, Carlos Piovezani,

---

<sup>7</sup> Ferreira (2006, p.23-4) conceitua: “Por ‘objeto cultural’ compreendemos, segundo a História Cultural, todos os objetos produzidos e apropriados por uma sociedade historicamente identificada, cujas formas materiais podem assinalar, projetar as práticas de sua produção e de sua apropriação, ou seja, são os objetos cuja função principal é a de remeter à própria cultura de uma dada sociedade, aos modos como os sujeitos produzem e se apropriam de objetos os mais diversos, de livros a perfumes, da escrita a letras de músicas, de pinturas a fotografias, de ferramentas a brinquedos, de móveis a construções arquitetônicas, de aparelhos de comunicação a lápis, canetas, etc. que por sua existência material pode evidenciar usos e práticas culturais aos quais podemos ter acesso por esses rastros deixados sob a forma de objetos.”

Cleudemar Alves Fernandes, Luzmara Curcino Ferreira, Maria Cristina Leandro Ferreira e muitos outros.

No cinematógrafo, cada fotograma capta um instante, descreve um momento que ficou congelado pela ação da câmera. Postos para passar sob a lente do projetor, a uma velocidade de 18 fotogramas por segundo, os instantes se juntam e dão vida às imagens fixas – que só ganham animação no conjunto e na velocidade, fruto da ilusão criada pelo fenômeno da persistência retiniana.

É o que desejamos para esta tese. Que cada capítulo, isolado, descreva um momento, capte um sentido maior por meio dos seus muitos elementos e que, no conjunto, com o movimento do ato de ler, eles possam ganhar um significado completo.

A tese foi dividida em seis capítulos. O primeiro é denominado “Cinema ambulante: embrião do cinema, arquétipo da modernidade”. Nele procuramos reconstituir, brevemente, o ciclo do cinema ambulante na capital do Maranhão, que durou de 1898 a 1909, e apresentar de que maneira os cinematógrafos foram vistos como componentes do conjunto de artefatos maquínicos que a modernidade fez chegarem a São Luís.

O segundo capítulo, cujo título é “Balaio da Modernidade”, está dividido em dois tópicos. O primeiro, intitulado “Os cenários da Modernidade”, relaciona os conceitos de modernidade que utilizamos para definir e, principalmente, delimitar a modernidade de São Luís. Será o momento de estabelecer o lugar específico da modernização e de também identificar as proximidades e as distâncias do modelo de modernidade instaurado em São Luís do de outros locais – neste caso, o ponto de referência maior é o Rio de Janeiro, polo irradiador da modernidade brasileira. No segundo tópico, “Uma Manchester no norte do Brasil”, vamos tentar reconstruir, o mais fidedignamente possível, o universo da Manchester do Norte – o ponto alto do que chamamos de *o momento modernizador* da cidade. Quais os artefatos de modernidade São Luís recebeu? Como eles influenciaram na mudança da vida particular e social? Como foram representados? Qual o papel das fábricas na reconfiguração da cidade, na virada do século XIX para o XX? A nossa crença é de que, para ter virado um epíteto (uma metáfora com forte grau de individualização identitária), a projeção das características

da Manchester inglesa para a São Luís finissecular tem uma importância maior que um simples jogo de palavras.

O terceiro capítulo é intitulado “Concepções teóricas da Análise do Discurso”, momento em que apresentamos os pressupostos da Análise do Discurso de orientação francesa, a partir das concepções teóricas dos seus principais representantes e ainda de análises empreendidas por pesquisadores brasileiros do campo da AD. Nesse sentido, serão enfocados o pensamento de Michel Pêcheux, como fundador do campo da AD na França, no final da década de 1960 e a especificidade dos seus principais conceitos; o pensamento de Michel Foucault, que ampliou as categorias teóricas da AD com noções como enunciado, arquivo, arqueologia, poder; o pensamento de Jean Jacques Courtine, que contribuiu com a AD introduzindo, já nos anos 1980, a noção de memória discursiva, reavaliando o conceito de formação discursiva e ajudando a ampliar o trabalho com outras materialidades. Ao mesmo tempo, serão destacados autores brasileiros da AD, que, com a pesquisa, a formação de grupos de estudos, a organização de eventos e a publicação de livros, acabaram por constituir um campo de análise com uma identidade bastante própria, já diferenciada do que se faz hoje na França com o nome de Análise do Discurso e espalhado pelas mais diferentes regiões do país. Esses autores são responsáveis pela leitura contínua das teses dos fundadores da AD, pela avaliação de tais conceitos, pela aplicação dos conceitos em materialidades diversas e ainda pela formação de novos analistas, sobretudo em cursos de pós-graduação, onde se concentra, com mais vigor, a pesquisa nessa área.

No quarto capítulo, “Um discurso modernizador”, procuramos mostrar, embasados nos conceitos da Análise do Discurso, de que maneira se instaurou no mundo, no Brasil e no Maranhão, um discurso modernizador, vinculado a uma Formação Discursiva da modernidade, impulsionada pela força do capitalismo industrial que, então, impunha ao mundo uma espécie de ‘espírito da época’, manifestado nos mais variados tipos de discursos, pronunciados pelos mais diferentes sujeitos sociais. Mostramos também como este discurso modernizador, no caso de São Luís, pode ser encontrado nos diversos sujeitos – em geral, de forma positivada, mas também como contraposição à visão apologética da modernidade que então se implantava. Para tanto, analisamos os enunciados de jornais impressos, principalmente.

O quinto capítulo, “A última maravilha do século: representações discursivas do cinema ambulante”, tem o objetivo de apresentar, a partir dos pressupostos teóricos da AD, as diversas representações que os jornais *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista* construíram dos aparelhos cinematográficos que compuseram o ciclo ambulante. Para tanto, serão analisados os textos que formam o arquivo sobre o cinema ambulante nesses jornais, divididos em notícias, notas, crônicas e anúncios. Pretendemos nessa parte mostrar como o discurso efetivado por esses jornais forjou para os 14 cinematógrafos que passaram por São Luís, em maior ou menor grau, a representação de artefatos modernos, efetivadores de um efeito de atualização (“janela para o mundo”), “pedagogos” de um modo de ser moderno e de consumir a modernidade que chegava “em movimento”, máquinas singularíssimas, de efeito maravilhoso. Outra característica que demonstram os textos é a transformação que vai se dando, com o passar dos anos, na forma de apreensão, percepção e recepção do público em relação aos espetáculos dos aparelhos, transformação que acompanha o fim da fase de domesticação, como apontado por Flávia Cesarino Costa em *O primeiro cinema* (2005).

O sexto capítulo, “De Athenas a Manchester: o percurso da memória”, visa a demonstrar a presença, no discurso jornalístico sobre o cinema ambulante, das marcas da memória discursiva da Athenas Brasileira, referenciadas com alguma sistematicidade nos textos do ciclo, que cohabita o mesmo espaço e tempo que as referências à cidade como Manchester do Norte, numa demonstração de que um campo associado pode conter discursos distintos. A análise vai buscar, no intradiscorso dos jornais e nos engendramentos praticados pelos sujeitos desses discursos, as marcas do interdiscorso sobre a São Luís do passado áureo, dos tempos da opulência, orgulho imaginário dos ludovicenses, bem como, nas referências ao presente e seu progresso, a tentativa de construir a memória do tempo presente. Procuramos ainda demonstrar de que maneira outras memórias discursivas surgem nos enunciados dos jornais: a do teatro, a da fotografia e a da modernidade em si.

Por fim, estão no sétimo capítulo as considerações finais, seguidas das referências utilizadas nesta tese e dos anexos.

Queremos registrar que optamos por apresentar, nos anexos, como forma de comprovação histórica, os anúncios dos cinematógrafos que passaram por São Luís,

organizados numa progressão temporal. Assim fizemos para proporcionar, aos que se interessarem pelo tema, um acesso mais facilitado a esses extratos de fontes primárias.

Esperamos que esta tese possa servir, no futuro, a outros pesquisadores que, como nós, queiram trilhar os caminhos da modernidade maranhense, ainda um tanto quanto obscuros. Desvelar essa modernidade, ou os seus ecos, é fundamental para que possamos compreender o que nos tornamos hoje.



## CAPÍTULO 1

### **CINEMA AMBULANTE:** embrião do cinema, arquétipo da modernidade

Cabe-nos, neste capítulo, tentar responder às seguintes questões: De que cinema falamos, afinal? Como este cinema (tão pouco estudado e registrado na historiografia tradicional) se estabeleceu e, mais que isso, disseminou-se pelo mundo, indo parar em São Luís do Maranhão? E de que maneira ele se relaciona com a modernidade, a ponto de se configurar como um arquétipo dela? Fazendo assim, acreditamos poder esclarecer a sua importância como artefato dessa modernidade que se implantava, no discurso e na prática, pelo país, atingindo, em maior ou menor grau, todos os recônditos nacionais.

O cinema ambulante é uma designação por meio da qual ficou conhecido o início da atividade cinematográfica no mundo. É a fase dos primórdios, que Costa (2005) denomina de “Primeiro Cinema”. Este período vai do seu surgimento “oficial”<sup>8</sup>, na célebre sessão do dia 28 de dezembro de 1895, no Salão Indiano do Grand Café, no número 14 do Boulevard des Capucines, para um público pagante de 35 pessoas, quando são entronizados como inventores da “nova arte” os irmãos Auguste e Louis Lumière, até o ano de 1909, quando há uma mudança de percepção do espetáculo cinematográfico, representada principalmente pela valorização do filme como obra narrativa (momento em que Mèlies, um dos mais importantes nomes do cinema deste período, realiza o Congresso de Produtores, em fevereiro de 1909). Para Costa (2005, p. 35.6), esta época pode ser assim qualificada:

O primeiro cinema é, sobretudo, um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo, na incorporação de parcelas crescentes do público. E, paralelamente, o primeiro cinema inclui também as transformações formais na linguagem que este contexto propicia.

---

<sup>8</sup> O “oficial”, assim, entre aspas, é providente, pois se sabe hoje, por farta documentação, que, antes mesmo dos Lumière, os irmãos Max e Emile Skladanowsky, na Alemanha, e Jean Acme Leroy, nos EUA, já davam sessões públicas de cinema, além de outros exibidores menos afamados (COSTA, 2005, p. 7). O marco dos irmãos Lumière tem mais valor simbólico que efetivo para a história do cinema.

Esta primeira época da atividade cinematográfica é qualificada como de “domesticação” (COSTA, 2005)<sup>9</sup>, substantivo que está diretamente relacionado ao processo *estranhamento-reconhecimento-incorporação* da cinematografia no mundo todo, de acordo com a ampla referência historiográfica efetivada por pesquisadores da área.

A historiografia registra que, depois da sua *oficialização*, o cinema deixa Lyon (cidade onde irmãos Lumière, juntamente com o pai, Antoine, mantinham uma fábrica de material fotográfico bastante conhecida e próspera), ganha Paris e também se espalha pelo mundo. Esse movimento, completamente vinculado à lógica da invenção (nascida numa indústria e configurada para ser um artefato industrial de entretenimento), vai ser efetivado a partir de duas estratégias: a criação de salas fixas para apresentação dos cinematógrafos (em Lyon, em 1896, surge a primeira; no Brasil, é inaugurado em julho 1897 o Salão Paris no Rio, para exibições diárias) e a instituição dos operadores ambulantes de cinematógrafos. Pelos registros históricos, julgamos terem sido esses últimos mais importantes que as salas fixas para a disseminação da nova diversão, pois eram eles que ocupavam circos, feiras, vaudevilles, teatros, salões, bordéis, cafés-concertos, divulgando o novo invento, o novo divertimento, o seu negócio. Como registram os historiadores, os irmãos Lumière, num primeiro momento, não vendiam seus cinematógrafos, mas sim os alugavam ou cediam a quem se habilitava a tornar-se um de seus representantes, dividindo com estes os lucros da empreitada (BARRO, 1996). Isso possibilitou que os aparelhos Lumière alcançassem diversos países, num curto espaço de tempo.

Dessa forma, há um rápido crescimento da cinematografia, tanto no que se refere a localidades alcançadas quanto a “vistas”<sup>10</sup> produzidas, pois o aparelho inventado pelos Lumière era, ao mesmo tempo, projetor e captador de imagens, o que permitia aos

---

<sup>9</sup> Costa (2005, p. 69) relaciona as principais características dessa fase: adequação do cinema à classe média; moralização dos temas dos filmes; mudança do ambiente de exibição, que ficam mais familiares; transformação da estrutura narrativa do cinema como “força homogeneizante (...) [que] se tornou dominante, seja dentro dos filmes – em sua linguagem [narrativa, menos afetada, menos mostrativa etc] seja fora deles – em seu contexto.”

<sup>10</sup> Nos primeiros tempos do cinema, a terminologia “filme” ainda não era utilizada. Chamavam-se “vistas” às filmagens realizadas em todo o período deste cinema primordial. Isso está relacionado diretamente ao fato de o cinema ser visto como uma ‘fotografia animada’, incorporando, portanto, a mesma forma de nomenclatura dela.

operadores apresentarem o cinematógrafo nas mais diversas regiões do planeta e ainda encorpar a lista de títulos do catálogo da firma para a qual trabalhavam.

Para termos uma idéia da multiplicação da produção de filmagens, a tabela abaixo, elaborada a partir das informações contidas no livro “O cinema: invenção do século” (TOULET, 1988) registra que, entre 1895 e 1907, foram incorporados ao catálogo Lumière 1.424 filmes, distribuídos pelos seguintes gêneros:

Cenas de gênero	337
Viagens ao exterior	247
Viagens pela França	175
Festas oficiais	181
Imagens militares francesas	125
Filmes cômicos	97
“Panoramas”	63
Cenas marítimas	61
Imagens militares estrangeiras	55
Danças	46
Festas populares	37
Total geral	1.424

Considerando que o “cinematógrafo Lumière” não era o único aparelho a explorar a cinematografia dessa primeira fase, podemos intuir que a expansão do novo divertimento foi bem mais ampla, com uma produção muito maior de filmes e uma mais abrangente cobertura geográfica.

A cinematografia, então, ganha o mundo, ancorada numa gama de aparelhos de nomes os mais estrambóticos, mas reunidos, todos eles, numa espécie de “lei do menor esforço”, sob o título de “cinematógrafos”. Essa multidenominação se dá, em geral, por dois fatores: em primeiro lugar, pela esperteza natural dos projetionistas, que, na tentativa de individualizarem mais ainda seus artefatos, diferenciando-os dos demais que circulavam simultaneamente, atribuem-lhes nomes os mais exóticos possíveis; em

segundo lugar, pela enorme quantidade de máquinas projetoras que circulavam, de diversos inventores, fruto da rápida disseminação deste artefato de entretenimento, por conta da sua lógica de distribuição comercial e, até mesmo, da sua facilidade de transporte, montagem e uso. Assim, podem ser encontrados nessa fase dando espetáculos bioscópios, animatógrafos, vitascópios, cinematógrafos, cronofotógrafos, dentre outros. Já esta espécie de “economia semântica”, era fruto da incipiência do jornalismo da época em lidar com o assunto cinema, efetivando um como que processo metonímico que agrupava todos os aparelhos de “vistas animadas” sob a alcunha de cinematógrafos.

Sete meses depois de ter sido oficializada em Paris, a cinematografia chegou ao Brasil. O seu endereço foi uma sala na Rua do Ouvidor, o coração do reduto novidadeiro do Rio de Janeiro. Os jornais não registraram o nome do empresário da diversão, que se chamava Omniógrafo, aparelho não denominado nas demais localidades alcançadas, pelo menos, no país. A sessão de inauguração foi registrada pelo *Jornal do Comércio*, de 09 de junho (apud NORONHA, 1987, p.02):

**Omniographo** – Com este nome, tão hybridamente composto, inaugurou-se hontem ás duas horas da tarde, em uma sala á rua do Ouvidor, um apparelho que projecta sobre uma tela collocada ao fundo da sala diversos espectaculos e scenas animadas, por meio de uma série enorme de photographias.

Mais desenvolvido do que o kinetoscopio do qual é uma amplificação que tem a vantagem de offerecer a visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo apparelho a que se dá o nome de cinematographo.

Em uma vasta sala quadrangular illuminada por lampadas electricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em filas e voltadas para o fundo da sala onde se acha collocada, em altura conveniente, a tela reflectora que deve medir dous metros de largura approximadamente. O apparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, collocado entre as duas portas de entrada.

Apaga-se a luz electrica, ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos apparece a projecção luminosa, a principio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funcções o apparelho, a scena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das photographias que se succedem rapidamente, ou por inexperiencia de quem trabalha com o apparelho, algumas scenas movião-se indistinctamente em vibrações confusas; outras, porém, resaltavão nitidas, firmes, accusando-se em um relevo extraordinario, dando magnifica impressão da vida real. Entre estas citaremos: a scena emocionante de um incidente de incendio, quando os bombeiros salvão das chammas algumas pessoas; a da dança serpentina; a da dança do ventre; etc. Vimos tambem uma briga de gatos; uma outra de gallos; uma banda de musica militar; um trecho de boulevard pariziense; a chegada do trem; a officina de ferreiro; uma praia de mar; uma

evolução espectacular de theatro; um acrobata no trapesio e uma scena intima.

O espectáculo é curioso e merece ser visto, mas aconselhamos os visitantes a se acautelarem contra os gatunos. Na escuridade negra em que fica a sala durante a visão, é muito facil aos amigos do alheio o seu trabalho de colher o que não lhes pertence. A policia que tão bem os conhece poderia providenciar no sentido de impedir-lhes a entrada naquelle recinto.

Cerca de três semanas depois dessa estréia, era inaugurado o Salão Paris no Rio, uma sala fixa para exhibições cinematográficas na Capital Federal, que passaria a exhibir “vistas animadas” no “Animatógrafo Lumière” ou “Vitascópio Super-Lumière”, como os jornais confusamente denominaram o aparelho. O Salão Paris estava localizado na Rua do Ouvidor, n. 141, e pertencia à firma Sales & Segreto, respectivamente de propriedade do Dr. Cunha Sales, *empresário* do jogo do bicho e também proprietário do Pantheon Ceroplástico, um museu de cera, e de Paschoal Segreto, o principal articulador dos entretenimentos da capital do país, jocosamente apelidado pelos jornais de “Ministro das Diversões”. O Rio de Janeiro passou, então, a possuir uma sala fixa e a receber, sistematicamente, outros projecionistas ambulantes, que alugavam salas e salões para apresentarem seus aparelhos à sociedade carioca.

Depois do Rio de Janeiro, há um movimento de interiorização do espetáculo cinematográfico pelo Brasil. Dentro da lógica de ampliação geográfica do alcance da novidade e, por extensão, da acumulação de lucros com tal expansão, muitas cidades, principalmente as capitais, foram, paulatinamente, recebendo os espetáculos de cinematógrafo por meio de exibidores ambulantes. O pesquisador Máximo Barro, em dois livros pouco divulgados, “A primeira sessão de cinema em São Paulo” (1996) e “Na trilha dos ambulantes” (2000) empreendeu um importante levantamento deste movimento, a partir de contribuições de pesquisadores nas cidades referenciadas, que apresentamos na tabela abaixo, elaborada a partir da compilação e adequação dos dois estudos:

CIDADE	ANO	DATA	PROJECCIONISTA	APAREHO
Rio de Janeiro	1896	08.07	Henry Paille	Omniógrafo
São Paulo		08.08	G. Renouveau	Cinematógrafo
Porto Alegre		04.11	F. di Paola	Scinomatógrafo
Manaus	1897	11.04	Sem referência	Cinematógrafo
Curitiba		25.08	Faure Nicolay	Cinematógrafo Lumière
Salvador		04.12	Dionísio da C.	Cinematógrafo
João Pessoa		25.07	N.M. Parente	Cinematógrafo Lumière
Natal	1898	16.04	N.M. Parente	Cinematógrafo Lumière
São Luís		10.04	Moura Quineau	Cronofotógrafo de Démeny
Belo Horizonte		??.10	Germano Alves	Cinematógrafo Lumière
Aracaju	1899	16.01	H.Kaurt	Sem referência
Florianópolis	1900	21.07	H.Kaurt	Sem referência

A julgar pelas dificuldades próprias de locomoção, já que os deslocamentos interestaduais eram feitos, basicamente, por meio de navegação (marítima e fluvial) e ferrovias, há que considerarmos a rápida expansão da cinematografia no Brasil. Em 1896, já são três capitais alcançadas; no ano seguinte, mais quatro, essas nas regiões Norte, Nordeste e Sul; em 1898, mais três capitais, duas no Nordeste e uma no Sudeste; em 1899, uma nordestina e, por fim, na virada para o século XX, mais uma no Sul.

Um bom exemplo da velocidade dessa expansão talvez seja verificar a trajetória de um dos projetoristas ambulantes referenciados por Barro (2000), por exemplo, Faure Nicolay. Ele surge no levantamento, pela primeira vez, em agosto de 1897, em Curitiba. Dois meses depois, está em Campinas e São Carlos. Em novembro, dá apresentações em Mococa. Em janeiro de 1898, leva seu “Cinematógrafo Lumière” para São Paulo, no fim deste mesmo mês, já está em Pindamonhangaba. Em abril, está em Petrópolis; em maio, no Rio de Janeiro. Em setembro, volta a Pindamonhangaba. Em dezembro de 1901, está no Rio de Janeiro e, por fim, no mês seguinte, sobe a serra novamente, para apresentar seu aparelho em Petrópolis. Outras cidades devem ter sido visitadas por Faure Nicolay que o levantamento de Barro, infelizmente, não abarca. Era a lógica do período: alcançar o maior número de cidades no menor tempo possível, para auferir maiores lucros, enquanto o aparelho ainda fosse um artefato de novidade. Outra

lógica: as várias mudanças de nomes para um mesmo aparelho. Faure Nicolay apresentase, sucessivamente, como empresário de um Cinematógrafo Lumière (Curitiba, Mococa, São Paulo, Pindamonhangaba); e de um Animatógrafo (Campinas, Petrópolis, Rio de Janeiro), dois nomes para uma mesma máquina.

O trabalho de Barro (1996), como percebemos, carece de referências precisas de nomes, datas e até mesmo de dados relativos a outras capitais, o que ocorreu talvez pela falta da circulação do conhecimento científico ou mesmo de pesquisas sobre o tema. Um exemplo: a referência de que o autor dispunha sobre São Luís do Maranhão era o livro de Euclides Moreira Neto, “Primórdios do Cinema em São Luís”, de 1977, que não apresentava o nome do introdutor da cinematografia na cidade. Nossa pesquisa (MATOS, 2002), realizada mais de duas décadas depois, encontrou o nome de Moura Quineau fartamente referenciado nos jornais. Essas lacunas, todavia, não tiram o mérito da obra de Barro, uma das poucas que conseguiram, de maneira ampla, lançar luzes sobre essa fase inicial e marginal do nosso cinema. Mas, infelizmente, uma obra pouco conhecida, quase anônima, editada, inclusive, artesanalmente.

Além das capitais, há ainda que considerar, para o entendimento dessa expansão, o alcance das cidades menores, próximas das capitais, sobretudo em estados como Rio de Janeiro e São Paulo, o que marca um deslocamento dos ambulantes relacionado, principalmente, à busca de um público fora das grandes cidades, pois essas, depois dos primeiros anos, já começam a conviver com salas fixas de cinema. Era preciso buscar outros nichos e as cidades do interior se adequavam bem a esse intento.

E quais eram as características desses projetoristas que viajavam pelo Brasil com a “nova invenção, que é certamente uma das coisas mais curiosas de nossa época”, como a qualificou o jornal francês *Le Radical*, dois dias após a exibição-batismo francesa, em 1895 (apud TOULET, 2006, p. 135)? Há muitas caracterizações entre os estudiosos do tema. Noronha (1987) registra: “Assim eram chamados os projetoristas que viajavam de cidade em cidade, de vila em vila, levando a novidade às populações do interior.” Matos (2002, p. 21) os apresenta como “viajantes que saíam de cidade em cidade, alugando salões ou teatros e mostrando a mais nova e impressionante maravilha da tecnologia, muitas vezes inserindo também outros números nas sessões”. Barro (2000, p. 9) afirma que eles viajavam “munidos de um projetor simplérrimo e meia dúzia de filmes medindo 17 metros de comprimento que, quando projetados na velocidade

correta de 18 fotogramas por segundo, obteriam a duração de pouco mais de 47 segundos.” É ainda este autor (2000, p. 11) quem resgata o cenário das apresentações dos ambulantes:

Os aparatos das sessões cinematográficas brasileiras limitavam-se a um lençol ou outro pano branco, estirado por pregos, que servia de tela ou alvo, como era então chamada. O calor da sala, mesmo no inverno, propiciava o alargamento do tecido, obrigando o projecionista a molhá-lo com mangueira ou regador, a cada tanto, para novamente estirá-lo e dar mais brilho às imagens, mercê das propriedades que a água possui quando atravessada pela luz. As sessões duravam ordinariamente 30 minutos. Formatados por 5 ou 6 filmes de 47 segundos, chegaríamos a um total de 5 minutos. Com mais outros 10 para saída e entrada do público, sobrariam sempre 15, preenchidos pela personalidade carismática destes aventureiros ignorados pelos historiadores brasileiros, carregando e descarregando filmes, vistos como feiticeiros que tinham o condão de fazer a fotografia mover-se.[E ainda:] O projetor era ordinariamente instalado no centro da sala ou teatro, à mostra de todos. Apenas quando o evento se abrigava em teatros que tivessem um bom recuo de palco, é que assistia-se o espetáculo por retro projeção. Quem assistisse um espetáculo cinematográfico pela primeira vez, comumente colocavam-se (sic) de frente para o aparelho e de costas para a tela, julgando-o receptor e não transmissor de imagens. Durante a projeção do trecho de 47 segundos, no escuro, o filme caía no chão, ou no máximo, era recolhido num cesto, porque os aparelhos ainda não dispunham de carretel receptor. Ao término da rapidíssima projeção de cada assunto, as luzes eram acesas e o projecionista calmamente enrolava o filme depositado no cesto ou chão. Em seguida, iniciava o carregamento no projetor, do trecho seguinte, renovando-se o processamento anteriormente visto. Desse modo, metade do tempo da sessão era perdida nesse ritual. Perdida, é bom deixar claro, para o nosso conceito atual, porque para o espectador da época, aquilo, também, era ingrediente do encantamento da novidade.

Com maior ou menor diferença, dado que em alguns locais houve apresentações distintas, esse era o contexto dos espetáculos de cinematógrafo no Brasil, nos primeiros anos dessa atividade no país. Quase sempre homens (a única mulher que surge nesse período é a atriz maranhense Apolônia Pinto, que volta da Europa, em 1897, com um cinematógrafo, qualifica-o como “o primeiro da América do Sul”, apresenta-o no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, e depois excursiona pelo país, com seu esposo, Germano Silva), muitos advindos do trabalho com a fotografia, quase todos com poucos recursos financeiros para *animar* a empresa e contando, por onde passavam, basicamente, com a publicidade para os seus espetáculos restrita ao “panfleto ou volante”: “Uma folha de 30cm x 10cm, com as informações que a divulgação do evento exigia, [que] era colada em postes e batentes de estabelecimentos comerciais, às vezes,



emoldurando vitrines” (BARRO, 2000, p. 14) ou valendo-se da divulgação *oferecida* pela imprensa da época, circunscrita aos jornais impressos. A esse respeito, analisando a performance de Pascoal Segreto, o proprietário do Salão Paris no Rio, afirma Araújo (1985, p. 126-7) que

Pascoal Segreto era pródigo em promover sessões especiais aos jornalistas. Às vezes ia pessoalmente às redações ou então remetia convites verbais. A verdade é que naquele tempo o cinema, diversão nova e talvez não muito lucrativa, não permitia ao empresário arcar com as despesas de grandes anúncios na imprensa. E, com suas funções dedicadas aos representantes da imprensa, Segreto conseguia propaganda eficiente e econômica.

E Barro (2000, p. 111) complementa: “Paschoal dispunha de jornal próprio para anunciar sua programação e jamais menosprezou o poder da imprensa. Jornalista era sempre convidado e, quiçá, pago.”

Em São Luís, o ciclo do cinema ambulante se deu entre 1898 e 1909. Nesse espaço de tempo, a capital do Maranhão foi visitada dezesseis vezes, sistematicamente, por quatorze aparelhos diferentes, conforme tabela abaixo (MATOS, 2002):

APARELHO	ANO	PERMANÊNCIA
Cronofotógrafo de Demeny	1898	07.04.08 – 15.05.08
Bioscópio Inglês	1902	13.07.02 – 09.08.02
Cinematógrafo Alemão	1902-3	18.04.02 – 01.03.03
Bioscópio Ítalo-Brasileiro	1903	24.10.03 – 12.11.03
Cinematógrafo Hervet (1)	1904	30.04.04 – 13.05.04
Cinematógrafo Kaurt	1906	27.01.06 – 02.02.06
Aletorama		16.06.06 – 28.06.06
Cinematógrafo Parisiense (1)		28.08.06 – 11.09.06
Cinematógrafo Hervet (2)	1907	16.03.07 – 16.04.07
Cinematógrafo Parisiense (2)		20.04.07 – 22.04.07
Cinematógrafo Gaumont		14.08.07 – 16.08.07
Teatro Campestre		06.10.07
Cinematógrafo Falante /Maurice e Linga	1908	30.01.08 – 12.02.08
Cinematógrafo Fontenelle		07.03.08 – 10.05.08
Cinematógrafo Norte-Americano		05.09.08 – 29.09.08
Cinematógrafo Pathé	1909	01.05.09 – 08.05.09

Como é possível perceber, o ciclo vai se aprimorando com o tempo, tornando a diversão cada vez mais frequente para a sociedade ludovicense. Assim, de um aparelho em 1898, ela recebe três entre 1902 e 1903, outro em 1904, três em 1906, quatro em 1907, três em 1908 e o último, em 1909, quando então o ciclo se encerra porque, nesse ano, é inaugurada a primeira sala fixa de cinema na capital do Maranhão (Cinema São Luiz, em 31.11.1909), que não será mais visitada por nenhum projetorista ambulante, mesmo porque, a cremos na historiografia referente ao tema, por essa época já estamos no final da fase de “domesticação” e o cinema já inicia sua configuração como arte-indústria e ganha outras características, como por exemplo, a proliferação de salas fixas e, por conseguinte, a perda de espaço e de importância dos ambulantes. Nas palavras de Barro (2000, p. 15),

A implantação dos cinemas fixos, com um método de distribuição e exibição industrializado, expulsará os caixeiros viajantes dos primeiros tempos para cidades de poucos atrativos, muitas vezes levando seus poucos filmes a fazendas distantes, para um único espetáculo.

Para ratificar as informações sobre a difusão e abrangência dos projetoristas ambulantes, durante os 11 anos do ciclo maranhense, São Luís recebeu treze “empresários de cinematógrafos”, a saber: Moura Quineau, com o Cronofotógrafo e o Alethorama; José Felipe com o Bioscópio Inglês; Bernard Bluhm com o Cinematógrafo Alemão; o proprietário do Cinematógrafo Ítalo-Brasileiro, não denominado nos jornais; Edouard Hervet com o Cinematógrafo Falante, em duas ocasiões; H. Kaurt com o Cinematógrafo Kaurt; Rufino Coelho com o Cinematógrafo Parisiense, em duas oportunidades; Arcádio Foont, com o Cinematógrafo Gaumont; José Ovídio com o Teatro Campestre; Empresa Maurice & Linga com o Cinematógrafo Falante; Raimundo Fontenelle com o Cinematógrafo Fontenelle; Ferdinand Herman com o Cinematógrafo Norte-Americano e, por fim, o proprietário do Cinematógrafo Pathé, cujo nome os jornais não divulgaram. Havia, neste aspecto, uma questão também de geografia: São Luís era uma cidade distante, de difícil acesso, até mesmo por ser uma ilha e, na maioria das vezes, os projetoristas passavam por ela indo para Manaus ou Belém, cidades do norte do país bem mais desenvolvidas nessa época, pela pujança do ciclo da borracha.

Da mesma forma que na Capital Federal, não foi por um Cinematógrafo Lumière que São Luís iniciou sua relação com a cinematografia. O aparelho que aportou na cidade é quase um desconhecido nas relações de projetores que se disseminaram pelo mundo. No Brasil, pelo cotejamento da referência disponível, só encontramos outra citação a ele em Pelotas, no dia 22 de abril de 1898. Ele era o Cronofotógrafo de Démeny e foi trazido à capital maranhense por Moura Quineau, “habil photographo que aqui já residio”, como o qualificou o jornal *Pacotilha*, de 9 de abril de 1898, véspera da estréia em uma pequena sala em frente ao Teatro São Luiz. A referência à fotografia para qualificar Moura Quineau é pertinente. Sabemos que, quando o cinema inicia seu processo de expansão, muitos fotógrafos abandonam o trabalho com as “imagens fixas” para se jogarem na aventura feérica (em todos os sentidos) da nova arte visual.

Como era comum nesta fase, Moura Quineau fez um anúncio modesto na *Pacotilha* do dia anterior, que reproduzimos abaixo:

**Chronophotographo**  
**Maravilhoso invento**  
**de Demeny**  
 Photographias animadas  
 Estrêa Domingo, 10.  
 Trez secções todas as noites  
 ás 7, 8 e 9 horas, no predio n. 17  
 a rua do Sol, em frente ao Thea-  
 tro S. Luiz.  
**Funcções surprehendentes**  
*Ver para crer!*  
 Entrada 1\$000 por pessoa com  
 direito a cadeira.  
 A empresa apresentando pela  
 primeira vez este grandioso tra-  
 balho deixa de elogiar-o, trans-  
 crevendo o que tem jornaes on-  
 de tem sido exhibido as photo-  
 graphias animadas, por julgar  
 desnecessario a um publico il-  
 lustrado e hospitaleiro como o  
 sabe ser o publico maranhense.  
 Tendo de seguir para o norte  
 a empresa, previne as exmas. fa-  
 millas que poucas funcções dará  
 nesta capital; e contando na ge-  
 nerosidade do publico em geral  
 a empresa desde já antecipa o  
 seu agradecimento. 1137

O anúncio se repete nos demais dias da temporada. É provável que também ele tenha distribuído alguns panfletos, prática bastante comum para esse tipo de divertimento, porque barata e de grande alcance. Outra prática utilizada eram as “pré-estréias” para a imprensa:

**CRONOPHOTOGRAPHO -**

Assistimos ante-hontem a exposição deste moderno aparelho, em frente ao theatro, que muito nos agradou.

As vistas, que nos dão homens ou outros animaes em movimento e em sua forma natural, são das melhores; podemos destacar dentre outras a cavallaria hespanhola fazendo manobras, as mulheres em duello etc.

Merece atenção do publico pois é um trabalho bonito e moralizado.

É preferivel ás Laranjas da Sabina.<sup>11</sup>

(O FEDERALISTA, 09.10.1898)

Estas vão ser, com mais ou menos especificidades, as formas de divulgação de todas as companhias cinematográficas que passaram por São Luís durante o ciclo ambulante: anúncios maiores ou menores, publicados por poucos ou muitos dias em

<sup>11</sup> No mesmo período em que o Cronofotógrafo inaugurava suas sessões, estava na cidade, em temporada, a famosa companhia de teatro Dias Braga. Acreditamos que essa expressão (Laranjas da Sabina) tenha alguma relação com um ou mais espetáculos que aquela companhia teatral então apresentava.

apenas um jornal ou em mais de um, simultaneamente; visitas às redações dos jornais e convites para a imprensa, com a conseqüente coleta de notas elogiosas, quase sempre, das sessões do dia anterior; *avant-premières*; panfletos.

Muitos registros vão ser deixados nos jornais ludovicenses em todo o ciclo do cinema ambulante, o que permitiu construir o percurso de cada uma das 14 máquinas que deram espetáculos de “vistas animadas” em São Luís e forjar especificidades. Por exemplo, em todo o ciclo do cinema ambulante, nenhum cinematógrafo fez mais sucesso do que o Bioscópio Inglês, de J. Fellipe, o segundo a visitar a cidade, em 1902, a ponto de causar uma situação até então inédita nas sessões que tinham lugar no Teatro São Luiz, registrada pelo jornal *O Federalista* do dia 21 de julho:

Tão extraordinária, foi a procura de ingresso que hontem, ás 7 da noite, já não existia a venda um só que fosse e as cadeiras começaram a dar agio, offerecendo se por uma o duplo do seu preço.  
O empenho de comprar-se um ingresso, a gritaria que se faziam para possuil-o, era maior do que quando tem de subir á scena um drama, uma revista, que ainda não é conhecida de nossa platéa.

Em 1907, já quase no fim do ciclo e também da fase de domesticação, o público não se contentava mais com espetáculos de cinematógrafos defeituosos, o que gerava algumas situações de desconforto, como a que o jornal *Pacotilha* registrou sobre o Cinematógrafo Gaumont:

(...) A terceira parte preencheu-o o sr. Albany, que se exhibiu novamente, apresentando o bello trabalho de nigromancia <sonho aereo>, e pelos syndocronismo falante e cinematographo Gaumont.  
A audição duma scena de Cavallaria Rusticana foi bôa, apesar das falhas notadas, a principio, na combinação dos aparelhos.  
O cinematographo, porém, foi um verdadeiro desastre.  
Ainda há pouco tempo, o sr. Hervet exhibiu, no S. Luiz, um aparelho aperfeçoadissimo, sendo, portanto, muita temeridade a exhibição, agora, dum outro aparelho que nem ao menos se iguala ao do sr. Hervet, que recebeu os maiores applausos da nossa platéa.  
E foi esse, sem duvida, o motivo por que a assistencia, embora limitada, prorompeu em estridentes apupos á apresentação do quadro <Avô em pancas>, apupos que augmentavam, tornando-se incessantes quando o sr. Arcadio Foont assomou o palco, necessariamente para comunicar desarranjos no cinematographo.  
Foi um verdadeiro desastre, repetimos, o cinematographo Gaumont. Defeito de luz ou desafinação, o certo é que desagradou immenso e deu ensejo á tremenda manifestação de desagrado que a platéa poz em pratica.  
(PACOTILHA, 16.08.1907)

O último registro do ciclo do cinema ambulante é de 1909, quando o Cinematógrafo Pathé ocupa o Teatro São Luiz, numa temporada não muito exitosa. Os jornais não registraram o nome do proprietário do aparelho, apenas a sua luta para seguir com a empreitada:

Cinematographo Pathé –

Com pequena concorrência, o que é para lamentar, realizou-se no sabbado a terceira função do cinematographo pathé.

O theatro S. Luiz tinha um aspecto triste, apesar das boas fitas comicas que se desenrolaram no palco e que despertariam fartas gargalhadas, se em maior numero fossem os espectadores.

(...)

Não sabemos quando será o novo espectáculo. Mas é de crer que a empresa não desanime. Água mole em pedra dura tanto dá até que fura...

(PACOTILHA, 10.05.1909)

O ciclo encerra-se com essa exibição. Daí por diante, as notícias que surgem nos jornais já se referem à inauguração do Cinema Pathé e do Cinema São Luiz. Este consegue a primazia de iniciar um novo momento, inaugurando suas instalações no Café da Paz, situado na Praça João Lisboa, com uma “numerosa concorrência”, no dia 31.11.1909, como registra a *Pacotilha* do dia seguinte. O Cinema Pathé só vai abrir suas portas exatamente um mês depois, no Café Chic, na Rua Grande, n. 03.

A partir de então, os cinemas passam a fazer parte do cotidiano da cidade, com exibições diárias, matinês para crianças, salas suntuosas, uma publicidade agressiva que envolvia presentinhos e sorteios para o público, filmes identificados pelo gênero, filmes coloridos, preços acessíveis a quase todos e até filmagens próprias “de assuntos maranhenses”. É um novo momento, uma nova fase para a cinematografia, que a *Pacotilha* resumiu neste pequeno comentário:

Diversões – Hontem os cinemas estiveram à cunha. Mal ia terminando uma sessão e já numerosos espectadores aguardavam a seguinte. Em frente ao S. Luiz, ao Ideal e ao Pathé, notava-se um desuzado movimento. A nossa população já vai compreendendo que é preciso sair de caza, ao menos uma vez por semana, provando as distrações mais ao alcance do bolso.

(PACOTILHA, 22.08.1910).

E por onde andariam os projecionistas ambulantes? A julgar pelo que registra a historiografia, certamente ainda levando “a ultima invenção deste fim de seculo em materia de maravilhas”, como o repórter da *Pacotilha* qualificou o Cronofotógrafo de

Démeny assim que o viu, em abril de 1898, para cidades menores, para o interior do Maranhão ou estados vizinhos, encantando multidões ainda não alcançadas por este que era um dos principais artefatos da modernidade, como bem ilustra essa situação vivida por Humberto de Campos e registrada, em 1933, nas memórias do escritor (apud BARRO, 2000, p.113-4):

Eu de mim recordo-me perfeitamente dos primeiros filmes que fui espectador. O exibidor ambulante, dos muitos e beneméritos que percorriam então os sertões brasileiros, levando a mais surpreendente novidade da época, fora à cidade piauiense de Parnaíba. Era nos primeiros dias de 1903. Não me lembro se do programa constavam dramas e comédias. Sei, apenas, que oferecia na tela, a reprodução de acontecimentos consideráveis naquela hora do mundo, distinguindo-se, entre eles, pela nitidez e pela imponência do espetáculo, as marchas e cargas da cavalaria inglesa que efetivava, então, a ocupação militar do Transvaal. A guerra dos boers já havia terminado há quase um ano, mas os combatentes continuavam ainda em quadriláteros de pano comovendo os homens pelo interior do Brasil. Utilizando elementos rudimentares de emergência, lançando mão de carbureto como sucedâneo da eletricidade, a verdade é que a cinematografia se desobrigou admiravelmente, dessa vez, em Parnaíba, das suas responsabilidades.

A cinematografia nasce dentro do movimento de expansão e consolidação da modernidade e vai se configurar como uma espécie de instrumento arquetípico dela, pois guarda em si muitas das características modernas: ela congrega a natureza deificada da máquina, incorpora a ideologia do maquinismo tão forte nessa época, verificada, principalmente, nas exposições universais, que eram, nas palavras de Walter Benjamin (apud MACHADO, 2007, p. 35), o “centro de peregrinação ao fetiche mercadoria”; está fortemente vinculada ao caráter capitalista e de mercadoria que este sistema econômico encerra; é fruto da expansão da ciência e da indústria; amplia o escopo da concepção visual e mental dos cidadãos do final do século XIX. No capítulo seguinte, demonstramos o cenário desta modernidade, do seu surgimento à sua chegada ao Brasil e ao Maranhão e como o cinema se incorpora no seu universo – técnico e psíquico.

## CAPÍTULO 2

### BALAIOS DA MODERNIDADE

O termo “Balaio” é muito caro à cultura do Maranhão. Primeiro porque ele remete, historicamente, à Balaiada, a revolta popular ocorrida no estado entre 1838 e 1841, liderada por Manoel dos Anjos Ferreira, um fazedor de balaio, Cosme Bento das Chagas, líder de 3.000 escravos fugidos e pelo vaqueiro Raimundo Gomes. Considerada um dos mais importantes levantes do período regencial brasileiro, a Balaiada vive no imaginário social do Maranhão como um exemplo de ação justa do povo contra o regime escravocrata e colonial que então imperava no país e como símbolo de resistência legítima contra a opressão.<sup>12</sup> O segundo motivo é que o instrumento balaio, denominado “Cesto grande feito de palha, taquara, bambu, cipó etc, usado para transporte ou para guardar objetos” (HOUAISS, 2007, p. 382), é bastante utilizado na cultura popular do estado, seja como artefato de trabalho rural (para secar grãos, para catar arroz, feijão), seja como ornamento de casas (normalmente, pendurado na parede em lares de agricultores) seja ainda incorporado a algumas danças folclóricas e letras de músicas, como a conhecida “Balaio de Guarimã”, de Antônio Vieira e Lopes Bogéa, gravada por Rosa Reis no CD “Balaio de Rosas”.

A razão por que damos a este capítulo o nome de “Balaio da modernidade” se relaciona ao segundo caso acima citado. É na acepção do uso instrumental do balaio que se insere o conceito de multiplicidade que lhe é próprio: balaio como um local onde se colocam muitas coisas, às vezes coisas diversas. É este sentido que forja expressões como “Balaio-de-gatos”, dicionarizada, no seu sentido conotativo, como “Conflito entre muitas pessoas; rolo, confusão” (HOUAISS, 2007, p. 382); “Balaio de sotaques” (arraial bastante tradicional do SESC São Luís, significando a reunião dos quatro sotaques que formam os ritmos dos grupos de bumba-meu-boi: matraca, orquestra, zabumba e pandeirão); mas que também se espalha em tudo o que diz respeito a “muitas coisas em

---

<sup>12</sup> Recentemente, quando do processo de cassação do governador eleito em 2006, Jackson Kleper Lago, pelo TSE, depois pelo STF, os adeptos do Governador – e ele próprio – resistiram à decisão do STF, recusando-se a deixar o Palácio dos Leões, sede do governo estadual. Na tentativa de criar uma adesão popular e uma identidade de luta contra o poder político da família Sarney, caracterizada como oligárquica e responsável pelo processo que provocou a cassação, o grupo se autodenominou e foi denominado pela imprensa de “Novos Balaiois”.



um mesmo lugar”. Num acesso rápido ao Google, é possível encontrar muitos endereços eletrônicos vinculados a este sentido de balaio, inclusive com o termo no título, como: “Balaio do Kotscho”, “Balaio Cultural”, “Balaio da Kelly”, “Balaio de Minas”, “Balaio de Notícias”, “Buffet Balaio”, “Balaio Virado” (site do grupo musical Balaio de Piá, de Rio Claro/SP). São muitos títulos, todos mantendo a mesma relação com o sentido de diversidade.

