

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana
na Fortaleza dos anos de 1920

Márcio Inácio da Silva

Fortaleza - 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana
na Fortaleza dos anos de 1920

Márcio Inácio da Silva

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Frederico de Castro Neves.

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Meize Lucas.

Fortaleza - 2007

Márcio Inácio da Silva

Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana
na Fortaleza dos anos de 1920

Banca Examinadora

Prof. Dr. Frederico de Castro Neves -
UFC (orientador)

Prof^a. Dr^a. Meize Lucas - UFC
(co-orientadora)

Prof. Dr. Alexandre Barbalho - UECE

Prof. Dr. Ernane Furtado - UFC

Aprovada em ____ de _____ de 2007.

S581n. Silva, Márcio Inácio da

Nas telas da cidade: salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920 / Márcio Inácio da Silva; orientador: Frederico de Castro Neves; co-orientadora: Meize Lucas. – 2007. 176p. : il. ; 30cm.

Dissertação (Mestrado) em História Social. Universidade Federal do Ceará. Departamento de História, Fortaleza, 2007.

Frederico de Castro Neves (orientador; Meize Lucas (co-orientadora).

1. Cinema – Aspectos sociais – Fortaleza (Ce) – 1921-1930. 2. História Social – Fortaleza (Ce) 1921-1930. 3. Ribeiro, Luiz Severiano, 1885-1974 – Biografia.
- I. Universidade Federal do Ceará. Mestrado em História Social.
- II. Neves, Frederico de Castro.
- III. Lucas, Meize.
- IV. Título.

Agradecimentos.

Agradeço a Deus, por ter me ajudado a vencer mais um desafio em minha vida.

Agradeço aos meus pais, Geraldo e Fátima, e ao meu irmão, Marcus, por estarem sempre torcendo pelo meu sucesso e me apoiando.

Agradeço à FUNCAP - Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico por ter financiado esta pesquisa com uma bolsa de mestrado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Frederico de Castro Neves, por ter me incentivado ao longo da pesquisa. Obrigado Fred, não só pela orientação, mas também pela amizade.

Agradeço à Prof^a. Meize Lucas, co-orientadora, que com suas dicas e sugestões enriqueceu esta pesquisa. É bastante animador saber que no mundo existem pessoas maravilhosas como ela, um belo exemplo de profissional e ser humano.

Aos outros professores que ao longo da pesquisa também foram importantes para o desenvolvimento da mesma: Edilene Toledo, Luigi Biondi, Sebastião Rogério (Tião), Adelaide Gonçalves, Firmino Holanda e ainda na graduação Verônica Secreto e Norberto Ferreras.

Ao Prof. Gisafran Jucá, que esteve em minha qualificação e com seus questionamentos e comentários perspicazes me ajudou a refletir sobre a presença do cinema no espaço urbano da Fortaleza dos anos 20.

Aos professores Ernane Furtado e Alexandre Barbalho por terem aceito participar da banca de defesa.

Agradeço à Gláubia, Regina, Marla, Georgina, Yacê, Ana Leopoldina e Márcio Porto, os desejando bastante felicidade. Do mesmo modo, agradeço também ao Carlos Eduardo e à Karol Viana.

Ao Sander, que sempre foi atencioso e amigo. Muito obrigado Sander. Desejo que você e Lídia sejam cada vez mais felizes e tenham muito sucesso na vida. Vocês merecem.

Agradeço ao pesquisador Ary Bezerra Leite, profundo conhecedor deste tema, e à dona Telma, sua esposa, por me receberem tão bem em sua residência.

Agradeço ao Samuel Tabosa e a sua secretária Márcia. Muita saúde e felicidade para vocês dois.

Aos funcionários da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, com destaque para o “Chiquinho”, Madalena, Gertrudes e Elmadan.

Aos funcionários do M.I.S., em especial, Angelique e Rosa.

Aos funcionários do NUDOC, Augusto, Elineuza e Isabelle.

À dona Telma da secretaria (graduação).

À dona Regina e à Sílvia que na secretaria da pós-graduação sempre auxiliam aos alunos com gentileza e simpatia.

Resumo

Na presente dissertação refletimos sobre os significados das salas de exibição cinematográfica existentes na capital cearense nos anos de 1920. Buscamos perceber a relevância destes espaços em um período em que o cinema no âmbito mundial passava por significativas mudanças com a valorização de um novo público abonado financeiramente. Em Fortaleza, a elite, sobretudo a comercial, que freqüentava locais como o Passeio Público e os clubes, passou a adotar o cinema como mais um espaço de lazer. Ao analisarmos a atuação dos diversos atores sociais envolvidos nesta trama, destacamos a presença de Luiz Severiano Ribeiro que torna-se o mais importante exibidor local vindo a monopolizar a distribuição dos filmes e expandir sua atuação comercial para outras cidades do Brasil antes do término desta década. O comportamento do público na sala de cinema, os usos que eram feitos deste espaço e as novas práticas de exibição cinematográfica que passaram a ser adotadas neste período são questões analisadas ao longo deste trabalho.

Palavras-chave: cinema, sociabilidade, comportamento e cultura urbana.