Dessa forma, o que queremos apreender com este “Balaio da Modernidade” é a natureza diversa, múltipla mesmo, do que foi a modernidade, quer num contexto mais geral ou mais local, em todos os seus aspectos: nos setores em que ela se manifestou – das reformas urbanas às idéias, dos artefatos maquínicos à educação feminina, da religião ao jornalismo; na forma de apreensão que teve – apologética em alguns casos, defensiva em outros, de ferrenha oposição em alguns outros; nas contribuições que legou – na experiência material, simbólica, cultural e até espiritual dos habitantes de São Luís.

## 2.1. Os cenários da modernidade

A modernidade não possui um conceito monolítico. Pelo contrário, talvez seja esta uma das mais controvertidas categorias das Ciências Sociais a se caracterizar. Marshal Berman (1986, p. 35), na tentativa de conceituá-la, aponta uma crítica aos que querem lhe atribuir um caráter unilateral:

A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neoolímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo.

Acreditamos, como Berman, que o sentido da modernidade não pode ser fechado nem ela tomada como experiência uniforme para todos os cenários, mas sempre relativizada e, mais que isso, proporcionalizada, levando-se em conta as realidades bastante específicas em que vai se apresentar, num movimento de “pulverização” pelo mundo a partir, efetivamente, do século XIX, impulsionada pela sua natureza globalizante (GIDDENS, 1991).

Dos muitos conceitos que a modernidade assume, dos mais variados campos das Ciências Sociais, vamos apresentar alguns. O primeiro deles é o conceito historiográfico, que demarca o seu aparecimento na evolução horizontal do tempo. Para tanto, valemos deste excerto de Marshall Berman:

Na **primeira fase**, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente mas em estado de semicegueira, no encaço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. Nossa **segunda fase** começa com a onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira bastante abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. No século XX, **nossa terceira e última fase**, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.” (BERMAN, 1986, p. 16-7)

Há um consenso em determinar o fim da Idade Média como a eclosão da gênese da modernidade, o que está, inclusive, sacralizado pela historiografia clássica, quando esta faz a divisão dos períodos históricos.<sup>13</sup> De fato, pelo cotejamento das referências de alguns autores (GIDDENS, 1991; THOMPSON, 2008; IANNI, 2000; CARVALHO, 2008), é possível verificar o processo de desenvolvimento de uma série de fatores que, conjugados, foram configurando uma nova feição do mundo a partir do século XVI. GIDDENS (1991), numa tentativa de traçar uma formatação das alterações que o mundo moderno apresenta em relação ao mundo pré-moderno, cita os seguintes fatores: em

<sup>13</sup> Vale lembrar que a história tradicional divide assim os períodos: Idade Antiga/Antiguidade: do surgimento da escrita à queda do Império Romano do Ocidente, no século V; Idade Média: do século V ao século XV; Idade Moderna: do século XV à Revolução Francesa; Idade Contemporânea: da Revolução Francesa aos dias atuais.

primeiro lugar, a modernidade configura um ritmo de mudanças muito rápido em relação à era anterior, tanto no que diz respeito às inovações tecnológicas quanto a outras áreas; em segundo lugar, as mudanças que foram ocorrendo tinham uma amplitude muito maior, em alguns casos até global; em terceiro lugar, a especificidade de muitas das instituições modernas configura uma distinção radical: o modelo político do estado-nação, a dependência das fontes inanimadas de energia para o desenvolvimento socioeconômico, a transformação de produtos e do trabalho assalariado em mercadoria, a formatação da cidade moderna são algumas dessas configurações que deram à modernidade uma natureza diferenciada da ordem tradicional.

Outro conceito de modernidade aventado é o que diz respeito à sua natureza técnico-industrial, o que deu ensejo para, inclusive, surgir a denominação “Modernidade Industrial” (RIBEIRO, 2008). É um conceito limitado, mas que está fortemente vinculado à face mais externa e estereotipada do que foi a modernidade, sobretudo a partir do século XIX. Tal concepção se relaciona ao fato de que dois dos principais vetores da transformação moderna do mundo foram o capitalismo e o industrialismo (GIDDENS, 1991), cuja face mais concreta está nos frutos da Revolução Industrial – tanto a primeira, no século XVIII, caracterizada pelo uso do ferro, do carvão e das máquinas a vapor, quanto a segunda, no século XIX, com base na eletricidade e nos derivados do petróleo.<sup>14</sup>

Um terceiro conceito que destacamos para caracterizar a modernidade é o que diz respeito à sua apreensão cultural, à sua vinculação com a criação de uma nova mentalidade no mundo e sobre o mundo. Neste sentido, o conceito de Gunning (2001, p. 39) é bastante providente:

---

<sup>14</sup> A importância da Segunda Revolução Industrial para o dia-a-dia das sociedades é imensa. Sevckenko (1998, p. 9), tentando relacioná-los, escreve: “No curso de seus desdobramentos surgirão, apenas para se ter uma breve idéia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas-gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pausteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerador e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora.”;

Por ‘modernidade’ refiro-me menos a um período histórico demarcado do que a uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação.

Não se trata, agora, apenas de acentuar que o capitalismo, o industrialismo, o estado-nação e demais mudanças alteraram a face do mundo, mas sim de apresentar, em primeiro plano, os sujeitos alterados por tais mudanças e a substância dessa alteração. E aqui a modernidade toma uma nova acepção: ela passa a ser perceptiva, subjetiva e analisada pelo viés das mudanças que unem artefatos e pessoas, maquinismos e percepção do novo contexto por quem experimenta tais sensações.

Vinculado a este conceito mais subjetivo de modernidade está um quarto campo conceitual, talvez um dos mais divulgados e estudados, no qual se tem uma base teórica em constante expansão: o campo da literatura. Aqui, o conceito de modernidade é, intrinsecamente, vinculado ao de modernismo literário ou de modernidade lírica. Como afirma Pires (2008, p. 38, grifos dele),

o termo **modernidade**, abstrato, complementa, no plano das idéias e dos anseios espirituais, o longo e doloroso processo de **modernização** por que tem passado o mundo ocidental, acentuadamente a partir do século XVIII.

Raciocínio que pode ser mais especificado com este trecho de Volobuef (2008, p. 14), para quem o termo

funciona como sinônimo de ‘modernismo’, referindo-se neste caso ao movimento artístico e literário ocorrido entre o final do século XIX e início do XX e cujo ápice, aqui no Brasil, foi o Movimento Modernista de 1922.

Eis até aqui quatro conceitos, de áreas distintas, que servem para criar um painel mais amplo do que vem a ser a modernidade, mas que, entretanto, ainda não comportam os muitos aspectos que esta mudança abarcou, nem as suas multifacetadas. Assim fizemos por acreditar, como Volobuef (2008, p. 13), que “O termo ‘modernidade’ não designa um conceito unívoco”.

Uma outra conceituação que se faz necessária, quando abordamos o assunto ‘modernidade’, diz respeito ao substantivo que sempre o acompanha e que, em algumas circunstâncias, é até tomado como seu sinônimo: modernização. Podemos dizer que a modernização está diretamente vinculada aos processos concretos, às mudanças estruturais impulsionadas pelo vetor capitalismo-industrialização, aos “efeitos resultantes dos avanços científicos e tecnológicos” (LEFEBVRE, 1969; LE GOFF, 1996 apud SANTOS, 2006, p. 150-1). Berman (1987) afirma que modernização são os processos sociais que performatizam as mudanças que as sociedades modernas apresentaram e ainda hoje apresentam, como as grandes descobertas científicas, a industrialização da produção, o (des)planejamento urbano, os sistemas corporativos, os sistemas de comunicação de massa, entre outras.

Modernização, assim, não pode ser tomada com o mesmo sentido de modernidade. Antes, ela se comporta como processo impulsionador externo da modernidade, a partir de um contexto específico. Esta, para ser exatamente identificada, precisa apresentar também transformações de natureza intelectual, mental e subjetiva. Se pudermos fazer uma comparação com a matemática, diríamos que a modernização é, na verdade, um subconjunto da modernidade, não seu substituto conceitual, como verificamos em muitas ocasiões na referência consultada – muitos autores tomam os dois termos significando a mesma coisa, ou um utilizado no lugar do outro ou ainda utilizando-os sem a devida especificação.

A natureza da modernidade envolve, além dos aspectos físicos e das ações políticas que geram a modernização, o surgimento de sistemas abstratos, de correntes de pensamento, de narrativas que lhe sejam vinculadas e que, de alguma maneira, reflitam o seu conjunto de valores. Por exemplo, Giddens (1991) identifica que, para Max Weber, o fator efetivador da modernidade foi a racionalização, que se expressou no uso da tecnologia e nas formas de organização das atividades humanas (por exemplo, a burocracia do estado); Ianni (2000, p.187) relata que a racionalização, como sistema de pensamento moderno, intensificou-se no final do século XIX, atingindo formas organizativas da sociedade (“Tudo tende a ser organizado, formalizado, sistematizado, calculado, contabilizado, modernizado ou racionalizado.”) e migrando para as ciências sociais e as artes em geral (“Os temas, as situações e os incidentes que povoam as narrativas revelam algo, ou muito, nesse sentido”).

Outros sistemas de pensamento também nasceram na modernidade e a impulsionaram. O positivismo é um deles. O darwinismo social também. Na literatura, destacamos o Romantismo, o Simbolismo, o Modernismo, o Naturalismo e as vanguardas como correntes literárias de maior expressão, cuja principal contribuição foi tematizar e destacar o sujeito moderno, em meio a seus conflitos, suas inquietações e suas idiossincrasias diante do mundo que se transformava, cada vez mais rapidamente.

Talvez seja no aspecto da apreensão da modernidade pelo sujeito envolto nela que esses dois sentidos – modernização e modernidade – mais se aproximam. Afinal, é por meio do contato com os frutos da modernização que os sujeitos apreendem a modernidade, na sua dimensão concreta e podem, dessa forma, estabelecer parâmetros simbólicos para defini-la e/ou experienciá-la.

Como os sujeitos apreendem, então, a modernidade? Para responder a esta pergunta, é preciso levantar uma série de fatores e campos de experiência. Por exemplo, a experiência da urbes, da vida e do usufruto da cidade na modernidade. O mais difundido exemplo de experimentação da modernidade na cidade é o de Paris, no século XIX que, inclusive, se difundiu como paradigma para o resto do mundo.

Paris começou a ser transformada em uma cidade de padrões modernos em 1853, durante a administração do Barão Haussmann, no governo de Napoleão III, sofrendo uma reforma que durou até 1869. As intervenções de engenharia civil e arquitetura abriram largas avenidas, criaram bulevares e distribuíram monumentos pela cidade. Foi uma reforma que alterou profundamente a face da capital francesa, atualizando-a para o novo século (“A cidade de Paris entrou neste século [XX] com a feição que Haussmann lhe deu”, afirma BENJAMIN, 1975, p.17) e configurando uma nova relação do parisiense com Paris.

As mudanças efetivadas fizeram com que as pessoas passassem a circular mais pelas ruas, foram criados locais de encontros, de reunião e de entretenimento cultural, surgiram os cafés e – mudança comportamental – apareceu, pela primeira vez, o fenômeno da multidão, que foi notado e transportado para a literatura, conforme Benjamin (1975, p. 46) assevera: “A multidão: nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX.” Para este pensador, nenhum autor se relacionou melhor com a multidão, vivenciando-a, personificando-a e se contrapondo a ela, do que

Baudelaire. Tal é a importância da multidão nesse contexto que Charney, Schwartz (2001, p. 24) a consideram “o ator central da modernidade”.

A cidade modernizada cria a multidão e a multidão gera a *flânerie* e o seu agente, o *flâneur*, uma espécie de símbolo metonímico das novas formas de experienciá-la: “Essa experiência sensual da cidade foi expressa na figura do *flâneur*, o personagem emblemático da Paris do século XIX, que perambulava pelas ruas, olhos e sentidos ligados nas distrações que o cercavam.” (CHARNEY, SCHWARTZ, 2001, P. 25). A *flanêrie* era a forma de a burguesia e a classe média, principalmente, consumirem o que a cidade proporcionava, e isso podia significar uma visita aos bulevares, aos cafés, às galerias para ver a moda das vitrines, ou ainda aos dioramas e panoramas, aos museus de cera ou ao necrotério de Paris. A *flânerie* pode também estar associada ao nascimento do público, da massa e da experiência mais subjetiva de apreensão dos bens culturais.

Outro exemplo das formas de apreensão da cidade pelos sujeitos pode estar no estabelecimento dos impactos na percepção que, na cidade moderna, causam os artefatos maquínicos. Neste sentido, duas experiências são paradigmáticas. A primeira é a da fotografia e a segunda, a do cinema.

A fotografia, como entretenimento visual e como artefato de memória, proliferou pelo mundo a partir da primeira metade do século XIX, principalmente nas grandes cidades, que estavam em franca expansão das suas trajetórias de modernização. Paris é um exemplo. Turazzi (1995) informa que a capital francesa, em 1850, tinha mais fotógrafos trabalhando que qualquer outra cidade europeia, quantidade que só cresceu nos anos seguintes. O contato com a fotografia vai trazer aos seus consumidores uma outra forma de percepção visual, como registra Turazzi (1995, p. 110): “A ampla difusão da fotografia foi responsável por um ‘alargamento visual’ do horizonte simbólico daquelas sociedades que passaram a conviver com esse fenômeno na segunda metade do século XIX.” Já era possível, com ela, ‘aprisionar’ o tempo e o espaço, consumir partes da cidade (seus habitantes, seus lugares, outros lugares, alargar o conhecimento de lugares até então inimagináveis etc). Na acepção de Gunning (2001, p. 35): “A fotografia coloca-se na interseção de diversos aspectos da modernidade, e essa convergência a torna um meio moderno e singular de representação’.

O cinema, desde o seu estabelecimento como diversão, já em 1895, popularizou-se assombrosamente, por sua própria característica de artefato industrial, vinculado à

cadeia do capitalismo comercial, de entretenimento para a massa e ainda de novidade, ligando-se ao mesmo tempo ao assombroso e ao maravilhoso, como o forjaram os meios jornalísticos e publicitários da época. A experiência do cinema está vinculada à experiência da cidade e à transformação da forma de percepção visual das populações que ele vai alcançar, no fim do século XIX e início do século XX. Numa tentativa de congregar as principais características que o cinema trouxe à vida moderna, Abel (2001, p. 258) o qualifica como “uma nova tecnologia de percepção, reprodução e representação; uma nova mercadoria cultural de produção e consumo em massa; um novo espaço de congregação social na esfera pública”. Poderíamos dizer mais: o cinema traz ao cidadão urbano um alargamento de visão sobre sua própria cidade, na medida em que, na tela, desfilam lugares da cidade para uma platéia que, talvez, não os conheça ainda; traz um alargamento da noção de mundo e da dimensão mesma deste<sup>15</sup>, pois também apresenta lugares distantes, exóticos e desconhecidos do mundo inteiro – neste sentido, a disseminação dos cinematografistas ambulantes Lumière pelo globo foi fundamental para a ampliação do número de vistas no catálogo da empresa, bem como pela diversidade de vistas, pelo fato de o cinematógrafo, além de projetar o filme, também gravar imagens; traz uma noção maior e mais real do que seja a atualidade, por conta dos filmes de atualidades e atualidades reconstituídas, que, regra geral, funcionavam como os telejornais de hoje, exibindo assuntos locais e globais ‘do momento’: guerras, coroações, funerais, tragédias naturais, paradas militares etc; e ainda estabelece a forma de percepção da realidade mediada de maneira hiperpotencializada, na medida em que ultrapassa a relação entre o sujeito e a experiência concreta estabelecida pela fotografia e pelos outros divertimentos visuais, tão comuns por essa época nas cidades ditas modernas.

Outros aspectos referentes às transformações nos estímulos dos sujeitos, proporcionadas pela nova configuração técnica e concreta do mundo, podem ser aventados. Ampliando este escopo, Charney, Schwartz (2001, p. 20) relacionam:

o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do corpo como local de visão, atenção e estimulação; o

---

<sup>15</sup> Uma pequena amostra dos títulos dos primeiros filmes do século XX reforça a noção de alargamento do conhecimento de mundo que o cinema, como espetáculo, favorecia ao público: ‘Pan-American Exposition’; ‘The Philippines and Our New Possessions’; ‘The Passing oh the Indian’; ‘Assination of President Mckinley’; ‘Around the World in Eighty Minutes’; ‘Life Under a Circus Tent’ e ‘The Chicago Stockyards, or from Hoof to Market’ (KELLER, 2001, p. 239).



reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordina uma resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão.

Como fenômeno econômico e social, a modernidade está diretamente vinculada à expansão capitalista e ao aparecimento e ascensão da burguesia como classe social. É no interior deste novo momento do mundo que a burguesia vai impor o capitalismo como “modo de produção e processo civilizatório” (IANNI, 2000, p. 99), de natureza, inclusive, global, que se multiplica, de maneira paulatina e sistemática, “através da exploração, do comércio e da colonização” (THOMPSON, 2008, p. 47). Tal noção é imprescindível para compreender o processo de expansão que, tanto o capitalismo quanto a modernidade, vão efetivar, com mais força e velocidade no decorrer do século XIX e que afetará, de maneira bastante particular e diferenciada, todas as partes da Terra.

Os primeiros sinais do que se pode caracterizar como uma modernidade brasileira surgiram no século XIX, em sua segunda metade. Sevcenko (1998, p. 14-15) identifica alguns dos fatores responsáveis pelo seu surgimento: a fundação, em 1870, do Partido Republicado, pela chamada “Geração de 70”, um grupo de jovens intelectuais, artistas, políticos, militares, imbuídos de idéias positivistas, abolicionistas, que visava substituir a monarquia por um novo regime; a expansão do café como base de apoio econômica para um novo modelo estrutural do país; a criação de um mercado de ações com base na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro; a abolição da escravatura; o aumento do mercado interno de consumo, com a entrada na economia do trabalho assalariado dos ex-escravos e dos imigrantes; a promoção da industrialização. Reunidos, esses e outros fatores foram os responsáveis pela “entrada triunfal do Brasil na modernidade.”

A nossa modernidade tem características próprias e distintas do que ocorreu na Europa – por isso, defendemos que a modernidade não pode ser vista como um fenômeno de características singulares. Diferente dos países europeus, no final do século XVIII ainda vivíamos num estado colonial, de industrialização quase inexistente e economia extrativista; comparada às cidades européias, nossa urbanização foi mais

singela, nossa multidão menos tumultuada; nosso cenário moderno foi menos intenso que o do velho mundo.

Eis os traços da nossa modernidade. Tivemos a introdução no país de um ideário moderno – na literatura, o Romantismo, o Simbolismo, o Naturalismo e o começo do Modernismo; na política, o ideário da República; nas ciências humanas, o positivismo, dentre outros. Tivemos um surto industrial, inicialmente concentrado no Rio de Janeiro e depois espalhado por outros estados, principalmente em função dos capitais estrangeiros que o Encilhamento<sup>16</sup> fez jorrarem no país e como justificção de tais empréstimos. Tivemos um processo de reformulação urbana, cujo principal modelo foi a reforma que o então prefeito Pereira Passos empreendeu, entre 1902 e 1904, na cidade do Rio de Janeiro, a capital da recém-instalada república (esta, em si mesma, a representação de um regime político mais moderno, baseado em eleições pelo voto), inspirada diretamente na Paris de Haussmann. Tivemos a instituição de uma série de discursos de natureza racionalista-tecnicista, como o dos médicos, engenheiros, cientistas, advogados, imbuídos da construção de uma nova identidade para o país. Tivemos a introdução de novos elementos no ambiente público das cidades, grandes e pequenas: a iluminação elétrica, o transporte ferroviário, o serviço de bondes de tração elétrica, o uso da água encanada e do gás de cozinha. Tivemos o desenvolvimento da imprensa, com o aumento das tiragens dos jornais, o uso da ilustração e, logo após, da fotografia, o surgimento das revistas ilustradas, a incorporação do anúncio publicitário em jornais e revistas, a reestruturação do texto jornalístico e o surgimento de uma nova estrutura organizacional, que transformou os órgãos de imprensa em empresas, profissionalizando os seus colaboradores. Tivemos a entrada no país de novas e diferentes formas de entretenimento: o folhetim e a fotografia, na primeira metade do século XIX, o kinetoscópio, os panoramas, o cinematógrafo, o fonógrafo, os cafés-concerto, no final do século. Tivemos a incorporação de novos meios de locomoção, além do bonde já citado: a bicicleta e, no início do século XX, o automóvel. Tivemos, enfim, a incorporação de uma nova mentalidade no País, precisamente representada por este trecho de crônica de João do Rio sobre o novo modo de vida do habitante do Rio de Janeiro:

---

<sup>16</sup> Entre 1889 e 1892, o então ministro das Finanças, Rui Barbosa, da recém-criada república instituiu a política de fomento e expansão do crédito por meio da tomada de empréstimos no exterior, para o desenvolvimento de empreendimentos no ramo do comércio e da indústria. Essa política ficou conhecida como Encilhamento e uma das suas conseqüências foi o investimento de capitais na industrialização de maneira desordenada, muitas vezes apenas para justificar os valores emprestados e, ato contínuo, a falência de muitos empreendimentos mal planejados. Encilhamento era uma gíria carioca, uma referência direta ao lugar, no hipódromo, onde se colocavam os cavalos.

Vede o espectador teatral. Logo que o último ato chega ao meio, ei-lo nervoso, danado para sair. Para quê? Para tomar chocolate depressa. E por que depressa? Para tomar o bond onde o vemos febril ao primeiro estorvo. Por quê? Porque tem pressa de ir dormir, para acordar cedo, acabar depressa de dormir e continuar com pressa as breves funções da vida breve. (RIO, *Cinematógrafo*, 1909 apud SUSSEKIND, 1987, p. 103).

No final do século XIX, estávamos em plena transformação do *locus* brasileiro, com a introdução de todas as novidades e mudanças mencionadas que alteravam, em maior ou menor grau, a forma de pensamento e de vida dos habitantes das cidades alcançadas por essa modernidade. Da mesma forma que nas grandes metrópoles, todas as incorporações de artefatos, formas de organização, reestruturação da paisagem urbana, maneiras de se divertir e de experienciar a realidade, agora mediada por equipamentos tecnológicos acabaram por alterar o *ethos* da sociedade. “O Rio Civilize-se”, frase cunhada pelo jornalista Figueiredo Pimentel, tido como o maior cronista social da capital da República, e publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, considerado um jornal moderno e um dos melhores do país (ARAÚJO, 1985), bem pode ser completada pela expressão “Honus Cinematograficus”, cunhada por João do Rio (SUSSEKUND, 1987), outro intelectual afinado com o novo tempo do país, para designar este novo sujeito da modernidade brasileira, vivendo neste novo ambiente que, então, o país fazia surgir, usufruindo das transformações, alterando, por meio delas, a sua forma de vida, de pensamento e de relação com o mundo.

Um exemplo dessa mudança pode ser identificado na novidade que representavam os anúncios publicitários na página dos jornais, pendurados nas fachadas dos prédios, no corpo dos homens-sanduíche que circulavam pelas ruas, colocados nas sessões dos cinematógrafos e a facilidade de acesso a bens e serviços que eles então incorporavam, propagandeavam e projetavam, que não tem parâmetros com a forma de publicidade que se fazia antes deste período. Ou nas transformações que a imprensa incorporou e que deram ao leitor de jornal e de revistas ilustradas a sensação de estar mais conectado ao mundo do que o leitor do início do século XIX. Ou ainda na alteração da relação espaço-tempo que representou a viagem de trem. Ou, por fim, na forma de experienciar a realidade que trouxe o cinematógrafo para os cidadãos e cidadãs por ele alcançados, bem como a ampliação da visão de mundo e de atualidade que ele proporcionou.

A respeito disso, Ortiz (1998, p. 28) estabelece a seguinte reflexão:

o automóvel redimensiona o uso do tempo pelas pessoas, que podem agora se deslocar a uma velocidade maior sem mais ter de fazer uso dos fiacres ou de transportes coletivos como o trem ou a diligência. A eletricidade propicia um padrão de conforto (elevadores, iluminação das casas) desconhecido até então. Dentro desse contexto, a própria sociabilidade dos indivíduos é reorganizada. Um exemplo é a difusão do telefone. Utilizado pelos homens de negócio, ele é certamente um instrumento de trabalho, mas sua função extrapola o universo das transações comerciais. Ao colocar em contato as pessoas, ele modifica as noções de proximidade e distância.

Um país diferente, pelos menos em alguns aspectos<sup>17</sup>, configurava-se com a modernidade do século XIX – se não totalizante, pelo menos determinante de algumas transformações; se não efetivada plenamente nesta época, pelo menos instalada embrionariamente<sup>18</sup>, como ecos do que ocorreu no contexto europeu. Este processo vai, então, se espalhar por outros estados do país, de forma mais ou menos ampla, considerando-se as realidades regionais e os vários aspectos em que essa modernidade se materializa.

Refletindo sobre as reformas urbanas que ocorreram na cidade de Franca, interior de São Paulo e sua inserção num processo de modernização difundido no país, Follis (2004, p.15, grifo do autor) escreve: “As cidades modernizadas constituíam então a maior expressão do progresso material e civilizatório de um período que se convencionou chamar de *Belle Époque*”. O autor faz um mapeamento dos aspectos políticos, sociais e urbanos que representaram as reformas que a cidade sofreu, que estão inseridas, entre outras motivações, no que ele chama “tripé ideológico” da modernização urbana: a higienização, o embelezamento e a racionalização. As diversas ações reformadoras ocorridas no Brasil são, para ele, fruto da influência da reforma urbana do Rio de Janeiro: “o Rio de Janeiro veio a ser para o Brasil o que a Paris de Hausmann havia se tornado para o mundo: um modelo de cidade moderna.” (FOLLIS, 2004, p. 30).

---

<sup>17</sup> É interessante não perder de vista que todas essas transformações ocorridas e verificadas no panorama brasileiro conviviam com determinados arcaísmos, o que dificulta o estabelecimento de uma modernidade plena. Neste sentido, Marchi (2009, p.06) realça o conceito de que, no Brasil, vivia-se o Cosmopolitismo Periférico: “(...) deslocado de mudanças substanciais na estrutura social do país e, exatamente por isto, baseado no agressivo consumo de bens supérfluos, o que promete uma alheia, mas de fato inalcançável modernidade.”

<sup>18</sup> Alguns autores defendem que a modernidade brasileira só se instaura, de fato, a partir dos anos 1920; outros, que ela surge com as reformas de Vargas, nos anos 1930. Acreditamos, como alguns, que ela se instala, pelo menos de maneira inicial, na passagem do século XIX para o XX, cujo panorama apresentamos.

Em pesquisa realizada sobre as transformações ocorridas nas formas de sociabilidade no final do século XIX, Lima (2008) identifica como moderno o ato de escrever cartas, que se disseminou com a ampliação do serviço de Correios e Telégrafos, no final daquele século. Afirmo Lima (2008, p. 187): “Corresponder-se através de missivas, na virada para o século XX, traduzia-se num ato de sintonia com as noções de moderno e civilidade...”. O estudo aborda a prática de correspondência de um morador de Minas Gerais e seus parentes, residentes em Mariana, nas duas primeiras décadas do século passado.

Uma abordagem da relação entre o universo rural, representando o tradicional, e a formação do panorama fabril de Itabira (MG) está registrada no trabalho de Magalhães (2008, p.243-5). A autora identifica o panorama deste momento, formado de ícones das duas simbologias:

Os sons da modernidade industrial interagem com os do mundo rural para promover o desenvolvimento do setor fabril-têxtil mineiro. [E adiante:] Na paisagem fabril mineira do oitocentos a modernização industrial moveu-se e se comportou como força articuladora entre o tradicional e o moderno: promoveu o encontro do mundo rural com o universo fabril na diversidade da mão-de-obra, na distribuição espacial, nos sons que tanto lembravam a permanência de traços do passado no presente; de cores e imagens que destacavam a religiosidade católica.

Situação análoga está registrada na pesquisa de Ribeiro (2008, p. 200), que ressalta as ambiguidades instaladas na ação modernizadora de São João del Rey, uma cidade mineira de fortes tradições rurais, em que se notam contradições “entre um discurso do progresso, aparentemente monolítico, e as práticas cotidianas, marcadas por temporalidades distintas”, o que se faz perceber na “coexistência dos carros de boi e dos automóveis [chegados em 1913], do badalar dos sinos e do apito da ferrovia...”

Com maiores ou menores contradições, este pode ser considerado o percurso que a modernidade brasileira fez, na sua política de, a partir do Rio de Janeiro e sua ‘vitrinização’, alcançar o restante do país.

## 2.2. Uma Manchester no norte do Brasil

Em São Luís, a modernidade pintou um painel bastante específico e multifacetado, formado de aspectos como a industrialização, a reforma urbana, novos entretenimentos, novas manifestações literárias, a remodelação dos parâmetros jornalísticos, uma nova fé cristã, o surgimento de uma nova classe de trabalhadores.

Não uma modernidade *latu sensu*, mas os ecos do que ocorreu no Rio de Janeiro e, mais amplamente, no resto do mundo.

É em 1888, ano da abolição da escravatura, que a cidade começa a vivenciar um dos principais aspectos do seu processo modernizador: a instalação das fábricas. Conseqüência direta da abolição (que representou o ocaso da economia agroexportadora do Maranhão) e da política do encilhamento, a construção do parque fabril da capital trouxe algumas implicações para o campo das atividades produtivas: em primeiro lugar, instaurou uma nova ordem econômica na cidade, agora dependente das máquinas, do pagamento do trabalho humano com salário, da instituição de jornadas de trabalho, da ação de novas classes de trabalhadores – os operários e operárias e os trabalhadores mais qualificados; em segundo lugar, trouxe uma modificação substancial ao panorama arquitetônico da cidade, com o aparecimento das grandes construções de tijolos, das chaminés e até dos bairros operários no entorno das fábricas (como os bairros da Madre-Deus e do Anil, que se formaram em torno, respectivamente, das fábricas São Luís e Cânhamo, localizadas na Madre-Deus e da Companhia de Tecidos Rio Anil), distendendo a cidade para além do seu centro comercial colonial (o bairro da Praia Grande e os bairros vizinhos); em terceiro lugar, instaurou uma nova relação entre o homem e sua forma de produção, quando instituiu a mediação da máquina para o estabelecimento da transformação de matéria-prima em produtos – antes, quase toda a prática da produção estava relacionada ao trabalho braçal, efetivado pelo escravo.

O surto de industrialização do Maranhão foi rápido, descomunal e intempestivo. Entre 1888 e 1895, o estado viu surgirem 27 fábricas, distribuídas da seguinte maneira: 10 de fiação de tecidos de algodão; 1 de fiação de algodão; 1 de tecido de cânhamo; 1 de tecido de lã; 1 de meias; 1 de fósforos; 1 de chumbo e pregos; 1 de calçados; 1 de produtos cerâmicos; 4 de pilar arroz; 2 de pilar arroz e fazer sabão; 1 de sabão; 2 de

açúcar e aguardente. Dessas, 17 eram Sociedades Anônimas e 10 de particulares. A grande maioria delas se concentravam na capital e podiam ser classificadas entre empreendimentos de pequeno, médio e grande porte (VIVEIROS, 1954). A rapidez com que se instalou, consequência do oportunismo dos capitalistas locais, recém-saídos da agroexportação e caídos na industrialização favorecida pelos capitais externos, fez com que Viveiros (1954) denominasse essa fase como “loucura industrial” e Fran Paxeco, intelectual que vivenciou este momento, a apelidasse de “Disenteria Fabriqueira” (PAXECO, 1922). Na virada para o século XX, restavam só poucas fábricas, que operavam em dimensões mais modestas.

A industrialização de São Luís levanta o embate de idéias e posicionamentos acerca desse novo momento. Os entusiastas das fábricas eram denominados de “fabrilistas” (CALDEIRA apud CORREIA, 2006). Deles era a responsabilidade de construir e solidificar o imaginário das fábricas como redenção de São Luís e como única via de alcance de um tempo bonançoso. O registro que Correia (2006, p. 183) faz do momento da inauguração das fábricas demonstra isso:

Enfim, chegava-se ao tempo das inaugurações, sendo largamente divulgados os convites ao ‘público em geral’, para que comparecesse a elas. Benzimentos, discursos, foguetes e bandas de música eram partes integrantes dessas solenidades, que contavam com a presença de todos que se interessavam pelo ‘progresso e prosperidade do Maranhão’, como os jornais apregoavam. Assim é que, abarrotados de ‘grande quantidade de povo’, do Largo do Carmo, que era o coração da cidade, partiam os bondes, em serviço extraordinário, desde às seis horas da manhã até as oito horas da noite, tempo em que os ‘Templos de Trabalho’ ficavam franqueados à visitação.”

E mais:

Para aqueles que compareciam a essas solenidades, por curiosidade ou na expectativa de se engajarem no trabalho das fábricas, constituíam essas solenidades verdadeiras apoteoses, triunfais espetáculos da modernidade, que chegavam ao clímax quando as operárias tomavam os seus respectivos lugares e punham as máquinas para funcionar, aureoladas por uma positividade de uma nova concepção de trabalho.

Do outro lado, estavam posicionados os que, como Fran Paxeco, não compartilhavam, entusiasticamente, da visão redentora depositada nas fábricas. É ainda Correia (2006) quem registra vários momentos em que, pela imprensa, são tecidas críticas ao modelo de progresso que a cidade vivencia, pela abordagem de assuntos

como a saúde pública, os serviços públicos, as reformas urbanas. Um exemplo: na *Pacotilha*, mais importante jornal da capital, há o registro de um artigo, publicado no dia 4 de maio de 1902, quando a cidade então recebia as obras de ‘aformoseamento’ da Avenida Maranhense, no coração da capital, em que o autor reclama da postura do intendente: “cioso de suas construções dispendiosas, querendo introduzir o luxo onde não há asseio, descuro do necessário, embebido nos seus planos irrealizáveis, tentando transportar Paris para o pequeno seio da capital do estado.” (CORREIA, 2006, p. 62).

No esteio do movimento das fábricas, outras mudanças foram também introduzidas em São Luís, com os mesmos ares de modernidade. Os empregos das fábricas trouxeram um contingente de operários especializados e administradores, inclusive imigrantes, que tornaram mais numerosa a classe média ludovicense, já formada por comerciantes, intelectuais, militares, eclesiásticos, políticos, professores. Ao mesmo tempo, as fábricas abriram a possibilidade de incorporação de trabalhadores assalariados nas suas linhas de produção. Nesse sentido, a pesquisa de Correia (2006) é um painel bastante denso de como as mulheres foram incorporadas às fábricas de fiação e tecido – em número tão grande, que receberam o apelido de “pipiras”.<sup>19</sup>

Com os imigrantes, chegou também a São Luís uma nova forma de culto: o protestantismo. Esta concepção de culto, que irrompeu na Europa do século XVI e se espalhou por muitos países, chegou ao Brasil com o advento da República e como uma mentalidade religiosa em sintonia com os ventos da modernidade que então se apresentavam. A esse respeito, Santos (2006, p.152) afirma:

A experiência do sagrado no Brasil republicano diversificou-se deslocando seu centro da Igreja Católica enquanto instituição matriz única do sentido religioso. O protestantismo fez parte desta diversificação paralelamente a outras expressões religiosas, como as novas expressões dos cultos afro-brasileiros.

Neste novo cenário, o protestantismo é identificado a uma cultura imigrante de raiz européia e norte-americana, ao capitalismo, à ideologia do trabalho e do pragmatismo, ao processo de laicização do Estado (em 7 de janeiro de 1890, é assinado o decreto de separação entre a Igreja e o Estado) e às lutas para diminuir o poder da

---

<sup>19</sup> Pipira é um pássaro pequeno, bem característico das matas maranhenses, que faz algum barulho quando está se alimentando em grupo. O apelido dado às operárias se deve ao fato de elas andarem sempre juntas, bem cedinho, pelos caminhos que levavam às fabricas, conversando ou cantarolando.



Igreja Católica, às novas liberdades que se impunham com a República, ao racionalismo, ao positivismo, à franco-maçonaria, às políticas de urbanização – enfim, ao que parecia novo, ao que poderia simbolizar uma contraposição ao arcaico, ao tradicional, que na questão da fé era personificado pelo catolicismo.

Foi com este sentido de um culto voltado ao novo tempo, afinado com o trabalho e apregoado pelos estrangeiros que chegavam à cidade, principalmente, para trabalhar em posições de destaque, que as primeiras práticas protestantes foram sendo vivenciadas e publicizadas. De início, chegaram os presbiterianos, fundando a primeira igreja em 26 de julho de 1887, na Praça da Alegria, centro da cidade, sob o comando do médico e missionário George W. Butler. Seis anos depois, foi fundada a Igreja Presbiteriana Independente, e, em 1908, os batistas fundaram uma igreja, em 23 de maio, pelo Reverendo Erik Alfred Nelson. Outras denominações também organizaram seus cultos (SANTOS, 2006).

O crescimento do protestantismo em São Luís se deu, em geral, por meio de duas ações: a prática ostensiva de culto, de testemunho e de proselitismo e a realização de “cultus disparitas”, que eram os casamentos entre homens protestantes e mulheres católicas. Santos (2006) ressalta na sua pesquisa que a Igreja Católica acatava os casamentos interreligiosos, desde que fossem observadas certas exigências, entre as quais a declaração, em documento, do marido, afirmando que a mulher não seria forçada a assumir a fé dele e de que os filhos seriam batizados na religião da esposa. Para este autor, interesses ligados à posição social dos estrangeiros acabavam influenciando as atitudes da igreja católica na permissão dos casamentos: “A urbanização, embora incipiente, da cidade de São Luís, os interesses econômicos e o surgimento de uma nova mentalidade (*burguesa*), em parte, explicam a resolução racionalizada de impasses religiosos.” (SANTOS, 2006, p. 131).

No campo da educação, também houve alterações que apontavam para o atendimento das demandas introduzidas pelo projeto republicano de modernização das cidades, sobretudo das capitais. Assim, por exemplo, Sales (2008) enfatiza que, durante a gestão de Benedito Leite como governador do Estado, foi criada a Escola Modelo, feitas reformulações na Escola Normal e melhorada a Biblioteca Pública (que hoje leva o nome deste político). Em 1909, foi criada, por iniciativa do Governo Federal, a Escola de Aprendiz Artífices do Maranhão para a formação profissional de menores filhos de

“famílias desvalidas”<sup>20</sup>. De acordo com a autora, as mudanças de natureza estrutural não se manifestaram no plano dos conteúdos, quase sempre decorativos e sem muita conexão com a realidade dos alunos.

O ensino feminino também ganhou destaque nesta fase, no escopo do discurso modernizador das estruturas físicas e intelectuais. Foram ampliadas as vagas nas escolas para meninas, que puderam passar a freqüentar as mesmas salas de aulas que os meninos, ao mesmo tempo em que foram introduzidas novas disciplinas no currículo. Tais mudanças se coadunavam com a ampliação de novos espaços públicos para as mulheres, que antes disso se restringiam ao lar e à igreja. Entretanto, como afirma Sales (2008), essas mudanças não foram capazes de alterar a construção imagética da mulher, que ainda era preparada para ser esposa e mãe de família – o que está de acordo com a visão positivista da relação entre os sexos, que opõe e submete o feminino ao masculino e cristaliza a visão da mulher ideal.<sup>21</sup>

As reformas urbanas também contribuíram para implantar em São Luís uma mentalidade afim com o projeto republicano de remodelação das cidades, notadamente as capitais, que tinha como justificativa maior a melhoria das condições sanitárias e estéticas dessas cidades, muitas das quais (como São Luís) de fortes tradições coloniais na sua arquitetura e organização urbana.

Consta que, entre 1902 e 1906, foi feita uma série de obras que visavam ao “aformoseamento” do centro da cidade, tendo como foco a Avenida Pedro II. Era neste logradouro que ficavam os palácios do governo e da prefeitura, o paço episcopal, a tesouraria, a câmara municipal e outros órgãos públicos. De acordo com Prado (2009), o projeto para a reforma é de autoria do arquiteto francês radicado na Argentina Charles Thays, e foi desenvolvido em 1900. Pelo projeto, foi construída uma avenida (chamada de Avenida Maranhense, nome depois mudado para Avenida Pedro II), passeios, aléas, canteiros, chafariz. Thays era então um arquiteto renomado, com projetos e construções

---

<sup>20</sup> Escreve KUNZE (2006, p. 31): “...em 23 de setembro de 1909 o presidente da República, Nilo Procópio Peçanha, expediu o Decreto n. 7.566 criando em cada capital do país uma escola de aprendizes artífices com o objetivo de oferecer o ensino de ofícios referentes às especificidades industriais dos estados...”.

<sup>21</sup> Um exemplo: em plena fase da “loucura industrial” e já às portas do século XX, a *Revista Elegante*, editada na capital, publicou, em 30 de junho de 1893, uma crônica que dava a exata medida do que simbolizava a mulher na sociedade. Um trecho: “A mulher na família. A infância da mulher é a mais santa e a mais pura fase de sua existência: é quando ela é **virgem**. [...] Finalmente ela é a mulher, isto é, deixa de ser a virgem para chamar-se ‘**esposa e mãe**’, duplo qualitativo que lhe confere o mais elevado grau no importante ministério que lhe destinou na terra o Criador. (apud SALES, 2008, p. 09, grifos nossos)

de praças e parques em Buenos Aires, San Juan, Tucumán, Córdoba, Mendoza, Salta, Rosário, Mar del Plata, Montevideú, Santiago, dentre outras. Esse foi o único projeto de Thays executado no Brasil.

A hipótese que levanta Prado (2009) é a de que Charles Thays tenha tido ligações com São Luís por conta da presença em Buenos Aires de intelectuais maranhenses, como Aluísio Azevedo, que na época exercia naquela cidade o cargo de cônsul do Brasil. Talvez isso explique a referência do jornal *Pacotilha*, na ironia que faz aos gastos do intendente com a reforma, de que ele queria transportar Paris para “o seio da capital do estado.” (CORREIA, 2006, p. 62).

Outros beneficiamentos para a coletividade foram introduzidos na cidade nessa fase. Em 1871, foram implantados os primeiros quilômetros de trilhos para os bondes puxados a burro, que alcançavam ruas e praças; em 1886, o serviço passaria para a Companhia de Ferro-Carril (CORREIA, 2006). Segundo a autora, esse transporte tinha a companhia, pelas ruas, de berlindas, coches, seges, traquitanas, cavaleiros e possivelmente bicicletas (pois na virada do século havia um velódromo na cidade, com corridas aos domingos à tarde, promovidas pela União Velocipédica Maranhense, com entradas a 1 mil réis) e o automóvel, que começa a circular pelas ruas estreitas em 1903. Em 1901, é instalado o primeiro serviço de combate ao fogo, o embrião do que seria o Corpo de Bombeiros, que começou efetivamente a funcionar dois anos depois, com o nome de Seção de Bombeiros e contando no seu quadro com 37 militares, de comandante a cabos. Na passagem do século XIX para o XX, a água encanada, a cargo da Companhia das Águas de São Luís, tinha muitos problemas de distribuição (CORREIA, 2006), tendo em geral as famílias que contar com os serviços do aguadeiro. A iluminação pública e o bonde elétrico ainda demorariam um pouco, sendo instalados ambos somente em 1918.

O campo das comunicações foi alterado a partir de três iniciativas: os telégrafos, os telefones e a renovação na imprensa. O primeiro telégrafo terrestre que passa a funcionar em São Luís é de 1884, e onze anos mais tarde, a *Pacotilha* contrata um serviço telegráfico, apresentado ao público como o redentor do isolamento e da desatualização a que todos estavam condenados:

A necessidade de um serviço telegráfico nesta capital, onde só temos conhecimento dos factos, ainda os mais importantes, que se dão na

capital Federal e nos Estados, pelas transcrições de outros jornais, era de há muito sentida.

Procurando melhor servir o publico e fazer cessar essa como segregação a que estavamos condenados, resolveu a Pacotilha contratar um serviço telegraphico, relativo não só ao Brazil, mas ainda aos factos notaveis do exterior.

Esse serviço será diário, e far-se-ha com a possivel regularidade e presteza. (PACOTILHA, 30.04.1895)

A telegrafia assume, então, uma importância capital para todas as atividades que tivessem alguma dependência externa, fossem a busca de notícias do país e do exterior ou o serviço usual da burocracia. Fran Paxeco, ironizando o uso excessivo deste expediente, sobretudo pelo poder político, escreve em 1904, no seu “Os Interesses Maranhenses”:

Povo, governo, instrução, liberdade, polícia, impostos, esgotos, curativos para dores de calos, etc, resumem-se num símbolo – o telégrafo (...) Não se governa, telegrafa-se (...) O senador Benedito Leite mora em São Luís apenas três meses por ano (...) vivendo o resto do tempo no Rio e não tolerando que aqui se dê um passo sem a sua anuência, todos os atos administrativos sofrem a sanção dos fios telegráficos. (PAXECO apud CORREIA, 2006, p. 68)

O telégrafo, como um dos símbolos da nova face das comunicações modernas do limiar do século XX, está em quase todas as listas quando se relacionam as transformações efetivas dos meios de comunicação proporcionadas pela tecnologia (BERMAN, 1987; SEVCENKO, 1998; SUSSEKIND 1987) e as alterações que tais medidas trouxeram para as relações entre as pessoas na forma de se conceber a percepção tempo-espço.

Na última década do século XIX, a cidade recebe os primeiros telefones. Em 1890, chegam os primeiros aparelhos e, seis anos mais tarde, a capital já conta com esses equipamentos em 19 repartições públicas estaduais, 3 federais e 189 estabelecimentos particulares, entre casas comerciais e residenciais (CORREIA, 2006). O telefone não é somente um beneficio a mais, é um poderoso mecanismo de tecnologia, que vai consolidando na população uma nova forma de conceber a relação tempo-espço e a mediação da presença física.

A imprensa de São Luís vai presenciar uma certa alteração na segunda metade do século XIX. Em 1866, inicia-se a fase da mecanização dos jornais. É também nesse

período que surgirá a diferenciação entre grandes e pequenos jornais – ou seja, os que adotam métodos mais atualizados de impressão e os que ainda dependem dos métodos rudimentares. Martins (2006) informa que, durante a República Velha, formavam o grupo que se poderia chamar de grande imprensa em São Luís os seguintes títulos: *Diário do Maranhão*, *Pacotilha* (estes remanescentes do período imperial), *O Federalista*, *O Imparcial*, *O Combate*, *A Hora*, *O Jornal*, *Diário de São Luís*. O restante, um conjunto que agregava quase seis dezenas de títulos, era constituído de jornais de impressão quase artesanal, vida em geral efêmera e baixas tiragens.

Outro conjunto de periódicos era representado pelas revistas, uma novidade no cenário dos meios de comunicação maranhenses. Na fase finissecular, São Luís pôde ler a *Revista Elegante*, voltada para a moda, literatura e entretenimentos; *Revista Maranhense*, dedicada às artes, às ciências e às letras; *Revista do Norte*, de variedades; *Revista da Academia Maranhense de Letras*, de literatura; e *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão*, de teor acadêmico. A revista, como objeto cultural de comunicação, surgiu no Brasil somente em 1860, com *Semana Ilustrada*, no Rio de Janeiro, mas logo se consolidou e espalhou por todas as grandes cidades do país, como uma nova modalidade de jornalismo – de texto mais leve que o dos jornais, de assuntos mais variados, dedicada muitas vezes a um tema específico e ousando muito mais na forma da sua apresentação gráfica, com ilustrações, cores e, a partir de 1901, fotografias – caso da *Ilustração Brasileira* (LUCA, 1999).

As transformações por que passou a imprensa maranhense são fruto de um processo maior, de reestruturação do jornalismo brasileiro nos últimos anos do século XIX, cuja principal característica foi a transformação (efetiva em alguns casos, apenas tentativa em outros) da imprensa artesanal em imprensa industrial. Nas palavras de Sodré (1999, p. 261),

Nos fins do século XIX estava se tornando evidente, assim, a mudança na imprensa brasileira: a imprensa artesanal estava sendo substituída pela imprensa industrial. A imprensa brasileira aproximava-se, pouco a pouco, dos padrões e das características peculiares de uma sociedade burguesa.

E quais seriam, então, esses padrões burgueses? É ainda Sodré (1999) quem relaciona algumas características: a introdução de novas técnicas de impressão, com a substituição das velhas tipografias por oficinas tipográficas com prelos mecânicos, que

possibilitavam o aumento bastante considerável das tiragens e uma maior velocidade de impressão; a reestruturação administrativa dos jornais, quando aparecem funções como as de diretor, de gerente, de chefe de redação, do correspondente e do repórter, dentre outras; a transformação definitiva dos jornais em empresas capitalistas, com hierarquia gerencial, que passava a conceber o jornal como produto e, mais que isso, a investir nele; uma nova concepção de informação, com um destaque para a notícia e a informação, em detrimento do artigo de fundo (que não desaparece, mas passa cada vez mais a segundo plano); a instituição de uma maior dinâmica na apuração das notícias, passando a contar com os serviços dos telégrafos e das agências de notícias; um maior espaço para a publicidade na página do jornal – cujos anúncios passam a ser cada vez mais profissionalizados, plástica e textualmente, sendo desenvolvidos e distribuídos pelas agências especializadas; o aparecimento da ilustração, depois da cor e, finalmente, na virada do século, da fotografia nos jornais; a abertura de mercado para as revistas ilustradas e a segmentação (como os jornais de colônias estrangeiras). E arremata o autor: “...nas capitais já não havia lugar para esse tipo de imprensa [artesanal], nelas o jornal ingressara, efetiva e definitivamente, na fase industrial, era agora empresa, grande ou pequena, mas com estrutura comercial inequívoca” (SODRÉ, 1999, p. 275).

Claro que muitas dessas alterações que configuravam a imprensa industrial não ocorreram uniformemente em todas as capitais. Por exemplo, os principais jornais de São Luís tinham uma tiragem relativamente pequena – *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*, enquadrados no grupo da grande imprensa da época no estado e que formam o corpus dessa tese, imprimiam cada um 2.000 exemplares por edição; a estrutura administrativa era mais simples, mas já havia a figura do repórter e dos colaboradores (geralmente, políticos e intelectuais); a fotografia somente chegaria bem mais tarde, em 1931, introduzida pelo jornal *O Imparcial*, com Dreyfus Azoubel como seu primeiro fotógrafo; e a paginação ainda era muito pouco ilustrada, não se configurando em São Luís o que ocorreu no Rio de Janeiro, em que a ilustração se multiplicou pelos jornais e revistas na virada do século XIX para o XX; por fim, o texto sofreu algumas modificações, com a publicação de notícias (o *Diário do Maranhão* possui uma seção com este nome), notas curtas (telegráficas), notas opinativas, anúncios

com cercadura – em detrimento dos textos puramente opinativos, que caracterizavam a imprensa publicista maranhense desde os seus primórdios, em 1821.<sup>22</sup>

Uma modificação pode ainda ser aventada: a do universo de interesses dos jornais e revistas. Se a imprensa do período imperial era quase que exclusivamente opinativa, seguindo o parâmetro dos jornais franceses, com um enfoque temático bem restrito, normalmente político, a imprensa republicana tinha um escopo de interesse mais amplo, em todos os sentidos, e esforçava-se por ser mais informativa. As notícias passaram a ser mais globais e mais atualizadas, por conta da assinatura dos serviços telegráficos – existindo na *Pacotilha*, inclusive, uma coluna com o título “Notas Telegraphicas”; havia a presença muito sistemática de notícias sobre invenções e novidades da ciência; os espaços para notas e impressões de espetáculos passaram também a incluir outros entretenimentos, e não apenas o teatro; havia ainda um interesse público diverso, com informações sobre as inaugurações das fábricas, as reformas urbanas, os atos governamentais, a instrução pública, publicações de pedidos (normalmente, críticas e reclamações de leitores), publicação de editais, textos de serviço (tabelas de navios a entrar, resultados de loteria, notícias religiosas, notas sobre nascimentos, casamentos e óbitos). E havia uma profusão de anúncios: tanto na forma de texto publicitário quanto na forma de texto jornalístico, de diversos tamanhos, com vários tamanhos de fontes e cercaduras – os jornais *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*, que tinham cada um quatro páginas, reservavam a última para os anúncios e classificados.

É neste contexto de mudança estrutural por que passa a cidade, impulsionada pelos ares de renovação, na paisagem, nos hábitos e nas idéias, apregoada pela ideologia republicana, que o cinematógrafo chega a São Luís, em 1898, e vai ser apresentado como uma revolução nos espetáculos visuais até então conhecidos pelos ludovicenses e como um artefato que incorporava o que a indústria, a tecnologia, o engenho humano e a ilusão podiam fazer de melhor: “moderno aparelho”, saudou *O Federalista* a performance do Cronofotógrafo, o primeiro a passar por São Luís; “fotografias magníficas, duma nitidez e perfeição admiráveis”, declarou a *Pacotilha* acerca do

---

<sup>22</sup> A imprensa do Maranhão tem uma longa história e é, na maioria das narrativas de historiadores da área, tida como muito tradicional, bem escrita, povoada de grandes vultos, polemista. Muito dessa imagem é alimentada pela presença, sobretudo, de escritores no jornalismo: Gonçalves Dias, Sotero dos Reis, Odorico Mendes, João Lisboa, dentre outros, muitos deles com grande projeção na Corte, nomes que acabaram por forjar a mitologia de São Luís como Athenas Brasileira.

Bioscópio Inglês, em 1902; “as fitas exibidas foram de efeito maravilhoso”, elogia o *Diário do Maranhão* a performance do Cinematógrafo Fontenelle, em 1908, já no fim do ciclo ambulante.

Antes do cinematógrafo, é bastante provável que os habitantes da capital do Maranhão não tenham visto nenhum outro espetáculo de “fotografia animada”, uma vez que não há registros de que aparelhos como o Quinetoscópio de Edison e o Mutoscópio, que mostravam, por meio de monóculo, imagens em movimento em tamanho reduzido, visitaram a cidade. A experiência mais próxima do que poderia ser um espetáculo de imagens em movimento foi proporcionada pelo Pantoscópio Automático, uma lanterna mágica muito aperfeiçoada, que visitou a capital em dezembro 1897, portanto, quatro meses antes do primeiro aparelho cinematográfico e anunciou-se como “O novo Pantoscopio Automático a mais recente, a mais perfeita invenção da photographia transparente.”, conforme anúncio na *Pacotilha* de 03 de dezembro de 1897. O Pantoscópio foi instalado no Largo do Carmo, o coração da cidade, e começou a funcionar no período da festa de Nossa Senhora da Conceição, uma das mais importantes do calendário católico local, mexendo com a curiosidade do público e oferecendo imagens antes nunca vistas em tamanho ampliado, como registra esta nota:

O Pantoscopio – Eil-o instalado ali ao Largo do Carmo n.7, o <<Pantoscopio automático>>, e eis ahi o povinho a accorrer nessa direcção curioso, aneiciando por ver tanta coisa de embasbacar que há pelo mundo a fora.

É ali que se vê sem o dispendio e o incommodo de longas viagens por mar o que a Europa pode apresentar de notavel em edificios e monumentos e obras d’artes: ali pode se admirar a Cathedral de S. Paulo, em Londres e logo em seguida ver uma praça de toiros na Hespanha, contemplar uma paysagem da Suissa e ver deslisar uma gondola no Adriatico.

Alem disso há as exhibições do Pariz galante, o Pariz que se diverte, durante as quaes passa pelos olhos do espectador todo um deslumbramento de belesa.

Curioso a valer o Pantoscopio, de sorte que quem o viu uma vez, volta a vel-o. (PACOTILHA, 07.12.1897)

Dois meses permaneceu o Pantoscópio em São Luís, com sessões em geral muito concorridas e variando sistematicamente o programa de vistas: paisagens, costumes europeus, filmes religiosos etc. Causou sensação na população ver tantas imagens coloridas, que cresciam por um mecanismo que aproximava e afastava o projetor da tela, dando a ilusão de movimento, ainda que não fosse contínuo, mas já bem diferente do



cosmorama e do panorama, que tinham vindo à cidade para espetáculos, respectivamente, em 1868 e 1895 e ainda da própria fotografia, fixa e miniaturizada, já popular na cidade desde a primeira metade do século XIX.

Juntas, todas essas “novidades” (máquinas, industrialização, imigração estrangeira, protestantismo, iluminação, novas formas de entretenimento, mudança na imprensa, meios de locomoção etc) que aportaram na capital do Maranhão, num intervalo de tempo relativamente curto, foram responsáveis por uma série de modificações, de ordem coletiva e individual. Aliadas às concepções afinadas aos novos tempos – a ideologia republicana, o positivismo, o racionalismo, o anticlericalismo e muitos outros sistemas de pensamento que proliferaram pelo país na época, às manifestações literárias (o naturalismo de O Mulato, o simbolismo de Frutuoso Ferreira, o modernismo de Sousândrade e muitas outras manifestações), elas acabaram por forjar uma nova concepção de mundo, uma nova relação com a tecnologia e com as formas de conhecer a realidade, mediada agora por instrumentos técnicos, a relação espaço-tempo e a sua própria identidade nesse momento de transformações por que passava o mundo, o país e a cidade.

Não é nossa intenção apresentar a medida das mudanças que todas essas iniciativas efetivaram na sociedade ludovicense, mas tão-somente apontá-las, sumariamente, na esperança de que novos estudos possam tê-las como objeto de investigação. No caso da nossa pesquisa, interessa-nos conhecer de que maneira o cinema é representado no conjunto dessas ‘novidades’ e como ele é simbolizado como um artefato moderno, altamente individualizado e até hierarquizado no rol de outros artefatos que São Luís viu surgir dos navios que atracavam no Cais da Sagração, de que forma ele é tematizado pela grande imprensa e quais os engendramentos discursivos podem ser elencados no processo de constituição de tais simbolizações – por exemplo, a forte natureza publicitária dos textos jornalísticos, já identificada pela leitura e análise do corpus, indica uma possível estratégia de cooptação de jornalistas e jornais pelos empresários cinematográficos, o que poderia envolver anúncios, entradas gratuitas ou mesmo alguns pagamentos por matérias elogiosas; o forte teor descritivista das sessões relacionado, além de outras questões, ao desconhecimento que os jornalistas tinham do espetáculo cinematográfico – ou seja, na falta de uma competência estética para analisar o espetáculo, como se fazia com as exposições teatrais, passa-se a descrevê-lo; a presença da adjetivação e da superlativização nos textos da grande imprensa sobre as sessões

cinematográficas como uma regra do período, em todo o mundo, o que foi observado pela leitura comparativa de matérias sobre a cinematografia dos primeiros tempos em jornais estrangeiros e também brasileiros, cotejados pela historiografia que estuda o período (BARRO, 1996; BARRO, 2000; ARAÚJO, 1985; TOULLET, 1988; NORONHA, 1987; COSTA, 2005).

Para tanto, o nosso objeto de análise é o discurso que a imprensa (jornais *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*) elaborou e publicizou sobre os espetáculos cinematográficos, lido pelas lentes da Análise do Discurso de orientação francesa, a partir das categorias levantadas por teóricos como Michel Pêcheux, Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine e dos trabalhos de pesquisadores brasileiros que, sistematicamente, analisam a base teórica da AD, aplicando conceitos a objetos específicos, reavaliando as concepções-chave da teoria fundadora e propondo constantes atualizações.

Buscando fazer trabalhar categorias teóricas como enunciado, formação discursiva, interdiscurso, intradiscurso, campo associado, arquivo, memória discursiva, que apresentamos no capítulo que segue, e valendo-nos do método arqueológico empreendido por Michel Foucault, pretendemos verificar, a partir do cotejamento do corpus, as formas da enunciação deste discurso da modernidade em relação aos cinematógrafos, os sujeitos que o proferem, os elementos componentes da formação discursiva da modernidade, os enunciados que puderam ser ditos no período estudado e a forma como o foram, dentre outros aspectos.

Creemos que a lógica de representação do cinematógrafo como um artefato moderno está vinculada a uma Formação Discursiva própria deste período, que tem características específicas, fazendo com que o cinema seja simbolizado de forma similar em todos os lugares que o recebem, como um misto de magia, técnica e ciência, “a última maravilha do século”, como a *Pacotilha* qualificou o Cronofotógrafo em abril de 1898.

## CAPÍTULO 3

### CONCEPÇÕES TEÓRICAS DA ANÁLISE DO DISCURSO

O exercício teórico proposto nesta tese é o da Análise do Discurso, campo erigido por Michel Pêcheux e seu grupo de pesquisa, no final dos anos 1960, na França. Entre as décadas de 1960 e 1980, juntamente com o seu grupo de trabalho e ainda com outras contribuições, Pêcheux empreende a construção teórica que, até hoje, tem relevância para os analistas do discurso, sendo constantemente aventada, relida e reestudada, com vistas às manutenções ou reformulações dos conceitos que ela abarca.

Pêcheux tem importância para a AD não somente por estar ligado à sua fundação, mas por estabelecer muitos dos preceitos utilizados até hoje nas práticas de análise, na França, na América Latina e no Brasil, onde a AD cresce sistematicamente, vinculada à disseminação pelos programas de pós-graduação, principalmente, e com os trabalhos de professores-pesquisadores, tendo como marcas a dispersão dos sujeitos, a pluralidade dos objetos, o deslocamento de alguns conceitos (FERNANDES, 2007) e, sobretudo, uma aproximação com a obra principal de Saussure, o Curso de Linguística Geral, base de onde parte Pêcheux para empreender a sua teoria do sujeito e do discurso.

A ‘aventura teórica’ da AD é iniciada no momento em que, na França, vigia o Estruturalismo como base teórico-metodológica, incorporado às ciências humanas e sociais a partir da apreensão da linguística saussuriana, por meio da recepção, em muitos campos do saber, do Curso de Linguística Geral (CLG)<sup>23</sup>. Neste momento, muitos desses campos teóricos tomam para si, paradigmaticamente, o modelo estruturalista de investigação. Cabendo conceituá-lo, apropriamo-nos das palavras de Garvin (apud GREGOLIN, 2006, p. 23-4):

---

<sup>23</sup> PIOVEZANI (2008), retomando PUECH (1999), enfatiza que o CLG teve quatro recepções na França: a primeira no início do século XX, quando da publicação da obra, momento em que ela foi considerada muito “especulativa e abstrata”; a segunda, no período entre guerras, sem grandes repercussões; a terceira, iniciada logo após o final da Segunda Guerra Mundial até os anos 80, momento de maior exposição, em que o CGL é lido por antropólogos, sociólogos, críticos literários, filósofos, psicanalistas, quando se estabelecem as conexões dos vários campos do saber com a Linguística, tomada como ciência-piloto e paradigma de cientificidade; uma quarta recepção surge nos anos 1990, quando vêm a lume os manuscritos e uma série de edições críticas do Curso, motivando o aparecimento de trabalhos, principalmente no campo da filologia, tendo as concepções de Saussure como base.

O estruturalismo não é uma teoria nem um método; é um ponto de vista epistemológico. Parte da observação de que todo conceito num dado sistema é determinado por todos os outros conceitos do mesmo sistema, e nada significa por si próprio. Só se torna inequívoco, quando integrado no sistema, na estrutura de que faz parte e onde tem lugar definido. (...) Para o estruturalista, há uma inter-relação entre os dados, ou fatos e os pressupostos filosóficos, em vez de uma dependência unilateral. Daí se segue que não se trata de buscar um método exclusivo, que seja o único correto, mas que, ao contrário, o material dita a procura do método. (...) O Estruturalismo procura integrar os fatos num feixe de relações que ponha em evidência a sua inequívocidade dentro de uma superordenação e uma ordenação. Numa palavra, a estrutura global é mais do que a sùmula mecânica das propriedades dos seus componentes, pois determina propriedades novas.

O Estruturalismo não era um bloco homogêneo. Antes, ele se formava de grupos que trabalhavam com concepções e práticas distintas<sup>24</sup>. Como exemplo dessa amplitude de tendências que ele tomou e de teóricos que o adotaram, no todo ou em parte, tomemos duas classificações. A primeira, estabelecida por Pavel (apud GREGOLIN, 2006), que o apresenta como moderado (Todorov, Genete, Bremond), cientificista (Barthes, Greimas, Lévi-Strauss) e especulativo (Foucault, Althusser, Derrida, Lacan); a segunda, empreendida por Dosse (apud PIOVEZANI, 2008), que o divide em científico (Lévi-Strauss, Greimas, Lacan), semiológico (Barthes, Kristeva, Todorov, Serres), historicizado (Althusser, Bourdieu, Foucault).

É no seio deste estruturalismo especulativo, que em alguns contextos recebe o nome de pós-estruturalismo – por conta da vinculação estabelecida, por alguns teóricos, de alguns dos nomes que o praticavam com a pós-modernidade – que vai vicejar a Análise do Discurso. Os principais posicionamentos desses autores dizem respeito à problematização dos conceitos-chave presentes no CLG (sobretudo o corte língua/fala operado por Saussure); a aproximação com as teses da Nova História para privilegiar, na análise estrutural, uma dimensão histórica; o estabelecimento de uma relação de

---

<sup>24</sup> HENRY (1997, p. 27) relata: “O estruturalismo francês fez da lingüística a ciência-piloto; os estruturalistas tentaram definir seus métodos tendo como referência a lingüística, tendo também transferido todo um conjunto de conceitos lingüísticos para quase todos os domínios das ciências humanas e ‘sociais’. Os estruturalistas identificaram cultura e linguagem de tal modo que toda a análise de qualquer fato cultural devia tomar uma forma de análise lingüística, ou qualquer coisa de similar (semiologia, semiótica).”.

confronto com as bases do Estruturalismo, fazendo dele uma ação epistemológica mais engajada nas lutas sociais.

No primeiro momento da Análise do Discurso, estabelecido pelas concepções de Pêcheux, especialmente presentes no livro “Análise automática dos Discursos”, de 1969, pode-se reconhecer uma tentativa de forjar um método formalizado que traga em si

uma dupla perspectiva: epistemológica, por um lado, visando a definir procedimentos repetíveis e comparáveis que definam, de algum modo, heurísticas para a análise do discurso; por outro lado, permitindo obter resultados empíricos, de maneira a propor uma alternativa teórica e metodológica à análise de conteúdo. (GADET, LEON, 1997, P.55)

Era a formalização de uma metodologia para abordagem de um texto, ou de um conjunto de textos, de maneira a extrair deles um sentido pelo estabelecimento de um método automático, na esperança de que ele fornecesse “às ciências sociais um instrumento *científico* de que elas tinham necessidade, um instrumento que seria a contrapartida de uma abertura teórica em seu campo” (HENRY, 1997, p. 15).

Mas a análise automática do discurso vai além do seu método automatizado. Fortemente vinculada ao paradigma francês da época, é possível notar, nas formulações desta primeira fase de elaborações, uma matriz materialista histórica. No texto “A semântica e o corte saussurriano: língua, linguagem e discurso” (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007), fica perceptível a tentativa de construir uma dimensão para a análise do discurso a partir das propostas saussurrianas. Os autores problematizam o corte saussurriano, discriminado no CLG, que dividiu o sistema da linguagem em língua (*langue*) e fala (*parole*) e atribuiu à primeira o papel de objeto de estudo da linguística. Foi também por essa ação que se estabeleceu “o princípio da subordinação da significação ao valor” (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007, p.17), considerado como ponto fulcral das implicações do corte saussurriano. Esta ruptura também é responsável pelo estabelecimento dos objetos de trabalho lingüístico para a fonologia, a morfologia e a sintaxe, mas não para a semântica. Dizem os autores:

É esse princípio, estreitamente ligado à idéia de língua como sistema, que abre a possibilidade de uma teoria geral da língua, permitindo a interpretação de particularidades fonológicas, sintáticas e morfológicas de qualquer língua. Mas e a semântica? Devido ao papel que nela se atribui à fala e ao sujeito, tudo aquilo que diz respeito à analogia encontra-se em segundo plano em relação a essa ruptura. (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007, p.17).

É, portanto, à semântica que vai caber o estudo das significações, dentro do conceito de que a significação não é atribuída pelo sistema, mas pelas relações estabelecidas entre o texto e o seu exterior, pois “o laço que une as ‘significações’ de um texto às suas condições sócio-históricas não é meramente secundário, mas constitutivo das próprias significações.” (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007, p.20). Esta assertiva traz imbricada em si as concepções do materialismo histórico, bem como da influência althusseriana, que estiveram marcadamente presentes nos pressupostos da Análise do Discurso na sua fase de constituição teórica. Com efeito, neste texto pode-se verificar que a significação que as palavras ganham está diretamente vinculada às subordinações do sentido às relações de classe estabelecidas na sociedade burguesa.

Articulando conceitos do materialismo histórico e althusserianos, os autores estabelecem a seguinte vinculação entre a significação e o contexto exterior: a sociedade burguesa é constituída dentro do sistema de produção capitalista, em cujo interior se posicionam classes antagônicas, que se relacionam considerando suas posições políticas e ideológicas dadas. O que determina o sistema de valores de cada classe são as formações ideológicas que as configuram, na forma de um “conjunto complexo de atitudes e de representações” (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007, p.26). Essas formações ideológicas “comportam necessariamente, como um dos seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas, que determinam o que deve ser dito” (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007, p.26). É por meio das vinculações dos discursos a essas formações discursivas, que estão ligadas a formações ideológicas de classe, que as palavras ganham determinados sentidos e não outros, ou seja, são as formações discursivas que “determinam a significação que tomam essas palavras” ou ainda: “as palavras mudam de sentido segundo as posições ocupadas por aqueles que as empregam.”

É a partir da constatação da imbricação entre o sentido e as formações discursivas, e destas com as formações ideológicas, que os autores propõem a fundação de uma ‘semântica discursiva’, que dê conta de

descrever cientificamente uma formação discursiva, assim como a passagem de uma formação a outra (...) [que busque] dar conta dos processos, administrando a organização dos termos em uma seqüência discursiva, e isso em função das condições nas quais essa seqüência

discursiva é produzida (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 2007, p.26-7).

O estabelecimento, pela semântica discursiva, da significação a um exterior sócio-histórico faz aparecer no conjunto do sistema de significação o sujeito e a vinculação histórica do sentido de um texto, desvinculando o sentido do texto da dependência direta ao valor e à estrutura linguística, enfraquecendo também a concepção imanentista de sentido. A análise do discurso inaugura, então, a noção de que um texto tem a sua estrutura significativa ligada a um campo mais amplo que a própria estrutura textual.

No primeiro momento da teorização, como vimos, o sentido do texto está fortemente vinculado a um exterior ideológico, indicado pela sujeição das formações discursivas a formações ideológicas. Essa conformação se deu pela aproximação teórica que tinham os fundadores da AD, em especial, Michel Pêcheux, com os pressupostos teóricos de Louis Althusser. Pêcheux fincou, nessa primeira fase, sua “sustentação política e teórica” na figura de Althusser (GREGOLIN, 2006, p. 52), fazendo convergir para o campo da Análise do Discurso aportes como o conceito de ideologia, o de aparelhos ideológicos do estado (AIE), o de assujeitamento do sujeito à ideologia. Como concebe Maltidier (2003, p. 33):

Suas reflexões sobre o discurso o levavam exatamente ao ponto de encontro da língua com a ideologia. Em 1969, vimos, o termo [ideologia] estava ausente: era no entanto a ideologia que era designada pelas fórmulas filosóficas postulando ‘um nível intermediário entre a singularidade individual e a universalidade’. Em 1971, a relação entre ideologia e discurso é explicitamente dita, ela já se reveste de sua expressão definitiva. Em uma perspectiva althusseriana, mesmo se falta a referência ao artigo de *La Pensée*, o discurso é implicitamente assimilado a uma prática específica, requerida pela relação de forças sociais e sempre realizado através de um aparelho.

Um exemplo das incorporações althusserianas pode ser demonstrado na citação, por Pêcheux, de um trecho de Althusser quando da designação do efeito definidor da ideologia para as concepções que circulam na sociedade: “Como todas as evidências, inclusive as que fazem com que uma palavra ‘designa uma coisa’ ou ‘possua um significado’ (...) a evidência de que vocês e eu somos sujeitos – e até aí não há problema

– é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar.” (ALTHUSSER apud PÊCHEUX, 1995, p. 31).

A vinculação de Pêcheux com os pressupostos althusserianos vai percorrer a trajetória da formação da AD até fins dos anos 1970. No que se considera a segunda fase de conformação da teoria, a partir de 1975, com a publicação de “Semântica e Discurso”, considerado por todos os seus estudiosos o seu livro mais seminal, entram em cena pressupostos como as categorias do interdiscurso e do intradiscurso, vinculados ao conceito de Formação Discursiva da primeira fase.

Sobre o interdiscurso, Pêcheux (1965, p. 62) constrói assim a sua conceituação:

propomos chamar de interdiscurso a esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas.

Ou seja, é no interdiscurso que os sujeitos vão buscar o rol de sentidos para construir as significações, a partir de uma formação ideológica que os constitui como sujeitos sociais. É ainda o próprio Pêcheux que, num texto de 1983 (“Análise do Discurso: Três Épocas), reforça esta noção: “A noção de *interdiscurso* é introduzida para designar ‘o exterior específico’ de uma FD enquanto este irrompe nesta FD para constituí-la em lugar de evidência discursiva”. (PÊCHEUX, 1997, p. 314). Isso vai fazer com que a análise do discurso se expanda para além de uma formação discursiva específica.

Outro aspecto importante no rol das reelaborações é o do intradiscurso. Pêcheux (1995, p. 166) considera que ele é o

funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse *antes* e ao que eu direi *depois*; portanto, o conjunto dos fenômenos de ‘co-referência’ que garantem aquilo que se pode chamar o ‘fio do discurso’, enquanto discurso de um sujeito.

É no intradiscurso que se estabelecem as elaborações discursivas dos próprios sujeitos, aquilo que, a partir da formação discursiva na qual estão inseridos, é-lhes permitido dizer, operando o sistema da língua e efetivando uma prática discursiva.



Há ainda uma relação direta, apontada neste momento, que é a relação entre o interdiscurso e o intradiscurso na operacionalização das práticas discursivas. Gregolin (2007, p. 157) relaciona-os:

O interdiscurso é o lugar em que se constituem, para um sujeito que produz uma seqüência discursiva dominada por uma FD determinada, os objetos de que esse enunciador se apropria para fazer deles objetos de seu discurso, assim como as articulações entre esses objetos, por meio das quais o sujeito enunciador dará coerência a seu propósito no interior do intra-discurso, da seqüência discursiva que ele enuncia.

Portanto, é por essa relação que se notam as construções de significação e as ‘escolhas’ operadas pelos sujeitos na produção dos seus discursos.

Avançando mais no pensamento de Pêcheux na formulação dos pressupostos da AD, chegamos à fase que se considera como a terceira geração da teoria, na virada para os anos 1980. Aqui, vão ser privilegiadas as noções de heterogeneidade discursiva, de constituição do corpus (esta, conseqüência da ampliação do conceito de materialidades discursivas), a revisão da noção de formação discursiva e o estabelecimento da noção de memória discursiva.

A heterogeneidade será uma posição teórica importante que vai ser incorporada pela AD em relação a dois campos. Em primeiro lugar, o campo da materialidade discursiva. Em 1980, em Nanterre, França, acontece o Colóquio “Matérialités Discursives”, que vai trazer, como uma das suas inovações, a defesa de que a AD precisa ampliar o seu campo em relação à análise dos *corpus*, tanto em nível de materialidades (outros textos além do texto escrito podem ser analisados a partir do aporte teórico da AD) quanto em nível de novos objetos (que não apenas os textos políticos, tomados como base analítica desde o seu nascimento, mas sim uma evolução, um salto para o estudo do que J. Guilhaumou e D. Maldidier chamaram de “a história social dos textos”, conforme COURTINE, 2006, p. 44). Em segundo lugar, a heterogeneidade passa a ser encarada no tocante à relação entre a Formação Discursiva e o sentido. A partir de então, a FD passa a se referir não mais a um exterior ideológico (uma Formação Ideológica determinante das FDs) mas a ser encarada na “dispersão dos lugares enunciativos do sujeito” (GREGOLIN, 2006, p. 115), deixando de ser vista como “um bloco homogêneo, separada de outras FD por uma fronteira topográfica, como se apenas mantivesse com essas últimas relações de distância ou proximidade” (COURTINE, 2009, p. 235). Como

consequência, surge a noção, ligada à idéia bakhtiniana de que a linguagem tem um fundamento dialógico, que foi incorporada à linguística por Authier-Revuz, de que há rupturas no ‘fio do discurso’ (intradiscurso) e que, no próprio discurso do sujeito, é possível encontrar-se um discurso *outro* (GREGOLIN, 2006).

Por fim, há neste movimento de revisão teórica a incorporação, a partir do trabalho de Jean Jacques Courtine, também presente em Nanterre, da noção de memória discursiva. Refletindo sobre a noção de Formação Discursiva estabelecida por Michel Foucault, em “A Arqueologia do Saber”, Courtine admite que “toda produção discursiva que se efetua nas condições determinadas de uma conjuntura movimenta – *faz circular* – formulações anteriores, já enunciadas” (COURTINE, 2009, p104). Há, aqui, duas transformações: a primeira dizendo respeito ao fato de que a noção de FD sofre uma transformação para alojar uma dinamicidade – não mais a FD monolítica, determinada pela Formação Ideológica da primeira fase; a segunda trazendo à tona, para o estudo da relação entre o discurso e o sentido, a categoria da memória discursiva – o que vai ligar, definitivamente, o discurso à História.

Segundo Courtine, é no estabelecimento da relação entre o intradiscurso e o interdiscurso que a memória discursiva é ativada e que os sentidos se fazem reconhecer como componentes da história, dentro de uma formação discursiva de natureza movente: “É então, exatamente, a relação entre interdiscurso e intradiscurso que se representa neste particular efeito discursivo, por ocasião do qual uma formulação-origem retorna na atualidade de uma ‘conjuntura discursiva’, e que designamos como efeito de memória.” (COURTINE, 2009, p. 106).

Courtine tem um papel fundamental nas movimentações que a AD efetiva no início dos anos 1980, tanto por propor a concepção de memória discursiva quanto por consolidar a posição, no seio desta AD, agora com o escopo teórico reformulado e ampliado, do arcabouço teórico de Michel Foucault. Nas palavras de Gregolin (2003, p. 28-9, grifos da autora):

Serão os trabalhos de J.J. Courtine, no início dos anos 80, que levarão Foucault definitivamente para o grupo em torno de M.Pêcheux. (...) Para esse teórico, que foi um integrante do grupo de estudos de Michel Pêcheux, as idéias de Foucault continuam sendo fundamentais para os rumos da AD a ser feita atualmente. Segundo Courtine, as pesquisas devem *devolver à discursividade sua espessura histórica* e isso só é

possível se elas descreverem *a maneira como se entrecruzam historicamente regimes de práticas e séries de enunciados*, rearticulando o lingüístico e o histórico na direção apontada por Michel Foucault.

Desde o seu nascimento, a Análise do Discurso vem ‘bebendo na fonte’ das idéias de Michel Foucault, incorporando, de maneira mais ou menos tensa, com maior ou menor amplitude, uma série de pressupostos desenvolvidos em toda a obra deste filósofo, sobretudo nos livros “Arqueologia do Saber”, de 1969 e “A Ordem do Discurso”, sua aula inaugural de admissão no Collège de France, proferida em 1970. Apesar de não ser lingüista e de ter com a obra de Saussure uma abordagem “predominantemente contingente” (PIOVEZANI, 2008, p. 18), os conceitos foucaultianos “incorporados” ao universo da Análise do Discurso foram bem plantados, frutificaram e até os dias de hoje ainda dão bons frutos.

A primeira noção que podemos aventar, que a AD toma de empréstimo de Foucault é a de enunciado, que vem definida na Arqueologia. Foucault o qualifica, de início, a partir da contraposição a frase, a proposição e a ato de fala. Para ele, não é possível confundir o enunciado com nenhuma dessas três estruturas linguísticas, mas, ao mesmo tempo, tais estruturas não podem existir sem ele – é ele que lhes dá o estatuto da significação, pelo estabelecimento de uma função enunciativa e uma posição-sujeito que os caracteriza:

o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apóia nos mesmos critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência. Em seu modo de ser singular (nem inteiramente lingüístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem; e para que se possa dizer se a frase está correta (ou aceitável, ou interpretável), se a proposição é legítima e bem constituída, se o ato está de acordo com os requisitos e se foi inteiramente realizado. Não é preciso procurar no enunciado uma unidade longa ou breve, forte ou debilmente estruturada, mas tomada como as outras em um nexó lógico, gramatical ou locutório. Mais que um elemento entre outros, mais que um recorte demarcável em um certo nível de análise, trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presentes ou não. O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles ‘fazem sentido’ ou não,

segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). (FOUCAULT (1987, p. 98-9)

Muitas das características que perfazem o enunciado já foram apostas neste amplo conceito. Mas algumas valem também especificar: o enunciado é a menor porção de qualquer estrutura discursiva; ele tem um regime restrito de repetibilidade (“enquanto uma enunciação pode ser *recomeçada* ou *reevocada*, enquanto uma forma (lingüística ou lógica) pode ser *reatualizada*, o enunciado tem a particularidade de poder ser repetido: mas sempre em condições estritas”, FOUCAULT, 1987, p. 121); o enunciado é efetivado por meio de uma enunciação; ele habita não o plano da estrutura linguística do texto, mas o plano do discurso; configura-se sempre como um acontecimento discursivo (“por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas conseqüências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente”, como ensina FOUCAULT, 1987, p. 32).

O enunciado está vinculado, é fruto da função enunciativa. É ela que o põe em evidência na prática discursiva, que lhe dá uma identidade discursiva. Para que se realize a função enunciativa, é necessário haver um referencial, um sujeito, um campo associado e uma materialidade (FOUCAULT, 1987). Sobre o primeiro aspecto, cumpre dizer que é ele que forja o nível enunciativo de uma determinada asserção, que “faz de um sintagma ou de uma série de símbolos, uma frase a que se pode, ou não, atribuir um sentido, uma proposição que pode receber ou não um valor de verdade.” (FOUCAULT, 1987, p. 104-5). Sobre o segundo, verificamos que, numa formulação discursiva, o sujeito do enunciado não pode ser confundido com o sujeito gramatical da frase, por exemplo – são entidades distintas, inclusive pelo fato de que, mesmo que não haja uma primeira pessoa numa frase, ainda assim o sujeito do enunciado está lá – e é definido sempre pela posição que ocupa na estrutura do discurso, “é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado”, como afirma Foucault (1987, p. 107). A respeito do campo associado, Foucault ensina que um enunciado está sempre intrincado em uma rede de outros enunciados e as relações se dão com enunciados anteriores e posteriores, na forma de repetições, modificações, adaptações – ou seja, ele tem um domínio associado que lhe dá organicidade, que lhe permite estar “fazendo parte de uma série ou de um conjunto,

desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja” (FOUCAULT, 1987, p. 114). Por fim, em relação à materialidade, admitimos que todo enunciado necessita, para sua existência, de uma materialidade, uma espessura física, que pode ser escrita ou oral, ou mesmo estar composta de um constructo não-verbal. “Ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data” afirma Foucault (1987, p. 116).

A noção de enunciado é fundamental para que a Análise do Discurso consubstancie a evidência de que, num discurso, o sentido está num plano mais complexo do que o da simples decifração das estruturas da língua que forjam determinada expressão, de que o sentido de um texto (verbal ou não) não está intrínseco a ele, somente.

Para Foucault, é a partir do enunciado que se pode buscar o desvelamento do discurso. E o discurso é assim qualificado em ‘sentido pleno’:

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. (FOUCAULT, 1987, p. 135-6)

Esta definição põe a idéia de discurso em condição de dependência da de enunciado, bem como ratifica a distância do enunciado para uma estrutura puramente linguística e formal, além de destacar a importância das condições de existência dos enunciados, reforçando a proposição de que a forma de surgimento de um enunciado também inside sobre a produção do seu sentido.

Na conceituação foucaultiana do discurso também está evidente a relação entre o enunciado e a Formação Discursiva à qual ele está ligado. O conceito de FD de Foucault já está presente em Pêcheux (1997, p. 314), que, no seu processo de reelaboração de alguns conceitos teóricos da AD, na segunda fase da teoria, repensando o conceito de FD, esclarece:

a noção de *formação discursiva* tomada de empréstimo a Michel Foucault, começa a fazer explodir a noção de máquina estrutural fechada na medida em que o dispositivo da FD está em relação paradoxal com seu ‘exterior’: uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob a forma de ‘preconstruídos’ e de ‘discursos transversos.’)

É a noção de FD como um conjunto de enunciados, com semelhante sistema de dispersão e com uma regularidade na sua forma de enunciação, nos seus conceitos, nas suas escolhas temáticas, que, em condições bastante específicas, caracterizam determinado discurso, que está em tela, bem como a noção de que o discurso não é monoliticamente posto, que ele pode ser atravessado por outras ‘falas’, por concepções distintas, constituído de uma heterogeneidade. É o jogo de forças que vai caracterizar a idéia de que, num determinado momento, há lutas pelo poder de dizer dentro de uma mesma formação discursiva. A idéia de FD como bloco compacto é substituída pela de FD como um campo de deslocamentos de forças, como “fronteiras que se desdobram”.

É ainda a noção de FD foucaultiana que, na terceira fase da AD, será aventada, desta vez por Courtine, para introduzir o conceito de memória discursiva, quando este caracteriza a FD como vinculada a um domínio associado, formado por múltiplas formulações, que, na dinâmica discursiva, produzem movimentos, entre si, de afirmação, negação, repetição, transformação, dentre outras. É também Courtine quem vai instituir a ligação entre as noções foucaultianas e o campo da história no interior da AD, conforme ensina Gregolin (2007, p. 159):

Trata-se, portanto, de inserir no coração da noção de FD a problemática da memória cujo trabalho produz a lembrança ou o esquecimento, a reiteração ou o silenciamento de enunciados. Articulado a essa tese fundamental do papel da memória, todo um conjunto de noções foucaultianas é integrado ao conceito de FD (acontecimento, práticas discursivas, arquivo etc.) fortalecendo a idéia de uma articulação dialética entre singularidade e repetição, regularidade e dispersão. Essa problematização institui o território da História como o campo das FDs.

É também vinculada à formação discursiva que apresentamos a concepção de arquivo, o terceiro elemento (juntamente com o enunciado e a FD) do pilar do método arqueológico de Foucault (NAVARRO-BARBOSA, 2004). E ele é designado por Foucault (1987, p. 150), numa expressão, ao mesmo tempo, sintética mas densamente

categorizada: “É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”, esclarecendo adiante: “é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento”. Algumas características mais são apresentadas para o arquivo: é ele que estabelece a condição de acontecimento a um enunciado, a partir da efetivação de uma prática discursiva; nele ‘convivem’ formações discursivas diferenciadas; nele se estabelece todo um sistema de coerções para designar o que pode e o que não pode vir à tona da forma de discurso, por meio de regras específicas.

No trabalho com o arquivo, empreendendo a observação sistemática dos enunciados, é que podem surgir os sentidos para os discursos e as vinculações destes com os engendramentos do mundo. Foucault apresenta, como metodologia para o trabalho com o arquivo, o método arqueológico. De início, ele designa como empreende a Arqueologia:

A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como *documento*, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar freqüentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém a parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de *monumento*. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um ‘outro discurso’ mais oculto. Recusa-se a ser ‘alegórica’. (FOUCAULT, 1987, p. 159)

Pela prática arqueológica, é possível “definir os discursos em sua especificidade; mostrar em que sentido o jogo das regras que utilizam é irreduzível a qualquer outro; segui-los ao longo de suas arestas exteriores para melhor salientá-los” (FOUCAULT, 1987, p. 160). A prática arqueológica é um dos procedimentos básicos da análise de discurso, pois ela prevê a mais ampla investigação sobre a natureza, as conexões, as ingerências e a incidência dos enunciados em formações discursivas especificadas.

Foucault dá ainda uma contribuição à AD no que tange ao funcionamento discursivo num determinado contexto, quando concebe a relação entre o enunciado, o discurso e as suas possibilidades de aparecimento na sociedade. Fernandes (2007, p. 58),

refletindo sobre o papel do sujeito em relação ao poder, afirma que “O poder coloca em jogo relações entre sujeitos e os discursos refletem os lugares desses sujeitos.” Nos meandros das práticas discursivas, o poder é um mecanismo que organiza as situações de visibilidade e de recepção dos discursos – nem todo discurso pode vir à tona, e essa emergência está condicionada a uma série de coerções e liberações, que são postas dinamicamente.

Para Foucault (1996, p. 8-9),

a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade.