Résumé

Dans la dissertation actuel nous réfléchissons sur les significations des salles existantes de l'exposition cinématographique dans concernant l'état de capital de Ceará en années de 1920. Nous recherchons pour percevoir la pertinence de ces espaces dans une période où le cinéma dans la portée mondiale a passé financièrement pour les changements cruciaux avec l'évaluation d'un nouveau nanti public. Dans Fortaleza, l'élite, au-dessus de toute la publicité, qui a fréquenté des endroits en tant que Passeio Público et les clubs, a commencé à adopter le cinéma comme plus un espace de loisirs. En analysant l'exécution des acteurs sociaux impliqués divers dans ce tram, nous détachons la présence de Luiz Severiano Ribeiro qui devient l'exibidor local le plus important viennent pour monopoliser la distribution des films et pour augmenter son exécution commerciale pour d'autres villes du Brésil avant la fin de cette décennie. Le comportement du public dans la chambre du cinéma, les utilisations qui ont été faites de cet espace et la nouvelle pratique de l'exposition cinématographique qu'ils avaient passé pour être adopté dans cette période sont des questions analysées dans tout ce travail.

Mot-clef : cinéma, sociabilité, comportement et culture urbaine

ÍNDICE

Introdução	10
Capítulo 1 – Os espaços da cidade	25
1.1 – Espaços da elite e espaços elitizados.....	25
1.2 – O Passeio Público e os clubes.....	30
1.3 – O cinema e a cidade.....	35
Capítulo 2 – O monopólio de Severiano Ribeiro	47
2.1 – Severiano Ribeiro: o início de sua vitoriosa trajetória comercial.....	47
2.2 – A parceria entre Severiano Ribeiro e Alfredo Salgado.....	53
2.3 – Severiano Ribeiro e a cidade: Estátua, ingressos caros e público insatisfeito.....	65
Capítulo 3 - As salas de exibição cinematográfica: mudanças e conflitos nos novos espaços gerados pelo cinema	77
3.1 – Novas salas para um novo público.....	77
3.2 – Cinema: Um caso de polícia?.....	103
Capítulo 4 – Novos filmes para um novo público	114
4.1 – Filmes na tela e anúncios na praça: conflituosas cenas urbanas.....	114
4.2 –Crime e cinema: o caso de José Caetano do Nascimento.....	124
4.3 – Mulheres, chapéus e reclamações.....	131
Considerações finais	143
Fontes e Bibliografia	146
ANEXOS	162

Introdução

Esta pesquisa teve início no ano de 2002, quando eu cursava a graduação em História, na Universidade Federal do Ceará, e era bolsista do PET - Programa Especial de Treinamento do mesmo curso¹.

Na condição de bolsista, participava de uma pesquisa coletiva sobre “Movimento Operário na cidade de Fortaleza”, sob a orientação da Profa. Dra. Adelaide Gonçalves, tendo como fonte a ser trabalhada o jornal “O Ceará,” do ano de 1928. No contato diário com esta documentação, pude perceber que naquele ano havia uma intensa divulgação da programação de filmes e das salas de cinema, com fotos dos artistas ocupando grandes espaços nas páginas deste jornal. À partir desta observação me questionei sobre o que significava o cinema ou, mais precisamente, ir ao cinema em Fortaleza no início do século XX.

No NUDOC (Núcleo de Documentação do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará) tive acesso ao livro *Fortaleza e a era do cinema*, do pesquisador Ary Bezerra Leite, que trata do cinema em Fortaleza no período de 1891 a 1931. Neste livro é abordado o início do cinema em Fortaleza, com a chegada dos primeiros exibidores ambulantes, passando pela instalação da primeira sala destinada à exibição fixa até o advento do chamado cinema falado, no início da década de 1930 na cidade. O mencionado livro é composto por farta documentação².

A partir do contato inicial com este jornal e da leitura do livro de Ary Bezerra Leite, passei a me questionar sobre o significado das salas de cinema em Fortaleza no início do século XX. Nas disciplinas de pesquisa do curso de

¹ Atualmente o PET é denominado Programa de Educação Tutorial.

² LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica – vol.1 / 1891 – 1931*. Fortaleza: SECULT, 1995. O arquivo particular do autor foi constituído a partir do ano de 1953, com base em periódicos locais e complementado com fontes nacionais e internacionais. No que concerne à documentação local, Ary Bezerra Leite pesquisou, por exemplo, na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel e no Instituto Histórico e Geográfico do Ceará. Em termos nacionais o autor consultou o acervo de instituições como o Arquivo Público de Pernambuco, a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, a Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, além e arquivos internacionais, como o da Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma (Paris), Cineteca Italiana/Arquivo Storico del Film/Museo el Cinema (Milão), dentre outras instituições.

graduação, me deparei com uma bibliografia sobre cinema direcionada prioritariamente à análise filmica onde a produção é privilegiada. Outras questões tais como a relação entre imprensa e cinema (as crônicas sobre cinema escritas nos jornais, a circulação das revistas especializadas sobre cinema como a *Cinearte*), a relação do público com o cinema e o surgimento das salas de cinema só mais recentemente vem recebendo maior atenção por parte dos historiadores.

Esta dissertação constitui um estudo das salas de exibição cinematográfica existentes em Fortaleza nos anos de 1920, momento em que Luiz Severiano Ribeiro passa a ser o mais importante exibidor cinematográfico local e o único distribuidor de filmes. Questiono como era a relação dos mais diversos sujeitos (exibidores, espectadores e outros) com a sala de cinema neste período.