Isso significa que há um conjunto de coerções que são postas em movimento com o fim de limitar e determinar as vozes falantes e que trazem, como efeito prático, a exclusão, a sujeição e a rarefação dos discursos. No campo das exclusões se localizam as interdições (aquilo que não pode ser dito: os tabus em relação à sexualidade e à política, por exemplo), a segregação (por exemplo, a loucura torna o louco impedido de dizer ou transforma seu dizer em algo fantástico, sobrenatural) e a vontade de verdade (por exemplo, na instauração da modernidade havia uma vontade de verdade que determinava o que era ou não verdadeiro). No campo das sujeições, que são processos internos de controle do dizer e do que pode ser dito, estão os comentários, a presença/ausência da figura, não física mas discursiva, do autor e as disciplinas – que definem o rol de enunciados tidos como verdadeiros ou falsos, aceitáveis ou negáveis. No campo da rarefação relativa aos sujeitos que podem se apropriar dos discursos, localizam-se os rituais (que determinam a qualificação e as regras de comportamento de quem fala), as sociedades de discurso (grupos a que foi outorgada a propriedade de conservar, produzir e publicizar discursos), as doutrinas – agrupamento de dizeres aos quais os indivíduos se ligam por razões de credo, bem como limitam o poder de dizer a apenas alguns indivíduos (FOUCAULT, 1996).

Tais procedimentos acabam por criar uma ‘ordem’ para o discurso, um sistema coercitivo no qual nem todos podem falar. Para falar, o sujeito precisa estar em condições de ser admitido nesta: “ninguém entrará na ordem do discurso se não



satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo.” (FOUCAULT, 1996, p.37)

E de onde vem o poder que estrutura esta ‘ordem do discurso’? Uma observação interessante que indica uma diferenciação entre o pensamento dos dois teóricos-chave de cujos aportes nos valem para estabelecer o pano de fundo das análises procedentes diz respeito à origem do poder que engendra as coerções para a existência dos discursos na sociedade. Para Pêcheux, a idéia de poder está vinculada ao materialismo histórico e ao althusserianismo, que entendem a estrutura da sociedade dividida em classes antagônicas e os sistemas simbólicos que regem a vida social, cultural e espiritual vinculados aos Aparelhos Ideológicos do Estado<sup>25</sup>: as ideologias são gestadas nas classes e reproduzidas e sustentadas por eles que operam por sedução e, excepcionalmente, por coerção (ALTHUSSER, 1985). No seu processo de revisão teórica, após 1980, Pêcheux reelabora alguns preceitos: não há um processo vertical de imposição-recepção de uma ideologia dominante, mas sim lutas que se travam no tecido social; as classes não possuem ideologias em campos separados, mas antes essas ideologias estão em convivência dinâmica; os AIE, antes de serem instrumentos apenas a serviço da classe dominante, sofrem uma verdadeira luta pela sua apropriação. Neste sentido, as formações discursivas apresentam discursos divergentes, pelo primado da heterogeneidade, e o poder de estabelecer a ‘ordem do discurso’ está vinculado a tais lutas: a classe mais forte impõe os seus sistemas de coerção e normatiza as regras para se entrar numa ‘ordem do discurso’ – no singular ou no plural.

No caso de Foucault, o caráter antagônico de classes na sociedade está diluído. Ele não utiliza a noção de althusseriana de AIE nem o materialismo histórico para explicar a estruturação da sociedade em classes distintas. Foucault prefere criar a sua teoria do poder, e vaticina que o poder está, na verdade, espalhado pelos grupos sociais: ao invés de uma luta entre classes que se antagonizam, há microlutas; ao invés de um poder que emana de uma fonte todo-poderosa (o Estado), o poder está distribuído por múltiplos polos, diversificado entre os sujeitos sociais, que negociam sua forma de relacionamento com o Estado. Neste esquema, os discursos funcionam como parte do ‘arsenal’ que os grupos têm e operam para construir um lugar na sociedade: “o discurso

---

<sup>25</sup> ALTHUSSER (1985, p. 68) os arrola: religiosos (diferentes igrejas), escolar (escolas públicas e privadas), familiar, jurídico, político (partidos), sindical, de informação (imprensa, rádio, televisão...e hoje, outras formas mais atuais), cultural (letras, belas artes, esportes... e hoje toda a mídia de entretenimento).

não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). E as coerções para a estruturação da ‘ordem do discurso’ ocorrem na vinculação a essas lutas múltiplas.

Tais posturas, antagônicas nas suas especificações, apontam, entretanto, para um entendimento comum: o de que o discurso não está ‘solto na estrutura’, não tem sua publicização livre de ingerências, nem o seu sentido independente das estruturas sociais. Isso se configura como um desafio para a investigação do analista do discurso que, na amplitude da dimensão conceitual do seu trabalho, deve conceber que “Analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las; dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência” (FOUCAULT, 1987, p. 173-4).

Este é o exercício que tentaremos empreender no capítulo seguinte, valendo-nos das categorias aventadas e conceituadas acima.

## CAPÍTULO 4

### UM DISCURSO MODERNIZADOR

Este capítulo tem a intenção de demonstrar, por intermédio dos registros verificados na bibliografia consultada, como se deu a instituição, nessa época, de um discurso modernizador, vinculado a uma Formação Discursiva da modernidade. Este discurso foi responsável pela política de consolidação do *ethos* moderno nas sociedades que eram, então, alcançadas por esse novo momento histórico. O discurso modernizador foi a representação do que Foucault denomina “vontade de verdade”. Em “A Ordem do discurso” (1996, p.16), ele assinala, comparando dois momentos históricos, que

Há, sem dúvida, uma vontade de verdade no século XIX que não coincide nem pelas formas que põe em jogo, nem pelos domínios de objeto aos quais se dirige, nem pelas técnicas sobre as quais se apóia, com a vontade de saber que caracteriza a cultura clássica.

Esta vontade de verdade é um dos sistemas coercitivos que “concernem, sem dúvida, à parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo.” (FOUCAULT, 1996, p.16). O poder, no caso, diz respeito à força política que punha em curso o ‘trem da modernidade’ – governos, classes de capitalistas, instituições religiosas, meios de comunicação, as ações públicas reformadoras de todos os níveis, classes sociais, entidades políticas, personalidades culturais, dentre outras – e este desejo pode ser representado por todas as vozes que levantavam odes à modernidade, por meio dos mais diversos canais e nos mais distintos gêneros de discurso – dos púlpitos aos salões reais, das tribunas às folhas dos jornais, dos livros aos discursos nas inaugurações das fábricas.

Como registrado no capítulo 2, a modernidade vai se instalando pelo mundo de maneira centrífuga, a partir do polo difusor – a Europa, sobretudo Inglaterra e França. A primeira legou, ainda no final do século XVIII, a força do industrialismo e o símbolo maquínico da Revolução Industrial, que se potencializou e universalizou na segunda metade do século XIX, quando entrou em cena o que Sevcenko (1998) denominou de “Segunda Revolução Industrial”, ou “Revolução Técnico-Científica”, já baseada na eletricidade e nos derivados do petróleo, cujo paradigma para o mundo ocidental foi a

cidade de Manchester<sup>26</sup>. A segunda difundiu, principalmente, a concepção do *modus vivendi* da modernidade na trajetória cotidiana das sociedades: urbanidades, valores, consumo de bens e serviços, arte, cultura, sistemas de pensamento, modos de percepção e formação do *habitus* da sociabilidade *fin-de-siècle* – tanto que Walter Benjamin qualificou Paris como a ‘capital do século XIX’, dando essa expressão a um dos seus textos.

Entendemos que, neste sentido, a justificativa para essa tematização da modernidade possa ser explicada pela concepção, originária do materialismo histórico, de que a infra-estrutura, o modo de produção, determina a superestrutura. Marx e Engels asseveravam, no clássico “A Ideologia Alemã”:

A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual, o que faz com que a ela sejam submetidos, ao mesmo tempo e em média, as idéias daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. (apud IANNI, 2000, p. 299)

Dessa forma, o desenvolvimento do capital industrial engendrou também a modernidade como o ‘espírito da época’: a mudança estrutural pressupunha uma mudança da mentalidade para a efetivação da realidade social, aonde o capitalismo chegasse – forjando discursos que se debatiam entre a positividade e a negatividade<sup>27</sup>.

Tal estratégia pode ser reconhecida em vários campos da vida social: nos discursos políticos, quer orais, quer escritos – projetos, relatórios, artigos políticos publicados na imprensa; nas muitas obras literárias que tematizavam a modernidade e seus maravilamentos ou seus temores (O Fausto, de Goethe, os ensaios e poemas de Baudelaire, algumas obras de Kafka, conforme IANNI, 2000; BERMAN, 1987); nos debates e escritos científicos pautados nos sistemas de pensamento nascidos na modernidade ou que a apoiavam ou negavam – Sílvio Romero, um dos mais importantes críticos literários do final do século XIX no Brasil, referindo-se à entrada desses

---

<sup>26</sup> A cidade de Manchester foi ‘iconizada’ por ter sido o berço da Revolução Industrial na Inglaterra, onde, por exemplo, em 1789, funcionou pela primeira vez uma máquina a vapor, instalada numa indústria têxtil.

<sup>27</sup> É Foucault (1987, p. 186) quem afirma que uma das ações da prática arqueológica é fazer surgirem “relações entre as formações discursivas e domínios não-discursivos (instituições, acontecimentos políticos, práticas e processos econômicos).” A relação entre o capitalismo industrial, como ideologia motora da modernidade e a formação discursiva que ela empreende é bastante cabal, como pretendemos mostrar em todo o trabalho.

sistemas no país, cunhou a expressão “cinematógrafo em ismos”, para designar tanto a velocidade quanto a profusão com que eles eram incorporados por aqui (MARTINS, 2006). No caso da nossa pesquisa, vamos nos restringir a mostrar como ocorreu tal ‘discursivização’ no universo da imprensa escrita, mais especificamente do jornal.

Tomando-se um conceito da análise do discurso, podemos dizer que no arquivo da modernidade habitavam enunciados distintos e componentes de uma mesma formação discursiva, formando um ‘campo associado’<sup>28</sup>, que disputavam o poder da construção da verdade sobre a modernidade, e que cada um desses enunciados se revestia de uma certa aura – a aura da divinização ou a aura da demonização, ou ainda uma terceira via, a que lhe imputava os dois polos, como Baudelaire. Berman (1987, p. 163), por exemplo, divide os intelectuais que viveram a modernidade em dois grupos: os que ele chamou ‘modernólatras’, para quem “...todas as dissonâncias sociais e pessoais da vida moderna podem ser resolvidas por meios tecnológicos e administrativos” - Marinetti, Maiakovski, Le Corbusier, Buckminster Fuller, McLuhan, Herman Kahn, e os adeptos do ‘desespero cultural’, para quem “toda a vida moderna parece oca, estéril, rasa, ‘unidimensional’, vazia de possibilidades humanas” - T.H. Hulme, Ezra Pound, Eliot, Ortega, Ellul, Foucault, Arendt, Marcuse. No meio dos dois grupos, Berman posiciona Baudelaire, afirmando que ele foi, ao mesmo tempo, adepto das duas categorias – ao mesmo tempo entusiasta e crítico da modernidade.

O jornal, na condição de “lugar enunciativo” (NAVARRO-BARBOSA, 2004), é um *locus* privilegiado para, simultaneamente, verificarmos a efetivação da prática discursiva dos enunciados englobados na modernidade e a sua circulação. Neste sentido, convém perceber que os jornais considerados da ‘grande imprensa’<sup>29</sup> – em geral,

---

<sup>28</sup> Conforme Foucault o definiu na Arqueologia (1987, p. 112-3): “Ele é constituído, de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento (...). É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados (...). É constituído, ainda, pelo conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência, sua seqüência natural, ou sua réplica (...). É constituído, finalmente, pelo conjunto das formulações cujo *status* é compartilhado pelo enunciado em questão, entre as quais toma lugar sem consideração de ordem linear, com as quais se apagará, ou com as quais, ao contrário, será valorizado, conservado, sacralizado e oferecido como objeto possível a um discurso futuro (...).”

<sup>29</sup> A opção pela abordagem da grande imprensa está vinculada à formação do *corpus* da pesquisa: três jornais considerados da grande imprensa, em São Luís, no limiar do século XX: *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*. Claro que, em outros jornais, a modernidade foi tematizada de maneira adversa, como no caso dos jornais operários, por exemplo, em que ela é representada, muitas vezes, negativamente.

afinados com as políticas governamentais e com o capitalismo (no caso da época, o capitalismo comercial e industrial) – acabam por fazer as vezes de ‘caixas de ressonância’ de um discurso modernizador, quase sempre sem tecer a devida crítica ou problematizar as especificidades estruturais e conjunturais dessa modernidade, por conta das relações, muitas vezes de dependência total, ao modo de produção vigente ou ao estado, que é quem, em última instância, representa-lhe os interesses. Um exemplo dessa postura é dado por Sodré (1999, p. 278), que demonstra a relação quase simbiótica entre imprensa e o capitalismo comercial brasileiro, quando diz que “...à base do desenvolvimento desse capital comercial é que cresceu a vida urbana brasileira; à base desse capital comercial é que as empresas jornalísticas viveram a sua fase inicial.”

Um exemplo da função do jornal como sujeito efetivador de um discurso de positividade para com a modernidade pode ser dado pela análise de textos de jornais cariocas da virada do século XIX para o XX. O primeiro exemplo é a frase, título de uma crônica que virou símbolo-síntese das reformas urbanas na cidade, empreendidas por Pereira Passos, na esteira das reformas de Paris do Barão Haussmann: “O Rio Civiliza-se!”. Ela foi cunhada por Figueiredo Pimentel, considerado o maior cronista social da cidade, que escrevia na *Gazeta de Notícias*, jornal de propriedade de Ferreira de Araújo e com fama de ser “o melhor jornal brasileiro da época” (MARTINS, 2006, p. 48), e passou a ser o slogan da representação do momento modernizador por que a cidade – e também o país – passava. É quase um enunciado metonímico, na medida em que traz, em si, o discurso de muitos outros jornais e jornalistas que tinham a mesma postura positiva de recepção às transformações que assaltavam a capital da recém-criada república. Esta postura de manutenção de um discurso receptivo à modernidade nos jornais está também presente em João do Rio, outro jornalista da *Gazeta de Notícias*, que, em inúmeras crônicas, reportagens e em alguns livros, fez a apologia do progresso: incorporando elementos da ‘cultura moderna’ em seus textos, como por exemplo, os títulos “Vida Vertiginosa”, “Cinematógrafo” e “A Alma Encantadora das Ruas” que deu a três livros seus; criando uma expressão para representar a ‘ontologia’ moderna (*Homus Cinematographicus*); pautando os assuntos modernos, recorrentemente, em seus textos. Abordando a postura de João do Rio, Sussekind (1987, p.47) escreve que

Sua relação com o novo horizonte técnico é basicamente de *encantamento*, impresso nas crônicas; de *mimesis* que se deseja literal, mas de apenas alguns de seus traços – daí a tentativa de pensar a

crônica como fita de cinema ou de delinear personagens-quase-figurinos.

A crônica, no jornalismo do final do século XIX, tem uma importância muito grande na ‘geografia’ dos jornais, talvez pelo fato de que, por essa época, está-se dando a passagem da imprensa artesanal, fortemente vinculada ao publicismo e aos textos opinativos, para uma imprensa de cunho industrial e empresarial, na qual vai ter maior relevância o texto noticioso; talvez ainda pelo fato de que é na crônica que se posicionam muitos dos escritores reconhecidos da época (Machado de Assis, Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Lima Barreto), que fizeram do jornal seu local de trabalho, profissionalmente, mas não operavam a notícia em si, filiando-se ao terreno da crônica, que era uma forma de notícia estetizada (comentário dos assuntos atuais enfeixados numa faceta mais literária).

Coincidindo com o aparecimento do *locus* moderno no Brasil surge um novo objeto cultural, que, talvez mais do que os jornais, vai direcionar suas práticas discursivas para a apologia desse momento modernizador que o país vivia: as revistas ilustradas. As revistas representavam, na imprensa, maior proximidade deste momento de inovações, nos aspectos físico e simbólico da sociedade, como o fato de serem mais ilustradas que os jornais, de terem introduzido antes destes a fotografia e a cor, de estarem mais abertas à publicidade, e de, efetivamente, tematizarem os ‘assuntos modernos’:

Do telégrafo internacional – ponte invisível, que magicamente nos ligava ao ‘mundo civilizado europeu’ – aos caminhos de ferro, tudo se mobilizava para o desfrute intenso das maravilhas do novo século, por meio do veículo imprensa. Naquele momento, em particular, pelas revistas, gênero privilegiado em relação ao jornal, pela melhor resolução gráfica dos então ultramodernos recursos visuais recém-apropriados como a zincografia e a fotografia. Para os jornais, reservava-se a linotipia, o clichê a cores e, em breve, a rotogravura. (MARTINS apud FERREIRA 2006, p. 39)

De acordo com Martins (apud FERREIRA, 2006, p. 115), as revistas ilustradas tinham como características enunciativas: “muita gravura, intensa propaganda e a venda da imagem do progresso”. Inclusive nos títulos das publicações, como as cariocas “A Avenida”, publicada em 1903, “Kosmos”, em 1907, a paradigmática “Fon-Fon”, de 1907, que já trazia no título a onomatopéia que simbolizava o barulho do automóvel, e a

paulista “A Vida Moderna”, de 1907. Um exemplo: em Belo Horizonte, a Revista “Vita” forjava-se, para uma classe média que habitava uma cidade em processo de modernização, como uma espécie de ‘tábua dos mandamentos’ do processo civilizador:

Por meio da revista e suas respectivas fotografias, compreendidas como representações culturais, acreditamos que podemos acompanhar a gênese da cidade moderna e também os mecanismos pelos quais os sujeitos sociais procuraram dar visibilidade a si próprios, e se afirmarem enquanto membros de uma determinada realidade social, política e cultural transformada no século XX pelos desafios da modernidade industrial. (ARRUDA, 2001, p. 129)

Mais um exemplo de como as revistas tematizavam a adequação do cidadão urbano a este processo civilizador que então se disseminava pela república nos dá Sevcenko (1998, p. 26):

As revistas mundanas e os colunistas sociais da grande imprensa incitavam a população afluyente para o desfile de modas na grande passarela da Avenida, os rapazes no rigor *smart* dos trajes ingleses, as damas exibindo as últimas extravagâncias dos tecidos, cortes e chapéus franceses.

Outra constatação de como a imprensa fez ecoar o discurso modernizador está na forma como os jornais produziram os enunciados relativos aos artefatos da modernidade que então invadiam as grandes cidades, sobretudo as capitais: telégrafos, telefones, fonógrafos, cinematógrafos, automóveis, iluminação elétrica, trens, dentre muitos outros. O que podemos perceber é que a grande imprensa, na maioria das vezes, efetiva enunciados eivados de elementos lingüísticos que intentam uma individualização desses artefatos: uma forte adjetivação, a presença da superlativização, o descritivismo, a presença de expressões de exaltação (tão, tanto, tamanho etc) ou de substantivos que trazem a idéia de divinização. Isso pode ter se dado pelas seguintes razões: uma relação intrínseca entre o discurso da informação e o da publicidade, influenciado pela aura de maravilhamento de que tais mecanismos eram revestidos; a própria sensação de espanto e admiração diante das características desses mecanismos, pelo que eles tinham a oferecer de singularidade maquínica – nesses dois casos, o que se percebia na formação dos enunciados era a profusão de adjetivos, superlativos e de expressões de exaltação; o fato de haver um desconhecimento, por parte da imprensa, de muitos dos artefatos, que, na maioria dos casos, representavam mesmo uma novidade – o que, neste caso, impõe a descrição como categoria de estruturação dos textos. Como exemplificação que sintetiza



tais estratégias discursivas, Avellar (1996, p. 182-3, com grifos nossos), relacionando o impacto que representaram as primeiras apresentações dos cinematógrafos pelo mundo, escreve:

...logo depois da primeira sessão de cinema, os jornais de Paris descrevem os filmes de Lumière como ‘**a própria vida**’ (...) ‘**Impossível saber** se estamos diante de uma alucinação, se somos espectadores ou se fazemos parte destas cenas de **impressionante realismo**’. Os jornais do México destacam: ‘el sentimiento de la realidad que se apodera del espectador y lo domina **por entero**’ (...) Os do Rio de Janeiro (...) apresentam ‘**os mais sublimes** espetáculos da natureza reproduzidos em forma fiel, com **toda** a perfeição e nitidez’. (...) Os de Londres comentam a sensação de que a vida está **fielmente** reproduzida (...) Os de Nova Iorque falam dos ‘passageiros descendo, reencontrando seus amigos, os detalhes mostrados de uma maneira **perfeita**’.

A depender dos engendramentos efetivados, o enunciado pode ser mais ou menos exaltado. Noticiando a passagem do Cinematógrafo Falante de Edouard Hervet pelo RJ, em 1907, escreve a *Gazeta de Notícias*: “A combinação do cinematógrafo com o fonógrafo é então estupenda. O espectador tem a sensação completa de que está a ver e ouvir uma figura que fala.” (ARAÚJO, 1985, p.205). Segundo os historiadores da fase inicial do cinema, era prática comum dos exibidores de cinematógrafos agradar os jornalistas com entradas grátis, *avant-premières* e, em alguns casos, até pagamentos para divulgação dos espetáculos, o que pode dar margem a discursos tão apologéticos quanto esse, em que se misturam informação e propaganda. Ou a força de novidade do cinematógrafo gerava mesmo esse tipo de apreensão, transferida para a estrutura dos textos? Quase impossível saber...

Em São Luís, o discurso modernizador também se fez apresentar, com características que não negavam a prática da imprensa do período. Regra geral, os jornais tematizaram a modernidade de maneira positiva e, em determinados momentos, efetivaram enunciados que a problematizaram (lembramos, por exemplo, a expressão “disenteria fabriqueira”, cunhada por Fran Paxeco, intelectual que vivenciou este momento da efusão das fábricas). Se pudermos assim dizer: há, também aqui as práticas discursivas associadas aos que Berman (1987) chamou de ‘modernólatras’ e os adeptos do desespero cultural, com patente privilégio do discurso dos primeiros. No geral, a chamada ‘grande imprensa’ no Maranhão empreendeu discursos favoráveis aos muitos aspectos da modernidade que então ia se implantando.

Na sua tese de doutorado, “A implantação da indústria no sistema agro-exportador maranhense (1875-1895)”, José de Ribamar Caldeira (apud CORREIA, 2006) apelida de “fabrilistas” os partidários da implantação das fábricas no Maranhão, no período aludido. Os fabrilistas são um exemplo de sujeitos que implantam um discurso modernizador de natureza efusiva. E, entre alguns sujeitos fabrilistas, estão os jornais da grande imprensa. Como deixa ver a nota da *Pacotilha*, de 23.08.1891, a respeito do lançamento da pedra fundamental da Companhia de Tecidos Rio-Anil:

Uma era de **prosperidade** para a Pátria Maranhense que de há certo tempo para cá vai despertando do **marasmo**, da **indiferença** em que **permaneceu** longos anos, da **atrofia**, com o **organismo depauperado** pelos **vícios da escravidão**.

As **fábricas** surgem de toda a parte e com elas o despertar de uma **vida nova**, cheia de **atividades**, urgida pelo **progresso**, prometendo-nos um **futuro** bonançoso que compense a **esterilidade** do passado.

O dia de amanhã [do lançamento da pedra] **ficará** para sempre nos anais do nosso Estado. (apud ITAPARY, 1995, p. 27, grifos nossos)

Um discurso forte, quase um texto barroco pela presença das imagens e da construção em paradoxos, estabelecida pelo contraste entre os dois campos semânticos: o do passado, representado pela escravidão, associada ao marasmo, à indiferença, ao organismo depauperado, à atrofia e à esterilidade, em contraposição ao do futuro, representado pelas fábricas e sua certeza de prosperidade, de vida nova, de atividades, de progresso. Este é um enunciado paradigmático de uma prática discursiva identificada com o discurso fabrilista, que anunciava cada inauguração de fábrica “em castelos pirotécnicos de reinadio efeito [...], numa acariciante epopéia hinária”, conforme registrou em 1905 Astolfo Marques, no seu livro “A Nova Aurora” (apud MARTINS, 2006, p. 62). Nele, também é possível perceber, como assevera Foucault (1987), que o enunciado está numa rede, entremeado com outros que se relacionam ao passado e ao futuro. Aqui também há, pelo acionamento da memória discursiva e do interdiscurso, a rememoração do passado para desqualificá-lo, enquanto se aponta a deificação de um futuro que trará a certeza de uma perenidade, encerrada na locução adverbial de tempo: “o dia de amanhã ficará **para sempre...**”.

O jornalismo da grande imprensa não era o único sujeito enunciativo deste discurso modernizador que São Luís então recebia e que a enredava. Ele estava pulverizado na política e na administração pública, com os discursos higienista, urbanista, a publicação de códigos de postura; na religião, com as representações que o

protestantismo construía, como uma nova forma de culto, mais afeita ao progresso, ao moderno, ao trabalho, à possibilidade de ascensão individual, à construção de uma nova sociedade; nas mudanças na educação, com a abertura de espaços para as mulheres na escola e com a ampliação do ensino que visava a uma formação para o trabalho; na própria geografia da cidade, em que as chaminés, como obeliscos, ostentavam a imagem do progresso, no cotidiano; com a imagem do trabalho como veio de prosperidade (ao contrário do trabalho escravo, até bem pouco tempo bastante presente no cotidiano da cidade). Mas a imprensa era um *locus* privilegiado desse discurso, pelo fato de ser um sujeito que traz em si duas características marcantes: a possibilidade de grande e rápida publicização dos seus discursos e a aura de credibilidade que a reveste:

O discurso que se proclama imparcial e comprometido com a apuração rigorosa dos fatos manifesta o desejo de ser aceito pela comunidade de leitores como discurso de verdade. Como esse desejo é uma imposição da ordem discursiva midiática, e tendo em vista que o real não se deixa apreender diretamente, o verossímil no jornalismo encontra-se em relação direta com o efeito de real construído discursivamente. É essa verossimilhança que irá garantir credibilidade ao jornal e, conseqüentemente, criar a imagem do enunciador midiático como aquele que sustenta um discurso verdadeiro. (NAVARRO-BARBOSA, 2004, p. 72)

Cabe a ressalva de que os jornais também abriam espaços para um contra-discurso modernizador, representado por críticas a determinadas ações, como demonstra Correia (2006, p. 59):

Deste modo, a crer nos muitos artigos publicados em diferentes jornais, a São Luís da virada do século XIX enfrentava não poucos problemas, pois o que capta o olhar lançado sobre a cidade a partir de uma perspectiva higienista é o desrespeito geral pelas questões referentes à higiene que deve existir no espaço urbano, isso quando essas questões, pelo menos, existem, pois aquilo que mais se destaca no chão da cidade são habitações construídas de madeira imprópria para a vida; ruas e praças que se transformam em monturos; praias tomadas por focos de infecção e viveiros de germes; enfim, torrentes de miasma que infectam sua atmosfera.

A crônica que segue, publicada em 16.11.1907, na seção “Registro” e assinada por um tal ‘João da Ega’, um claro pseudônimo, é um bom exemplo de como este discurso de contraposição à apologia da modernidade pode ser encontrado no rol dos enunciados da grande imprensa:

(...) A nossa pequena capital vive sempre numa perene quietude rotineira, conservadora, acarinhando velhas tradições, como quem guarda e contempla objetos luzentes d'ouro antigo, trabalhados segundo os preceitos de uma arte que já não existe, porque deixaram-na morrer.

Quem reparar nas fotografias ou gravuras de nossas ruas e praças, há de notar a quazi ausência de transeuntes, a falta do movimento característico dos lugares em que a – vida intensa – não é simplesmente uma frase.(...) Só o fato de dormirem trinta ou quarenta mil habitantes assim abandonados [sem policiamento], é digno de nota.(...)

Nos grandes centros, onde a atividade humana se multiplica, onde os melhoramentos têm entrada e as vibrações da luta pela vida se desdobram em ondas de uma excepcional amplitude, o indivíduo não pode ter a noção exata dessa paz que é mãe da meditação, no conceito do grande lírico. Mal vai desaparecendo o sol, a mais feérica iluminação surge em todas as esquinas, de modo que se não apercebe a gente da presença da lua.

Aqui por felicidade nossa, o gaz é ruim.(...)

E, como nada neste mundo é inteiramente nocivo e dispensável, a falta de luz nas ruas é singularmente vantajosa às letras pátrias, porque, nesta terra de poetas, o luar ----- [ilegível] o cérebro com variada inspiração.

João da Ega usa da ironia para criticar a pachorra de uma cidade que, poucos anos antes, foi intitulada Manchester do Norte e que vive, na virada do século, sem os mais básicos elementos da modernidade – iluminação elétrica, movimento das ruas, falta de segurança. Usando do sarcasmo que o gênero crônica permite, ainda aventa o passado beletrista da cidade, quando era Athenas, para enaltecer o fazer poético que a luz da lua – a única que ilumina as ruas – proporciona.

A apreensão distinta da modernidade em São Luís vai levar a uma dualidade de práticas discursivas que estruturam representações imagéticas sobre essa fase na capital do Maranhão: para uns (a bem dizer, a maioria) ela será uma realidade factível e concreta (fábricas, automóveis, “pipiras” nos teares); para outros, apenas um simulacro, uma pirotecnia.

Cabe ainda ressaltar que este discurso modernizador, que alcançou a capital do Maranhão, um dos círculos concêntricos periféricos aonde ele chegou, e se espalhou por diversos gêneros de texto (dos escritos jornalísticos aos pronunciamentos nas inaugurações das fábricas, por exemplo) está fortemente vinculado à ideologia do período, ao ‘espírito da época’. Como ensina Pêcheux, uma formação discursiva está

inserida em uma formação ideológica que lhe possibilita o dizer e, mais que isso, que atribui os sentidos que as palavras vão ganhando:

O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas, isto é, reproduzidas. (PÊCHEUX, 1995, p. 160)

Em todo o mundo, a modernidade ganhou, salvo algumas exceções, uma aura divinizada, de quase redenção para um século que se iniciava. Como exemplo, vejamos este trecho de um discurso de Dias Carneiro, advogado, poeta, latifundiário, representante maranhense na Câmara dos Deputados do Império, a respeito da implantação das fábricas em Caxias, cidade do interior do Maranhão, não por acaso também codinominada Manchester Maranhense.<sup>30</sup>

Os tempos que correm exigem, do brasileiro em geral, e dos maranhenses em particular, a concentração de todas as forças ativas da inteligência em assuntos práticos.

Estamos na época dos trabalhos positivos, lançando com providência louvável os alicerces que devem servir ao edifício que esta província há de necessariamente levantar a sua futura grandeza. (apud PESSOA, 2009, p. 42)

O tecnicismo, o positivismo, as transformações urbanas, o reordenamento de muitos aspectos da vida proporcionado pelas tecnologias da eletricidade, principalmente e a expansão do capitalismo em escala mundial proporcionavam a idéia de um novo mundo que se abria, marcado de fato por uma alteração cronológica bem significativa: a virada do século. Saudando o novo século, escreveu a *Pacotilha* em 1º. de janeiro de 1901: “Ao seculo do industrialismo, da liberdade, da glorificação do trabalho e das grandes descobertas sucede hoje o seculo XX (...)”. Todos esses fatores foram importantes para fazer operar uma formação discursiva da modernidade cujos enunciados eram, na sua maioria, apologeticos e que, em maior ou menor grau, tinha características bastante específicas em todos os lugares em que o progresso chegou: uma natureza descritiva para se referir aos equipamentos e artefatos técnicos; uma forte

---

<sup>30</sup> A obra de Pessoa (2009), intitulada **Entre a tradição e a modernidade: a belle époque caxiense**, é um registro muito acurado do que foi o período da virada do século XIX para o XX na cidade de Caxias, que então vivia o mesmo frisson da chegada das fábricas e demais beneficiamentos que a modernidade industrial podia proporcionar e uma prova de que, de fato, a modernidade foi um movimento que se disseminou em escala muito ampla.

adjetivação na referência aos benefícios trazidos pelas inovações, uma positividade na apreensão do momento vivido, como fez Dias Carneiro.

Outro campo em que o discurso modernizador surge com força é no da apresentação dos artefatos modernos. Neste sentido, a análise sobre a representação construída para os cinematógrafos, que apresentamos no tópico seguinte, é emblemática.

## CAPÍTULO 5

### “A ÚLTIMA MARAVILHA DO SÉCULO”: representações discursivas sobre o cinema ambulante

Este capítulo tem a intenção de apresentar de que maneira os jornais de São Luís construíram uma representação dos aparelhos cinematográficos, que compuseram o ciclo ambulante na cidade, como artefatos modernos. Para tanto, vamos analisar o arquivo montado para o corpus desta tese: anúncios, notícias, notas e crônicas sobre os aparelhos cinematográficos, publicados nos jornais *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*, entre 1898 e 1909.

Nosso objetivo é duplo: em primeiro lugar, demonstrar como os cinematógrafos, como elementos concretos da modernidade, foram discursivizados para os habitantes de São Luís como uma ‘coisa moderna’ e ainda apresentar como os aspectos linguísticos que compõem os enunciados do discurso modernizador – ou, mais amplamente, da Formação Discursiva da modernidade<sup>31</sup> – podem ser verificados nos textos desses jornais, na medida em que, segundo Foucault (1987, p. 126):

A análise enunciativa só pode se referir a coisas ditas, a frases que foram realmente pronunciadas ou escritas, a elementos significantes que foram traçados ou articulados – e, mais precisamente, a essa singularidade que as faz existirem, as oferece à observação, à leitura, a uma reativação eventual, a mil usos ou transformações possíveis, entre outras coisas, mas não como as outras coisas.

Neste sentido, vamos operar com pressupostos da Análise do Discurso de orientação francesa, já explicitados em capítulo anterior, bastante úteis para essa verificação: a noção de enunciado, de interdiscurso, de intradiscurso e de formação discursiva. Juntos, acreditamos que eles deem conta de demonstrar que a modernidade encetou um discurso que se espalhou por todos os cantos do planeta, surgindo com maior ou menor intensidade e ostensividade, a depender do grau de ‘adaptação’ das realidades locais a esse movimento mundial.

---

<sup>31</sup> Ensina Foucault (1987, p. 135): “Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo.”

A nota que segue, publicada pelo mais novidadeiro jornal Rio de Janeiro, traz no seu intradiscurso quase todos os elementos que podem ser verificados no interdiscurso da formação discursiva da modernidade. Nesse sentido, ela funciona como uma espécie de metonímia, pois apresenta, de uma só vez, muitos dos aspectos que são verificados, com maior ou menor amplitude, nos textos acerca dos cinematógrafos, aqui e/ou alhures:

**PARIS NO RIO** – Tem sido a **great attraction** dessa época o **maravilhoso** animatographo Lumière, que com **tanta aceitação se exhibe** diariamente na casa da Rua do Ouvidor n. 141. A reprodução dos **fatos e casos** ocorridos em **várias partes do mundo**, e o que é mais, com uma **fidelidade e semelhança indescritíveis**, provoca verdadeira **admiração** e justifica a **enorme concorrência** que tem tido. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 9 de julho de 1897 apud ARAÚJO, 1985, p. 95 – grifos nossos)

Ela está inteiramente inserida no que podemos chamar de ‘a lógica discursiva do período’ no que tange à representação dos cinematógrafos, o que pode ser verificado pelos seguintes aspectos: a relação local-global; a personificação da máquina; a forte presença nos enunciados da adjetivação e da superlativização; as expressões de exaltação; o efeito ‘janela para o mundo’; o descritivismo.

Vamos procurar demonstrar como cada um desses aspectos é manifestado no discurso que os jornais *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista* forjaram a respeito da representação dos cinematógrafos durante o Ciclo do Cinema Ambulante em São Luís.

O título da nota já aciona uma dupla memória: a de Paris como berço oficial do nascimento do cinema e como centro irradiador da mentalidade moderna e fim de século, que então o Rio de Janeiro – e o resto do país, como ato contínuo – consumia. Neste sentido, não havia melhor nome para um salão que abria com o propósito de exibir o cinematógrafo, ele próprio um ícone da modernidade instrumental: a publicidade do título buscava a metaforização, preocupada em construir para o habitante da Capital Federal uma sensação de estar vinculado a Paris, o centro cultural do mundo, àquela época.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Isso se dava não só no Rio de Janeiro. Consta que Vitorio di Maio, em 1899, inaugurou a primeira sala fixa de cinema em São Paulo, chamada “Salão New York em São Paulo”, nome que teria mudado, no ano seguinte, para “Salão Paris em São Paulo”, na esteira do sucesso do que era a casa de Pascoal Segreto na Capital da República. (SOUZA, 2009).



Esta estratégia discursiva aponta para o estabelecimento da relação local-global, que marcou toda a primeira fase do cinema e também pode ser verificada na expressão “great attraction” que abre a nota, que denota o desejo do enunciador de fazer-se irmanado, pelo manejo do idioma-mundo, ao que é simbolizada como a maior potência do capitalismo industrial na época: a Inglaterra, além de significar a inclusão do salão (e do seu cinematógrafo) na moda do tempo.

Em São Luís, a relação local-global estabelecida no discurso sobre os cinematógrafos se deu de duas formas. A primeira, pela própria denominação dos aparelhos que passavam pela ilha. Das 14 máquinas que deram espetáculos na cidade, cinco traziam no nome adjetivos gentílicos: o Bioscópio **Inglês**, o Cinematógrafo **Alemão**, o Cinematógrafo **Ítalo-Brasileiro**, o Cinematógrafo **Parisiense**, o Cinematógrafo **Norte-Americano**. Outras cinco máquinas incorporaram na denominação algum termo relacionado com a Europa: o Cronofotógrafo de **Démény**, o Cinematógrafo **Hervet**, o Cinematógrafo **Kaurt**, o Cinematógrafo **Gaumont** e o Cinematógrafo **Pathé**. Denominar um aparelho com um nome relativo ao ‘mundo civilizado’, de alguma forma, trazia a ele uma carga de positividade que o público reconhecia, além de vincular o artefato ao espaço geográfico das grandes invenções: a Europa e a América do Norte – era de lá que vinham as maiores invenções que os jornais apregoavam em notas telegráficas, com muita frequência.<sup>33</sup> Tanto que o Cinematógrafo Fontenelle, o antepenúltimo a passar por São Luís, já no ocaso do ciclo ambulante, apregoando, num anúncio enorme, as inovações técnicas do seu aparelho, registra bem abaixo do título: “Estreará brevemente no Theatro S. Luiz, o grande Cinematographo automático da empreza Fontenelle & C., **chegado recentemente da Europa.**” (grifo nosso).

---

<sup>33</sup> Um bom exemplo: Na *Pacotilha* de 21.02.1895, consta esta nota:

Lemos n’ <<O Paiz>> do Rio, de 8 deste mez:

Um novo invento do celebre electricista Edison desperta sempre grande curiosidade, por isso provemos que o <<Kinetoscope>>, a sua ultima descoberta será muitissimo apreciado.

O novo invento, consiste num aparelho no qual são collocadas fitas, contendo 150 <<clichés>> photographicos, apanhados com machinas instantâneas, que fazem mil evoluções por segundo, determinadas por um motor electrico, reproduzindo fielmente a dansa <<serpertine>>, uma briga de gallos e uma scena n’um <<cabaret>>.

A reproducção da dansa <<serpertine>> é admiravel, assim como a taverna, na qual vê-se uma mulher no <<bar>> e um criado, que servem a dois clientes.

Estes altercam e pegam-se, esbofetando mutuamente. Tudo isso é reproduzido com toda a fidelidade.

O novo invento de Edison merece ser visto.

A segunda razão que sustenta a relação local-global está ligada à incorporação de palavras estrangeiras nos textos relativos aos filmes – na verdade, vistas, pois o sintagma ‘film’, em inglês, designando o que era representando na tela, só vai surgir, na imprensa de São Luís, em 1908.<sup>34</sup> Na relação das vistas, normalmente publicada nos anúncios das sessões dos cinematógrafos, há muitos termos (nomes completos ou partes de nomes) em inglês ou francês, como deixa entrever a tabela abaixo:

APARELHO	ESTRANGEIRISMO
Bioscópio Inglês	Uma carga de Cavallarie Procissão de <i>corpus Christi</i> , em Evien les bains Little Tiche
Cinematógrafo Kaurt	Joana D’Arc
Cinematógrafo Parisiense	Overture pela orquestra Um incêndio em New York Rendez-Vous galante Cake Walk infernal
Cinematógrafo Hervet	Overture Circuit de la Sarthe As desgraças de Madame Durand
Cinematógrafo Alemão	A batalha de Mafeking A batalha de Vaul River
Cinematógrafo Maurício e Lina	Overture pela orquestra Fausto. Mon coeur et penetre
Cinematógrafo Pathé	Overture

Esta estratégia está de acordo com a observação da historiografia de que a capital do Maranhão sempre alimentou o imaginário de ilha voltada para o mundo: quando da época de opulência, na primeira metade do século XIX, as elites comerciais e agrárias mandavam os filhos estudar em universidades européias, sobretudo Coimbra; a cidade sempre recebeu, por conta da sua atividade portuária, uma boa quantidade de navios estrangeiros, e os ingleses e franceses formavam, depois dos portugueses, as principais colônias de imigrantes e de comerciantes. Portanto, a convivência com os idiomas francês e inglês, mesmo que excepcionalmente, deveria dar ao ludovicense uma sensação de estar irmanado ao mundo dito civilizado.

<sup>34</sup> É o Cinematógrafo Norte-Americano, o penúltimo a passar por São Luís, que, pela primeira vez, põe num anúncio a palavra film e também denomina o nome dos estúdios produtores das fitas. Diz a nota da *Pacotilha*, de 25.05.1908: “O Cinematographo Norte Americano traz grande *stock* de *films*, na sua maioria americanos, das afamadas fabricas Urban, Edison, Vitograph, etc”.

Há ainda que considerar que a presença, nos anúncios, desses nomes estrangeiros parece ser uma lógica operada pelos empresários dessas diversões, a julgar pelo fato de os panfletos, que eram tanto publicados nos jornais quanto distribuídos às pessoas e pregados nas vitrines das lojas e do comércio, serem provavelmente os mesmos em todos os lugares por onde os cinematógrafos passavam. Se no caso da capital do Maranhão, o estrangeirismo se coadunou com uma memória discursiva de um período de opulência, quando a cidade era Athenas Brasileira, parece ter sido mais um golpe de sorte que uma estratégia deliberada ou singularizada para a cidade – o que não deixa de ter sido positivo e gerado um efeito pragmático: espetáculos com ‘casas regorgitadas’, ‘enchentes á cunha’.

\*\*\*

O verbo na voz reflexiva (“se exhibe”) registra a forma como, no processo de disseminação do cinematógrafo como espetáculo pelo mundo, a máquina ganhou prevalência sobre o filme<sup>35</sup>. De fato, quase todos os historiadores do período ressaltam que, em toda a fase de domesticação, os espetáculos eram “de cinematógrafos”, ‘personificação’ que vai ser realçada pela publicidade das exhibições. Como registra Sussekind (1987, p. 39):

O que se ia ver, então, não eram as cenas de brigas de galo ou de dança, mas o próprio aparelho. A técnica era a verdadeira atração. Por isso os primeiros anúncios do cinematógrafo dão pouca importância às vistas e cenas reproduzidas.

E Costa (2005, p. 53) reforça:

Assim, nos primeiros anos do cinema muitas vezes não eram *The great train robbery* (Edison, Porter, 1903) ou *L’homme à la tête de caoutchouc* (Star Film, Méliès, 1902) que entravam em cartaz, mas se anunciava apresentações do bioscópio, do vitascópio ou do cinematógrafo Lumière.

---

<sup>35</sup> Uma prova de que, em todo o primeiro cinema, eram as máquinas que interessavam como espetáculo e não os filmes está no fato de que os filmes não eram vistos como uma produção que precisava ter a narrativa preservada, como afirma Costa (2005, p. 46): “As apresentações [de cinematógrafo] constavam de filmes curtos, compostos da sua maioria por apenas um plano. Quando um filme incluía muitos planos, estes eram comercializados em rolos separados e ficava a critério do exibidor a escolha e a ordem dos rolos que ele julgasse mais interessantes ou adequados para seu público. Em seus primeiros catálogos, as produtoras de filmes exibiam cada um destes rolos como um *quadro* diferente.”

Esta tendência está dentro do que Tom Gunning denominou de “Cinema de Atrações” e que é apresentado da seguinte forma: “A idéia básica é a de que o cinema de atrações se dirige diretamente à audiência, oferecendo surpresas chocantes, muitas vezes com a intermediação de um *showman*-exibidor-comentador.” (COSTA, 2005, p.120). E, entre essas surpresas, está a do funcionamento do próprio cinematógrafo quando, por exemplo, apresenta, de início, uma imagem congelada que, depois de alguns segundos, se move. Ou mesmo o ato de posicionar os filmes no aparelho e girar as manivela na frente de todos, ainda com as luzes acesas.