Apesar da importância da trajetória de Luiz Severiano Ribeiro, ressaltamos que neste estudo não estamos fazendo uma biografia de Luiz Severiano Ribeiro, nem tampouco, uma análise de todas as salas de cinema existentes em Fortaleza no início do século XX. Luiz Severiano Ribeiro é um norte para que possamos analisar as salas comerciais de cinema e as mudanças que as mesmas sofreram no início do século XX, pois, como veremos no capítulo 2, a sua inserção na atividade cinematográfica modificou as práticas de atuação até então vigentes no mercado exibidor e distribuidor local. O estudo se concentra nas salas localizadas na Praça do Ferreira (Cines Majestic, Moderno e Polytheama), sem perder de vista a presença de outras salas na cidade, como as das Associações religiosas e leigas. Destacamos as salas de cinema da supracitada praça não só por pertencerem a Luiz Severiano Ribeiro e serem as mais mencionadas nas fontes, mas também devido à grande concentração dessas salas nesse espaço. Vale ressaltar que os anúncios que apareciam nos jornais eram elaborados na Empresa Luiz Severiano Ribeiro, sendo enviados às redações dos jornais locais.

Antes da década de 1920, o cinema na capital cearense, no que concerne aos espaços de exibição cinematográfica, era uma atividade comercial realizada por exibidores (caso de Victor Dimaio, Henrique Mesiano, Júlio Pinto e Severiano Ribeiro) que disputavam o mercado exibidor local. A concorrência imposta por Luiz Severiano Ribeiro, no entanto, minou progressivamente os demais exibidores. O

êxito de Luiz Severiano Ribeiro foi tamanho que antes do término da década de 1920, ele já estava atuando no mercado exibidor cinematográfico da então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro.

Nesta análise das salas de exibição cinematográfica em Fortaleza nos anos de 1920, o público aparece como elemento pertinente para o estudo destes espaços, uma vez que a sala de cinema era um local de sociabilidade e de construção de regras. O descumprimento das mesmas gerava pequenos conflitos. As críticas ao ato de fumar no interior da sala de exibição, o uso de grandes chapéus pelas senhorinhas atrapalhando a visão de alguns espectadores, são exemplos do que estava ocorrendo nos cinemas da capital cearense. Destacamos a significativa presença feminina nestes espaços públicos.

Com o estabelecimento da prática de exibição cinematográfica em salas, passou a ser exigido do público novas condutas durante as exibições, pois antes tais exibições eram feitas ao ar livre. Tal situação era nova, uma vez que a sala de cinema era um espaço novo e que exigia novas condutas por parte dos freqüentadores. Com o advento da sala de cinema os freqüentadores deveriam assistir aos filmes com uma postura diferente, pois a concentração de pessoas em uma sala fechada não permitia o ato de fumar, de falar alto, de cuspir no chão ou até mesmo o uso do chapéu por parte das freqüentadoras. Além disso, a sala estava tornando-se um espaço elitizado, com a criação de filmes segundo novos parâmetros estéticos e formais e a construção de salas em prédios luxuosos para atender uma clientela abastada.

O destaque dado pelos jornais a esses “incidentes” constituem um indício dessa situação de conflito no interior da sala de exibição cinematográfica. O espaço escuro e seus significados ganham relevo nas salas de projeção. O ambiente escuro, ao que tudo indica, era propício para a transgressão, pois, durante as exibições cinematográficas, alguns freqüentadores, se aproveitando da escuridão na sala, cometiam atos que geravam revolta por parte de outros freqüentadores. Na sala escura reinavam o barulho excessivo, a algazarra, o ato de cuspir nos outros freqüentadores, enfim, atitudes que eram condenadas, ao passo que a presença policial era bastante cobrada para coibir estes “excessos”.

Será que a repressão policial atuava junto ao público e incidia também sobre os filmes que eram exibidos? Pelo que percebemos nos relatórios dos chefes de polícia, isso ficava no campo teórico, pois na prática os conflitos e “excessos” do público aconteciam corriqueiramente nas salas de cinema, sem que houvesse a intervenção policial.

A Igreja Católica também interferia na relação do público com o cinema ao classificá-lo como um veículo difusor de imoralidade, especialmente através do jornal de orientação católica “*O Nordeste*”. Estes eram os mesmos setores de outrora, o cinema no início do século XX não era considerado arte, ainda estando no campo da diversão ou curiosidade. Polícia e Igreja³ controlavam ou pelo menos tentavam atuar como censores. Por sua vez, alguns cinemas se auto-classificavam como o “preferido” das famílias, como era o caso do Cine Rio Branco,⁴ se afinando assim às diretrizes pregadas pela Polícia e pela Igreja. E a própria Igreja criava suas salas, como foi o caso dos Cines Pio X, São José e União dos Moços Católicos.

No que concerne à produção historiográfica sobre cinema, tais estudos não são tão recentes, mas certamente foi com o advento da História Nova que pesquisas sobre cinema passaram a ter novas abordagens, uma vez que os historiadores foram levados a repensar seus métodos e encarar a relação cinema e História como algo pertinente e de ampla significância para os estudos históricos.

No caso do cinema no Brasil, de acordo com Jean Claude Bernardet, “os historiadores do cinema brasileiro não têm formação de historiador, o que poderá ter levado a algumas ingenuidades metodológicas, mas isso não é suficiente para compreender o caráter ideológico da elaboração do discurso”⁵. A afirmação de Jean Claude Bernardet é referente à sua análise do discurso sobre as origens do

³ Sobre a Igreja Católica no Brasil e sua relação com o Estado ver: MONTENEGRO, João Alfredo. O Tradicionalismo Católico no Brasil. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: ANNO CVI, 1992.

⁴ Vale ressaltar que a censura cinematográfica era algo que acontecia em todo mundo. Na década de 30, a indústria cinematográfica norte-americana visando manter a harmonia entre Hollywood e os defensores da moral nos EUA, criou um código regulador de mensagens veiculadas nos filmes – o Código Hays. Com relação à censura cinematográfica feita pela Igreja Católica ver: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907-1937*. Tese de doutoramento em História, São Paulo: USP, 2002.

cinema brasileiro na visão dos “historiadores” do cinema, que relacionam o primórdio do cinema brasileiro a uma filmagem, à produção. O nascimento do cinema seria fundamentado pela filmagem de Afonso Segreto, em 19 de junho de 1898, na qual apareciam ancoradas na Baía de Guanabara, “fortalezas e navios de guerra”. Bernardet afirma que:

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado, respondemos falando das coisas nossas. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes⁶.

Esse tipo de análise que considera o cinema, necessariamente, como sendo a feitura de filmes, impede uma percepção do público como sujeito histórico e impossibilita, por exemplo, a elaboração de análises sobre a relação do público com o filme e os espaços de exibição.

O cinema como tema de estudo ganhou maior dimensão e novas abordagens, superando a visão pioneira à qual Jean Claude Bernardet se referiu. Como ressalta a historiadora Sheila Schvarzman:

Desta forma, encontramos hoje trabalhos no âmbito da economia, da arquitetura, da frequência, das salas de cinema, da crítica, da música, da análise da recepção, o papel do cinema na urbanização e na projeção da idéia do urbano e da modernidade. Com historiadores e outros especialistas, o foco sai da tela para a sala, o espectador, as significações simbólicas do cinema, a frequência e as práticas sociais. Isso agregou rigor aos estudos de cinema, ampliou o foco, e tornou mais ricas as abordagens. Ou seja, o cinema é um foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a ida na fábrica ou na cidade. O cinema é, portanto, um meio que se emprega para conhecer, por vezes, um âmbito maior, é um meio a partir do qual se

⁵ BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p.30.

⁶ BERNARDET, Jean Claude. Op. Cit., p.26-27. Dentre os autores que defendem este marco inaugural destacamos: ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

lança mão para conhecer sentimentos, subjetividades, reações. Ou o espelho onde se observa a forma de encenar a mulher, ou o homem.⁷

Aqui no Brasil, destacamos trabalhos inovadores, como a revista “*O Olho da História*”, criada para divulgar as pesquisas realizadas pela Oficina de Cinema e História da Universidade Federal da Bahia, e o site Mnemocine, criado no ano de 1999 por professores da área de audiovisual, contando com a colaboração de docentes e discentes de várias universidades brasileiras.

Nestes trabalhos mais recentes, não só a análise fílmica é estudada, mas também o cinema compreendido como algo amplo, onde o filme, seu produto principal, não é o único na ampla rede de atividades que estão relacionadas à produção e à recepção cinematográfica:

O cinema pode ser considerado, antes de tudo, um conjunto específico de atividades sociais no qual o filme constitui seu produto principal, mas não exclusivo. Dessa forma, impossível pensar o filme fora das atividades e produtos sociais ditos “cinematográficos”. A produção e a recepção de um filme estão circunscritas a uma série de atividades desenvolvidas num espaço institucional cinematográfico.⁸

A sala de exibição cinematográfica deve ser compreendida como parte integrante da relação produção e recepção de um filme, sem perder de vista o seu significado em determinada época, pois o próprio conceito de sala de cinema é algo que ao longo do século XX foi se modificando. O espaço onde o filme era exibido, o público e o próprio produto filme são elementos que no início do século XX possuíam significados distintos do que entendemos por práticas de exibição cinematográfica nos dias de hoje:

Os filmes são vistos e produzidos segundo situações de consumo que variam no tempo, no espaço e entre as diferentes comunidades de espectadores. Ao analisar a relação dos espectadores com o cinema – e isso compreende um campo vasto que inclui a maneira como as pessoas assistem aos filmes, como vão ao cinema, a quem atribuem a qualidade de um filme, a quem atribuem a sua autoria, como classificam as fitas, o lugar que atribuem à imprensa e às revistas especializadas

⁷ SCHVARZMAN, Sheila. *História no Cinema/História do Cinema*. – site: <http://mnemocine.com.br>

⁸ LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: Itinerários do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS, Tese de Doutorado, 2005, p.8.

(quando elas existem), por exemplo – percebe-se que ela varia imensamente.

A palavra “cinema” representa coisas distintas em cada época e lugar, pois essa palavra, na verdade, corresponde a um conceito sobre cinema. Ou seja, há um conteúdo que informa o que se pretende dizer ao empregar a palavra “cinema”. O mesmo é válido para o emprego de outras palavras.⁹

Com relação ao estudo do cinema como um espaço de sociabilidade, destacamos os trabalhos de Sheila Schvarzman¹⁰ e Maria Inez Machado Borges Pinto¹¹, que abordam o cinema em São Paulo nos anos de 1920, e o de José Inácio de Melo e Souza¹², que analisa o cinema em São Paulo e no Rio de Janeiro nos dois primeiros decênios do século XX. Além destes, acrescentamos o de Fábio Augusto Steyer,¹³ que trata do cinema em Porto Alegre de 1896 a 1930.

A historiadora Sheila Schvarzman analisa a organização do cinema na cidade de São Paulo na década de 1920 a partir da visão de um crítico da época, no caso, Octávio Gabus Mendes, interpretando os seus escritos nas revistas *Cinearte* e *Paratodos*, as mais importantes publicações sobre cinema do país. As salas de exibição cinematográfica da capital paulista aparecem no trabalho de Sheila Schvarzman como elementos importantes na compreensão do cinema em São Paulo nos anos de 1920. Segundo a autora, a sala de cinema, na concepção dos críticos da época, aparecia como um espaço de diferenciação social e não de inclusão, uma vez que a localização das salas demarcava o lugar social do público.