A estratégia discursiva de personificar a máquina se deu, de forma recorrente, em todo o ciclo do cinema ambulante, em São Luís: do primeiro ao último cinematógrafo, todos empreenderam na sua publicidade (anúncios de jornal e panfletos) o discurso do maquinismo, o que também foi efetivado em notas, notícias e comentários feitos nos jornais sobre as sessões. Na nota em que relata o aparecimento do primeiro aparelho de ‘fotografia animada’ na cidade, a *Pacotilha* escreve:

O sr. Moura Quineau, habil photographo que já aqui residio, trouxe agora a esta capital a **ultima invenção** deste fim de seculo em materia de maravilhas.

É o Chronographo de Demeny, **apparelho** que reproduz a photographia animada com todos os movimentos naturaes.

É realmente **curioso e digno de ver-se o chronographo** que o sr. Moura Quineau **vae exhibir ao publico** por estas noites, no proximo domingo, á rua do Sol, em frente ao theatro. (PACOTILHA, 09.04.1898, grifos nossos).

Substantivos como ‘invenção’, ‘aparelho’ e o próprio nome ‘cinematógrafo’ registram a natureza de maquinaria que o entretenimento engloba – antes de ser uma diversão, ele é um artefato maquínico, um produto da técnica e da ciência (uma ‘invenção’!). ‘Última’, ‘curioso’, ‘digno de ver-se’ são adjetivações que conferem à diversão uma individualização ainda maior. Por último, a expressão ‘vai exhibir ao público’ marca o aspecto de novidade, de singularidade daquela máquina que reproduz a vida: é ela que se exhibe para o público, quase sempre ficando mesmo no meio do palco, à vista de todos que querem apreciar o seu efeito de transformar, por mecanismo de manivela e engrenagens, um pedaço de película em luz e movimentos que reproduzem a própria vida.

Barro (2000, p. 11) dá a exata noção do grau de exibição de que os aparelhos cinematográficos do cinema ambulante se revestiam:

O projetor era ordinariamente instalado no centro da sala ou teatro, à mostra de todos. Apenas quando o evento se abrigava em teatros que tivessem um bom recuo de palco, é que assistia-se o espetáculo por retro projeção. Quem assistisse um espetáculo cinematográfico pela primeira vez, comumente colocavam-se (sic) de frente para o aparelho e de costas para a tela, julgando-o receptor e não transmissor de imagens. Durante a projeção do trecho de 47 segundos, no escuro, o filme caía no chão, ou no máximo, era recolhido num cesto, porque os aparelhos ainda não dispunham de carretel receptor. Ao término da rapidíssima projeção de cada assunto, as luzes eram acesas e o projecionista calmamente enrolava o filme depositado no cesto ou chão. Em seguida, iniciava o carregamento no projetor, do trecho seguinte, renovando-se o processamento anteriormente visto. Desse modo, metade do tempo da sessão era perdida nesse ritual. Perdida, é bom deixar claro, para o nosso conceito atual, porque para o espectador da época, aquilo, também, era ingrediente do encantamento da novidade.

Os espetáculos eram, dessa forma, de cronofotógrafo, de bioscópico, de cinematógrafo, de aletorama: o nome da máquina vindo sempre em primeiro lugar nos panfletos e, no caso dos anúncios de jornal, em letras maiores que as do corpo do texto; era também comum a alocação de adjetivos relacionados, além do nome da máquina, a sintagmas como ‘invenção’, ‘aparelho’, ‘invento’: ‘extraordinário invento’, “moderno aparelho”, “grande invento” para o Cronofotógrafo; “excelente aparelho” para o Bioscópico Inglês; “Excellent Bioscope da Companhia d’Arte Ítalo-Brasileira”; “maravilhoso aparelho” para o Cinematógrafo Hervet; “Grande Cinematógrafo”, autodenominou-se o Cinematógrafo Kaurt; “moderno aparelho” anunciou-se o Aletorama; “magnífico cinematógrafo” para o Cinematógrafo Hervet, na sua segunda estada em São Luís, já em 1907; “grande cinematógrafo automático”, “esplêndido aparelho” para o Cinematógrafo Fontenelle. Mesmo já no final do ciclo, quando, de acordo com Costa (2005), está-se encerrando a fase de domesticação, com a transformação da atenção migrando da *performance* da máquina para os *films*/fitas, que passam a ser maiores e mais narrativos e com o aparelho saindo do palco e indo se alojar na sala de projeção, o Cinematógrafo Fontenelle, em 1908, na sua propaganda divulgada nos jornais, estampa:

Estreará brevemente no theatro S. Luiz, o grande cinematographo automatico da Empreza Fontenelle e C., chegado recentemente da Europa - um magnifico grupo electrogeno de 14 cavalos, 120 revoluções por minuto, 700 watts e de pequeno <encombremet> funcionando a ausencia de petroleo produz a electricidade para o movimento dos aparelhos, podendo alimentar simultaneamente até 200 lampadas.

Dispõe a Empreza de uma soberba collecção de vistas e especialmente de <phono-scenas> que sobrepujam a tudo que aqui tem aparecido com o titulo de cinematographos fallantes.

Um aparelho, o <electrophono>, produz a ilusão de uma grande orchestra, reproduzindo a vóz humana com todas as tonalidades e inflexões.

Funciona pela electricidade e o amplificador de sons é baseado na inflamação de gases hydro-carburados.

É ligado por um fio electrico ao cinematographo e por um telephono, de modo a assegurar a dérramage simultanea dos aparelhos e um dinamo differencial permite o avanço ou o recuo do cinematographo para a bôa combinação da scena.

[Em letras menores:]

Serão exhibidas dansas caracteristicas dos diversos paises e canções pelos artistas mais celebres acompanhados pelo Electrophono. - O effeito produzido sobre as pessoas ouvindo essas phono-scenas é prodigioso. - O cinematographo é o melhor que tem vindo ao Brazil, e o único admitido a funcionar nos grandes theatros de Paris, como o <chetelet>, o <Gymnase>, <Monkey>, o <Maury's attration circuit>, etc, etc. (PACOTILHA, 26.08.1907)

O anúncio foi o maior já publicado nos jornais durante todo o ciclo. A intensa descrição dos atributos técnicos e mecânicos do aparelho dava o tom da estratégia de que se utilizou seu proprietário para vendê-lo como espetáculo: a divinização da máquina. E deu resultado, como anuncia a *Pacotilha*:

Conforme previramos, a Empreza Fontenelle teve uma casa á cunha quer na representação de sabbado, quer na de hontem. E assim devia acontecer, porque **o aparelho do sr. Fontenelle é, sem contestação, o melhor que aqui tem vindo (...)**. (PACOTILHA, 09.03.1908, grifo nosso)

Em muitos momentos do ciclo, os empresários dos cinematógrafos (ou os jornalistas ou donos dos jornais) registram, com algumas variações na estrutura linguística das frases, o destaque para o caráter expositivo dos aparelhos, conforme os exemplos abaixo (com grifos nossos):

a) Depois de anunciar que haveria mais quatro sessões do Cronofotógrafo, que fora consertado, o anúncio conclama: “Vinde portanto admirar o **grande invento!**” (O FEDERALISTA, 12.05.1898);

b) Comentando a sessão do dia 24 de julho, a *Pacotilha* informa sobre a despedida do Bioscópio Inglês:

O sr. J. Filippi anunciou no final do 3º acto os seus últimos espectáculos, que serão de novos e variados trabalhos. É bom, portanto, que o publico se previna e que os que ainda não tiveram occasião de **apreciar tão excellente aparelho** se apressem para que não fiquem em falta. (PACOTILHA, 25.07.1902);

c) A *Pacotilha*, noticiando a estréia do Cinematógrafo Hervet, registra:

No sabbado e domingo, talvez para se desferrar dos maus bocados que a peste [bubônica] o fez passar, o nosso publico encheu á cunha o theatro S. Luiz, no qual **se apresentou o cinematographo do sr. Hervet**. (PACOTILHA, 02.05.1904);

d) O anúncio do Cinematógrafo Kaurt destaca: “**Estréia** do grande **Cenimatógrafo Kaurt**”. (PACOTILHA, 27.01.1906);

e) Na segunda passagem por São Luís, Edouard Hervet colheu a seguinte apreensão da *Pacotilha*: “A empresa Hervet estreou-se no sabbado, **exibindo** no Theatro S. Luiz o seu **magnífico cinematographo**. Tanto nesse dia, como hontem, o S. Luiz regorgitou de espectadorres que applaudiram as **exibições**.” (PACOTILHA, 18.03.1907);

f) Sobre a performance desastrosa do Cinematógrafo Gaumont, registra a *Pacotilha*:

O **cinematographo**, porém, foi um verdadeiro **desastre**. Ainda há pouco tempo, o sr. **Hervet exhibiu**, no S. Luiz, um **aparelho aperfeçoadissimo**, sendo, portanto, muita temeridade a **exibição**, agora, dum outro **aparelho** que nem ao menos se iguala ao do sr. Hervet, que recebeu os maiores applausos da nossa platéa. (PACOTILHA, 16.08.1907);

g) O Cinematógrafo da empresa Maurice & Linga apregoa no seu anúncio: “A maior **novidade** cinematographica e o **melhor aparelho fallante** ouvido até hoje.” (PACOTILHA, 30.01.1908);

h) O *Diário do Maranhão* se expressa sobre o Cinematógrafo Fontenelle:

Para confirmar o fecho por nos emitido destas columnas, sobre o **aperfeçoamento do aparelho** da empresa Fontenelle teve o publico occasião de apreciar as bellas fitas apresentadas nos espectáculos realisados ante-hontem no Theatro S. Luiz, que era pequeno para

conter o grande numero de pessoas desejosas de assistir aos trabalhos. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 09.03.1908);

- i) Sobre o Cinematógrafo Norte-Americano, a *Pacotilha* destaca: “É bom no conjunto o cinematographo norte americano. O **aparelho funciona** regulamente e são encantadoras as vistas que exhibe.” (PACOTILHA, 07.09.1908);
- j) Sobre o último cinematógrafo ambulante que passou por São Luís, registra a *Pacotilha*: “No Theatro S. Luiz **estrear-se-á**, amanhã, o **Animatographo Pathé**.” (PACOTILHA, 30.04.1909).

Fato interessante é o caso do Cinematógrafo Norte-Americano, o penúltimo a visitar a cidade antes do fim do ciclo ambulante. Já manifestando as mudanças que ocorriam na dinâmica do cinema, com a paulatina valorização do filme em detrimento do caráter mostrativo das máquinas exibidoras, este cinematógrafo traz, como índice da nova fase, as palavras ‘films/fita’, a indicação do nome dos estúdios produtores (Edison, Vitagraph, Urban) e alguns comentários sobre o enredo dos filmes, logo abaixo dos seus nomes e sua classificação por gênero (drama, cômica, colorida etc); entretanto, ainda faz anunciar, como que impelido pela cultura instaurada durante toda a fase de domesticação: “Aparelho sem trepidação. Nitidez Absoluta!”. O último cinematógrafo que passa por São Luís, o Cinematógrafo Pathé, ainda se anuncia como: “Cinematógrafo sem trepidação”.

Outro aspecto vinculado a essa ideologia do maquinismo é o grande destaque dado nas notícias e notas dos jornais, muito mais que nos anúncios até, para o efeito que causa a iluminação elétrica no Teatro São Luís – palco de todas as apresentações de cinematógrafos durante o ciclo ambulante na capital do Maranhão, com exceção do Cronofotógrafo, que não o utilizou, provavelmente, porque estava ocupado com a turnê da Companhia de teatro Dias Braga. Dos 14 aparelhos cinematográficos que passaram pela cidade, há registros de destaque (positivos, quase sempre) para a iluminação elétrica do teatro nas exibições de nove deles: Bioscópio Inglês, Bioscópio Ítalo-Brasileiro, Cinematógrafo Hervet, Cinematógrafo Kaurt, Aletorama, Cinematógrafo Parisiense, Cinematógrafo Fontenelle, Cinematógrafo Norte-Americano e Cinematógrafo Pathé. Alguns exemplos:



a) Comentando uma apresentação do Bioscópio Inglês, o *Diário do Maranhão* registra: “De bello effeito a luz electrica que deu á grande sala a mais surprehendente illuminação, e com poucos focos.”(DIÁRIO DO MARANHÃO, 14.07.1902);

b) Também sobre o Bioscópio Inglês, informa *O Federalista*: “O Theatro nas duas noites esteve no interior todo illuminado a luz electrica.” (O FEDERALISTA, 15.07.1902);

c) Reportando-se a um espetáculo do Bioscópio Ítalo-Brasileiro, o *Diário do Maranhão* comenta: “Produziu o melhor resultado a experiencia feita hontem com a luz electrica.”(DIÁRIO DO MARANHÃO, 23.10.1903);

d) Sobre um espetáculo do Bioscópio Ítalo-Brasileiro, registra *O Federalista*: “A illuminação electrica ali collocada, foi de um effeito magnífico.” (O FEDERALISTA, 26.10.1903);

e) Noticiando a chegada do Cinematógrafo Hervet, ressalta a *Pacotilha*: “O theatro será illuminado á luz electrica durante os espectaculos.” (PACOTILHA, 28.04.1904);

f) Comentando a sessão do dia anterior do Cinematógrafo Kaurt, critica a *Pacotilha*: “A illuminação do theatro se tem conservado péssima.” (PACOTILHA, 29.01.1906);

g) Sobre as duas noites de espetáculos que deu o Aletorama, critica a *Pacotilha*: “A illuminação e as vistas falantes, parece também que se combinaram para obumbrar o bom effeito que, porventura, as outras produzissem.” (PACOTILHA, 18.06.1906);

h) Comentando uma sessão promocional que o Cinematógrafo Fontenelle deu para a imprensa, a *Pacotilha* registra: “O theatro está todo illuminado a luz electrica e a disposição das lampadas obedeceu a artistica combinação.”(PACOTILHA, 05.03.1908);

i) O *Diário do Maranhão* registrou sobre o Cinematógrafo Fontenelle:

Comedias, tragedias e episodios importantissimos tiveram boa interpretação e as fitas coloridas foram de effeito maravilhoso e agradavel á vista. Novas symphonias foram executadas pela orchestra, e a luz continua magnifica. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 04.05.1908).

j) A *Pacotilha* registra sobre um espetáculo do Cinematógrafo Norte-Americano: “A luz electrica esteve muito boa e a orchestra portou-se galhardamente.” (PACOTILHA, 11.09.1908)

k) Sobre a estréia do Cinematógrafo Pathé, que iniciou suas exibições no F.A. Clube, diz a *Pacotilha*: “A luz electrica representa fixidez irreprehensivel.”(PACOTILHA, 26.04.1909).

De fato, a iluminação elétrica era, por si só, um espetáculo à parte para os ludovicenses, tanto que, nas notas e notícias sobre as sessões, está no mesmo nível de comentários que as fitas, a performance da orquestra ou do aparelho cinematográfico. Esse benefício somente chegou ao Maranhão em 1895 e foi motivo de peregrinação à empresa que o instalou, como registra esta nota da *Pacotilha*, de 08.07.1895 com o título “Luz Electrica no Maranhão”:

Fomos ante-hontem á noite vêr a illuminação e connosco muitas outras pessoas, tendo todas verificado quanto é ella de grande claridade e brilhantismo.

O estabelecimento fecha ás 8 horas, pelo que até essa hora deve ir até lá quem desejar **por si mesmo** verificar a excellencia da luz e a beleza da illuminação. (grifo nosso)

O impacto que causou a chegada da iluminação elétrica numa cidade que, para iluminar-se, contava com os lampiões na rua e, em casa, com candeeiros e/ou velas é muito grande, tanto que o jornal, deixando de lado a sua função social de revelador da verdade, convida a quem duvidar do que está publicado, constatado pelo redator e por ‘muitas outras pessoas’, a ir ver por conta própria (‘por si mesmo’).

Uma última observação em relação à atenção que a grande imprensa dá ao maquinismo nesta época. Nos três jornais pesquisados, durante os onze anos do ciclo do cinema ambulante, são muito frequentes notas sobre invenções, descobertas científicas, aperfeiçoamentos trazidos por um determinado artefato, rankings de ‘invenções que mais beneficiaram o gênero humano’. Esta nota da *Pacotilha* é paradigmática deste tipo de informação oferecida aos habitantes da capital:

‘Os progressos da Ciência’, tirada do jornal ‘La Nature’, que arrola os mais notáveis progressos da ciência desde a feira universal de 1889 [de Paris]: Eis a ordem: “1º - A bicycleta,; 2º - O automóvel de petroleo ou electrico; 3º - Os carros electricos; 4º - As correntes polyphasicas; 5º - A turbina Laval; 6º - O motor de combustão interior; 7º - O carburo de cálcio, gerador do gaz acetyleno; 8º - O cinematographo, que tanto maravilhou toda a gente; 9º - Os rayos Raegten; 10º - O ar liquido industrial; 11º - A phographia das cores; 12º - A telegraphia sem fios;

13° - A luz fria obtida por luminescencia de gases emarecidos; 14° - As correntes de alta frequência. (PACOTILHA, 18.10.1898)

É de perceber que havia mesmo uma pré-disposição ao ‘consumo’ deste tipo de informação, impulsionada pela ideologia da modernidade e todos os seus ‘ismos’. Ou seja: a tecnologia como temática era uma marca constante da formação discursiva da modernidade e, para a imprensa, uma singularidade que levava a uma recorrência. Essas notas eram comuns em jornais e revistas Brasil afora, como no caso da *Revista do Brasil*, que publicava

notas sobre invenções, novidades, descobertas e avanços no campo científico e tecnológico (telefone sem fio, automóvel anfíbio, imensidão do universo, idade da Terra, utilização mecânica dos raios solares, mimetismo nos animais, forças físicas, o cérebro, propriedades terapêuticas do sapo, a enguia e seus hábitos, o sono, agricultura mecânica. (LUCA (1999, p. 51)

\*\*\*

O fato de o Salão Paris no Rio anunciar que o Animatógrafo Lumière vai exhibir “fatos e casos ocorridos em várias partes do mundo” ressalta duas outras características do discurso sobre o cinematógrafo: a natureza documental das primeiras filmagens e o que chamamos de ‘efeito janela para o mundo’, fortemente vinculado à relação local-global que já analisamos.

Durante os primeiros anos do cinema, os gêneros mais filmados e, por extensão, mais exibidos nas sessões foram os que ficaram conhecidos como ‘atualidades’ – que tinham ainda uma derivação: as ‘atualidades reconstituídas’.<sup>36</sup> Eram, em geral, filmagens de locais exóticos, de eventos públicos, de cidades desenvolvidas, de costumes urbanos, de fatos históricos ou de acontecimentos ‘do momento’. As atualidades reconstituídas consistiam na refilmagem, em estúdio ou ao ar livre, de eventos que tiveram grande repercussão pelo mundo: guerras, coroações, funerais, julgamentos, execuções. A tabela

---

<sup>36</sup> Costa (2005) classifica os filmes da primeira fase do cinema em dois campos: não ficção, nos quais entravam as atualidades e atualidades reconstituídas; e ficção, que enquadrava gêneros como filmes de truques (trick films), gags (piadas), comédias, encenações de momentos-chave de dramas maiores; paixões de cristo; filmes de perseguição; lutas de boxe.

abaixo traz alguns títulos das atualidades e atualidades reconstituídas que foram exibidas aos ludovicenses pelos cinematógrafos do ciclo ambulante:

CINEMATÓGRAFO	TÍTULO DAS ATUALIDADES
Bioscópio Inglês	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Praça do Arco do Triunfo, em Paris, na qual se vê o grandíssimo movimento da importante capital francesa</li> <li>▪ Banho de muitos cavalos em um rio, no México</li> <li>▪ Desfile de elefantes no Indoston</li> <li>▪ A guarda real inglesa de volta ao serviço</li> <li>▪ O desfile de um corpo de Bersaglieri (Roma)</li> <li>▪ Os acrobatas no circo de Paris</li> </ul>
Cinematógrafo Alemão	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Guarda real inglesa</li> <li>▪ Partida dos voluntários para o Transvaal</li> <li>▪ Comboio levando mantimentos e munições para os boers</li> <li>▪ A batalha de Mafeking</li> <li>▪ A Batalha de Vaul River</li> </ul>
Cinematógrafo Herve	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Artilharia francesa atravessando um rio</li> <li>▪ Pesca do atum nas costas da Argélia</li> <li>▪ Grande corrida de automóveis. Circuit de La Sarthe</li> <li>▪ A conquista dos gelos, 'scena grandiosa'</li> <li>▪ As correntes do Rio Ozú, no Japão</li> </ul>
Cinematógrafo Kautz	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ A guerra russo-japonesa</li> <li>▪ O bombardeio de Porto-Arthur</li> </ul>
Cinematógrafo Parisiense	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Um incêndio em New York</li> <li>▪ Porta principal da exposição (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão das manufaturas (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão de instrução (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão das indústrias (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão da eletricidade (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão da pesca (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão das máquinas (fixa)</li> <li>▪ Monumento do estado de Loiana (fixa)</li> <li>▪ Um vapor em alto mar</li> <li>▪ Uma parada na Praça São Luiz (fixa)</li> <li>▪ Vista panorâmica da Exposição (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão das festas (fixa)</li> <li>▪ Terraço dos Estados (fixa)</li> <li>▪ Pavilhão do estado de Pensilvânia (fixa)</li> <li>▪ Uma aldeia filipina (fixa)</li> </ul>
Cinematógrafo Maurice & Lina	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Cascatas de Tivoli</li> </ul>
Cinematógrafo Norte-Americano	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Um passeio de trem no inverno. (nota do anúncio: Esta vista é natural, extraída dos costumes da Suíça nas diversões sobre a neve. Grande novidade teatral).</li> </ul>

Cinematógrafo Pathé	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ A volta ao mundo em automóvel</li> <li>▪ Lançamento do encouraçado Minas Gerais, o maior navio existente, em construção para o governo brasileiro</li> <li>▪ Os Alpes</li> <li>▪ Exposição Nacional (panorama dos pavilhões)</li> </ul>
---------------------	--

No final do ciclo, quando começam a aparecer, ao lado das vistas, a designação do gênero e/ou a denominação do efeito – “cômica”, “dramática”, “cena grandiosa”, “colorida”, “falante”, “fita de grande espetáculo”, “de efeito fantástico” – as atualidades são qualificadas como “naturais” e, em menor número de casos, “fixas” (fotografias projetadas numa estrutura seqüencial, de modo a ‘constituir’ o encadeamento de um filme).

A razão da preferência por esses filmes pode estar relacionada ao ‘efeito janela para o mundo’ que eles acabavam por provocar no público. Antes do cinematógrafo, as únicas formas de o habitante de São Luís conhecer o mundo sem deixar a ilha eram, nessa ordem de acesso: as narrativas dos romances (sobretudo europeus) e das pessoas que estiveram nesses lugares, as notícias de jornais e revistas nacionais e internacionais e as fotografias. Como afirma Pinto (2009, p.01):

Antes do cinema, no século passado, a cidade imaginável dependia predominantemente da experiência de vida, dos lugares já visitados pessoalmente ou narrados em conversas. Além disto, em círculos de alcance menor a cidade podia ser imaginada a partir de outros meios, como a literatura e a imprensa escrita, por um lado, e, por outro, a progressiva difusão de gravuras e fotografias. Mas será a linguagem do cinema, já por suas características e o modo como articula espaço e tempo, a que mais se aproxima da vivência moderna do espaço arquitetônico e urbano.

E mais:

Se, antes do cinema, sentir-se um cidadão do mundo, um cosmopolita, era um ato do espírito partilhado especialmente por pessoas ilustradas, estava dada agora uma base concreta de experiência para um sentimento análogo, só que em versão massiva, de um maior alcance social. Além de substrato de um cosmopolitismo mais sensível na sociedade, o cinema vem redimensionar nela a noção contemporânea de cidadania. (PINTO,2009, p. 02)

O cinematógrafo, de uma só vez, inaugura para o ludovicense a hiperbolização do acesso ao mundo e a radicalidade da natureza desse acesso – não mais a abstração do romance e do relato dos viajantes, nem o desenho dos jornais, nem as gravuras e as fotografias rudimentais das revistas ilustradas, nem tampouco a fixidez e a miniatura da fotografia. A realidade agora chegava em tamanho “natural” e em movimento: “Comparecemos ainda homtem à uma sessão d’esse excellente aparelho, tendo ocasião de apreciarmos, mais uma vez, vistas que summamente nos agradaram, por sua apreciavel naturalidade”, escreveu *O Federalista*, em 16.05.1898, sobre uma das sessões do Cronofotógrafo.

O cinematógrafo, desta forma, além de se constituir um interessante e curioso entretenimento, uma diversão, tornava-se um canal de contato com o mundo real, pela virtualidade da imagem e pelos movimentos que lhe davam a mais perfeita ilusão. A relação de vistas que o Bioscópio Inglês apresentou na sessão de 22 de julho de 1902, num espetáculo dedicado às crianças, pode ser um exemplo de que, numa só noite, o espectador poderia, sem sair da sua cadeira, ‘visitar’ e ‘conhecer’ vários lugares, antes impossíveis e até inimagináveis.<sup>37</sup>

Primeira parte

1º - banho de mar.

2º - **A praça do arco do Triumpho (em Paris).**

3º - **A dansa das nações ( Scena de exposição)**

4º- **A Suissa na exposição.**

5º-O cachorro e o menino.

6º- **Uma carga de Cavallarie.**

7º - Salto de um vallado pela cavallaria.

8º - Assalto de uma trincheira.

9º O nascimento de Christo.

10º - Jesus no Jardim das Oliveiras.

11º - O beijo de Judas e prisão de Jesus.

12º - A resurreição.

Segunda Parte

13º - **Procissão de *corpus Christi*, em Evien les bains.**

14º - **Concurso de mascaras, em Veneza.**

15º - Atribuições de uma parteira.

16º - Briga de gallos.

<sup>37</sup> “Gosto do cinematógrafo. Ele satisfaz minha curiosidade. Por ele, dou a volta ao mundo e paro, a meu gosto, em Tóquio, em Cingapura. Sigo os itinerários mais loucos. Vou a Nova York, que não é bonita, pelo Suez, que também não o é. Percorro na mesma hora florestas do Canadá e montanhas da Escócia; subo o Nilo até Cartum e, um instante depois, da ponte de um transatlântico, contemplo a vastidão melancólica do oceano.”, escreveu Rémy de Gourmont, romancista, poeta e dramaturgo francês, no texto *Uma invenção do futuro*, em 1907 (apud PRIEUR, 1995, p. 35).

- 17º - O doutorzinho e seu doente.
- 18º - O despertar duma creança.
- 19º - O homem das quatro cabeças.
- 20º - Desordem num refeitório dum collegio.
- 21º - O creado em luta com as estatuas.
- 22º - Agua de quina maravilhosa.
- 23º - Little Tiche.
- 24º - Impossível despir-se. (PACOTILHA, 22.07.1902)

Quatro meses antes da chegada do cinematógrafo, São Luís recebeu um aparelho de vistas fixas denominado “Pantoscópio Automático”. Era, na verdade, uma lanterna mágica bastante aperfeiçoada, que possuía um mecanismo de roldanas capaz de fazer a imagem aumentar e diminuir, dando a impressão de que ela se movia. Este aparelho ficou na cidade entre dezembro de 1897 e janeiro de 1898 e, pelo que consta nos jornais, foi muito bem frequentado. Em um comentário-crônica da *Pacotilha*, podemos ler como o redator aguçava a curiosidade do público para ir ver as lâminas do Pantoscópio, ancorado no efeito ‘janela para o mundo’ que o aparelho podia proporcionar:

O Pantoscopio – Eil-o instalado ali ao Largo do Carmo n.7, o <<Pantoscopio automático>>, e eis ahi o povinho a accorrer nessa direcção curioso, **anceiando por ver tanta coisa de embasbacar que há pelo mundo a fora.**

É ali que se vê **sem o dispendio e o incommodo de longas viagens por mar** o que a Europa pode apresentar de notavel em edifícios e monumentos e obras d’artes: ali pode se admirar a Cathedral de S. Paulo, em Londres e logo em seguida ver uma praça de toiros na Hespanha, contemplar uma paysagem da Suissa e ver deslizar uma gondola no Adriatico.

Alem disso há as exhibições do Pariz galante, o Pariz que se diverte, durante as quaes **passa pelos olhos do espectador** todo um deslumbramento de belesa.

Curioso a valer o Pantoscopio, de sorte que quem o viu uma vez, volta a vel-o. (grifos nossos) (PACOTILHA, 07.12.1897)

Além de incitar a curiosidade da gente ludovicense, o redator ainda reforçava o caráter de aproximação com o ‘mundo civilizado’: Londres, Espanha, Suissa, Paris ‘galante’, de costumes urbanos requintados.

E, mais radicalmente, numa crônica cercada de ironia, diz o mesmo redator na *Pacotilha*, de 21.12.1897 (grifos nossos):

O Pantoscopio -

O proprietário do Pantoscopio Automatico, ao largo do Carmo, resolveu torná-lo acessível a todas as classes, a toda a gente.

Realmente, quem por amor a cinco tostões, que é hoje o preço da entrada, deixará de ir ver quadros admiráveis e maravilhosos como os que tem sido exhibidos estas ultimas noites?

O espectador **vê passar diante de seus olhos** em um bom quarto de hora, tudo quanto constitui a sagrada paixão e morte de N.S. Jesus Christo, com uma nitidez de côres e um destaque de contornos e linhas que impressionam.

Isto é o pantoscopio para pessoas chegadas á igreja, devotas, irmãos das almas e mais cleresia regular. Agora há o pantoscopio profano - ah! **Cidades européas, o lago de Genebra, o lago de Como, as mais deslumbrantes alturas do Monte Branco, a Jungfran, os Alpes, uma geleira, mares coalhados, um iceberg que se desloca, um ciclone... depois planicies cultivadas, ruas em que se acotovela a muldidão, palacios, jardins, igrejas, theatros, revistas novaes, exposições, mundanismo, esplendor de forma, o Bello, o estonteiante** e tudo isso por cinco tostões, á vontade.

Positivamente, povinho, **tomamos a liberdade de recomendar-te o Pantoscopio**, remetemos-te a elle, **para que, diante das vistas que apresenta, percas a idéia de que um palacio é aquilo que está ali no largo de S. João, a esboroar-se, ou essa outra não menos obstrusa de que um jardim é aquelle galinheiro do largo da Sé.**

- Vae ao Pantoscopio.

Nesse caso, a picardia do texto fica pela comparação entre o que possuía a cidade e o que podia ser apreciado nas imagens do Pantoscópio, cujo efeito seria ampliar a visão dos moradores do que, realmente, é deslumbrante e civilizado.

O efeito ‘janela para o mundo’ se reforça com o caráter educativo-instrutivo e de atualidade de que as sessões de cinematógrafo se revestiam.<sup>38</sup> De fato, esses aparelhos, já mesmo no início da sua expansão, eram utilizados com fins instrutivos.<sup>39</sup> Miranda (2009) relata que muitas das vistas exibidas que constavam dos catálogos eram classificadas como ‘atualidades educacionais’. E Costa (2005, p.209) informa que o papel das mídias na Inglaterra da última década do século XIX era “fazer com que o mundo ganhasse sentido, que a cidade tivesse seu labirinto iluminado e que o cidadão

<sup>38</sup> Esta nota de jornal dá bem a medida do caráter educacional dos cinematógrafos: “A segunda parte começa com uma vista do lago de Genebra, uma interminável vista. Instrutiva, cacetote. Um deputado segreda-nos que o ensino de Geografia devia ser feito assim nas aulas noturnas da Escola Normal.” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 27.11.1904 apud ARAÚJO, 1985, p. 162).

<sup>39</sup> Neste sentido, é possível dizer que os cinematógrafos são o substituto das conferências de viagem. Como afirma Costa (2005, p. 58): “As conferências de viagem, que existiam antes da chegada dos filmes, pressupunham uma proposta de educação para conhecimentos gerais que revelava a mentalidade característica daqueles anos.”.



decifrasse os enigmas do progresso tecnológico.” Isso também se disseminou pelo mundo, e os cinematógrafos assumiram, de maneira sistemática, essa função de ‘pedagogos da modernidade’: além de levar às localidades mais díspares e distantes o mundo ‘tal qual ele é’, ainda apresentavam hábitos, costumes, modos de vida, regras de etiqueta (dançar, vestir-se, trabalhar, andar a cavalo etc), novidades tecnológicas (as vistas da Exposição Universal de Paris são um bom exemplo) e, fundamentalmente, efetivavam uma nova forma de apreender a realidade (agora mediada por uma tecnologia que a tornava muito verossimilhante). Alguns exemplos (com grifos nossos):

a) Comentando a sessão de domingo do Bioscópio Inglês, o *Diário do Maranhão* afirma: “o aperfeiçoado aparelho do Sr. J. Fillipi, veio proporcionar á sociedade maranhense uma **agradavel e instructiva diversão**” (DIÁRIO DO MARANHÃO, 21.07.1902).

b) E, não por acaso, o Cinematógrafo Norte-Americano destaca no seu anúncio: “Espectaculos moraes, **instructivos** e recreativos.”

c) É ainda o *Diário do Maranhão* que, reconhecendo a função instrucional dos cinematógrafos, afirma sobre o espaço do teatro ser usado para apresentações dos aparelhos:

Assim é de esperar também que o nosso povo concorra ao Theatro dando com a sua presença realce áquela **casa de diversões, e instrucção**, animando os que trabalham pela prosperidade da arte. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 05.11.1903, numa nota a respeito de uma sessão dedicada à Paixão de Cristo).

d) A *Pacotilha*, de 18.03.1903, comentando as duas sessões do fim-de-semana do Cinematógrafo Hervet, destaca sobre o filme *A volta ao mundo dum policia*: “em que foram exhibidos **usos e costumes de diversos paizes do globo**”.

e) A *Pacotilha* comenta sobre uma sessão do Cinematógrafo Norte-Americano:

E a função poderia dizer-se excellente, se não fosse a repentina falta de luz no fim do segundo acto, justamente quando era apresentada uma das mais bellas fitas que possui o cinematographo, reproduzindo **costumes norte-americanos**, - *o recém-chegado de Este*. (PACOTILHA, 07.09.1908)

Outro aspecto que reforça o efeito ‘janela para o mundo’ é o caráter de propagadores de atualidades que os cinematógrafos incorporavam. Havia, dentro do grupo de vistas caracterizadas como de ‘atualidades’ ou ‘atualidades reconstituídas’ um certo número de filmes que faziam, de fato, as vezes de canais de atualização para os cidadãos que viviam longe do epicentro do ‘mundo civilizado’, por assim dizer. Quem trazia as notícias do mundo para os habitantes de lugares periféricos, nessa época? Os jornais impressos, muitos já contando com serviços telegráficos, as revistas ilustradas, com periodicidade mais espaçada, por conta do seu próprio processo de elaboração, impressão e divulgação e o cinematógrafo – este bastante assistemático em São Luís, que não contava com sala fixa de cinema e recebia cinematógrafos apenas esporadicamente.

Mas os cinematógrafos tinham, sobre os jornais e as revistas ilustradas, a supremacia de mostrar o movimento dos fatos, os personagens (reais ou representados por atores), de encetar uma natureza documental bem maior do que aquela impressa no papel... Assim, é possível relacionar alguns filmes exibidos em São Luís que traziam essa característica de ‘informação atualizada’ aos espectadores:

APARELHO	FILME ‘INFORMATIVO’
Bioscópio Inglês	<ul style="list-style-type: none"> <li>● O exército francês</li> <li>● Visita do presidente Emilio Laubet ao Duque de Tulon, a bordo dom couraçado italiano Lepanto.</li> <li>● A Suíça na Exposição.</li> <li>● O papa abençoando o público.</li> <li>● Os embaixadores da Espanha e Portugal no Vaticano.</li> <li>● Funerais do ex-presidente da República francesa, Felix Faure.</li> <li>● Os funerais da Rainha Victória.</li> <li>● A batalha do Transvaal.</li> </ul>
Bioscópio Ítalo-Brasileiro	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Assassinato do presidente norte-americano.</li> <li>● Execução do assassino.</li> <li>● Motos Santos Dumont, no. 6.</li> </ul>
Cinematógrafo Kaurt	<ul style="list-style-type: none"> <li>● A guerra russo-japonesa</li> <li>● O bombardeio de Porto-Arthur</li> </ul>
Cinematógrafo Parisiense	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Um incêndio em New York</li> <li>● Todos as vistas (fixas) sobre a Exposição Universal</li> </ul>
Cinematógrafo Maurice & Linga	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Pilha elétrica</li> </ul>

Cinematógrafo Norte-Americano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O trabalho feito fácil (fita de grande espectáculo). Ultimo successo da cinematographia – esta vista representa um dos mais aperfeiçoados estudos do homem – no seculo XX.</li> <li>• Os funerais de D. Carlos.</li> <li>• Os funerais do príncipe herdeiro Dom Felipe.</li> </ul>
Cinematógrafo Pathé	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento do encouraçado Minas Geraes – o maior navio existente, em construção para o governo brasileiro, natural. (NOTA DO ANÚNCIO: A fita Lançamento do Minas Geraes consiste assumpto de <b>flagrante actualidade</b>, pelo interesse que tem despertado; em todo mundo, a sua aquisição para a nossa Armada – grifo nosso).</li> <li>• Exposição Nacional (panorama dos pavilhões)</li> <li>• Festa gaúcha no Leme.</li> <li>• Grandes manobras do Exército Alemão, assistidas pelo Marechal Hermes.</li> </ul>

Dessa forma, os ludovicenses tinham a oportunidade de travarem contato não apenas com as grandes paisagens, monumentos e costumes do ‘mundo civilizado’, sobretudo a Europa, mas também de assistir aos fatos ‘atuais’ que eram exibidos no cinematógrafo, quer eles fossem reconstituídos em estúdio ou ao ar livre, quer fossem “apanhados ao natural” (filmados sem cenário, sem arrumação), como eram caracterizados alguns filmes da época. Com a inauguração das salas fixas de cinema, em São Luís, já na segunda fase do movimento cinematográfico local, a partir de fins de 1909, o caráter de atualidade do cinematógrafo vai exorbitar, com a entrada em cena do “Ideal Jornal” (“*film* de assumpto maranhense, natural”, filmado pelo cinegrafista Luís Braga, talvez o primeiro cineasta maranhense), em 1910.

\*\*\*

As palavras “great”, “maravilhoso”, “indescritíveis”, “verdadeira”, “enorme” são adjetivos. A profusão deles, distribuídos num texto tão curto, revela também uma tendência dos primeiros registros sobre o cinematógrafo: a adjetivação exagerada. Em companhia da adjetivação, normalmente estavam o tom de exaltação, presente na expressão “tanta aceitação” e a superlativização. Não é difícil encontrar, nos relatos dos

jornais ou da literatura sobre este primeiro cinema, em todo o mundo, trechos que unem a admiração, o encanto e a curiosidade: “Eu estava na casa de Aumont e vi o cinematógrafo de Lumière, as fotografias animadas. Este espetáculo cria uma impressão tão complexa que eu duvido poder descrevê-la em todos os seus matizes”, escreveu o escritor russo Máximo Gorki, em 1896 (PRIEUR, 1995, p. 28); Rémy de Gourmont, romancista, poeta e dramaturgo francês, registrou: “Tamanha é a força de ilusão, que uma fotografia projetada sobre uma pequena tela pode, tão bem quanto a realidade, emocionar nossas paixões” (idem, p. 35-6).

Linguisticamente, o adjetivo é uma classe da morfologia que encerra um juízo de valor e o superlativo é a estrutura que o individualiza e intensifica, de forma relativa (de superioridade ou inferioridade) ou absoluta (analítica ou sintética). Pela adjetivação, o substantivo sofre uma comparação de grandes proporções com os seus iguais ou, no caso do superlativo, essa comparação é elevada ao seu grau maior, efetivando uma potencialização das qualidades do substantivo. Esta é a estratégia discursiva operada nos textos dos jornais sobre os cinematógrafos em São Luís.

Esta marca de adjetivação e superlativização, essa como que ‘linguagem apologética’, que confunde informação com juízo de valor, está também presente na apresentação de outros artefatos da modernidade, não apenas nos cinematógrafos, o que denota mesmo um traço do interdiscurso da modernidade: a qualificação positivada da novidade, a fetichização da máquina, o arrojo do tom publicitário. Na publicidade, ela é um traço bem marcado: Luca (1999, p. 57), analisando alguns textos publicitários sobre as revistas ilustradas, encontra uma série de marcas de adjetivação e de superlativização analítica nelas:

“a mais rápida e abundante reportagem fotográfica da Europa, a mais vasta documentação da vida nacional pela fotografia, a mais luxuosa e artística das publicações ilustradas, artigos assinados pelos mais ilustres escritores nacionais e estrangeiros” [para a Revista da Semana, em 12.2.1912]; “lindos coloridos, charges e caricaturas...completa reportagem fotográfica em métodos e incomparáveis clichês, magnífico texto em prosa e verso e de alguns de nossos melhores escritores” [sobre A Cigarra, em 16.1.1916]; “insuperável reportagem fotográfica...lindas páginas coloridas, excelente colaboração em prosa e verso, esporte, arte, mundanismo” [sobre Vida Moderna, em 29.5.1916]; “belo e vistoso magazine, o maior sucesso jornalístico da América do Sul e sem dúvida o mais luxuoso do mundo” [sobre Eu Sei Tudo, em 27.5.1918].

Já Silva (2008, p. 175), apresentando um anúncio de fogões da “Société Anonyme Du Gaz”, registra neste texto a presença, ao mesmo tempo, de adjetivação e superlativização sintética: “Grande e variado sortimento de Apparelhos modernísimos, lampadas invertidas, FOGÕES A GAZ ECONOMICOS, ferros para engomar, AQUECEDORES PARA BANHO, e todos os pertencentes para a iluminação a gaz.” E Araújo (1976, p. 46) publicou um anúncio de venda de fonógrafos Edison em que está registrada a forma superlativa relativa de superioridade: “ULTIMO MODELO – O MELHOR MOTOR DE TODAS AS MACHINAS FALANTES.”

No caso dos textos sobre os cinematógrafos em São Luís, há muitas configurações de adjetivação e de superlativização na forma absoluta analítica e sintética, sempre de superioridade, tanto nos anúncios propriamente ditos quanto nas notícias e notas, que vinham enfeixadas na seção “Artes e Diversões”. O que é possível depreender com esta postura de caracterizar, pelos três jornais estudados, os espetáculos de cinematógrafo com tamanha positividade?

Em primeiro lugar, no caso dos anúncios, a linguagem da apologia é mesmo uma marca do texto publicitário, como uma estratégia de individualização do elemento propagandeado. Assim, o Cronofotógrafo se qualifica como “Maravilhoso invento de Demeny”, alardeando “Funções surprehendedentes. Ver para crer!”; o Cinematógrafo Alemão afirma ser um “tão agradável divertimento”; o Cinematógrafo Hervet traz à cidade um “Cinematographo Aperfeiçoado” com “Novidades sensacionaes”; o Cinematógrafo Kaurt se proclama um “Grande Cenimagographo”; o Aletorama afirma exhibir um “surprehendente e deslumbrante espectaculo, com a exhibição de importantes fitas no moderno aparelho”; na sua estréia, o Cinematógrafo Parisiense promete ser uma “Grande Novidade” e na sua despedida, promete uma “Noite de sucesso!”; o Cinematógrafo Maurice e Linga se qualifica como “A maior novidade cinematographica e o melhor aparelho fallante ouvido até hoje” e promete um “Grandioso Espectaculo de estréia”; o Cinematógrafo Fontenelle, cujos anúncios foram os maiores de todo o ciclo ambulante, afirmava trazer “O grande cinematographo automático (...) chegado recentemente da Europa”; o Cinematógrafo Norte-Americano mostrava grandes qualidades: “Grande Cinematographo”, “Primeira excursão ás Américas Central e do Sul”, “Apparelho sem trepidação”, “Nitidez absoluta!”, “Surpresas!”, “Ultimas produções das colossaes fabricas americanas Edison, Vitagraph, Urban”, “Espectaculos moraes, instructivos e recreativos”; e o Cinematógrafo Pathé alardeava: “Novo

aparelho sem trepidação!”, “Nitidez absoluta”, “Grandes Novidades”. “Sensacional espectáculo”. Não raro, as frases em que havia os adjetivos eram destacadas no corpo do anúncio com negritos ou com as palavras escritas com letras maiúsculas, com fonte em tamanho maior que o resto do texto.<sup>40</sup>

Em segundo lugar, no caso dos textos que compõem os gêneros informativos desses jornais, a saber, as crônicas, notas e notícias, pode-se depreender tal positividade como uma resposta dos jornais a:

a) o encanto, de fato, pelo espetáculo de cinematografia, algo realmente novo, diferente e, talvez o mais importante, que não sofria a concorrência de outras diversões – durante todo o ciclo do cinema ambulante em São Luís, o único caso em que verificamos uma concorrência aconteceu nos espetáculos do Cronofotógrafo que, como já dissemos anteriormente, estreou em plena temporada da companhia de teatro Dias Braga<sup>41</sup>. Esta nota de *O Federalista* sobre o Bioscópio Inglês dá bem o tom da falta de diversões que a cidade amargava:

Havia já muito tempo que não tínhamos no teatro S. Luiz uma representação qualquer, uma diversão que alegrasse ou distraísse o publico por algumas horas, qualquer cousa que nos acalmasse a nossa necessidade muzical e artistica. Em falta de tudo, veio uma companhia cinematographica e o publico, avido por distração, accorreu celere ao S. Luiz, donde sahia plenamente satisfeito com as exposições bioscopicas e animatographicas do Sr. Filippi.

b) as estratégias dos exibidores ambulantes de ‘agradar’ a imprensa de todas as formas e colher com tais estratégias notas elogiosas nas páginas dos jornais que se seguiam aos espetáculos:

---

<sup>40</sup> Em todo o ciclo ambulante, não verificamos nos anúncios a presença de elementos visuais: nem fotografias, nem desenhos das máquinas. O que tornava o anúncio mais ‘visual’ eram os tipos das letras, que se diferenciavam em maiores ou menores, caixa alta ou baixa, negritos, itálicos. E a característica que os tornava anúncios eram as cercaduras que formavam quadrados ou retângulos e a posição que ocupavam na página, em geral entre outras publicidades.