Maria Inez Machado Borges Pinto estuda a reelaboração dos papéis femininos na cidade de São Paulo nos anos de 1920. Para esta historiadora, a cultura de massa, em especial o cinema, difundiam uma imagem da mulher moderna que se contrapunha frontalmente ao tipo de mulher do lar, provinciana e que não participava ativamente da vida pública.

⁹ LUCAS, Meize Regina de Lucena. Op. Cit., p. 41.

¹⁰ SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 25, n.49, 2005, p.153-174

¹¹ PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. In: *Revista Brasileira de História*. Vol.19, n.38, 1999, p.139-163

¹² SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004

Outra abordagem é a de José Inácio de Melo Souza, que interpreta o cinema dos primórdios no Rio de Janeiro e em São Paulo. O autor destaca a presença dos produtores e exibidores cinematográficos locais e a relação dos mesmos com o mercado cinematográfico estrangeiro, sem perder de vista a presença do público como sujeito também participante da história do cinema nacional.

O autor utiliza jornais, revistas, relatos memorialísticos e analisa a historiografia produzida sobre o cinema mudo entre 1896 e 1916. Período este correspondente à primeira exibição feita no Rio de Janeiro, até a passagem de um cinema até então dominado pelo mercado cinematográfico europeu, para o crescente mercado norte-americano.

Fábio Augusto Steyer, ao estudar o cinema na capital gaúcha no período compreendido entre os anos de 1896 a 1930, utiliza jornais e revistas como fontes para compreender como a imprensa analisava algo novo que era o cinema.

Estes autores são importantes para esta pesquisa uma vez que nos permitiram compreender que o cinema, nas primeiras décadas do século XX, possuía especificidades que precisam ser interpretadas, pois:

Ir ao cinema é uma prática codificada e datada. Não apenas traduz um hábito, mas revela formas de frequência e distinção social, fruição estética, imaginações sobre a diversão e a cultura. Sua organização, ainda que tenha por base modelos estrangeiros, toma em cada local aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais¹⁴.

Com relação às fontes, trabalhamos com um campo documental composto por revistas, documentos policiais, jornais, mapas, Almanques do Estado, cadastro das casas comerciais e o código de postura municipal.

A revista *Ceará Ilustrado*, do ano de 1925, era intitulada como sendo um semanário independente, que tratava de política, literatura e Humanismo. Era dirigida por Democrito Rocha e Tancredo Moraes. A redação e a oficina ficavam localizadas à Rua Major Facundo. Esta revista contém vários artigos relacionados ao cinema em Fortaleza. O ato de fumar, o preço dos ingressos, a cobrança da

¹³ STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1869-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

¹⁴ SCHVARZMAN, Sheila. Op. Cit., p.154.

presença policial dentro do cinema são alguns exemplos de questões que esta fonte nos possibilita discutir¹⁵.

Destacamos ainda as revistas *A Jandaia* e *Ba – Ta – Clan*. Criada em 1924 pelo intelectual Aldo Prado, a revista *A Jandaia* se propunha divulgar as artes e a literatura, tendo realizado concursos, como o que escolheu a mais bela freqüentadora do “Cine Moderno,” em outubro de 1927. A revista *Ba – Ta – Clan*, fundada em 1926 pela Associação dos Comerciantes, era voltada para a elite comercial de Fortaleza, que por sinal era freqüentadora dos principais cinemas da capital cearense na década de 1920, tendo adotado os mesmos como novos espaços de lazer.

O *Almanaque do Estado do Ceará* e o livro *Fortaleza Evolução Urbana (1603-1979)* são duas fontes utilizadas para o trabalho de interpretação dos espaços da cidade onde estavam localizadas as salas de cinema. Na Praça do Ferreira, por exemplo, concentravam-se as salas mais luxuosas da cidade, o Cine-Theatro Majestic Palace, o Cine Moderno e o Cine Polytheama. O *Almanaque* era intitulado *Almanach Estatístico, Administrativo, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará*, foi fundado por João Câmara em 1895, tendo como diretor e organizador Sophocles Torres Câmara. Nesta fonte temos informações referentes às artes, a população e ao comércio, o que nos ajuda a refletir sobre a cidade de Fortaleza na década de 1920 e analisar a presença de Luiz Severiano Ribeiro no comércio desta cidade.

Com relação à *Fortaleza Evolução Urbana (1603-1979)*, trata-se de um livro composto por plantas (mapas) da cidade de Fortaleza compreendendo o período que se inicia em 1603 e termina em 1979. Este livro foi produzido pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, na administração de Luiz Nogueira Marques, ficando a Coordenadoria de Desenvolvimento Urbano de Fortaleza encarregada pela organização deste material. Podemos identificar onde estavam localizadas as salas de cinema e mapear estas áreas para assim interpretar o que significavam os espaços da cidade onde estavam tais salas e sua inserção no espaço urbano.

¹⁵ Com relação a esta revista, no setor de obras raras da BPGMP constam apenas as edições referentes ao ano de 1925.

No *Cadastro das Casas Comerciaes do Estado do Ceará*, encontramos a relação de estabelecimentos comerciais e seus respectivos proprietários. Tal documento, referente aos anos de 1920, contém informações relacionadas ao ramo de negócio, o capital, os sócios, a qualidade e o capital de cada sócio, a data e o prazo dos contratos comerciais, a sede, o endereço telegráfico, a caixa postal, telefone e filiais de todas as firmas registradas na junta comercial. Com relação ao campo de atuação comercial de Luiz Severiano Ribeiro, no início da década de 1920, a atividade de exibição e distribuição cinematográfica (*Empreza de Cinemas*), ao lado da Livraria e papelaria (*Livraria Ribeiro*), são destacados como as firmas registradas de sua propriedade.

Os jornais *O Ceará*, *O Nordeste*, *O Povo*, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Noticias* nos possibilitaram conhecer a programação dos filmes que estavam sendo exibidos, assim como a divulgação das salas. São também freqüentes textos sobre o comportamento dos freqüentadores das salas.

Nestes jornais, com relação ao cinema, percebemos, por exemplo, que ele não era apenas alvo de elogios, pois havia críticas aos filmes, ao comportamento de determinados freqüentadores ou aos altos preços dos ingressos. Ao explicitarmos estas contradições, nos pautamos nas idéias de Michel de Certeau, que no texto “A operação histórica”¹⁶, afirma que o historiador trabalha sobre um material para transforma-lo em História. Desse modo, compreendemos que a operação técnica efetuada pelo historiador é que dará significância ao seu tema de estudo. Ou seja, o que dá relevância ao objeto histórico não é ele em si, mas a abordagem do historiador. Partindo da premissa de que é necessário fazer aparecer as diferenças e questionar-se o documento, entendemos que compete ao historiador explicitar contradições.

O jornal *O Ceará*, fundado em 1925, não possuía vínculo com a Igreja. A direção do mesmo estava sob a responsabilidade de Júlio de Matos Ibiapina, tendo como redator-secretário Alpheu Aboim e gerente Oscar Leite. Seus exemplares eram vendidos tanto avulsos como por assinatura e sua publicação era diária, com exceção das segundas-feiras.

Em 1922, foi fundado *O Nordeste*, um jornal conservador católico. Este periódico, pertencente à Arquidiocese de Fortaleza, era dirigido por Andrade Furtado e José Martins Rodrigues (redatores) e pelo Coronel A. Ildefonso de Araújo que era proprietário da livraria católica. Era distribuído por assinatura e lido durante as missas pelos padres.

O *Correio do Ceará* foi fundado em 1915, e apesar de também ser patrocinado pela Arquidiocese de Fortaleza, veiculava em suas páginas diversos anúncios de produtos comerciais que custeavam a manutenção deste jornal. Os exemplares deste periódico eram vendidos por assinatura e avulsos.

A *Gazeta de Notícias* foi criada a 10 de julho de 1927. Ficava localizada à Rua Major Facundo, n. 255 (redação, gerência e oficinas). O jornal *O Povo* foi fundado a 7 de janeiro de 1928, pelo jornalista Demócrito Rocha. A gerência estava sob a responsabilidade de Adalgisa Cordeiro. Na praça General Bezerril, n.158, ficavam localizadas as oficinas e a gerência, com a redação estando situada no 1^o andar do prédio.

O *Código de Posturas do Município de Fortaleza*, referente ao ano de 1932, regulamentava as dimensões das ruas, as construções de prédios na cidade, dentre outros aspectos relativos ao crescimento urbano. Ao tratar da regulamentação das salas de exibição cinematográfica, aponta falhas na estrutura dos prédios no que concerne, sobretudo, à segurança, pois o risco de incêndio era algo que desde das décadas anteriores ocorria. Ao interpretarmos este documento devemos perceber que aquilo que estava sendo alvo de regulamentação era o que estava ocorrendo.

Os relatórios dos chefes de polícia são documentos em que as autoridades relatam ao Presidente do Estado a atuação policial na cidade. Os procedimentos policiais, as medidas preventivas, assim como a função do delegado e suas atribuições legais são relatadas nestes relatórios. Além disso, são citados o efetivo policial existente e sua distribuição pela cidade. Estes documentos permitem entender como estava sendo direcionada a ação policial em relação às salas de exibição cinematográfica e aos espaços públicos e de entretenimento da cidade.

¹⁶ CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. (org)

Os processos-crime e o livro de queixas da Delegacia de Polícia da Capital são fontes que levam o pesquisador a atentar para a complexidade da presença do cinema na cidade, pois novas queixas são feitas devido aos comportamentos considerados inadequados no “espaço escuro” do cinema. Em um crime de furto cometido no ano de 1918, temos o caso de um garoto que, com o dinheiro obtido com a venda do objeto furtado, foi aos Cines Riche e Rio Branco.

Com relação a estes documentos policiais, a análise se pauta na perspectiva de interpretação proposta por Maria Odilia Silva Dias:

A fim de que o historiador possa olhar para práticas sociais fora dos parâmetros da ideologia dominante ou documentar necessidades sociais de sujeitos oprimidos ausentes do curso da história narrada pelas elites é mister recorrer à interpretação de vestígios e indícios nas entrelinhas de documentos muitas vezes escritos por autoridades moldadas pelo pensamento metafísico racional. Na leitura de processos criminais, ademais da formação dos processos e dos conceitos jurídicos, freqüentemente é o pormenor imperceptível e secundário que interessa ao historiador: a identificação de uma testemunha, por vezes analfabeta, ou uma menção de passagem no depoimento a um ponto de sociabilidade na vizinhança¹⁷...

Percebemos na citação acima que neste campo de tensões que é o cotidiano devemos perceber a contradição e o embate. Os documentos policiais devem ser questionados e dissecados como um cadáver. Logo, na busca pelos detalhes, precisamos ver os “pormenores significativos” que irão compor a teia interpretativa montada no trabalho do historiador durante a pesquisa.