<sup>41</sup> Durante o Ciclo Ambulante, estas eram as diversões que entretinham os ludovicenses: a) Velódromo: corridas de bicicleta, promovidas pela União Velocipédica Maranhense, a mil réis a entrada, nos domingos à tarde; b) Teatro: havia na cidade o Teatro S.Luiz, mais famoso, o Teatrinho da Sociedade Filhos de Thalia e o Teatro Charitas. O primeiro recebia as peças vindas de fora, os dois eram para espetáculos menores, normalmente locais; c) Festas de Largo: havia muitas, a mais famosa sendo a dos Remédios; d) Carnaval, ao estilo parisiense (baile de máscaras, batalhas de confete). Nenhuma dessas, entretanto, fez concorrência direta aos cinematógrafos.

Veio pessoalmente visitar-nos o distinto cavalheiro sr. G. Filippi, director da Companhia d'Arte e Bioscopio Inglez, e mostrou-nos o programma de suas representações. O Bioscopio é a ultima expressão da photographia animada e suas reflexões são de um effeito sempre surprehendente, sempre maravilhoso.” (*O Federalista*, 11.07.1902).

Visitou-nos hoje o sr. Quineau, a quem agradecemos o convite que nos fez para o espectáculo. Diz-nos elle que tenciona apresentar também o cinematographo fallante. (*Diário do Maranhão*, 15.06.1906, sobre o Aletorama).

Effectou-se hontem, ás 8 1/2 horas da noite, a experiência do cinematographo da Empreza Fontenelli, para a qual foram convidados os representantes da imprensa. O aparelho é o mais perfeito dos que teem vindo a esta capital e as vistas exhibidas são belíssimas (*Pacotilha*, de 05.03.1908, acerca da avant-première que deu o Cinematpografo Fontenelle).

Na ação de divulgar o seu aparelho, o seu negócio, esses empresários distribuían panfletos e cartazes pela cidade; visitavam redações dos jornais, oferecendo convites, comprando espaços de publicidade e talvez empreendendo pequenos agrados financeiros, que tinham a função de se transformar em notas elogiosas das sessões no dia seguinte; davam sessões beneficentes; eram solícitos com a platéia na repetição de vistas, como demonstra esta nota sobre uma sessão do Bioscópio Inglês (PACOTILHA, 25.07.1902):

Espectaculo – Muito concorrido o de hontem, estando a caza cheia, e continuando o publico a receber, com o maior agrado e repetidos applausos, a exhibição de vistas, que lhe offerece o sr. J. Filippi, no seu aperfeiçoado <<Bioscope>>, cumprindo rogorosamente o programma.

A continuada exigencia de *bis* a quase todas as vistas, partindo principalmente de 4ª ordem e torrinhas, faz com que o espectáculo seja muito maior, por isso que obriga a um novo trabalho para satisfazer.

De algumas das vistas é de todo impossivel, como diz o sr. J. Filippe, fazer a repetição(...)

c) uma certa cultura do elogio a tudo o que fosse novo, que cheirasse a moderno, que trouxesse para a longínqua província do Maranhão os ares da civilização:

CRONOPHOTOGRAPHO –

Assistimos ante-hontem a exposição **deste moderno aparelho**, em frente ao theatro, que muito nos agradou.

As vistas, que nos dão homens ou outros animaes em movimento e em sua forma natural, são das melhores; podemos destacar dentre outras a cavallaria hespanhola fazendo manobras, as mulheres em duello etc.

Merece atenção do publico pois é um trabalho bonito e moralizado.

É preferivel ás Laranjas da Sabina.

(O FEDERALISTA, 09.04.1898 – grifo nosso)

Os registros de superlativos também são frequentes. Nas notas, notícias e crônicas analisadas do corpus, o Bioscópio Inglês é designado como um “aperfeçoatíssimo aparelho de cinematographia” pela *Pacotilha* e como tendo “os mais bellos e encantadores quadros” que receberam “grandísimos applausos”, como registrou o *Diário do Maranhão* e que proporcionaram “agradabilíssimas noites” ao público, conforme nota de *O Federalista*. O Bioscópio Ítalo-Brasileiro foi qualificado pelo *Diário do Maranhão* como um aparelho de vistas de “belíssimo efeito”. A *Pacotilha* registrou que o Cinematógrafo Hervet exibiu uma “belíssima collecção de vistas”, que proporcionou um “entendimento agradabilíssimo”. Em 1907, a *Pacotilha* qualifica o Cinematógrafo falante Hervet como “um aparelho aperfeçoatíssimo”. Assim se referiu a *Pacotilha* sobre o Cinematógrafo Fontenelle: “O aparelho é o mais perfeito dos que tem vindo a esta capital e as vistas exibidas são belissimas”. O *Diário do Maranhão*, sobre uma de sessões do Cinematógrafo Norte-Americano, escreveu que elas “Correram animadissimas” e a *Pacotilha* qualificou o Cinematógrafo Pathé como possuindo “films de belissimo efeito” e “belissimas fitas.”

A estratégia da adjetivação, da exaltação e da superlativização está inserida na ação de individualizar, via discurso, a máquina, de lhe dar primazia e auferir, com isso, sessões cheias e grandes lucros. Era a lógica do mercado e também da itinerância: os empresários de cinematógrafos tinham que ser ágeis, desbravar o mais rapidamente possível os mais distantes lugares, enquanto a máquina ainda conseguisse ser novidade, pois em muitos locais elas iam sendo substituídas pelas salas de cinema, em geral amplas e confortáveis. Mas ela deixa entrever, ainda, os engendramentos entabulados pelos empresários de cinematógrafo, que, com muita astúcia e senso de oportunidade, trabalhavam para difundir uma identidade positiva para o seu aparelho.

A presença de adjetivos e superlativos pode ainda representar a migração do texto publicitário para o gênero informativo e opinativo dos jornais, o que se dava de duas formas: na repetição, literal ou quase, dos textos do anúncio nas notas e notícias sobre os espetáculos (o que ocorreu, por exemplo, com o Cinematógrafo Fontenelle) e



na imitação das estruturas do texto dos anúncios e panfletos nos textos informativos: palavras, expressões, informações que se repetem em anúncios e em notícias e notas.<sup>42</sup>

\*\*\*

A nota do Salão Paris no Rio encerra ainda uma outra característica da prática discursiva da imprensa desse período, condicionada por uma Formação Discursiva da modernidade: a descrição, que está presente nos textos de informação e nos anúncios sobre os espetáculos. Também era uma prática generalizada e que, provavelmente, estava ligada à novidade que o cinematógrafo, como entretenimento, representava e, ato contínuo, ao desconhecimento que tinham os espectadores do que faria essa máquina na hora do seu ‘espetáculo’.

Na sua estrutura, o texto descritivo tem a pretensão de criar para o leitor uma ‘imagem mental’, com o fim de fazê-lo conhecer determinada coisa: “Descrição é o tipo de texto em que se relatam as características de uma pessoa, de um objeto ou de uma situação qualquer, inscritos num certo momento estático do tempo.” (FIORIN, SAVIOLI, 2000). Era desta forma que agiam os jornais, em geral, quando tinham que se referir aos espetáculos, principalmente nas primeiras vezes em que iam noticiá-lo, como fez o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, por ocasião da inauguração das sessões do Omniógrafo, o primeiro aparelho cinematográfico que se exibiu no país:

Em uma vasta sala quadrangular, iluminada por lâmpadas elétricas de Edison, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em fila e voltadas para o fundo da sala onde se acha colocada, em uma altura conveniente, a tela refletora que deve medir dois metros de largura aproximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, colocado entre as duas partes da entrada.

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

(...)

(JORNAL DO COMÉRCIO, 8.07.1896 apud ARAÚJO, 1976, p. 75)

---

<sup>42</sup> Muitos anos depois, a imprensa enfeixaria este tipo de notícia que tem características publicitárias no universo chamado de publlirreportagem. O trabalho de FERREIRA (2006) analisa o caráter de publlirreportagem em determinados textos da revista *Veja*, além de caracterizar este gênero jornalístico.

Igual postura assumiu, em São Luís, o jornal *Pacotilha* quando da inauguração do Cronofotógrafo, o primeiro aparelho a passar por São Luís, abrindo o ciclo do cinema ambulante:

O Cronophotographo

É realmente interessante o cronophotographo que o sr. Moura Quineau tem exhibido n'um compartimento, em frente ao Theatro.

Por bem feita disposição de photographias, vê-se, como no cinematographo as figuras tomarem movimento, andarem, dansarem, jogarem esgrima, conduzirem carga, passearem a cavallo, tendo todos os movimentos e poses differentes.

Vale a pena ver-se o cronophotographo, que aliás não gasta muito tempo, não excedendo todos os seus actos de 15 a 20 minutos, no maximo. (PACOTILHA, 19.04.1898)

Parece ter esta preferência pelo descritivismo dos aparelhos uma preocupação, ao mesmo tempo, pedagógica e publicitária: apresentar as características dos artefatos, mostrar ao público o que eles são mas também aguçar-lhe a curiosidade para ir vê-los. Neste sentido, o texto descritivo tem uma característica análoga aos textos adjetivados e superlativizados, apenas com uma carga valorativa menos ostensiva. O descritivismo também acompanhou muitos outros artefatos da modernidade. Alguns exemplos do universo das diversões ópticas:

a) O Kinetoscópio foi assim noticiado em São Paulo:

O kinetoscópio reproduz diversas cenas, dando aos atores um movimento e reproduzindo uma ilusão perfeita que ao espectador afigura-se que tem na sua frente homens, mulheres e animais andando, como se efetivamente estivesse representando na sua frente.

É um instrumento muito curioso, de muita utilidade, porque servirá para conservar certas cenas históricas, tais como se passaram.

(JORNAL CORREIO PAULISTANO, 21.04.1895 apud BARRO, 1996)

b) O Estereoscópio recebeu a seguinte caracterização:

ESTEREOSCÓPIO ONOFRE – Um artista português, o Sr. José Gonçalves Onofre, construiu por encomenda e iniciativa do Sr. J. Ferreira Passos, chegado há pouco a esta Capital, o estereoscópio destinado a figurar na Exposição Universal de 1900. O estereoscópio, que amanhã deve ser exposto ao público, é uma obra-prima da serralheria.

O aparelho, que é rotativo e tem a forma de um prisma regular, serve para 25 espectadores. Em cada face do prisma há uma coluna de metal branco onde estão aplicadas as lentes. As vistas são de uma perfeição

inexcedível. O êxito da exposição desse artefato da indústria portuguesa está quase assegurado.  
(GAZETA DE NOTÍCIAS, 03.06.1899 apud ARAÚJO, 1976, p. 58)

c) E o Pantoscópio, último aparelho pré-cinematográfico a passar por São Luís, é assim descrito pela *Pacotilha*, de 31.12.1897:

O Pantoscopio HOJE! E AMANHÃ

Apresentará do publico uma bella e esplendida collecção de vistas muito próprias ás famílias; pais alem de perfeição e nitidez das cores, revelão a maior naturalidade de costumes domésticos.

Entre esses soberbos quadros de complexo phenomeno de óptica, destacam-se:

- Uma noiva parisiense – (Aposento e mobilia).
- A pesca por uma gentil signorita.
- A Dança serpentina- Miss Queen ( a inventora).
- A leitura – Por Marieta – (Uma belleza invejável).

É um espetáculo sublime em que p espectador extasiado no deleite da contemplação, supõe estar diante da pessoa viva! Cada quadro é dividido em 6 partes. Largo do Carmo.

Durante o ciclo do cinema ambulante, pudemos constatar que, das 14 máquinas que se apresentaram em São Luís, as duas primeiras (Cronofotógrafo e Cinematógrafo Alemão<sup>43</sup>) receberam dos jornais notas que se preocupavam em descrever o aparelho. No caso do Cronofotógrafo, a intenção era a de diferenciá-lo dos aparelhos de vistas miniaturizadas, como o Quinetoscópio e o Mutoscópio e aproximá-lo do que os leitores já conheciam, por notas telegráficas esparsas, ser o cinematógrafo: “As vistas, que nos dão homens ou outros animaes em movimento e em sua forma natural, são das melhores”, avaliava *O Federalista*, de 09.04.1898 e ratificava a *Pacotilha* dez dias depois (19.04.1898): “Por bem feita disposição de photographias, vê-se, como no cinematographo as figuras tomarem movimento, andarem, dansarem, jogarem esgrima, conduzirem carga, passearem a cavallo, tendo todos os movimentos e poses diferentes”. No caso do Cinematógrafo Alemão, o *Diário do Maranhão*, de 19.04.1902, apresenta seu mecanismo de funcionamento e o efeito que causa:

---

<sup>43</sup> Este aparelho teve uma trajetória marcada por descaminhos. Foi adquirido por Bernard Blum, proprietário da Chapelaria Alemã e comprado com o fim de dar sessões fixas de cinema na cidade. Entretanto, nunca funcionou direito e perdeu a primazia abrir o período das salas de cinema na Capital do Maranhão. Quando ele chega a São Luís, em 1902, sofre a concorrência do Bioscópio Inglês, de J. Felipe, que ia iniciar sua temporada. Bernard Blum, então, movido por inveja, como relatam os jornais, tenta de todas as formas interromper a temporada do Bioscópio Inglês, mas não consegue e acaba se conformando com o sucesso do seu rival e o fracasso técnico da sua máquina. (cf MATOS, 2002).

No theatro foi hontem feita a experiencia do <cinematographo>, aparelho que o sr. Bluhm recebeu da Europa, e com o qual pretende dar, n'aquela casa de espetaculos algumas funcções, apresentando **bonitas vistas coloridas em grande tela, observando-se que ás figuras é impresso todo o movimento de pernas, braços, cabeça etc.** (Grifo nosso).

O caso do Cinematógrafo Fontenelle é emblemático para demonstrar como o descritivismo é utilizado, já no final do ciclo, que coincide com o fim da fase de domesticação, em que os aparelhos já iam perdendo o poder fetichista e transferindo o destaque para os filmes narrativos, para individualizar este que seria, de acordo com a nota da *Pacotilha*, de 05.03.1908, “o mais perfeito que teem vindo a esta capital”. O seu anúncio, cujo texto reproduzimos abaixo, traz uma profusão de termos técnicos:

# Theatro S. Luiz

---

BREVENENTE!  BREVENENTE!

*Estréa do Cinematographo Fallante*

## EMPREZA--FONTENELLE & C.<sup>a</sup>

---

**Estreará brevemente no Theatro S. Luiz, o grande Cinematographo automatico da Empreza Fontenelle & C., chegado recentemente da Europa.**

Um magnifico grupo electrogeno de 14 cavallos, 120 revoluções por minuto, 700 watts e de pequeno «encombrement» funcionando a essencia de petroleo produz a electricidade para o movimento dos aparelhos, podendo alimentar simultaneamente até 200 lampadas.

Dispõe a Empreza de uma soberba colleção de vistas e especialmente de «phono-scenas» que sobrepujam a tudo que aqui tem apparecido com o titulo de cinematographos fallantes.

Um aparelho, o «Electrophono», produz a illusão de uma grande orchestra, reproduzindo a voz humana com todas as tonalidades e inflexões.

Funciona pela electricidade e o amplificador de sons é baseado na inflamação dos gases hydro-carburados.

E' ligado por um fio electrico ao cinematographo e por um telephono, de modo a assegurar a demarrage simultanea dos aparelhos e um dinamo diferencial permite o avanço ou recuo do cinematographo para a boa combinação da scena.

Serão exhibidas danças características dos diversos países e canções pelos artistas mais celebres acompanhados pelo Electrophono.

• O effeito produzido sobre as pessoas ouvindo essas phono-scenas é prodigioso.

O cinematographo é o melhor que tem vindo ao Brazil, e o unico admitido a funcionar nos grandes theatros de Paris, como o «Clatelet», «Gymnase», «Morecy», o «Maury's Attraction circuit», etc, etc.

Esta atitude do empresário do Cinematógrafo Fontenelle indica que a descrição, além de ter um feito pedagógico, estava também ligada às estratégias de marketing das companhias.

\*\*\*

Além dessas características do discurso sobre os cinematógrafos, que nos esforçamos para relacionar a uma formação discursiva da modernidade, há ainda duas outras que queremos ressaltar. Em primeiro lugar, é possível perceber, em muitos enunciados dos jornais, o aparecimento de termos que aproximam os cinematógrafos de um universo mais cultural e menos maquínico. Assim, em todo o ciclo, os enunciados trazem, no seu bojo, termos como ‘diversão’, ‘entretenimento’, ‘passatempo’, ‘instrução’. Via de regra, as notas dos jornais associavam os aparelhos a noções como entretenimento, passatempo, divertimento e até educação, como mostramos anteriormente. Alguns exemplos (com grifos nossos):

a) *O Federalista* exorta a população a ir ver o Cronofotógrafo: “Aconselhamos, portanto, aos nossos leitores que não deixem de comparecer á estas ultimas sessões, pois que, cedo terão de perder esse excellent **meio de diversão.**” (O FEDERALISTA, 29.04.1898).

b) Sobre o Cinematógrafo Alemão, o *Diário do Maranhão* registra essa apreensão da sessão para a imprensa:

Corrigidas que sejam algumas faltas, ainda notadas, no que diz respeito á maior ou menor intensidade de luz, para que seja perfeitamente observada a vista apresentada, o aparelho funcionará muito bem, e offerecerá agradável **distração**, proporcionando bom **entretenimento** e **passatempo** para alegrar o espirito dos assistentes. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 19.04.1902).

c) O *Diário do Maranhão* escreve sobre o Bioscópio Inglês:

Espectaculo - Teve regular concorrencia o de hontem, no Theatro S. Luiz, estréa da Companhia de Arte e Bioscope Inglez da empreza J. Filippi. Foi a agradável **diversão** dividida em 3 partes, tendo o publico apreciado e gostado muito do trabalho exhibido. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 14.07.1902).

d) Ainda sobre o Bioscópio Inglês, diz o mesmo jornal: “É uma agradável **diversão**, que o nosso publico tem agora, e com a qual passa distrahido algum tempo, durante o qual muito **gosa**, e se **entretém**. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 17.07.1902).

e) E mais uma vez:

De bellissimo effeito todas as vistas, e tão variadas como são, concorrendo para isso a excellente luz electrica, o Bioscope Inglez, o aperfeiçoado aparelho do sr. J. Filippi, veio proporcionar á sociedade maranhense uma agradável e **instructiva diversão**, realizando-se, como dissemos, a procura de logares pelas familias, por terem a certeza, que lhes demos, de ir gosar um bom **entretenimento**. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 21.07.1902).

f) Sobre a chegada do Cinematógrafo Hervet, a *Pacotilha* se expressa assim: “O sr. hervet garante proporcionar ao nosso publico horas de um **entretenimento** agradabilíssimo.” (PACOTILHA, 28.04.1904).

g) O Cinematógrafo Norte-Americano, em 1908, se autoqualifica como tendo “Espectaculos moraes, **instructivos e recreativos**”.

Essa forma de vislumbrar o cinematógrafo está afim com a apreensão que ele teve desde o seu nascedouro: um artefato técnico, misto de ciência e tecnologia, que trazia imbricado em si algo de fantástico, de mágico e de lúdico, e que, nos primeiros anos, era apresentado, nos mais distintos lugares, como uma diversão exótica, um artefato para o entretenimento:

Os primeiros filmes encontraram um mundo muito diferente daquele que se configuraria apenas vinte anos depois. Inicialmente uma atividade artesanal, o cinema apareceu misturado a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circo, espetáculos de magia e aberrações, ou integrado aos círculos científicos, como uma das várias invenções que a virada do século favoreceu. As primeiras imagens fotográficas em movimento surgiram, assim, num contexto totalmente diferente das salas escuras, limpas e comportadas em que os cinemas se transformariam depois. (COSTA, 2005, p. 17)

Por fim, já no fim do ciclo, quando a máquina vai tendo gradualmente sua simbologia diminuída, é possível perceber, entre outras coisas, uma postura mais crítica e menos permissiva do público com *performances* de cinematógrafos defeituosos, traduzindo sua rejeição na não frequência aos espetáculos ou em ‘apupos e assuadas’ da platéia – como deixam perceber estas notícias da *Pacotilha*, de 16.08.1907 e de

16.08.1907, respectivamente sobre uma sessão do Cinematógrafo Parisiense e outra do Cinematógrafo Gaumont:

Cinematographo Parisiense –

Por ter afrouxado, com a trepidação do aparelho, um parafuso da engrenagem, uma das rodas dentadas desprendeu-se em plena exibição de uma fita, no espectáculo de hontem, e rolou pelo palco até ao panno, dando algum trabalho para procural-a na escuridão.

Collocada novamente no logar (mas sem o parafuso, que não foi possível encontrar-se) dentro de pouco tempo imprensou o dedo de um dos ajudantes, occasionando segunda interrupção.

Recomeçado o serviço, no fim de poucos minutos esmagou o dedo de um segundo ajudante, dando, em resultado, terceira interrupção e consequente pateada do publico, que ignorava a serie de desastres com que lutava o empresario, sempre solícito em agradal-o.

O espectáculo teve diminuta concorrência.

---

(...) A terceira parte preencheu-o o sr. Albany, que se exhibiu novamente, apresentando o bello trabalho de nigromancia <sonho aereo>, e pelos syndocronismo falante e cinematographo Gaumont.

A audição duma scena de Cavallaria Rusticana foi bôa, apesar das falhas notadas, a principio, na combinação dos aparelhos.

O cinematographo, porém, foi um verdadeiro desastre.

Ainda há pouco tempo, o sr. Hervet exhibiu, no S. Luiz, um aparelho aperfeçoadissimo, sendo, portanto, muita temeridade a exhibição, agora, dum outro aparelho que nem ao menos se iguala ao do sr. Hervet, que recebeu os maiores applausos da nossa platéa.

E foi esse, sem duvida, o motivo por que a assistência, embora limitada, prorompeu em estridentes apupos á apresentação do quadro <Avô em pancas>, apupos que augmentavam, tornando-se incessantes quando o sr. Arcadio Foont assomou o palco, necessariamente para comunicar desarranjos no cinematographo.

Foi um verdadeiro desastre, repetimos, o cinematographo Gaumont. Defeito de luz ou desafinação, o certo é que desagradou immenso e deu ensejo á tremenda manifestação de desagrado que a platéa poz em pratica.

O público já exigia mais qualidade do aparelho, maior número de filmes, maior quantidade de gêneros das fitas, daí porque muitos dos anúncios desta fase passam a informar os gêneros, ao lado dos nomes dos filmes, a resumir os enredos de algumas fitas e muitas notas e notícias já não destacam mais as performances dos aparelhos e sim dos filmes. Alguns exemplos (com grifos nossos):

a) *Pacotilha*, de 07.09.1908, sobre a estréia do Cinematógrafo Norte-Americano:

CINEMATOGRAFO – É bom no conjunto o Cinematographo Norte-americano. O aparelho funciona regulamente e **são encantadoras as vistas que exhibe.**

Na função de estréia, cuja concorrência foi animadora, **deu-nos a Empreza lindas fitas coloridas de affeitos surprehendedentes, - de um comico irresistível, outras verdadeiramente passionais.**

Maior concorrência teve o espectáculo de hontem, em que novas e agradáveis surpresas aguardavam o publico.

**E a função poderia dizer-se excellente, se não fosse a repentina falta de luz no fim do segundo acto, justamente quando era apresentada uma das mais bellas fitas que possui o cinematographo, reproduzindo costumes norte-americanos, - o recém-chegado de Este.**

**A platéa, que vivamente se interessava pelo resultado da scena, não perdoou o ser dele privado assim bruscamente. Exigiu a luz, no meio de ensurdecadora assuada, que durou seguramente uns 15 minutos.**

**Felizmente a iluminação se restabeleceu, continuando o espectáculo pela reprodução da vista acima alludida.**

Segundo nos consta, a falta de luz havida hontem no S. Luiz não foi devida a defeito no electrogeno, mas sim o lamentável descuido do electricista.

Para a próxima função, prometem-se-nos novos *films*, de lindos effeitos.

b) *Diário do Maranhão*, de 07.03.1908, sobre uma sessão do Cinematógrafo Fontenelle:

Sabbado exhibiu a empresa as seguintes fitas com grande successo e applausos: (...)

*[segue uma relação extensa de filmes, com pequenos comentários "críticos" do tipo: "comica", "scenas naturais dum effeito extraordinario", "drama" etc]*

**O publico ria-se a bom rir, e applaudia com apreço merecido as fitas que lhe iam sendo apresentadas.**

c) O *Diário do Maranhão*, de 09.03.1908, sobre o Cinematógrafo Fontenelle:

Espectaculo - CINEMATOGRAFO - Para confirmar o fecho por nos emitido destas columnas, sobre o aperfeiçoamento do aparelho da empreza Fontenelle teve o publico occasião de **apreciar as bellas fitas apresentadas** nos espectaculos realisados ante-hontem no Theatro S. Luiz, que era pequeno para conter o grande numero de **pessoas desejosas de assistir aos trabalhos.**

d) *Diário do Maranhão*, de 21.09.1908, sobre o Cinematógrafo Norte-Americano:

Theatro S. Luiz – Correram animadíssimas as funções do Cinematographo Norte Americano, sabbado e hontem.

A assistencia sabbado foi á cunha, **agradando muito as vistas e fitas apresentadas**, acontecendo que por occasião da exhibição de *O sonho*



*de um frade* **queimasse a fita, interrompendo assim a bôa ordem e applausos que vinham recebendo as apresentadas.**

---

O espectáculo de hontem correu sem o menor incidente, retirando-se **todos satisfeitos com a exhibição da fita** – Os funeraes de D. Carlos e príncipe herdeiro D. Luiz Felipe.

O último exemplo a ser aventado desta mudança de foco – do aparelho para os filmes, síntese do final da fase de domesticação – vem do Cinematógrafo Fontenelle. Mesmo se anunciando como “o mais perfeito” que a cidade já recebera, dizendo-se recém-chegado da Europa e estampando tantos termos técnicos nos seus anúncios, a *Pacotilha*, de 16.03.1908, pouco mais de duas semanas depois da estréia do aparelho, já reclamava numa nota:

Nas duas representações [sab/dom] foram exhibidas nove fitas em repetição, tendo a empreza suprimido o <<A pedido>>. Continuando assim progressivamente as repetições, conclúe o publico que já está esgotado o stock [it] de fitas; que a empreza anunciara ser grande.

Já é a transformação para uma nova fase, que será inaugurada em 1909, com a abertura do Cinema São Luiz: a fase da narrativização, a primazia do filme sobre o aparelho.

## CAPÍTULO 6

### DE ATHENAS A MANCHESTER: o percurso da memória

Neste capítulo, nossa intenção é demonstrar de que forma, no discurso acerca dos cinematógrafos, são acionados enunciados relativos à identidade de São Luís como Athenas Brasileira, efetivando um interessante jogo de memória discursiva no interior da formação discursiva da modernidade maranhense, muito vinculada à construção do epíteto de Manchester do Norte. Para tanto, vamos acionar as noções de formação discursiva, campo associado e memória discursiva, com o fim de compreender os engendramentos realizados no ‘fio do discurso’ que possibilitaram essa rememoração. Pretendemos ainda mostrar como, também num acionamento da memória discursiva, o cinema dos primeiros tempos foi associado tanto ao teatro quanto à fotografia, até que fosse criada sua própria identidade como espetáculo. Por fim, vamos ainda demonstrar de que maneira, no intradiscurso sobre o cinema ambulante, podem ser verificadas as marcas do interdiscurso vinculado à memória discursiva da modernidade em si.

Cabe, então, uma primeira observação. A identidade de São Luís como Athenas Brasileira é, no sentido que a análise de Navarro-Barbosa (2004, p. 115) compreende, um momento de construção do que seria considerado difusamente como a verdadeira identidade da capital do Maranhão. Expliquemos: para a historiografia de São Luís (MEIRELES, 1980; LIMA, 1981), a ilha só passa a ser reconhecida, dentro e fora, como cidade propriamente dita a partir da segunda metade do século XVIII, quando a criação da Companhia de Comércio do Grão Pará e Maranhão, aliada à pujança da produção agrícola, impulsionam consideravelmente a sua economia. É uma fase de intensa prosperidade econômica, social e cultural, que vai se apresentar nos seguintes aspectos: o enriquecimento pessoal dos senhores rurais e comerciantes; a estruturação da arquitetura, de influência marcadamente portuguesa, rica em casarões, sobrados, mirantes e azulejaria; e a ascensão cultural de muitos dos nascidos na ilha, mandados estudar na Europa, principalmente Portugal (Coimbra), mas também França e Inglaterra ou em outras capitais do país, como Recife, Salvador e Rio de Janeiro que, retornando ao país ou ao estado para seguir suas carreiras, conquistavam postos singulares na vida

cultural da província ou, em muitos casos, da Corte Imperial<sup>44</sup>. Foi o que aconteceu com Gonçalves Dias (o maior poeta do Romantismo brasileiro); Odorico Mendes (tradutor clássico de Homero e Virgílio); Sotero dos Reis (gramático); João Lisboa (maior prosador da época e renomado jornalista do século XIX); Henriques Leal (historiador)... A lista é grande. Foram esses “homens-semióforos”, na designação de Borralho (2009, p. 15), que erigiram a mitologia da cidade como Athenas Brasileira<sup>45</sup>: “A Athenas Brasileira era um mito constituído a partir de homens-semióforos, também mitos”.

O mito se consolidou com os anos e as gerações de atenienses se sucederam. Na segunda metade do século XIX, um outro ‘Grupo Ateniense’ se constituiu, na esteira da fama, da memória e da simbolização do que foi o primeiro: Arthur e Aluizio Azevedo, Nina Rodrigues, Coelho Neto, Raimundo Correa, Graça Aranha, Teófilo Dias, Álvaro Sá Viana, Catulo da Paixão Cearense, João Afonso do Nascimento, Euclides de Faria, Eduardo Ribeiro, Pacífico Bessa, Marcelino Barata, Celso Magalhães, Ribeiro do Amaral, Manuel de Béthencourt, Barbosa de Godóis, Almir Nina, Justo Jansen – uma geração cuja marca mais notável foi a migração, principalmente, para o Rio de Janeiro e o envolvimento na fundação, também na capital carioca, da Academia Brasileira de Letras. E, no limiar do século XX, surge o terceiro e último ‘Grupo’, quase todo radicado em São Luís e vivendo sob a égide da decadência intelectual e econômica da cidade<sup>46</sup>. Autodenominando-se “Novos Atenienses”, este grupo atuou entre 1890 e 1930 no jornalismo, na educação, na política e em outras áreas, ostentava como nomes mais proeminentes Antônio Lobo, Fran Paxeco, Nascimento de Moraes e tinha como meta o retorno do que foi, em essência, a Athenas do grupo original:

A ação dessa geração, no limite, tinha por escopo inventar um Maranhão reatado a suas antigas tradições inventadas de fausto econômico, de proeminência política, de requinte social e de cosmopolitismo cultural, de onde frutificava esmerado beletismo. (MARTINS, 2006, p. 59)

---

<sup>44</sup> Outras características desse período são: o incremento do bairro da Praia Grande, a construção do teatro local [1821], a constituição da primeira imprensa [1821], dos grandes jornais de alta, média e baixa circulação; a rivalidade entre Alcântara (sede da aristocracia rural) e São Luís (sede da aristocracia comercial) (BORRALHO, 2009, p. 64).

<sup>45</sup> Borralho (2009) atribui, inclusive, ao que ele denominou de Pentarquia Maranhense (Gonçalves Dias, João Lisboa, Sotero dos Reis, Odorico Mendes e Gomes de Sousa, conhecido como Grupo Maranhense) o início da efetivação do Projeto Athenas Brasileira, entre 1832 e 1866.

<sup>46</sup> MARTINS (2006, p.41) escreve sobre a sensação de decadência em São Luís no final do século XIX: “Essa sensação decorria do definhamento, do esmorecimento, da queda dos padrões de prosperidade e de crescimento econômico conquistados em tempos de euforia, em épocas de fastígio, de fausto, em períodos de ativação econômica e de superávit comercial.”

O mito da Athenas brasileira, então, criou raízes e foi fundamental para a ‘invenção’ do que seria a identidade de São Luís como uma cidade rica de valores culturais, calçada em beletrismo, de tradições clássicas. Neste sentido, dois acontecimentos discursivos são importantes para comprovar como esse mito era rememorado, sistematicamente, seja para reforçá-lo seja para rechaçá-lo. O primeiro diz respeito a uma nota, publicada no *Jornal do Brasil*, em 05.09.1908 e transcrita pela *Pacotilha* em 21.09.1908, em que o jornal informava que, dali a três anos, seria comemorado o tricentenário de fundação da capital do Maranhão. Na referência à cidade, o jornal inscreve no seu enunciado, como visualização, a identidade da Athenas Brasileira:

Maranhão, a legendária e colonial terra que, por ser berço dos mais alevantados espíritos, gozam do justificado título de Atenas Brasileira (...) Maranhão, a encantadora e poética província que tem legado fortes mentalidades ao nosso meio litterario e scientifico, essa bela porção do vasto territorio nacional, d’aqui a menos de quatro annos celebrará o tricentenário de fundação de sua capital, a pittoresca cidade de São Luiz do Maranhão (...), insulado a beira do seu Estado, como a feliz atalaya de bem fundada região.

O segundo acontecimento foi publicado no final do século XIX e é um texto lapidar de Aluizio Azevedo, o autor de *O Mulato* que, dois anos antes, por conta da repercussão muito negativa deste seu livro em São Luís, precisou deixar a cidade às pressas e seguir para o Rio de Janeiro, onde foi amparado pelo irmão, Arthur Azevedo, por essa época já um intelectual consagrado por lá. Fazendo um texto de recepção a um romance do também maranhense Raimundo Corrêa, no jornal *Folha Nova*, publicado em 24.02.1883, Aluizio desconstrói com virulência o mito da Athenas e realiza a sua vingança particular contra a terra que não o reconheceu:

Raimundo Correa é filho do Maranhão, dessa paupérrima província que, por um abuso de retórica de 1840, ficou classificada de Atenas Brasileira. Gonçalves Dias, João Francisco Lisboa, Gomes de Sousa, Odorico Mendes, Sotero, Galvão e outros vultos que pereceram com a metade do nosso século e que arrolados se acham hoje pelo ilustre Doutor Antônio Henriques Leal no seu *Panteon Maranhense*, foram pretextos para tão pretensiosa classificação; todavia ninguém mereceu menos do Maranhão que esses homens ilustres. O mesmo acaba de suceder com os modernos maranhenses, que o folhetinista citou ao lado daqueles, para endeusar a famigerada província. Todos ou quase todos esses vultos maranhenses cujos nomes são aqui repetidos com o amor e respeito, e cujo talento flameja, ora na imprensa, ora na ciência, ora na literatura, nunca receberam da sua

província a menor prova de simpatia. O Maranhão só festeja um filho, isso mesmo às vezes, depois de que fora o aclamaram. Antes, não se contenta em desprezá-lo, escarnece-o, precisamos restabelecer a verdade. A César o que é de César.

Maranhão não é Atenas Brasileira, Maranhão não é mais que uma triste província de terceira ordem, sem originalidade, sem caráter nacional, sem literatura, sem ciência de espécie alguma, sem a menor noção de Belas Artes, e sem comércio ao menos. A opinião pública é lá formada e dirigida por uma meia dúzia de portugueses ignorantes e retirados dos negócios; a sociedade diverte-se a falar mal da vida alheia; o trabalho mais rendoso é o tráfico de escravos, e os tais atenienses de maior monta na província, os únicos que ela respeita, não passam de alguns tipos pretensiosos, cheios de regras gramaticais e tolice.

O único grêmio literário que lá existe é um desconjuntado *Ateneu Maranhense*, onde há trinta anos vão aos domingos alguns empregados públicos espiar as suas asneiras. De todos esses maranhenses que o generoso folhetinista citou, não há um só que deva à sua província o menor serviço, a menor prova de gratidão. Ela é principalmente ingrata com os filhos que mais a tornam conhecida.

O autor destas linhas, a quem o folhetinista tão injustamente colocou ao lado dos maranhenses de verdadeiro mérito, se bem que seja menos autorizado a voltar-se contra a sua província, não hesita a declarar que, por ocasião de publicar aí o romance *O Mulato*, enquanto no Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco erguiam-se Joaquim Serra, Valentim Magalhães, Tobias Barreto, Urbano Duarte, Clovis Bevilacqua, Araripe Júnior, Sá Viana, Capistrano de Abreu, Alcides Lima, e muitas outras penas de igual valor, procurando animá-lo a prosseguir, ela, a tal Atenas de contrabando, só encontrava descomposturas para atirar sobre seu filho romancista.

(...) Aos maranhenses distintos, que tiveram a feliz idéia de deixar a província, onde nunca seriam apreciados, para erguerem fora um nome ilustre, todos os nossos afetos e todas as nossas ovações. Mas para esse agregado de nulidades pretensiosas, que constitui a ilha miserável em que nascemos, todo o nosso desprezo e todo o nosso esquecimento. (apud BORRALHO, 2009, p. 94-5)

É interessante perceber como o autor de *O Cortiço* não deixa de reverenciar as trajetórias de sucesso intelectual dos seus conterrâneos, mas nega a autenticidade do mito da Atenas, considerando-o uma invenção pretensiosa dos maranhenses que ficaram pela ilha.

Rememorado por apreço ou por desprezo, o mito atravessou as décadas e se transformou num epíteto, numa imagem cristalizada, quase uma idiosincrasia: “um epíteto catalisador e consagrador da singularidade maranhense, doravante objeto de reverência e de referência pelas gerações posteriores” (MARTINS, 2006, p. 89).

Na fase da decadência econômica, quando o Maranhão e sua capital veem destroçar-se a economia agroexportadora, o mito se torna mais forte, uma evocação de todos que anseiam por dias melhores acalentando glórias do passado<sup>47</sup>.

Quando a cidade passa a vivenciar seu processo de implantação de um novo momento, com o surgimento das fábricas, a injeção de capitais industriais, a construção dos galpões e das chaminés, a chegada da maquinaria moderna e as mudanças socioculturais que então se implementam, um novo epíteto surge: o de Manchester do Norte. Como o da Athenas, ele se estabelece pela metaforização. No caso desta, tendo o conhecimento, a cultura e os ‘homens-semióforos’ como elementos de equivalência; no caso daquela, o desenvolvimento fabril<sup>48</sup>.

Pois é este mito da Athenas que é acionado por Moura Quineau, quando o ex-fotógrafo e agora empresário de cinematografia chega a São Luís com o seu Cronofotógrafo. Antes da abertura dos espetáculos, como era uma praxe do negócio, ele faz publicar, na *Pacotilha*, o jornal de maior abrangência e maior aceitação na cidade, um pequeno anúncio do seu aparelho, que traz o seguinte enunciado:

Maravilhoso invento de Demeny  
 Fotografias animadas  
 Estréia Domingo, 10  
 Três secções todas as noites  
 ás 7, 8 e 9 horas, no prédio n.17 a rua  
 do Sol, em frente ao Theatro S. Luiz.  
 Funcções Surpreendentes  
 Ver para crêr!  
 Entrada 1\$000 por pessoa  
 com direito a cadeira.  
 A empresa apresentando pela primeira vez este grandioso trabalho  
 deixa de elogial-o, transcrevendo o que tem os jornais onde tem sido

---

<sup>47</sup> Parece haver uma relação intrínseca entre o sentimento de saudosismo e o apego às lembranças e as fases de decadência. Explicando a origem da *Belle Époque* francesa, Ortiz (1998) afirma: "Cunhada já no século XX, quando a França conhece uma crise econômica e enfrenta as lembranças recentes da Primeira Guerra, ela encerra uma conotação nostálgica, algo como um passado áureo perdido para sempre." Foi também durante a grave crise que sucedeu a abolição da escravatura que no Maranhão se intensificou este culto à referencialização do seu passado, do que fora o seu período de opulência.

<sup>48</sup> Esse processo de metaforização, que redundava na criação de epítetos, parece ser uma lógica nacional. Borralho (2009) arrola alguns: Veneza Brasileira (Recife); Athenas Mexicana (Vera Cruz); Atenas Americana (Santa Fé de Bogotá); Esparta Brasileira e/ou também Athenas Brasileira (Rio Grande de São Pedro/RS), Ateneida Baiana (Salvador). E Pessoa (2009) identifica, no interior maranhense, a designação da cidade de Caxias, que então também efetivava um processo semelhante de industrialização, de Manchester Maranhense.

exibidas as photographias animadas, por julgar desnecessario a um publico ilustrado e hospitaleiro como sabe ser o publico maranhense. Tendo de seguir para o norte a empresa, previne as exmas Familias que poucas funcções dar4 nesta capital; e confiando na generosidade do publico em geral a empresa desde j4 antecipa o seu agradecimento. (PACOTILHA, 09.04.1898)

Este enunciado traz duas particularidades: a primeira diz respeito à expressão “publico ilustrado”. O adjetivo ilustrado, entre outros significados, quer dizer “que se ilustrou; dotado de ilustração; esclarecido; sábio”. (HOUAISS, 2007, p. 1572). Isso nos leva a afirmar que Moura Quineau, que a *Pacotilha* em outra nota informa já ter residido em São Luís como fotógrafo, longe de apenas fazer uma mesura, um elogio gratuito ou padronizado nos anúncios de espetáculos anteriores, na verdade tencionava sensibilizar os ludovicenses pela rememoração do seu imaginário, ativando para isso a memória da Athenas Brasileira. Como sujeito do discurso, ele, então, faz operar, no intradiscurso do seu anúncio (institucionalizado na pessoa da empresa), o interdiscurso da Athenas por meio do legado que a identidade dela transfere ao público: a empresa deixa de elogiar o aparelho por meio das transcrições dos jornais de outras cidades porque o público da capital do Maranhão, que é ilustrado, que é ateniense, tem condições de julgar, por si só, a maravilha e a grandeza dessa novidade que, pela primeira vez, vai ser exibida na cidade. O empresário se constituía um sujeito com conhecimento de causa da ‘natureza ateniense’ dos moradores da capital do Maranhão: o anúncio dirige-se a um público “ilustrado, **como sabe ser** o público maranhense” (grifo nosso). A transcrição de outros jornais funcionava como um ‘sujeito atestador’ de autenticidade para o espetáculo – uma estratégia de confirmação da verdade, muito comum na época (e ainda hoje, haja vista os serviços de clipagem<sup>49</sup> serem tão fundamentais às empresas ou a estratégia de demonstrar o que foi publicado nos jornais sobre determinado candidato, pró e contra, em épocas eleitorais).

Uma segunda particularidade sobre o anúncio do Cronofotógrafo está no fato de que ele se dirigia, especificamente, ao público maranhense, o que, pela referência que cotejamos sobre a história do cinema dos primórdios, não era um costume. Normalmente, o que prevalecia eram os anúncios padronizados, matrizes que os empresários iam fazendo publicar por onde passavam dando espetáculos com suas

---

<sup>49</sup> Muitas empresas hoje em dia contratam serviços de clipagem (ou monitoramento), que é o acompanhamento de tudo o que é publicado, em jornais, revistas, rádio, TV e até internet, sobre elas. É uma ação tida como estratégica para a consolidação da imagem institucional.

máquinas. Em todo o ciclo ambulante, nenhum outro anúncio fez referência textual direta aos ludovicenses. Tal estratégia pode ter relação, especificamente, à concorrência que o Cronofotógrafo sofria da Companhia de Teatro Dias Braga ou ainda à intenção de Moura Quineau de, não transcrevendo o que os jornais diziam, aguçar ainda mais a curiosidade do público sobre o que seria seu aparelho, o que ele faria de tão extraordinário (vale lembrar: o jornal *Pacotilha*, de 09.04.1898, ao referir-se ao aparelho que seria exibido, qualificou-o como “a última invenção deste fim de século em matéria de maravilhas.”; e no anúncio do Cronofotógrafo estava inscrita a clássica paráfrase de São Tomé: “Ver para crer!”), apelando para os espíritos atenienses irem lá julgar com sua ilustração.