Com relação a disposição dos capítulos da dissertação definimos o primeiro capítulo como – **Os espaços da cidade** – no qual fazemos uma introdução geral das transformações urbanas iniciadas no século XIX que ocorreram na cidade de Fortaleza. Tais transformações se prolongaram pelo início do século XX com o

História: novos problemas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 17-48

¹⁷ DIAS, Maria Odila Silva. *Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. Projeto história*. São Paulo, n.17, nov, 1998, p.251. Além desta autora destacamos também: DAVIS, Natalie Zenon. *Histórias de perdão e seus narradores na França do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

espaço urbano sendo palco de intervenções feitas pelo poder público. Este capítulo ficou dividido em três itens.

No item 1.1 intitulado – Espaço da elite e espaços elitizados – identificamos os principais espaços de lazer da elite comercial cearense que detinha o poder econômico naquele período inicial do século XX onde os espaços de lazer passavam a ser também espaços de diferenciação social.

No item 1.2 – O Passeio Público e os clubes – analisamos estes dois espaços de sociabilidade da elite que ostentava seu poder e prestígio em locais como estes voltados para atender este público abonado. Com relação ao Passeio Público, tal espaço era freqüentado por um público diverso, além da elite, ao passo que os clubes, como veremos, eram espaços restritos da elite.

No item 1.3 – O cinema e a cidade – discutimos qual o lugar do cinema na cidade fazendo uma breve introdução sobre o seu surgimento até o seu estabelecimento em salas fixas. Fizemos um mapeamento das salas existentes na década de 1920 em Fortaleza identificando a Praça do Ferreira como local onde estavam as salas de exibição cinematográfica mais importantes da capital cearense.

O segundo capítulo – **O monopólio de Severiano Ribeiro** – assim como o anterior também é dividido em três itens. Analisamos neste capítulo a inserção de Luiz Severiano Ribeiro na atividade cinematográfica e como ele se torna o principal exibidor e único distribuidor local na década de 1920. Vindo ainda neste decênio a expandir seus empreendimentos para o restante do país.

No item 2.1 – Severiano Ribeiro: o início de sua vitoriosa trajetória comercial – analisamos o começo da atuação comercial de Severiano Ribeiro e como é reorganizado o mercado de exibição e distribuição cinematográfica da cidade em virtude da ação da Empresa Luiz Severiano Ribeiro. Contudo, o êxito de Severiano Ribeiro não foi fruto exclusivo de sua competência e tino comercial, mas também de uma bem sucedida parceria como discutimos no item seguinte.

No item 2.2 – A parceria entre Severiano Ribeiro e Alfredo Salgado – discutimos as tramas econômicas que perpassaram a disputa pelo mercado exibidor / distribuidor cinematográfico local e como Severiano Ribeiro em parceria

com Alfredo Salgado conseguiu superar os seus concorrentes tornando-se o nome mais importante da exibição cinematográfica de Fortaleza e o único distribuidor dos filmes.

No item 2.3 – Severiano Ribeiro e a cidade: Estátua, ingressos caros e público insatisfeito – discutimos a participação da Empresa Luiz Severiano Ribeiro em atividades beneficentes. Além disso, analisamos as reclamações de que tal empresa era alvo em virtude dos preços dos ingressos que eram altos e em virtude também das deficiências técnicas que ocorriam durante as projeções cinematográficas.

No terceiro capítulo – **As salas de exibição cinematográfica: mudanças e conflitos nos novos espaços gerados pelo cinema** – analisamos as principais salas de exibição cinematográfica de Fortaleza e a relação do público com as mesmas. No item 3.1 – Novas salas para um novo público – objetiva-se discutir as mudanças que a sala de cinema sofreu no início do século XX. Analisamos a arquitetura de algumas salas, no caso, os prédios do Cine-Theatro Majestic Palace e do Cine Moderno, ambos pertencentes a Luiz Severiano Ribeiro. Além disso, discutimos a regulamentação e outros usos que eram feitos destes prédios que não eram utilizados apenas como sala de cinema.

No item 3.2 – Cinema: um caso de Polícia? – discutimos a atuação policial no interior das salas de cinema, uma vez que estavam ocorrendo pequenos conflitos dentro destas salas devido às posturas inadequadas de alguns frequentadores que, por exemplo, fumavam, gritavam e cuspiam no chão durante a sessão cinematográfica.

No quarto capítulo – **Novos filmes para um novo público** – é feita uma análise da feitura de novos filmes considerando os mesmos como elementos integrantes das novas práticas de exibição cinematográfica nos decênios iniciais do século XX, em especial, nos anos de 1920. Destacamos a valorização dada ao público feminino neste novo momento do cinema.

No item 4.1 – Filmes na tela e anúncios na praça: conflituosas cenas urbanas – questionamos o que era a propaganda cinematográfica – os anúncios – nos anos de 1920. Tais anúncios veiculados em jornais, por exemplo, eram voltados

para qual público? Seria por exemplo, para “famílias? Quinze ou vinte anos antes era de outro modo? Quando e por qual motivo muda? Além disso o que era o próprio filme, o seu conteúdo? Como a Igreja e a Polícia classificavam os filmes?¹⁸ Questionando os anúncios e as palavras utilizadas nos mesmos desenvolvemos nossa análise.

No item 4.2 – Crime e cinema: o caso de José Caetano do Nascimento – analisamos o processo-crime de um garoto de rua, acusado de furto, que foi preso na entrada do cinema. Questionamos se era comum a presença de menores de rua nas salas de exibição cinematográfica neste momento em que o público abonado passava a ser valorizado nesses espaços.