Pela noção foucaultiana de campo associado, é possível perceber, então, como a Formação Discursiva da modernidade engloba enunciados distintos. Moura Quineau faz acionar a memória da Athenas, que vai coexistir com os enunciados que compõem a Manchester. Esse pressuposto da Análise do Discurso pode ser aventado para justificar que pode haver enunciados distintos compondo uma mesma FD: “para que se trate de um enunciado: é preciso relacioná-la [a frase] com todo um campo adjacente. (...) um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados.” (FOUCAULT, 1987, p. 112).

Essa ação inscrita no anúncio/enunciado também traz à tona a relação, sempre presente, do discurso com a história, por meio do acionamento da memória discursiva. Nas palavras de Gregolin (2007, p.164), “Como um ‘nó em uma rede’, cada enunciado relaciona-se com outras séries de formulações, com outros trajetos que se cruzam e constituem identidades através da memória discursiva.” No caso do Cronofotógrafo, a evocação da memória discursiva da Athenas funcionou como uma poderosa estratégia de marketing.

Em outras oportunidades, durante o ciclo ambulante, novos acionamentos da memória discursiva da Athenas não ser efetivados, desta vez pelos jornais que noticiavam os espetáculos de cinematógrafos. Um exemplo: registrando as sessões dos dias 26 e 27 de fevereiro de 1902, sábado e domingo, que deu o Bioscópio Inglês no Teatro São Luís, a *Pacotilha* comenta (com grifos nossos):



Da platéa – Sabbado esteve regular o S. Luiz.

O primeiro acto correu na melhor ordem, havendo o publico bisado só a ultima vista, - O santo papa abençoando o publico. Os funerais de Felix Faure e o cortejo histórico estiveram imponentes, duma nitidez admiravel.

A 2º parte constou duma bem escolhida colleção de vistas do Vaticano, apressadas algumas, mas perfeitamente reproduzidas.

No terceiro acto, principiado pelo esplendido Bolero hespanhol, foram repetidas a dança serpentina e a crysalida e a borboleta de ouro, destacando-se, porem, a primeira, a qual, auxiliada por uma magnifica luz, foi bellamente executada. A platéa deu-lhe uma salva de palmas e pediu *bis*, deixando o sr. J. Filippi de corresponder ao desejo da platéa pela insufficiencia da luz com que contava.

**As assuadas foram em numero resumidissimo. Bem se notou que a nobre platéa maranhense, tão conhecida pelo bom gosto artístico, voltou ao que era.**

**Apenas das torrinhas e varandas, de vez em vez, extemporânea, uma voz roufenha e desconhecida, pedia um bis ou dava um bravo, o que absolutamente não alterou o esplendor da festa se sabbado.**

Aqui também o interdiscurso se inscreve no intradiscurso, na memória discursiva, fazendo volver ao imaginário a imagem conceitual do ‘ser ateniense’: nobre platéia, bom gosto artístico, comportamento social irrepreensível. Ao passo que, os que se localizam nas torrinhas e varandas (que eram os lugares mais altos do teatro, os de pior visão e, por conseguinte, os mais baratos), que são desconhecidos do jornal, não pertencem ao grupo que se identifica com a Athenas e nem com o jornal. Vale dizer, em defesa deste argumento, que a *Pacotilha* – e os outros dois jornais estudados – tinha uma tiragem de 2.000 exemplares e que, nessa época, a taxa de analfabetismo era enorme na cidade, o que tornava a leitura do jornal, por si só, um gesto de identidade de classe.

Em outras oportunidades, esta referência ao teatro como um ‘espaço ateniense’ se faz verificar, sempre retomando o sentido da educação clássica, tanto no que diz respeito à erudição, ilustração, quando a modos de portar-se convenientemente em público. Alguns exemplos (com grifos nossos):

a) Registrando uma das apresentações do Bioscópio Inglês, a *Pacotilha* comenta:

Da platéa – Hontem o theatro esteve completamente cheio, não se notando um só lugar vazio. O spectaculo, que constou da exhibição de photographias da Exposição de Paris, correu magnificamente.

As vistas cômicas, como sempre, foram *bisadas*.

**Infelizmente, porem, durante a exhibição destas, ouviram-se alguns gritos pouco decorosos, desses que sé se soltam nos circos.**

É preciso que a nossa platéa seja um pouco commedida, não se deixando arrastar por tanto entusiasmo.

**O bioscope esta se exhibindo num theatro e não num circo de cavalinhos.** (PACOTILHA, 21.07.1902)

b) Dois dias depois, ao comentar a sessão anterior, o jornal volta ao assunto, com nova reprimenda:

- Ainda hontem continuaram, **pela torrinha e camarotes de 4º ordem**, os **gritos pouco decorosos**, a que na nossa chronica anterior nos referimos.

Parece incrível que **em um theatro que a boa sociedade frequenta, palavras taes sejam pronunciadas em voz alta.**

- Hoje á noite se realiza a festa da creançada.

(PACOTILHA, 23.07.1902)

c) Desta vez, é o *Diário do Maranhão* que reclama do comportamento do público durante a exibição do BÍoscópio Inglês:

Espectaculo – Muito concorrido o de hontem, estando a caza cheia, e continuando o publico a receber, com o maior agrado e repetidos applausos, a exhibição de vistas, que lhe offerece o o sr. J. Filippi, no seu aperfeiçoado <<Bioscope>>, cumprindo rogorosamente o programma.

A continuada exigencia de *bis* a quase todas as vistas, **partindo principalmente da 4ª ordem e torrinhas**, faz com que o espectaculo seja muito maior, por isso que obriga a um novo trabalho para satisfazer.

De algumas das vistas é de todo impossivel, como diz o sr. J. Filippe, fazer a repetição, e isso parece que é pouco, ou nada entendido, pelos exaggerados exigentes, que **suppõem estar n'um terraço, n'uma praça, num circo, e atrevem-se a desrespeitar a sociedade presente, as familias, fazendo vozerios, e atirando ditos pouco delicados, e ali não admitidos.**

**É preciso que o conheçam o logar, onde estão**, e reservem as suas liberdades de linguagem para outro meio, onde costumam empregal-a. Não será agradavel ter a policia de usar do precizo rigor, e fazer sahir de uma sala de diversão, quem perde o direito a tomar parte nella por não se comportar. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 25.07.1902)

d) Comentando uma apresentação do Cinematógrafo Hervet, a *Pacotilha* observa:

O cinematographo – No sabbado e domingo, talvez para se desferrar dos maus bocados que a peste [bubônica] o fez passar, o nosso publico encheu á cunha o theatro S. Luiz, no qual se apresentou o cinematographo do sr. Hervet.

Ambas as funcções agradaram geralmente. A parte *falante* é um tanto ou quanto desharmônica, porque não dá a illusão completa ao espectador. Poderia ser melhor, o que não significa que seja má.

Os assistentes sahiram satisfeitos de ambos os espectaculos, porque realmente a variedade é grande e proporciona bons momentos.

**É conveniente, no entanto, que o pessoal paradisiaco se recolha á sua insignificancia e não exija repetições incommodas.** Bisem, mas quando haja razão para isso e não sem proposito. Não sejam *paus!* Xiz<sup>50</sup>. (PACOTILHA, 02.05.1904)

e) Já no fim do ciclo ambulante, comentando uma apresentação do Cinematógrafo Norte-Amerocano, o *Diário do Maranhão* adverte o público:

Theatro S. Luiz – Correram animadíssimas as funções do Cinematographo Norte Americano, sabbado e hontem.

A assistencia sabbado foi á cunha, agradando muito as vistas e fitas apresentadas, acontecendo que por occasião da exhibição de *O sonho de um frade* queimasse a fita, interrompendo assim a bôa ordem e applausos que vinham recebendo as apresentadas.

**Não podemos concordar, por vezes temos dito com o procedimento irregular de alguns espectadores, mui especialmente os das torrinhãs, que de maneira inconveniente portam-se naquella casa de diversão, com sucessivas pateadas e assuadas, próprias de circo; e não é só isso, o susto que causam ás familias taes demonstrações, fazem com que fiquem assim privadas da assistencia aos espectaculos.**

Á policia cumpre severamente providenciar. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 21.09.1908)

Tais observações relativas à postura dos ocupantes, principalmente, dos lugares mais altos (o “pessoal paradisíaco”) marca uma diferenciação social, bem presente no teatro e, por conseguinte, na concepção do ‘espírito da Athenas’, que Aluísio Azevedo, precisamente mas com muita acidez, diagnosticou: ele caracterizava um grupo seletivo de pessoas na capital do Maranhão, aqueles aos quais também pertenciam os proprietários e redatores dos três jornais que estudamos e, diretamente, aqueles que eram os preferidos de Moura Quineau como público-alvo do seu anúncio – as famílias, a sociedade, ou melhor, a “boa sociedade”, como diferenciou a *Pacotilha*; o ‘público ilustrado’, enfim. Todas essas remissões a uma postura mais tradicional que os jornais cobram dos espectadores dos cinematógrafos no Teatro São Luiz acionam a memória discursiva de quando a cidade se inventou como Athenas Brasileira, inclusive pelo fato de que um dos principais ícones da ilustração da São Luís Athenas era, de fato, o seu Teatro São Luiz,

---

<sup>50</sup> Xiz é provavelmente o pseudônimo do redator da nota. A aplicação de pseudônimos sempre foi uma marca do jornalismo feito no Maranhão, principalmente na primeira fase da nossa imprensa, chamada de publicista, quando os jornais travavam grandes embates. Esta estratégia foi recentemente retomada quando o proprietário do Jornal Pequeno, um dos mais antigos e combativos de São Luís, inventou o personagem Dr. Peta, cuja predileção é falar mal dos atores da política ludovicense, também arrolados com pseudônimos, exatamente como era feito no século XIX, conforme JORGE (1987; 2000).

que, na sua inauguração chamava-se Teatro União e chegou a ser considerado um dos mais luxuosos do Brasil<sup>51</sup>. Era no teatro que se apresentavam as ‘grandes companhias’ de dramas e óperas que visitavam a capital do Maranhão.

Moura Quineau, pensamos, tinha exata dimensão da sua atitude, quando incluiu no seu enunciado o adjetivo-motor ‘ilustrado’, acionador da memória que ele queria atizar, visando, com tal estratégia, talvez chamar para a assistência do seu Cronofotógrafo um público maior e mais qualificado. Um dado que pode reforçar essa tese: quando o Cronofotógrafo abre suas sessões, está em plena temporada no Teatro São Luís a Companhia Dias Braga, famosa nacionalmente pelos seus dramas. O Cronofotógrafo estava instalado, estrategicamente pensamos, numa casa em frente ao teatro. Cada sessão do aparelho durava de 15 a 20 minutos, como registra a *Pacotilha*, e havia sessões às 7, 8 e 9 da noite. Assim, antes ou depois de assistir a uma apresentação de um drama da Dias Braga, havia tempo para ir ver o Cronofotógrafo e, imbuído de toda a ilustração ‘ateniense’, tirar as conclusões sobre a maravilha e o encantamento daquele aparelho. É interessante notar como, separadas por uns poucos metros, estão a tradição (representada pelo Teatro São Luiz, pela conhecida Companhia Dias Braga e suas operetas, por toda a pompa de vestimentas e etiqueta pública que se configurava assistir a um espetáculo teatral) e a modernidade (simbolizada por um aparelho cinematográfico, exibido numa sala escura sem luxo, com espetáculo curtíssimo se comparado ao de teatro e a preço muito menor que as entradas para ver a Dias Braga). Essa dualidade entre tradição e modernidade vai ser o mote de muitas das apresentações dos primeiros aparelhos cinematográficos mundo afora – o cinema representado como uma coisa menor, visto mesmo como “teatro dos pobres”, voltado à apreciação das massas em feiras, vaudevilles, circos ou salas comuns.

Deliberada também foi a atitude de crítica que tomou a *Pacotilha* e o *Diário do Maranhão* em relação ao ‘pessoal das torrinhas’. Talvez os que fizeram a ‘assuada’ nem chegassem a ler a reprimenda, mas os leitores do jornal, identificados com os seus valores, como que se sentiriam recompensados.

---

<sup>51</sup> Na *Pacotilha* de 04 de agosto de 1899, há um artigo, intitulado *Palestra*, que define as dimensões do Teatro: " A sala, espaçosa e elegante, contem nada menos que 88 camarotes, divididos em 4 andares, mais uma tribuna que no meu tempo era do presidente da província e hoje deve ser do governador do Estado. A platéia é dividida em duas classes: a primeira tem 150 logares e a segunda 200. Há um salão geral para os espectadores, e o palco, sem ser excessivamente vasto, presta-se á encenação das peças mais espetaculosas." O artigo é assinado por A . A – provavelmente Arthur Azevedo.

Cabe ainda uma observação em relação à memória discursiva na constituição do próprio espetáculo cinematográfico, que são as memórias do teatro e da fotografia. Com efeito, o cinema toma de empréstimo da ‘gramática’ do teatro e da fotografia, na sua fase de constituição como espetáculo, tanto alguns termos quanto práticas sociais, estas que acabam por se transformar em discursos não-verbais.

Nas apresentações dos aparelhos cinematográficos, muitas vezes as sessões são denominadas ‘actos’, exatamente como no Teatro, como nesses exemplos (com grifos nossos):

a) Comentando uma apresentação do Cronofotógrafo, a *Pacotilha* ressalta: “Vale a pena ver-se o cronophotographo, que aliás não gasta muito tempo, não excedendo todos os seus **actos** de 15 a 20 minutos, no maximo.” (PACOTILHA, 19.04.1898.);

b) Noticiando uma apresentação do Bioscópio Inglês, diz a *Pacotilha*:

Da platéa – Com uma casa cheia a Companhia de Arte e Bioscopio Inglez deu hontem a setima representação.

Os trabalhados exhibidos, conforme o programma, agradaram ao publico.

Continuamos a notar a insistencia desarrasoada do publico em *bisar* todas as vistas, o que duplica o espectaculo e é muitas vezes enfadonho.

A segunda parte foi composta somente de vistas fixas, algumas verdadeiramente bellas.

Achamos um pouco monotono este **acto** de 59 vistas sem musica, como foi executado. A musica suavisaria melhor o espirito. (PACOTILHA, 25.07.1902).

c) Em 28.07.1902, comenta a *Pacotilha*:

Da platéa – Sabbado esteve regular o S. Luiz.

O primeiro **acto** correu na melhor ordem, havendo o publico bisado só a ultima vista, - O santo papa abençoando o publico. Os funerais de Felix Faure e o cortejo histórico estiveram imponentes, duma nitidez admirável.

A 2º parte constou duma bem escolhida colleção de vistas do Vaticano, apressadas algumas, mas perfeitamente reproduzidas.

No terceiro **acto**, principiado pelo esplendido Bolero hespanhol, foram repetidas a dança serpentina e a crysalida e a borboleta de ouro, destacando-se, porem, a primeira, a qual, auxiliada por uma magnifica luz, foi bellamente executada. A platéa deu-lhe uma salva de palmas e pediu *bis*, deixando o sr. J. Filippi de corresponder ao desejo da platéa pela insufficiencia da luz com que contava.

a) O *Federalista*, de 29.07.1902 noticia:

Antes de dar comêço ao terceiro **acto** que foi de Bioscopio Inglez o Sr. Filippi, fez descer um panno no qual havia a seguinte saudação:<<A companhia d'arte congratulando-se com o patriotico publico Maranhense, saúda-o pela data brilhantemente que hoje festeja>>.

d) A *Pacotilha* informa sobre uma apresentação do Cinematógrafo Norte-Americano:

E a funcção poderia dizer-se excellente, se não fosse a repentina falta de luz no fim do segundo **acto**, justamente quando era apresentada uma das mais bellas fitas que possui o cinematographo, reproduzindo costumes norte-americanos, - o recém-chegado de Este. (PACOTILHA, 07.09.1908)

Da mesma forma, o termo 'representação' é transplantado do teatro para os espetáculos de cinematógrafos, como nestes exemplos (com grifos nossos):

a) Comentando a exibição do dia 24 de julho, diz a *Pacotilha* sobre o Bioscópio Inglês:

Da platéa – Com uma casa cheia a Companhia de Arte e Bioscopio Inglez deu hontem a setima **representação**. Os trabalhadoss exhibidos, conforme o programma, agradaram ao publico. (PACOTILHA, 25.07.1902)

b) A *Pacotilha* observa a respeito de uma outra exibição do Bioscópio Inglês:

A orchestra esteve magnífica e o Rayol attendeu-nos, não nos deixando mergulhados naquela tristesa infinda do 2ºacto da sétima **representação**. (PACOTILHA, 28.07.1902)

c) O *Diário do Maranhão* noticia sobre o Bioscópio Inglês: "Hoje terá lugar a 2ª **representação**, variadas em vista do muito grande repertorio, ou collecção que o sr. Filippi possui." (DIÁRIO DO MARANHÃO, 14.07.1902).

d) A *Pacotilha* comenta sobre o Cinematógrafo Hervet:

A orchestra, o cargo do professor Parga, agradou immenso e della fez parte a senhorita Mercedes Teixeira, filha do dr. Antonio Alves Teixeira – Amanhã haverá a terceira **representação**. O publico não deve deixar de apreciar as importantes vistas que a empresa Hervet lhe

está proporcionando, certo de que se não arrependerá, antes boas horas de prazer se lhe depararão. (PACOTILHA, 18.03.1907).

e) Sobre as estréias do Cinematógrafo Fontenelle, diz a *Pacotilha*: “Conforme previramos, a Empreza Fontenelle teve uma casa á cunha quer na **representação** de sabbado, quer na de hontem.” (PACOTILHA, 09.03.1908).

Talvez essa apropriação semântica se desse pelo fato de serem as apresentações realizadas num teatro, caso em que o espaço transferiria a carga de significação para os espetáculos, assim possibilitando chamar os intervalos das sessões de ‘actos’ e as exhibições de ‘representações’. Esta avaliação é validada pela seguinte nota de *O Federalista*, que relata a pendenga criada pelo proprietário do Cinematógrafo Alemão para impedir o Bioscópio Inglês de se apresentar no Teatro São Luiz e registra:

O caso é este: Havia já muito tempo que não tínhamos no theatro S. Luiz uma **representação qualquer**, uma diversão que alegrasse ou distrahisse o publico por algumas horas, qualquer cousa que nos acalmasse a nossa necessidade muzical e artistica.

Em falta de tudo, veio uma companhia cinematographica e o publico, avido por distração, accorreu celere ao S. Luiz, donde sahia plenamente satisfeito com as exposições bioscopicas e animatographicas do Sr. Filippi. (O FEDERALISTA, 21.07.1902)

Por ‘representação qualquer’ agrupam-se coisas tão díspares como números de magia, de prestidigitação, exhibição de faquir, de companhias de variedades, concertos musicais e, claro, peças de teatro e sessões de cinematógrafos – os dois mais frequentes divertimentos verificados em todo o ciclo do cinema ambulante.

Uma terceira memória discursiva relativa à gramática do teatro da qual o cinema se apropria, neste caso como um discurso não-verbal, é a prática, muito comum nos espetáculos, de aplaudir a performance dos aparelhos, bem como alguns filmes exibidos<sup>52</sup>. Esta atitude pode ser verificada em toda a historiografia do cinema dos

---

<sup>52</sup> Esta prática se perdeu na assistência regular dos filmes nas salas escuras. Ninguém vai hoje a um cinema e, quando o filme acaba, levanta e bate palmas. A exceção a esta regra fica por conta das exhibições nos filmes em festivais, onde os aplausos ainda são um costume. Mas aí se trata de duas conjunturas: normalmente, os filmes estão em competição e as palmas servem como demonstração de torcida ou então às vezes os diretores e atores estão presentes à sessão, o que justifica os aplausos – que, neste caso, são mais personalizados. Ao contrário do cinema, os aplausos no teatro continuam uma regra.

primeiros tempos, no mundo. Em São Luís, nossa pesquisa pôde verificar os seguintes registros (com grifos nossos):

a) Na *Pacotilha*, de 22.07.1902, há este registro sobre a sessão especialmente dedicada às crianças que daria o Bioscópio Inglês:

A festa da infancia – realisa-se amanhã no theatro S. Luiz o espectáculo dedicado especialmente á infancia maranhense, e cujo producto será em parte destinado a amparar os lázaros infelizes e as pobres victimas do pavoroso incendio de Caxias.

Vae, enfim, a creançada ter verdadeiras horas de contentamento, assistindo á exhibição de figuras que se movem, que caminham. Já d’agora estamos a ouvir as gargalhadas argentinas dos pequeninos seres, **a profusão de palmas** e de gritos com que receberão, um por um, todos os quadros comicos. Vão elles ainda assistir parte de vida de Christo, do Jesus que tanto os amou, affagando-os de encontro ao seio, beijando-os e aconselhando-os.

b) Comentando uma exibição do filme “A Paixão de Cristo”, registra a *Pacotilha*: “A magnifica photographia da gloriosa ressurreição de Jesus foi acolhida por estrondosa ovação, **de todos os lados as palmas rebentavam.**” (PACOTILHA, 23.07.1902)

c) A *Pacotilha* noticia sobre uma sessão do Bioscópio Inglês:

No terceiro acto, principiado pelo esplendido Bolero hespanhol, foram repetidas a dança serpentina e a crysalida e a borboleta de ouro, destacando-se, porem, a primeira, a qual, auxiliada por uma magnifica luz, foi bellamente executada. **A platéa deu-lhe uma salva de palmas e pediu bis**, deixando o sr. J. Filippi de corresponder ao desejo da platéa pela insufficiencia da luz com que contava. (PACOTILHA, 28.07.1902)

d) Em 15.03.1902, afirma *O Federalista* sobre o espetáculo do Bioscópio Inglês:

Para avaliar o quanto agradou o espectáculo de hontem basta dizer-se que foi todo elle quasi que bisado a pedido da platéa que não cançava-se de admirar scenas comicas tão engraçadas.

E o sr. J. Felippi delicado e cavalheiro distincto, bisou tudo o que a platéa pedio.

“A Defesa da bandeira”, um quadro maravilhosamente preparado e a Batalha de neve agradaram sobremodo a nossa platéa que ao terminar as representações **deu uma prolongada salva de palmas entusiasticas.**

e) Diz *O Federalista* ainda sobre o Bioscópio Inglês:



Bioscopio – Com uma enchente quase que total realizou hontem no nosso S. Luiz a sua terceira funcção de Bioscopio Inglez o Sr. J. Felippi.

O programma teve fiel execução e agradou immensamente.

Foi uma noite esplendida a que hontem proporcionou o digno director da Companhia d'Artes e Bioscopio Inglez, á **sociedade maranhense que tambem não lhe poupou applausos e palmas.** (O FEDERALISTA, 18.07.1902).

f) Numa avaliação hiperbolizada de uma sessão do Bioscópio Inglês, escreve *O Federalista*:

Tão grande é a perfeição, tão grande é a nitidez do quadro [Paixão de Cristo], no momento em que o Christo alçando a pedra, vai subindo nas azas dos anjos para o ceu, que a nossa plateá, como que sentindo toda a mesma impressão, rompeu numa extensa e entusiastica **salva de palmas acompanhadas de ovações delirantes.** (O FEDERALISTA, 23.07.1902).

No que toca à fotografia, essa apropriação semântica também se faz verificar em muitos textos, aqui e alhures, relativos ao início do cinema. Há, porém, neste caso, uma relação mais direta e bastante próxima entre os dois campos: ambos, tanto o cinema quanto a fotografia, são invenções maquínicas, aprimoramentos óticos, o primeiro sendo mesmo um aperfeiçoamento técnico-científico da segunda; ambos circulavam nos mesmos espaços (exposições científicas, feiras universais, galerias, festas públicas); ambos eram operados, em muitos casos, pelos mesmos empresários (muitos empresários de fotografia, proprietários de estúdios, abandonaram o negócio e se jogaram na aventura da cinematografia); e ambos eram encarados pelos jornais como uma coisa só – ou mesmo com um grau de proximidade bastante grande, o que incentivava os redatores a utilizar, para o cinema, termos já consolidados da fotografia.

O texto que segue, publicado na *Pacotilha*, de 25.02.1899 (e provavelmente uma transcrição de algum jornal carioca, que por sua vez deveria também ser transcrição de algum jornal europeu, pois era essa uma regra bastante presente no jornalismo da época) dá bem a medida de como os jornais se referiam ao cinema utilizando o campo semântico da fotografia (com grifos nossos):

A **photographia animada** – Era a photographia o divertimento adoptado por velhos e novos, mas o fazer photographias, como se tem feito desde Daquene [talvez Daguerre] até o anno passado, está caindo a ré, e é só próprio para divertir creanças; hoje a coisa é mais difficil e muito mais cara e complicada, os apparatus até aqui usados já não

tem valor, vão tomar logar nos armazéns de brinc-á brac ou nos museus de antiguidade; a **única photographia aceitável no de 1899**, no fim do século, é a **photographia animada, ou seja o cinematographo** que, graças a simplificações e aperfeiçoamentos se acha quasi ao alcance de todo o mundo, ou seja os que depois d'elle são apresentados e aceitos com entusiasmo **o Mutoscopio, o Bioscopio** e outros similares, dentro em pouco tempo os turistas só farão suas excursões armados de **Kodaks capazes de tirar 40 photographias por segundo**; ao voltar de suas excursões poderão apresentar a suas famílias **as vistas do que virão e visitaram**, mas não em uma **photographia immovevel morta**, e ao contrario em **quadros animados**, as aguas correrão e se precipitarão em borbotões, as arvores açoitadas pelo vendaval mostrarão seus galhos quebrados, suas folhas dispersas movendo-se no ar, os homens andarão, os animais correrão, pararão, partirão de novo, e o estereoscopo, augmentando a prova obtida até o tamanho natural, completara o extraordinário quadro. A **photographia animada** torna-se um novo elemento para a historia da nossa epocha. (...)

Somente no final da fase de domesticação do cinema, quando então a natureza de fetiche da máquina vai ser substituída pelo destaque da narrativização e as histórias passam a encantar e atrair o público para as sessões, é que esta apropriação da gramática da fotografia pelos jornais na referência ao cinema vai mudar. Antes disso, a memória discursiva da fotografia vai acompanhar os textos dos jornais, tanto em anúncios como em notícias, notas e crônicas. Os exemplos abaixo são comprobatórios (com grifos nossos):

- a) No anúncio do Cronofotógrafo está inscrito com destaque: “**Photographias animadas**”.
- b) Sobre o Cronofotógrafo, descreve a *Pacotilha*: “aparelho que reproduz a **photographia animada** com todos os movimentos naturaes” (PACOTILHA, 04.04.1898).
- c) No anúncio do Bioscópio Inglês, em 1902, consta: “1ª. Parte: BIOSCOPE – **PHOTOGRAPHIA ANIMADA** – 2ª parte: **VISTAS FIXAS** - 3ª Parte: BIOSCOPE – **PHOTOGRAPHIAS ANIMADAS**.”
- d) Noticiando uma apresentação do Bioscópio Ítalo-Brasileiro, diz a *Pacotilha*:

Bioscope – No nosso teatro, hoje, haverá espectáculo, exhibindo-se variadas **vistas fixas e animadas**, das quaes se destacam as do assassinato do presidente norte-americano, a execução do assassino e a

lampada maravilhosa, conto das Mil e uma noites, com 45 cenas diversas, todas de grande efeito. (PACOTILHA, 31.10.1903)

e) A *Pacotilha* escreve sobre o Cinematógrafo Hervet:

Cinematographo falante – Conforme era esperado, chegou hoje do Pará o sr. H. Hervet, proprietario do maravilhoso aparelho a que há dias nos referimos.

Pretende dar entre nós alguns espectaculos, exhibindo uma belíssima **colleção de vistas, todas ellas de movimento**. (PACOTILHA, 28.04.1904)

f) Sobre o Cinematógrafo Kaurt, diz a *Pacotilha*:

Cinematographo – O sr. H. Kaurt dará hoje á noite mais um espectaculo, fazendo funcionar o seu cinematographo.

O programma distribuido em cartazes é attrahente. Serão exhibidas **vistas** que nos dizem ser de efeito magnifico, taes como as da vida e paixão de Jesus, em 16 **quadros**, dos sete pecados mortaes e diversos **quadros** comicos. (PACOTILHA, 03.02.1906)

g) Sobre a participação do Cinematógrafo Parisiense nas festividades de N.S. dos Remédios, comenta o *Diário do Maranhão*:

A concorrência á Praça, hoje a amanhã, será, sem duvida, muito crescida, e para entretenimento das familias e devotos, que assistirem, estão preparadas surpresas agradáveis.

(...) Vai o publico ter no Largo: Zonophone, balões especiais, **vistas do Cinematographo**, etc. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 08.09.1906)

h) O jornal *Pacotilha*, comentando uma sessão do Cinematógrafo Hervet, na sua segunda passagem por São Luís, registra:

Cinematographo Hervet - A empreza Hervet estreou-se no sabbado, exhibindo no Theatro S. Luiz o seu magnífico cinematographo.

Tanto nesse dia, como hontem, o S. Luiz regorgitou de espectadorres que applaudiram as exhibições.

Realmente é esplendida a **colleção de vistas** apresentadas, algumas empolgando sobremaneira a assistência.

Já no final do ciclo, a partir de 1908, quando passam por São Luís os três últimos cinematógrafos – Fontenelle, Norte-Americano e Pathé – os jornais passam a denominar, alternadamente, os filmes de ‘vistas’ (denominação ainda ancorada na fotografia), *film* (assim mesmo, com a grafia inglesa e em itálico, o que acentua o aspecto de

estrangeirismo do termo) e fita – denominações que já representavam a criação de uma ‘semântica’ própria para este entretenimento. Assim, o jornal *Diário do Maranhão* registra no dia 07.03.1908: “Estreará hoje, no nosso S. Luiz, a empreza Fontenelle, exhibindo as bonitas **vistas** que tanto brilham no seu aperfeiçoado aparelho...” e, dois dias depois:

Para confirmar o fecho por nos emitido destas columnas, sobre o aperfeiçoamento do aparelho da empreza Fontenelle teve o publico occasião de apreciar as bellas **fitas** apresentadas nos espectaculos realizados ante-hontem no Theatro S. Luiz.

Em relação ao Cinematógrafo Norte-Americano, a *Pacotilha* registra em 25.08.1908: “O Cinematographo Norte Americano traz grande *stock* de *films*, na sua maioria americanos, das afamadas fabricas Urban, Edison, Vitograph, etc” e no dia 07.09.1908 escreve:

É bom no conjunto o cinematographo norte americano. O aparelho funciona regularmente e são encantadoras as **vistas** que exhibe. Na função de estréia, cuja concorrência foi animadora, deu-nos a Empreza lindas **fitas** coloridas de affeitos surprehendentes, - de um comico irresistível, outras verdadeiramente passionais.

E, em relação ao Cinematógrafo Pathé, máquina que fecha para São Luís o ciclo da cinematografia ambulante, a *Pacotilha* informa, em 26.05.1909:

Cinematographo Pathé – Effectuou-se ante-hontem, á noite, a função de estréia do Cinematographo Pathé, installado num dos departamentos do F. A Club.

A primeira sessão teve começo depois das 8 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> da noite, sendo exhibidos os *films* constantes do programma, que agradaram pela nitidez.

A da cerimônia do lançamento do encouraçado <<Minas Geraes>> é de bellissimo effeito, o mesmo notando-se na Festa gaúcha no Leme, na Exposição Nacional de 1908. Ambas essas **fitas** são apanhadas ao natural.

Mas em 10.05.1909, o jornal usa a terminologia antiga ao lado da nova, numa demonstração de que um processo de mudança estava em curso:

Cinematographo Pathé – Com pequena concorrência, o que é para lamentar, realisou-se no sabbado a terceira função do cinematographo Pathé. O theatro S. Luiz tinha um aspecto triste apesar das boas **vistas** cômicas que se desenrrolaram no palco e que despertariam fortes gargalhadas, se em maior numero fossem os espectadores. Uma das

**fitas** mais interessantes foi a – <<viagem da Costa Azul>>, em cabo, Martin, Menton.

Não sabemos quando será o novo espectáculo. Mas é de crer que a empresa não desanime. Água molle em pedra dura tanto dá até que fura...

A memória discursiva da modernidade em si também está inscrita nos anúncios dos cinematógrafos. Além de todos os aspectos que caracterizam os enunciados sobre o cinema ambulante em São Luís, já analisados no capítulo anterior, queremos ainda destacar dois termos que, a nosso ver, são ativadores de uma memória discursiva relacionada diretamente à modernidade como novo momento do mundo. O primeiro deles está inscrito na nota da *Pacotilha*, de 09.04.1898 (grifo nosso):

O sr. Moura Quineau, habil photographo que já aqui residio, trouxe **agora** a esta capital a ultima invenção deste fim de seculo em materia de maravilhas.

É o Chronophotographo de Demeny, apparelho que reproduz a photographia animada com todos os movimentos naturaes.

É realmente curioso e digno de ver-se o chronophotographo que o sr. Moura Quineau vae exhibir ao publico por estas noites, no proximo domingo, á rua do Sol, em frente ao theatro.

O advérbio de tempo “agora” instaura no enunciado um aspecto de novidade, de ineditismo do que Moura Quineau iria apresentar, o que é reforçado pelo adjetivo “última” e pelo substantivo “invenção”, que lhe seguem. Também está ligado ao fato de que o empresário já tinha sido fotógrafo estabelecido na cidade, explicação que pode ser menos temporal do que reforçadora do papel de Moura Quineau como introdutor de novidades na capital: oito anos depois de passar por São Luís com o Cronofotógrafo, ele retorna com um novo aparelho de cinematografia, o Aletorama, que se apresentou entre 16 e 30.06.1906, dando somente quatro espetáculos com “concorrência diminuta”.

Apresentar os artefatos maquínicos como novidade faz parte da lógica da modernidade e instaura uma memória discursiva ligada à concepção dela como um período de grandes invenções, descobertas e aperfeiçoamento técnico: inscrevem-se no seu intradiscurso todas as expressões linguísticas que se relacionam ao novo, ao moderno, à apologia do progresso, além dos sistemas de pensamento que lhe dão sustentação. A crônica que segue, publicada na *Pacotilha* (considerado o mais ‘novidadeiro’ dos três jornais estudados), em 25.06.1904, é um exemplo de como a modernidade é, via de regra, apresentada discursivamente pela imprensa em tons apologéticos:

As maravilhas do futuro

Não falta quem falle dos bons tempos de outr'ora com um suspiro, queixando-se amargamente de não ter vivido em qualquer seculo passado. É realmente para estimar que esses *laudatores temporis acti* não tivessem vivido nesses adoráveis tempos antigos de ignorancia, de forma a poderem estabelecer um confronto com o presente. A nossa existencia actual é cem vezes mais agradável do que a dos que nos precederam no mundo há apenas um seculo, visto como todas as descobertas e invenções scientificas e praticas que melhoraram a sorte do homem se operaram e deram os seus fructos durante os ultimos cem annos.

O gaz só começou a ser usado em 1792; a primeira locomotiva a vapor data de 1804, anno em que tambem appareceu a primeira machina de costura; a primeira linha ferrea foi construida em 1825; o primeiro telegrapho electrico digno desse nome appareceu entre 1837 e 1839; o primeiro cabo submarino foi lançado entre 1851 e 1852; a primeira machina de escrever pratica foi fabricada em 1866; o primeiro telephone foi usado em 1876; o primeiro train way electrico foi construído em 1883 e a electricidade applicada aos caminhos de ferro é de applicação recentissima.

Tambem só ha pouco tempo se começou a comprehender a necessidade de ar livre e o poder da luz para a cura de tantas doenças; de data recente é tambem a descoberta daquelle invisivel agente do bem e do mal que é o microbio. Poucos annos decorreram desde o dia em que o mundo ficou estupefacto ao constar-lhe a descoberta dos maravilhosos raios Roetgen que tantos serviços prestam á cirurgia, e só desde pouco tempo é que o phonographo e o cinematographo começaram a ser apreciados como alguma coisa de superior a simples brinquedo (...)

A modernidade é, então, representada quase sempre como um tempo de redenção do atraso pelo valor das novidades (reforçada no texto pela repetição, deliberada, numeral ordinal ‘primeiro’) e beneficiamentos que proporcionou ao mundo “durante os últimos cem anos”. O seu contrário, os “bons tempos de outrora”, são “tempos de ignorância” – não por acaso, os que os defendem são qualificados com a expressão latina “*laudatores temporis acti*”, uma língua morta como este passado que é pejorado.

O segundo termo que se inscreve no enunciado sobre o cinema ambulante e que marca uma memória discursiva da modernidade é o substantivo “função” (escrito “funcção” na ortografia da época). Ele surge no primeiro anúncio do Cronofotógrafo, em 09.04.1898, qualificado: “**Funcções** Surprehendentes”. Depois vai surgindo, sistematicamente, nos enunciados sobre os demais aparelhos do ciclo (com grifos nossos):

a) Sobre o Bioscópio Inglês, o *Diário do Maranhão* escreve: “Bastante animada e extraordinariamente concorrida foi a **funcção** de hontem, que attrahiu ao Theatro muita gente para gozar das bellas vistas, que apresenta o <<Bioscope Inglez>> do sr. J. Filippi.” (DIÁRIO DO MARANHÃO, 01.08.1902).

b) Também o *Diário do Maranhão* assim se refere ao Bioscópio Ítalo-Brasileiro:

Duas boas e bem variadas **funcções** deu a Companhia Ítalo-Brasileira, no sabbado e domingo, ás quais foi muito boa a concorrência. Agradou bastante a exhibição das vistas fixas, coloridas e animadas feitas em ambos os espectaculos. As scenas do <<Sansão e Dalila>> mereceram muitos e repetidos applausos: os espectadores gostaram bastante. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 03.11.1903)

---

Quinta-feira haverá nova **funcção**.

c) A *Pacotilha*, em 18.06.1906, registra os dois primeiros espetáculos do Aletorama: “Theatro – Com regular concorrência, porem não cercados dos melhores auspicios, realizaram-se, sabbado e domingo, a estréa e a segunda **funcção** do *Aléthorama* do sr. Moura Quineau”.

d) O *Diário do Maranhão* informa sobre as sessões do Cinematógrafo Parisiense:

Agradou hontem no Theatro S. Luiz, a exhibição de vistas do <<Cinematographo Parisiense>>, da Empreza do sr. Rufino Coelho. Dispõe o aparelho de muitas e bonitas vistas que são de effeito, e brilho pela boa illuminação, ainda que algumas vezes menos forte. É de crer que no seguinte espectaculo haja muito maior assistencia de espectadores. Amanhã haverá **funcção**. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 29.08.1906)

e) A *Pacotilha* noticia a sessão do Cinematógrafo Hervet, na sua segunda passagem por São Luís e registra:

A ultima parte da **funcção**, no sabbado, *A lampada de Aladin*, sobre motivos das *Mil e uma Noites* foi um verdadeiro successo, o mesmo acontecendo hontem com *A volta ao mundo dum policia*, em que foram exhibidos usos e costumes de diversos paizes do globo. (PACOTILHA, 18.03.1907)

f) Registrando a estréia do Cinematógrafo Maurice & Linga, diz a *Pacotilha* de 30.01.1908:

Cinematographo – Estreará hoje, no teatro S. Luiz, o cinematographo de empreza Maurice Linga & C.

Serão exhibidas fitas constantes do programa que está sendo distribuído em avulso.

A **função** constará de trez partes, em cada uma das quaes haverá cinematographo falante.

Os preços dos camarotes são: 10\$000 para os de 1ª e 2ª ordem, e 8\$000 para os de 3ª.

g) Sobre o Cinematógrafo Norte-Americano, noticia a *Pacotilha*:

CINEMATOGRAFO – É bom no conjunto o cinematographo norte americano. O aparelho funciona regulamente e são encantadoras as vistas que exhibe.

Na **função** de estréia, cuja concorrência foi animadora, deu-nos a Empreza lindas fitas coloridas de affeitos surprehendentes, - de um comico irresistível, outras verdadeiramente passionais. (PACOTILHA, 07.09.1908)

O substantivo “função”, que acompanha todo o ciclo do cinema ambulante, está vinculado à concepção utilitarista dos artefatos que a modernidade criou; o discurso sobre os artefatos e as novidades é sempre calcado em dois pilares: o ineditismo e a funcionalidade. Por exemplo: na fase de instalação do gás no Brasil, era bastante comum os textos publicitários trazerem comparações com o carvão, para desqualificá-lo e, ato contínuo, enaltecer as vantagens deste novo combustível para a praticidade da vida da dona-de-casa:

CONTRASTE chocante – De um lado o atrazo, o esforço penoso, a falta de limpeza e de conforto e do outro, o **progresso** na sua **manifestação mais perfeita que é a de suavizar os nossos trabalhos. Hoje, com o gaz, o trabalho domestico é facil e póde ser feito até em toilette de baile.** Nenhum homem de consciencia, numa **cidade civilizada**, permite mais que sua esposa trabalhe como as antigas escravas...O **gaz** ahi está para **servil-a.** (REVISTA DA LIGHT, 1931, apud SILVA, 2008, p. 56 – grifo nosso).

Esta publicidade sobre o gás traz uma forma argumentativa que é peculiar, como já mostramos, a outros momentos e a outros beneficiamentos também arrolados como modernos: fogões, máquinas de costura, fonógrafos, a eletricidade e sua gama de



aparelhos (torradeiras, cafeteiras, ferros de engomar, irradiadores), telégrafos, telefones, automóveis etc.

Este exercício de análise do discurso, centralizado na busca da memória discursiva da identidade de São Luís como Athenas Brasileira, que ‘cohabitou’ o mesmo lócus que o da Manchester do Norte no período do cinema ambulante na cidade, e de outras memórias discursivas – a do teatro, a da fotografia e a da modernidade em si – foi fundamental para a verificação de que um enunciado não é apenas aquilo que apresenta e de que a história é um substrato quase que ‘onipresente’ nos discursos que circulam na sociedade, da mídia ou de outros sujeitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinematógrafo, o movimento só se efetiva a partir da conjugação de imagens fixas – ou, para usar a terminologia do período, resgatando a memória discursiva deste “primeiro cinema” (COSTA, 2005), de vistas ou quadros ou ainda ‘scenas’. É quando todas as vistas/quadros/scenas passam pela lente do aparelho, numa rotação definida, que a imagem surge na tela, viva, “com todos os movimentos naturais”.

Da mesma forma queremos conceber essas considerações finais: como vistas/quadros/scenas que, tomadas em conjunção, construam a “photographia animada” desta tese.

VISTA/QUADRO/SCENA 1: Importa dizer que o reencontro com o corpus que havíamos montado ainda na fase de elaboração da nossa dissertação de mestrado foi, ao mesmo tempo, um prazer e uma surpresa. Prazer por voltar a um trabalho que tínhamos levantado e surpresa por constatar que, à luz de uma nova teoria – a análise do discurso de orientação francesa – quanta coisa ele ainda era capaz de oferecer.

Empreendemos, então, em primeiro lugar, uma re-visão da história do cinema ambulante que havíamos levantado, dez anos atrás, desta vez a partir das vinculações com a modernidade. E o que se nos configurou foi a constatação de que o cinematógrafo foi um dos muitos artefatos maquínicos que a modernidade engendrou e disseminou pelo mundo, dentro da sua lógica própria de intensificar capitalismo, o comércio e a ideologia do progresso – esta fortemente vinculada aos sistemas de pensamento e à presença física das máquinas.

Cinematógrafos (e os seus muitos concorrentes congêneres: bioscópios, cronofotógrafos, omniógrafos, animatógrafos e outros de nomes impronunciáveis porque altamente estrambóticos) espalharam-se pelo mundo, entre a passagem dos séculos, dentro de um momento inicial da cinematografia, quando a máquina era ‘fetichizada’, os filmes não tinham um caráter narrativo privilegiado, a expansão era baseada em projecionistas ambulantes que ocupavam feiras, circos, vaudevilles e onde mais se pudesse alocar uma máquina de reproduzir a ‘photographia animada’ e sua maravilhosa capacidade de transformar, num girar de manivela, imagens mortas em cenas da vida real.

Foi sobre este cinema inicial que lançamos o nosso olhar científico. O ciclo estudado se configurou em São Luís durante os anos de 1898 a 1909, não por acaso o período também de implantação do ‘momento modernizador’ por que a capital do Maranhão então passava. Durante a sua duração, visitaram a cidade 14 máquinas de projeção cinematográficas, a princípio esparsada, depois mais sistematicamente. Todas foram noticiadas pela imprensa local, com destaque para os jornais estudados nesta tese, a saber: *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *O Federalista*, os mais lidos, mais importantes e de maior abrangência sócio-cultural na sociedade ludovicense; algumas anunciaram, outras contaram apenas com as notas, notícias e crônicas sobre os espetáculos que davam, quase todas as noites, no Teatro São Luiz – exceção feita ao Cronofotógrafo, que não ocupou o teatro, mas sim uma sala em frente a ele. Pelos registros que deixaram nesses jornais, foi possível levantar quais representações foram efetivadas, via discurso, desses cinematógrafos como artefatos da modernidade.

VISTA/QUADRO/SCENA 2: De qual modernidade falamos, afinal? Empreendemos um levantamento teórico sobre os mais diversos aspectos da modernidade, sua diferenciação do termo modernização e sua disseminação, como sistema sócio-econômico-cultural, pelo mundo, a partir dos seus pontos de dispersão ( Inglaterra e França, sobretudo).

Percebemos que a modernidade se instalou no Brasil nas últimas décadas do século XIX, notadamente depois da proclamação da república, quando o país passou a vivenciar, na prática e no discurso, um momento modernizador. E, tendo o Rio de Janeiro como epicentro desta transformação, foi alcançando os mais recônditos lugares, entre capitais e cidades interioranas, como Franca, São João Del Rey, Itabira, Caxias e muitas outras.

Os ecos dessa modernidade alcançaram também a capital do Maranhão, a já propalada “Athenas Brasileira”, que então vivia a crise gerada pela quebra do seu sistema agro-exportador, principalmente motivado pela abolição da escravatura. Desencantados, foram os ex-senhores de terra e de escravos que investiram na transformação da capital em uma cidade industrial, atraindo para ela máquinas, operários, construções de galpões, chaminés, dando à cidade uma nova face e um novo momento: era a modernidade que chegava trazendo consigo todos os seus benefícios: telégrafos, telefones, iluminação elétrica, fonógrafos, mudanças na educação, nas

relações de trabalho, na fé com o protestantismo, renovações na imprensa, ‘aformoseamento’ de ruas e praças, espetáculos de cinematógrafos. Com este novo momento, São Luís vê erigir para si um novo epíteto: agora é também Manchester do Norte.

VISTA/QUADRO/SCENA 3: Como essa modernidade foi ‘discursivizada’? A partir dos pressupostos básicos da Análise do Discurso de orientação francesa, advindos do pensamento teórico de Michel Pêcheux, Michel Foucault, Jean-Jacque Courtine e de contribuições de teóricos brasileiros do campo da AD, verificamos que os sujeitos da modernidade forjaram, para disseminá-la e consolidá-la, uma formação discursiva, um discurso modernizador, que trazia em si um todo um conjunto de enunciados bastante específicos. Tal transformação ocorreu pela imposição do capitalismo industrial, que forjou um como que ‘espírito da época’ moderno. O discurso modernizador, então, ‘pulverizou-se’ em todos os campos da vida: na política, nas artes, na literatura, nos sistemas de pensamento – positivismo, racionalismo, cientificismo, entre outros – nas relações sociais. Era um discurso, quase sempre, de positividade frente ao novo, frente à máquina, frente ao progresso que a modernidade trazia e ia implantando aonde chegasse.

Foi assim também no Brasil. O discurso modernizador tomou conta da recém-criada Capital Federal, o Rio de Janeiro e espalhou-se, sobretudo, pela imprensa, que também se modernizava com a mudança estrutural dos jornais impressos e a introdução das revistas ilustradas no cenário editorial, o que pode ser representado pela frase-símbolo “O Rio Civiliza-se!”, de Figueiredo Pimentel. Os jornais também faziam ecoar, como caixas de ressonância dessa modernidade, a introdução dos muitos artefatos maquínicos ‘modernos’ no país, saudando-os todos como a redenção do nosso atraso e da nossa incivilidade. No caso específico do cinematógrafo, ele foi simbolizado mesmo como um elemento de construção de um novo tipo de homem, pela mudança estrutural na forma de ver e viver desse novo homem: o “*Homus Cinematograficus*”, nas palavras de João do Rio.

É esse discurso modernizador, e seus nuances, acompanhado dos artefatos, dos sistemas de pensamento e dos sujeitos, que alcança a ilha-capital do Maranhão, nas duas últimas décadas do século XIX e primeira do novo século, engendrando uma série de transformações na estrutura econômica, social, cultural, educacional, religiosa, dentre outros aspectos.

VISTA/QUADRO/SCENA 4: A formação discursiva que a modernidade engendrou disseminou-se também pela representação dos seus muitos artefatos. No caso do cinematógrafo, pudemos verificar nos enunciados produzidos pelos jornais maranhenses algumas especificidades, que se coadunavam com o que era registrado no Brasil e no mundo. Aspectos como a instauração, no intradiscurso de muitos enunciados, de uma relação local-global, potencializada pelo efeito ‘janela para o mundo’ que os textos sobre os cinematógrafos efetivavam, a abundância de adjetivação e de superlativização (tanto analítica quanto sintética) para individualizar os aparelhos, verificada igualmente nos anúncios como nas notas, notícias e crônicas sobre os espetáculos, o forte descritivismo presente nos textos. Todos esses aspectos foram importantes tanto para construir para os aparelhos cinematográficos que passaram por São Luís uma aura de ‘coisa moderna’ quanto para comungá-los a uma forma de apresentar os mais diversos artefatos – fogões, fonógrafos, automóveis, telefones, motores, máquinas de todos os tipos e para todas as funções – que a modernidade apresentou ao mundo – ou seja, para conformá-los a um interdiscurso vinculado à formação discursiva que amalgamava a forma de a sociedade ver e receber o novo, o moderno.

VISTA/QUADRO/SCENA 5: Na representação discursiva dos cinematógrafos em São Luís, foram resgatadas, num movimento de rememoração da história, as memórias discursivas da Athenas Brasileira, do teatro, da fotografia e da modernidade em si. Foi-nos possível demonstrar de que forma, logo na introdução da cinematografia na capital do Maranhão, o proprietário do Cronofotógrafo, Moura Quineau, fez acionar, por conta da aposição do adjetivo ‘ilustrado’ na referência à população da cidade, no anúncio da sua máquina, a memória discursiva da Athenas Brasileira e, com isso, efetivar, com ela, uma estratégia de aproximação para com a população local e de marketing para o seu negócio.

A memória da Athenas é também referenciada nas muitas ocasiões em que, pretendendo admoestar os espectadores dos espetáculos de cinematógrafos, sobretudo os que se localizavam nos lugares mais altos e, por conseguinte, mais baratos e populares, os jornais chamavam a atenção do público para a necessidade de se ter, no teatro, uma postura de decoro, de preservação da tradição e das famílias – enfim da preservação da ‘etiqueta ateniense’ que a cidade forjou no seu período de fausto.

No mesmo espaço e tempo, a formação discursiva da modernidade fez cohabitarem duas identidades de São Luís: como Athenas Brasileira e como Manchester do Norte, numa comprovação de que, pela noção foucaultiana de campo associado, vários enunciados podem estar contidos numa mesma FD.

Três outras memórias discursivas também puderam ser verificadas nos enunciados sobre os cinematógrafos. A do teatro, pela presença, nos enunciados dos jornais sobre os cinematógrafos de termos como ‘acto’ e ‘representação’, que são historicamente pertencentes ao campo semântico dos espetáculos teatrais e ainda da ação de aplaudir, nos espetáculos, tanto a performance da máquina quanto determinados ‘quadros’, ‘vistas’ ou ‘scenas’, também uma tradição da representação teatral. No caso da fotografia, percebemos a presença de uma memória discursiva na atribuição, pelos jornais, de termos como ‘vistas’, ‘quadros’ e ainda ‘photographia animana’, respectivamente, aos filmes e ao efeito de movimento que o cinema efetivava. Já no caso da modernidade em si, pudemos perceber, além dos aspectos específicos presentes nos enunciados sobre os cinematógrafos, que a colocação do advérbio de tempo ‘agora’ no anúncio do Cronofotógrafo aciona o mecanismo da novidade e do ineditismo, que acompanhava a representação de quase todos os artefatos maquínicos que a modernidade apresentou e ainda a presença do substantivo ‘função’ em muitos enunciados jornalísticos e publicitários dos cinematógrafos engendrou uma relação direta da máquina com sua funcionalidade, com seu aspecto utilitarista – ver o cinematógrafo apresentar uma ‘função’ é ver-lhe a utilidade de transformar a imagem em vida, proporcionando, com isso, um espetáculo.

O movimento, enfim. No conjunto, as vistas/quadros/cenas mostram o movimento de um pensamento que procurou perceber de que maneira a modernidade representou, discursivamente, a cinematografia em São Luís como algo afim com os novos ares do presente, do progresso, da novidade, do ‘up to date’. O cinematógrafo como um artefato colado ao seu tempo; fruto da Manchester para o deleite dos atenienses.

## REFERÊNCIAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos do estado. 4 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ARAÚJO, Iramir. **Na Mosca! O humor no final do século XIX através do jornal 'A Flecha'**. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2004.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_. **A bela época do cinema brasileiro**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1985

ARRUDA, Rogério Pereira de. Fotografia e vida social de Belo Horizonte: o caso da Revista VITA. In: BORGES, Maria Elisa Linhares. **Campo e cidade na modernidade brasileira**: literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

BARONAS, Roberto Leiser. Formação discursiva em pêcheux e foucault: uma estranha paternidade. In: SARGENTINI, Vanice, NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (org.) **Michel Foucault e os domínios da linguagem**: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004.

BARRO, Máximo. **A primeira sessão de cinema em São Paulo**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.

\_\_\_\_. **Na trilha dos ambulantes**. São Paulo: Maturidade, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Maria Elisa Linhares. **Campo e cidade na modernidade brasileira:** literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

BORRALHO, José Henrique de Paula. **A Athenas equinocial:** a fundação de um Maranhão no império brasileiro. Tese de doutorado: Niterói-RJ: UFF, 2009.

CARVALHO, Enildo de Moura. **Da convergência à fragmentação:** formação relacional da modernidade, identidade cultural e história. In: [www.outrostempos.uema.br/volumes/volume05/junho](http://www.outrostempos.uema.br/volumes/volume05/junho) de 2008.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

CORREIA, Maria da Glória Guimarães. **Nos fios da trama: quem é essa mulher?** Cotidiano e trabalho do operariado feminino em São Luís na virada do século XIX. São Luís: Edufma, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. **Metamorfoses do discurso político:** derivas da fala pública. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_. **Análise do discurso político:** o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: EDUFSCAR, 2009.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

CORREIA, Maria da Glória Guimarães. **Nos fios da trama: quem é essa mulher?** Cotidiano e trabalho do operariado feminino em São Luís na virada do século XIX. São Luís: Edufma, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema.** São Paulo: Azougue Editorial, 2005.



DAVALLON, Jean. A imagem: uma arte da memória? In: ACHARD, Perre et all. **Papel da memória**. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

FERNANDES, Cleudemar Alves, SANTOS, João Bosco Cabral dos. (org.) **Percursos da análise do discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERRAZ, Talitha Gomes. **O papel do cinema na urbanização do Rio de Janeiro**: salas de exibição, *hiperestímulos* e dinâmicas sociais da vida moderna. Rio de Janeiro: XIV Intercom, 2009.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Análise do discurso no Brasil: notas à sua história. In: FERNANDES, Cleudemar Alves, SANTOS, João Bosco Cabral dos. (org.) **Percursos da análise do discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERREIRA, Luzmara Curcino. **Práticas de leitura contemporâneas**: representações discursivas do leitor inscritas na Revista Veja. Tese de Doutorado. UNESP/Araraquara, 2006.

FERREIRA, Maria Cristina Leando. O quadro atual da análise de discurso no Brasil: um breve preâmbulo. In: INDUSKY, Freda, FERREIRA, Maria Cristina Leando. **Michel Pêcheux e a análise de discurso**: uma relação de nunca acabar. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

FIORIN, José Luís, SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto**: leitura e redação. 16 ed. São Paulo: Ática, 2000.

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na belle époque paulista**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. 3 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GADET, François, LÉON, Jacqueline, MALDIDIÉ, Denise, PLON, Michel. Apresentação da conjuntura em lingüística, em psicanálise e em informática aplicada ao estudo dos textos na França, em 1969. In: HAK, T, GADET, F. **Por uma análise**

**automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

GALVES, Marcelo Cheche. **“Pequena imprensa” e poder político:** pensando os jornais locais como objeto e fonte de pesquisa. In: Outros Tempos, [www.outrostempos.uema.br](http://www.outrostempos.uema.br), ISSN 1808-8031, volume 01. Acesso em: 30.12.08.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso:** diálogos e duelos. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: FERNANDES, Cleudemar, SANTOS, João Bosco Cabral (org.). **Teorias lingüísticas:** problemáticas contemporâneas. Uberlândia: UFU, 2003.

\_\_\_\_\_. Formação discursiva, redes de memória e trajetos de sentido: mídia e produção de identidades. In: BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise do discurso:** apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GÓIS, Marcos Lúcio de Sousa. **De como a raposa encontrou a serra do sol:** discurso, memória e identidades. Tese (doutorado em lingüística e língua portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara: Unesp, 2007.

GUNNING, Tom. **O retrato do corpo humano:** a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

HAROCHE, Claudine, PÊCHEUX, Michel, HENRY, Paul. A semântica e o corte saussurreano: língua, linguagem e discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise do discurso:** apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2007.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da análise automática do discurso de Michel Pêcheux (1969). In: HAK, T, GADET, F. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

HERSCHMANN, Micael, MESSEDER, Carlos Alberto Pereira. **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HISTÓRIA DO CORPO DE BOMBEIROS EM SÃO LUÍS. Capturado em <http://saoluisemcena.blogspot.com>. Acesso em 15.06.09.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

IANNI, Octávio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ITAPARY, Joaquim. **A falência do ilusório: memória da companhia de fiação e tecidos Rio Anil**. São Luís: Alumar, 1995.

JORGE, Sebastião. **A censura na imprensa do Maranhão**. Revista Cambiasse, Vol. XVI, n. 02, Janeiro a Dezembro de 2006. São Luís.

\_\_\_\_\_. **Os primeiros passos da imprensa no Maranhão**. São Luís: PPPG/EDUFMA, 1987.

\_\_\_\_\_. **Política movida a paixão: o jornalismo polêmico de Odorico Mendes**. São Luís: Departamento de Comunicação Social da UFMA, 2000.

KELLER, Alexandra. Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

KUNZE, Nádya Cuiabano. **A escola de aprendizes artífices de Mato Grosso (1909-1941)**. Cuiabá: CEFETMT, 2006.

LEÃO, Jorge. **Balaiada**: luta e resistência no Maranhão do século XIX. Revista Nova Athenas, vol. 09, n. 02, jul/dez 2006. Disponibilizado em: [www.cefet-ma.br/...9.../Jorge\\_Leao\\_Balaiada\\_Maranhao\\_e\\_nos.pdf](http://www.cefet-ma.br/...9.../Jorge_Leao_Balaiada_Maranhao_e_nos.pdf). Acesso em 06.07.2008.

LEITE, Ary Bezerra. **A tela prateada**. <http://www.memoriadocinema.com.br/telaprateada.html>. Acesso em 30.04.2009.

LIMA, Carlos de. **História do Maranhão**. Brasília: Senado Federal, 1981.

LIMA, Kleverson Teodoro de. Up to date: práticas de um missivista no início do século XX. In: BORGES, Maria Elisa Linhares. **Campo e cidade na modernidade brasileira**: literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

LUCA, Tania Regina de. **A revista do Brasil**: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

MACHADO, Maíra Saruê. **Modernidade, cinema e temporalidade**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Filosofia. Faculdade de Ciências e Letras. Universidade de São Paulo, 2007.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. A paisagem fabril-têxtil no município de Itabira: uma experiência industrial no espaço rural. In: BORGES, Maria Elisa Linhares. **Campo e cidade na modernidade brasileira**: literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas, SP: Pontes, 2003.

MARIANI, Bethânia Sampaio Corrêa. Os primórdios da imprensa no Brasil (ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). In: ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas, SP: Fontes, 1993.

MARCHI, Leonardo de. **Máquinas falantes nos trópicos**: a era dos empreendedores na indústria fonográfica do Brasil – 1900 – 1930. Rio de Janeiro: XIV Intercom, 2009.

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. **Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão.** São Luís: Edufma, 2006.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **...E o cinema invadiu a athenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898 – 1909).** São Luís: FUMC, 2002.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1986.

MEIRELES, Mário Martins. **História do Maranhão.** São Luís: Sioge / Secretaria de Cultura, 1980.

MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. **Primórdios do cinema em São Luís.** São Luís: Cineclube Uirá, 1977.

NAVARRO-BARBOSA, Pedro Luís Navarro. **Navegar foi preciso? O discurso do jornalismo impresso sobre os 500 anos do Brasil.** Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa), Araraquara: UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. O acontecimento discursivo e a construção e a construção da identidade na história. In: SARGENTINI, Vanice, NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (org.) **Michel Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade.** São Carlos: Claraluz, 2004.

NORONHA, Jurandyr. **No tempo da manivela.** Rio de Janeiro: Brasil América, 1987.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional.** Campinas, SP: Fontes, 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade: a França no século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

PACHECO, Fran. **Geografia do Maranhão.** São Luiz: Tipografia Teixeira, 1922.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** 4 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

\_\_\_\_\_. Papel da memória. In: ACHARD, Perre et all. **Papel da memória.** 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PESSOA, Jordânia Maria. **Entre a tradição e a modernidade: a belle époque caxiense.** Imperatriz: Ética, 2009.

PRADO, Bárbara Irene Wasinski. **Charles Tays na formação urbana de São Luís: a ilheidade de São Luís a partir da praça Pedro II.** <http://www.arquitetura.uema.br/arquivos/artigos>. Acesso em 14.06.09.

PRIEUR, Jérôme. **O espectador noturno: os escritores e o cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PINTO, Pâmela Araújo. **Jornal O Imparcial: o embrião do fotojornalismo maranhense.** Revista Cambiasse, Vol. XVII, n. 03, Janeiro a Dezembro de 2007. São Luís.

PINTO, Maria Inês Machado Borges. **O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo moderna.** Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/mariaines2.htm>. Acesso em: 11.03.2009.

PIOVEZANI, Carlos. **Saussure e o discurso: o curso de lingüística geral lido pela análise do discurso.** Revista Alfa, n. 52 (1), São Paulo: 2008.

\_\_\_\_\_. **Verbo, corpo e voz: dispositivos de fala pública e produção da verdade no discurso político.** São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

PIRES, Antônio Donizeti. **Na senda da modernidade lírica brasileira.** In: PIRES, Antônio Donizeti, FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

PORTAL SÃO FRANCISCO. <http://www.portalsaofrancisco.com.br>. Acesso em 16.07.09.

RAPPAPORT, Erika D. “Uma nova era de compras: a promoção do prazer feminino no west end londrino. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

RIBEIRO, Raphael Rajão. Em busca de um campo: o futebol belo-horizontino e a transformação dos espaços da cidade (1904-1921). In: BORGES, Maria Elisa Linhares. **Campo e cidade na modernidade brasileira:** literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

RIBEIRO, Rúbia Soraya Lelis. Cidade a fervilhar, cheia de sonhos: imagens da modernidade em São João Del Rey. In: BORGES, Maria Elisa Linhares. **Campo e cidade na modernidade brasileira:** literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

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

SACCONI, Luiz Antonio. **Minidicionário Sacconi da língua portuguesa.** São Paulo: Atual, 1996.

SALES, Tatiane da Silva. **Mulheres perfeitas:** condição social e instrução feminina em São Luís (1900-1930). In: [www.outrostempos.uema.br/volumes/volume04](http://www.outrostempos.uema.br/volumes/volume04). Acesso em 30.12.08.

SANTOS, Lyndon de Araújo. **As outras faces do sagrado:** protestantismo e cultura na primeira república brasileira. São Luís: Edufma, 2006.

SARGENTINI, Vanice, NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (org.) **Michel Foucault e os domínios da linguagem:** discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004.

SARGENTINI, Vanice. A descontinuidade da história: a emergência dos sujeitos no arquivo. In: SARGENTINI, Vanice, NAVARRO-BARBOSA, Pedro. (org.) **Michel Foucault e os domínios da linguagem:** discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004.

SAUSSURRE, Ferninand. **Curso de lingüística geral.** São Paulo: Cultrix, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil:** da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio.**São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Maria do Carmo Costa. **O fim das coisas.** Belo Horizonte: Prefeitura Municipal/Secretaria Municipal de Cultura, 1995

SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província.** Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SILVA, Maria do Carmo Costa. **O fim das coisas.** Belo Horizonte: Prefeitura Municipal/Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

SILVA, João Luiz Máximo da. **Cozinha modelo: o impacto do gás e da eletricidade na casa paulistana (1870-1930).** São Paulo: Edusp, 2008.

SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

SERRA, Joaquim (Ignotus). **Sessenta anos de jornalismo: a imprensa no Maranhão.** São Paulo: Siciliano, 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Francisco serrador e a primeira década do cinema em São Paulo.** Disponível em: [www.mnemocine.com.br](http://www.mnemocine.com.br). Acesso em 12.09.2009.

SOUZA, Márcio. **Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha.** Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo,



SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Objetiva, 1988.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim-de-século: “Aquela arte volúvel e degenerada”. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

VIVEIROS, Jerônimo de. **História do comércio do Maranhão: 1612-1895**. 2.v. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954.

VOLOBUEF, Karin. **Modernidade e romantismo**. In: PIRES, Antônio Donizeti, FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008.

WOLFF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

### **JORNAIS PESQUISADOS:**

DIÁRIO DO MARANHÃO. São Luís. Edições de 1878, 1895, 1897, 1898, 1902, 1903, 1904, 1906, 1908, 1909, 1910.

O FEDERALISTA. São Luís. Edições de 1897, 1898, 1902, 1903, 1904.

PACOTILHA. São Luis. Edições de 1895, 1897, 1898, 1899 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912.

## ANEXOS

Nas páginas que seguem, apresentamos os anúncios de todos os aparelhos cinematográficos que passaram por São Luís durante os 11 anos que configuraram o ciclo do Cinema Ambulante na capital do Maranhão, da primeira à última máquina.

Vale dizer que quase todos os aparelhos fizeram anúncios nos jornais (que se localizavam na última página), alguns maiores que outros, mas todos guardando características discursivas similares. Os que não conseguiram anunciar, por qualquer razão, contaram com os registros das suas estréias efetivados na forma de notas dos jornais.

Esses anúncios, como fontes primárias de pesquisa, são uma parte testemunhal da implantação, na capital do Maranhão, do ‘discurso modernizador’.

## O CRONOFOTÓGRAFO

(PACOTILHA, 09 DE ABRIL DE 1898)

**Chronophotographo**  
**Maravilhoso invento**  
**de Demeny**  
 Photographias animadas  
 — Estreia — Domingo, 10 —

Trez secções todas as noites  
 ás 7, 8 e 9 horas, no predio n. 17  
 a rua do Sol, em frente ao Thea-  
 tro S. Luiz.

**Funcções surprehendentes**  
*Ver para crêr !*

Entrada 1\$000 por pessoa com  
 direito a cadeira.

A empresa apresentando pela  
 primeira vez este grandioso tra-  
 balho deixa de elogial-o, trans-  
 crevendo o que tem jornaes on-  
 de tem sido exhibido as *photo-*  
*graphias animadas*, por julgar  
 do necessario a um publico il-  
 lustrado e hospitaleiro como o  
 sabe ser o publico maranhense.

Tendo de seguir para o norte  
 a empresa, previne as exmas. fa-  
 milias que poucas funcções dará  
 nesta capital; e confiando na ge-  
 nerosidade do publico em geral  
 a empresa desde já antecipa o  
 seu agradecimento. 1137

---

**PACOTILHA**

## O BIOSCÓPIO INGLÊS

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 12.07.1902)

**THEATRO S. LUIZ**

DOMINGO 13 DE JULHO DE 1902

Primeira representação da  
**Companhia de Arte e Bioscope Inglez**  
Director—J. FILIPPI.

ILLUMINAÇÃO ELECTRICÁ

---

**PROGRAMMA**

1.ª PARTE

**BIOSCOPE**  
PHOTOGRAPHIA ANIMADA

1—Praça da Arvo do Trímpho, em Paris, na qual se vê o grandioso movimento da importante capital franceza.

2—Num tempo n'um porto de desolamento, volve-se a turba de uma embaração contra as ondas.

3—O desfilar de uma sociedade de bicyclistas, composta de homens e senhoras, em Milão (Italia).

4—Diversão de um menino com um cachorro.

5—Bando de millos cavalos em um rio, no Mexico.

6—Salto da Escola de cavallaria fomenta do Samour.

7—Desfilo de elephantes no Indostão.

8—A generala real ingleza de volta do serviço.

9—O desfilar de um corpo de Bersaglieri (Itoma).

10—O bando de Diana, em Milão.

2.ª PARTE

**VISTAS FIXAS**

25 Vistas, coloridas, representando as Basílicas e principaes igrejas da cidade de Roma, bem como os diversos trabalhos de arte referidos nos principaes edificios.

3.ª PARTE

**BIOSCOPE**  
PHOTOGRAPHIA ANIMADA

*Vistas comicas*

1—Um dança Vasconca, de 2 actoes.

2—O homem—cachorro tremo do Gervo.

3—Os inglezes em viagem.

4—O sr. André de sua officina de escultura, brigando com as estatuas.

5—Morrer, ou beber vida?

6—Diversão a braga de mezinhas no quarto.

7—Um padre fingendo não ter pernas, enganando a policia.

8—Os acadulas no Gervo de Paris.

9—O cavalheiro mysterioso.

10—Um homem em luta com a sua propria roupa (pajoto e chapéu).

Principiará ás 8 1/2 horas em ponto

**PREÇOS**

Camarotes—1.ª e 2.ª ordens .....	10\$00
" 3.ª ordem .....	8\$00
" 4.ª ordem .....	6\$00
Cadeiras .....	3\$00
Platens .....	1\$-00
Parato .....	1\$000

## O CINEMATÓGRAFO ALLEMÃO

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 18..07.1902)

# Cinematographo Allemão !!

Sabbado 19 do corrente Amanhã

**Grande Estréa**

NO THEATRO SÃO LUIZ

Representar se-ha 23 vistas animadas inclusive a:

**Vida e Paixão de Christo**

e 48 vistas fixas representando:

**Uma viagem em redor da terra.**

Amanhã serão distribuidos os programmas

## Preços:

Camrotes 1 <sup>a</sup> e 2 <sup>a</sup> ordem.....	95000
Ditos 3 <sup>a</sup> ordem.....	65000
Ditos 4 <sup>a</sup> ordem.....	45000
Cadeiras.....	25000
Platéa.....	15000
Varanda ou paraizo.....	800

Os bilhetes acham-se desde já á venda na Chapollaria Allemã.

## O BIOSCÓPIO ÍTALO-BRASILEIRO

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 23.10.1903)

# Bioscope

A Companhia d'Arte dará amanhã no Theatro S. Luiz o seu primeiro espectáculo com o variado programma que está sendo distribuido.

E' de crer que haja a maior concorrência, chamada pelo genero de diversão que tanto agrada quando é offerecida pelo italiano J. Felipe, agora augmentada com novidades.

Prodoziu o melhor resultado a experiencia feita hontem com a luz electrica.

## O CINEMATÓGRAFO HERVET – 1ª. TEMPORADA

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 30.04.1904)

**Cinematographo falante**

Farà hoje a sua estrêa, no Theatro S. Luiz, o aparelho de que é proprietario o sr. Hervet, actualmente entre nós.

O nosso publico, que aprecia este genero de diversão, e a ella tem concorrido, com certeza quererá gozar do melhoramento e aperfeiçoamento garantidos pela nova Empresa, que visita a nossa capital

## O CINEMATÓGRAFO KAURT

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 26.01.1906)

**THEATRO S. LUIZ**

Sabbado 27 de Janeiro de 1906

Estréa do grande Cenimatographo

**KAURT****PROGRAMMA**

1.<sup>a</sup> Parte—A grandiosa vista em 12 scenas e de grande espectaculo—A CHAPELINHO VERMELHO e os CAÇADORES FURTIVOS.

2.<sup>a</sup> Parte—A GUERRA RUSSO-JAPONEZA e o BOMBARDEIO DE PORTO-ARTHUR. Sabida para as bachantes (comica).

3.<sup>a</sup> Parte—VENUS e ADONIS—grande bailado da opera. E a grandiosa vista em 15 scenas em cores, que apresenta os principaes feitos da vida da heroína—JOANNA D'ARC.

**Preços:**—Camarotes de 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> ordem 10,5000, idem 3.<sup>a</sup> 8,50, idem 4.<sup>a</sup> 2,5000, cadeiras 2,5000, platéa 1,5000 e paraíso 500 réis. Os bilhetes acham-se á venda na Agencia F. Rabello.

**Principará ás 8 1/2.**



## O ALÉTHORAMA

(PACOTILHA, 15.06.1906)

**THEATRO S. LUIZ**

Empresa Norte do Brasil  
SOCIÉDADE ANONIMA

**Director - MOURA QUINTEAU**

SURPREHENDENTE E DESLUMBRANTE  
**Espectaculo**

Com a exhibição de importantes fitas, de successo  
pelo moderno aparelho

**Aléthorama**

**Sabbado ! Sabbado !**

— 16 DE JUNHO —

Os bilhetes achã-se a venda na typographia «Rabello»  
durante o dia e depois na bilheteria do Theatro 1860-19

O CINEMATÓGRAFO PARISIENSE – 1ª TEMPORADA

(PACOTILHA, 03.09.1906)

# Theatro S. Luiz

Terça-feira 4 de Setembro. Despedida do cinematographo parisiense.

Noite de successo!

## —Programma—

### 1.ª parte

Pelo buraco da fechadura (comicos).

Apuros de um viajante (idem)

Ao fogo. Ao fogo.

Um incendio em New York

### 2.ª parte

A dança do ventre

As 6 irmãs Daineiff (a pedido)

A gata borralheira

### 3.ª parte

Maria Antonieta, em 9 quadros:—1.ª a festa no Trianon - 2.ª Minuete—3.ª Merenda campes-

tre—4.ª Cebra cega—5.ª Rendez-vous galante—6.ª Tomada da Bastilha—7.ª A prisão—8.ª Diante do Tribunal—9.ª A execução.

O sonho com a lua (repetição a pedido). Idem.

Com o fim de agradecer ao publico a Empresa Coelho resolve em fazer uma redução nos preços dos camarotes.

PREÇOS—Cadeiras, 2.000, camarote de 1.ª e 2.ª ordem 8.000, idem de 3.ª 5.000, idem de 4.ª 2.000, geral, 1.000 e varanda, 500

2731—2

**Ao theatro!**

**Ao theatro!**

Despedida do Cinematographo

## O CINEMATÓGRAFO HERVET - 2ª. TEMPORADA

(PACOTILHA, 16.03.1907)

**THEATRO S. LUIZ**

Empreza — **H. HERVET**

**Cinematographo Aperfeicvado**

— E —

**Cinematographo Falante !!**

**Novidades sensacionaes**

**Estréa ! Estréa !**

**Sabbado, 16 de Março de 1907**

— PROGRAMMA —

*Primeira Parte*

- 1 Ouvertura
- 2 Artilharia franceza atravessando um rio
- 3 Farças de um aprendiz pasteleiro. Comica, colorida
- 4 Dois bons pequenos corações. Scena pathetica
- 5 Primeira visita de um campez em Paris. Colorida
- 6 Pesca do Atum nas costas da Argelia
- 7 Em ferias. Comica, colorida (successo)
- 8 Os cachorros dos contrabandistas. Colorida

*Segunda Parte*

- 9 Symphonia
- 10 Grande carrrete de automoveis. Circuit de la Sarthe, colorida
- 11 O dia de pagamento, comica
- 12 A conquista dos galos, scena grandiosa
- 13 As desgraças de Madame Durand, comica colorida
- 14 Salvo pelo seu cavallo, successo
- 15 Um sujeito importuno, comica colorida
- 16 Em perseguição de uma estrela, colorida

*Tercera Parte*

- 17 Symphonia
- 18 As correntes do rio Ozú no Japão
- 19 O que custa matar um gato, colorida

**20 — Aladino e a lampada maravilhosa**

— PREÇOS —

	Camarotes de 1. a 2ª.....	12\$000
	"    de 3ª.....	8\$000
737	"    de 4ª.....	4\$000
	Cadeiras.....	2\$500
	Platões.....	1\$500
	Varanda.....	\$500

NOTA - O espectáculo principiará ás 8 1/2 em ponto.

## O CINEMATÓGRAFO PARISIENSE - 2ª. TEMPORADA

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 19.04.1907)

**THEATRO S. LUIZ**

Empreza **COELHO**

**Cinematographo Parisiense**

Estrea do Cinematographo Aperfeicoado  
**HOJE, Sabado, 20 de Abril, HOJE**  
**GRANDE NOVIDADE**

*Não intercalas das vistas no lumbos servio achitadas vistas fiato da*  
**EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE S. LUIZ**

**Programma escolhido**  
*—Primeira parte—*

- 1 Obertura pela orchestra.
- 2 Os saltadores (sucesso).
- 3 Porta principal da Exposição, fixa.
- 4 Amores de um soldado, comica.
- 5 Pavilhão de Manufacturas, fixa.
- 6 Cartas transparentes.
- 7 Pavilhão de Instrucção, fixa.
- 8 O que vejo com o oculo, comica.
- 9 Pavilhão das Indústrias, fixa.
- 10 Uma extensa equilibrista.
- 11 Pavilhão de Electricidade, a noite, fixa.
- 12 Viagem de Götter ao paiz dos piguetes, comica, colorida.

*—Segunda parte—*

- 13 Symphonie.
- 14 Pavilhão de pesca, fixa.
- 15 De Paris a Chamonix (sucesso).
- 16 Pavilhão das machinas, fixa.
- 17 O sonho de um sábio, magica.
- 18 Monumento do Estado de Louisiana, fixa.
- 19 Um vapor em alto mar.
- 20 Uma parada na Praça S. Luiz, fixa.
- 21 Viagem de comediante, colorida, muito comica.
- 22 Os barcos-cranes no lago, fixa.
- 23 Gargalhadas a zorroes (3 fixas muito comicas).
- 24 Vista panoramica da Exposição, fixa.
- 25 Cake Walk infernal, colorida, fantastica.

*—Terceira parte—*

- 26 Symphonie.
- 27 Pavilhão das festas, fixa.
- 28 Paga o justo pelo pescador, comica, colorida.
- 29 Terraco dos Estados, fixa.
- 30 As canhoas do tapete, successo.
- 31 Pavilhão do Estado de Pennsylvania, fixa.
- 32 Em uma affazarias, comica.
- 33 Uma aldeia phillippina, fixa.
- 34 **ALI-BABA E OS 40 LADROS**.—Peca de grande espectáculo em 12 quadros. Ali-Baba, pobre leulador, por um acaso feliz consegue presenciar a entrada de 40 ladrões em um rochedo que se abre quando pronunciadas as palavras: Simão, abra-te. De pance desse segredo, apparece-se de alguns sacos de ouro, leva-os a sua mulher e conta o que viu a seu irmão Cassim o qual pedestrando tambem no rochedo, é surpreendido pelos ladrões e, para salvar-se, denuncia seu irmão seudo, porém, decapitado. Com o fim de exterminar Ali-Baba, então muito rico, o chefe dos ladrões disfarça-se em mercador de arroz e offerece a Ali-Baba a venda de 40 odres de azeite, sendo este occulto os 40 ladrões. A escrava deste, porém, descobre-os, queima-os com azeite fervendo e fazendo-se dançarina, aguilha o chefe da quadrilha em plena festa. Grande apothose.

**Grande redução nos preços**

Camarotes de 1ª e 2ª...	10000
"    de 3ª.....	6000
"    de 4ª.....	3000
Cadeiras.....	2000
Plataes.....	1000
Vantala.....	500

O espectáculo principiará ás 8 1/2 em ponto.  
Os bilhetes acham-se á venda até ás 5 horas n'á Revista do Norte, e das 7 em diante na bilheteria do Theatro. TURK-9

## OCINEMATÓGRAFO MAURICE E LINGA

(PACOTILHA, 30.01.1908)

**THEATRO S. LUIZ**

**Cinematographo fallante**  
 Empresa--MAURICE LINGA & C.<sup>a</sup>

A maior novidade cinematographica e o melhor  
 apparelho fallante ouvido até hoje.

**Grandioso Espectaculo de estréa**  
**HOJE HOJE**  
 Quinta-feira, 30 de Janeiro de 1908

<i>Primeira parte</i>	<i>Segunda parte</i>
1—Ouverture pela orchestra	8—Simphonia.
2—A filha do trapeiro.	9—Romance de um Pierrot (Recommendada)
3—Depois de um baile de mas- caras.	10—Cascatas de Tivoli.
4—Vingança de um corso.	11—Pilha electrica.
5—Danças internacionaes com — transformações (colorida).	<b>FALLANTE</b>
<b>FALLANTE</b>	12—Fausto. Mon cœur et pene- tré
6—Apparece á tua janella.	13—Inspeccão do general
7—Fausto (scena da igreja).	Intervallo 15 minutos.
Intervallo 15 minutos	<b>FALLANTE</b>
<i>Tercera parte</i>	18—A Mascotte
14—Simphonia	19—Estudiantina
15—Pobre arlequin	20—Boa noite (fita de despedida)
16—Fugido da jaula	
17—Coração e patria	

**Pregos das localisações:**

Camarotes de 1. e 2. ordem....	15\$000
" " 3. " ....	10\$000
" " 4. " ....	4\$000
Cadeiras.....	2\$000
Platós.....	1\$000
Varandas..	\$500

Começará ás 8 1/2 horas.

Os bilhetes acham-se á venda até ás 5 horas n'«A Revista do  
 Norte» e das 7 em diante na bilheteria do Theatro. 323

## O CINEMATÓGRAFO FONTENELLE

(PACOTILHA, 26.02.1908)

Quarta-feira, 26 de Fevereiro de 1908

# Theatro S. Luiz

BREVENENTE I  BREVENENTE I

*Estréa do Cinematographo Fallante*

## EMPREZA--FONTENELLE & C.

**Estreará brevemente no Theatro S. Luiz, o grande Cinematographo automatico da Empreza Fontenelle & C., chegado recentemente da Europa.**

Um magnifico grupo electrogeno de 14 cavallos, 120 revoluções por minuto, 700 watts e de pequeno «encombrement» funcionando a essencia de petroleo produz a electricidade para o movimento dos apparelhos, podendo alimentar simultaneamente até 200 lampadas.

Dispõe a Empreza de uma soberba colleção de vistas e especialmente de «phono-scenas» que sobrepujam a tudo que aqui tem apparecido com o titulo de cinematographos fallantes.

Um apparelho, o «Electrophono», produz a illusão de uma grande orchestra, reproduzindo a voz humana com todas as tonalidades e inflexões.

Funciona pela electricidade e o ampliador de sons é baseado na inflammacão dos gazes hydro-carburados.

E ligado por um fio electrico ao cinematographo e por um telephono, de modo a assegurar a demarrage simultanea dos apparelhos e um dynamo diferencial permite o avanço ou recuo do cinematographo para a boa combinacão da scena.

Serão exhibidas danças caracteristicas dos diversos países e canções pelos artistas mais celebres accompanhadas pelo Electrophono.

O effeito produzido sobre as pessoas ouvindo essas phono-scenas é prodigioso.

O cinematographo é o melhor que tem vindo ao Brazil, e o unico admitido a funcioonar nos grandes theatros de Paris, como o «Chatelet», «Gymnase», «Marecy», o «Mancy's Attraction circuit», etc, etc.

608--3

**Os agentes: Gaspar Teixeira & Irmãos, Succes.**

## O CINEMATÓGRAFO NORTE-AMERICANO

(PACOTILHA, 03.09.1908)

**THEATRO S. LUIZ**

---Empresa nacional de cinematographos---

GRANDE CINEMATOGRAFO  
**Norte-Americano**

Primeira excursão ás Americas Central e do Sul.—Apparelho sem trepidação  
—Nitidez absoluta!—  
Grandiosas novidades:—**SURPREZAS!**

Ultimas produções das collossaes fabricas americanas EDISON, VITAGRAPH, KUBAN

**HOJE!—Estréa—HOJE!**  
Sabbado, 5 de Setembro.—As 8 3/4 da noite

—PROGRAMMA—

*1.ª Parte*

- 1 Overture.
- 2 Pescador de perolas (colorida) vista de grande successo.
- 3 Thomazinho em Sociedade (comica).
- 4 Visvo ingovernavel (scena natural, dum effeito extraordinario).
- 5 O trabalho feito facil (fita de grande espectáculo), ultimo successo da Cinematographia! Esta vista representa um dos mais aperfeiçoados estudos do homem —no seculo XX.

*2.ª Parte*

- 6 Symphonis.
- 7 Os piratas (drama maritimo). Iréne é amada loucamente por um valente marinheiro que, ditoso e feliz na sua vida do mar, somente dedicava seu pensamento áquella a quem pretendia ligar seus dias. Porém um capitão do navio dos piratas veio interromper sua felicidade; apaixonado pela donzella, mandó seus auxiliares raptá-la. E' conseguido seu infame intento. Novas decepções! Achando falta da noiva o valente marinheiro mandó armár a sua nau e segue em perseguição dos raptadores. Alcança-o! Depois do rethido combate, consegue invadir o navio inimigo, salvando das garras dos monstros a sua querida Iréne.
- 8 As farças do Toto (comica) de grande hilaridade.
- 9 Esposa enciumada (comica).
- 10 Um passeio em trenó no inverno. Esta vista é natural, extrahida dos costumes da Suissa nas diversões sobre a neve. Grande novidade theatral.

*3.ª Parte*

- 11 Symphonis.
- 12 Primeira sahida da bicyclista (comica).
- 13 Sala magica (scena phantasticas do mesmo effeito).
- 14 O pranchão (comica). Esta vista é uma verdadeira fabrica de gargalhadas.
- 15 Consciencia do medico (Drama social). Esta vista é de grande intensidade dramatica, em 12 lindos quadros, a saber: 1.º quadro, O encontro. 2.º, Juras de amor. 3.º, Amor que mata. 4.º, Desprezo total. 5.º, Supplicas Paternaes. 6.º, Hora da morte. 7.º, Desastre de automovel. 8.º, Os socorros medicos. 9.º, Reconhece a victimas. 10.º, A consciencia. 11.º, O perdão. 12.º, Sobre a campa.

—PREÇOS—

Camarotes de 1.ª e 2.ª ordem.....	10,000
“ de 3.ª ordem.....	8,000
“ de 4.ª ordem.....	4,000
Cadeiras.....	2,000
Platás.....	1,000
Varanda.....	500

ESPECTACULOS MORAES, INSTRUCTIVOS E RECREATIVOS.  
Bilhetes á venda na Agencia Theatral: «A Revista do Norte».  
Amanhã—Domingo—Programma variado.  
NOTA:—A empresa reserva o direito de alterar o programma em caso de força maior.

## O CINEMATÓGRAFO PATHÉ

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 05.05.1909)

**THEATRO S. LUIZ**

**CINEMATOGRAFO PATHE**

Toda<sup>s</sup> as ultimas novidades em cinematographia

Novo aparelho sem trepidação!

**NITIDEZ ABSOLUTA**

**GRANDES NOVIDADES**

**AMANHÃ ! Quinta-feira 6 de Maio AMANHÃ !**

**PROGRAMMA**

<p><b>1. Parte</b></p> <p>1—Ouverture</p> <p>2—A volta ao mundo em automovel, natural.</p> <p>3—Uma heroína de 4 annos, comica.</p> <p>4—Drama Tyról, dramatica.</p> <p>5—Lançamento do encouraçado «Minas Geraes», o maior navio existente, em construcção para o governo Brasileiro, natural.</p> <p><b>2. Parte</b></p> <p>6—Symphonia</p> <p>7—Os Alpes, natural</p>	<p>8—O Burro recalcitrante, comica.</p> <p>9—Exposição Nacional (panorama dos pavilhões).</p> <p>10—Historia de todos os dias, dramatica</p> <p style="text-align: center;"><b>3. Parte</b></p> <p>11—Symphonia</p> <p>12—Uma creada ás direitas, comica.</p> <p>13—A vingança do Marido ou as pilulas envenenadas, dramatica.</p> <p>14—Alfaiste do Seculo 20, comica.</p> <p>15—Corridas de CHUVAS.</p>
--	---

A dita Lançamento do «Minas Geraes» constitue assumpto de flagrante actualidade, pelo interesse que tem despertado em todo mundo, a sua aquisição para a nossa Armada.

Começará o espectáculo ás 8 1/2 em ponto

**Preços :**

Camarotes de 1. <sup>o</sup> e 2. <sup>o</sup> com 6 entradas	10\$000
o o 3. <sup>o</sup> com 6 entradas	8\$000
o o 4. <sup>o</sup> o 4. <sup>o</sup> " " " " " " " " " "	4\$000
Cadeiras numeradas	2\$000
Platêas numeradas	1\$500
Paraisos	1\$000

Os bilhetes acham-se á venda até ás 6 horas na Revista do Norte e das 8 em diante na bilheteria do Theatro.

**Amanhã Quinta-feira Amanhã**

**Sensacional Espectaculo**

**Todos ao Theatro**

827