No item 4.3 – Mulheres, chapéus e reclamações – discutimos a valorização do público feminino no cinema, assim como, o lugar da mulher na sociedade. Além disso, demonstramos que a mulher não era um sujeito passivo na sala de cinema pois suas práticas comportamentais muitas vezes geravam reclamações como a que envolveu o uso do chapéu no interior do cinema.

No que concerne as citações feitas ao longo desta dissertação, optamos por manter a grafia original das fontes citadas mantendo inclusive os possíveis erros ortográficos originais.

¹⁸ CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

1º Capítulo – Os espaços da cidade

1.1. Espaços da elite e espaços elitizados

O século XIX é marcado pela consolidação do capitalismo e pelo processo de urbanização, com a criação de empresas de energia, água e transportes. Na segunda metade do referido século, ocorrem grandes alterações em cidades como Londres e Paris, onde o crescimento e a proliferação de centros urbanos, em virtude da Revolução Industrial, fará com que os governantes europeus se preocupem com o planejamento urbano, a ordenação e higienização do espaço citadino. De acordo com Françoise Choay:

A palavra urbanismo, criada na segunda metade do século XIX, consagra o aparecimento de um discurso específico sobre o urbano e um enfoque radicalmente novo da cidade como objeto: atitude instaurada pela grande ruptura da revolução industrial, onde é preciso reter a repercussão das transformações tecnológicas, econômicas e demográficas, que fizeram surgir uma nova problemática do urbano e, igualmente, a dimensão crítica que doravante afetará as relações da sociedade ocidental com suas produções.¹

No Brasil, o processo de urbanização das grandes cidades ocorre com o advento do período republicano, marcado por tensões sociais entre as elites

¹ CHOI, Françoise. *A História e o método em urbanismo in BRESCIANNI, Stella. Imagens da Cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero/FAPESP, p.13. Até a segunda metade do século XIX, a cidade de Fortaleza passava por uma evolução urbana lenta. Nesse período, Fortaleza estava vivenciando um processo de urbanização ainda incipiente, pois o próprio espaço considerado urbano era restrito à determinada área da cidade, correspondente, hoje, às ruas próximas à Praça do Ferreira e ao Forte de Nossa Senhora da Assunção. A ação da administração pública visava modificar a disposição espacial da cidade, dando-lhe um ordenamento que se pautava nos discursos e práticas vigentes na Europa e que se difundiam no Brasil com o advento da República a partir do Rio de Janeiro, Capital Federal, e a ascensão de uma classe média que se aburguesava nos padrões da burguesia do velho continente. No final do século XIX, a capital cearense tinha em torno de cinco quilômetros, possuía 34 ruas no sentido norte – sul e 27 no sentido leste – oeste, 3 boulevards e 15 praças. Nas primeiras décadas do século XX, Fortaleza sofreu um crescimento espacial, mas ainda carecia de uma moderna estrutura urbana.

oligárquicas, que lutavam para se manter no poder, e as classes médias, que passavam a se aburguesar pautadas nos padrões da burguesia europeia².

Com relação à capital cearense, ainda no século XIX ela sofre intervenções no seu traçado urbano. Em um primeiro momento, no ano de 1818, quando o urbanista Silva Paulet projeta a planta de Fortaleza em formato xadrez, e em um segundo momento, no ano de 1875, por Adolfo Hebbster, que deu continuidade ao projeto, finalizando a “Planta Topográfica de Fortaleza” que tinha por finalidade disciplinar a expansão urbana e racionalizar os espaços da cidade, eliminando becos e vielas:

Para os que precisam se esconder, ocultar seus males sociais, ou para os que ousam segredar terríveis verdades, o labirinto é a forma perfeita da cidade. Para aqueles que em vigília tem o dever de perscrutar o escuro das vielas em busca de maus pagadores, de deficientes sociais, ou mesmo de revolucionários, e que se põem a auscultar as conversas da taverna, o bulício das ruas, o leva – e – traz da falação da arraia miúda e o veludo dos segredos da revolução; a reta, o plano, a iluminação direta, a transparência, é a cidade querida.³

O traçado urbano regular traduz os ideais de civilização e progresso difundidos pelo poder público, assim como o intuito do citado poder de disciplinar o comportamento dos habitantes.

As transformações urbanas, sobretudo na segunda metade do século XIX, demonstram que a cidade de Fortaleza passa a se destacar como importante centro urbano. É nesse período que ocorre a Guerra de Secessão Norte - Americana (1861-1865), momento em que a necessidade de abastecer o mercado europeu favoreceu a expansão da cultura do algodão no interior cearense. Com o crescimento da produção algodoeira e a comercialização de tal produto no mercado europeu, a cidade de Fortaleza assume a hegemonia político – econômica da província, destacando-se entre as demais cidades importantes do

² Sobre este assunto ver: CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; BENCHIMOL, Jaime. *Revolta Urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org). *O Brasil Republicano - o tempo do liberalismo excludente - da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Livro 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

³ PECHMAN, Robert Moses (org). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ.

Ceará, como Crato, Aracati, Sobral e Icó. A construção da Estrada de Ferro Fortaleza – Baturité, em 1873, e a expansão do porto, local de partida do algodão exportado para a Europa, favoreceram a consolidação de Fortaleza como principal centro econômico e social do Ceará.⁴

O crescimento populacional de Fortaleza na passagem do século XIX para o século XX, pode ser explicado pelo seu histórico de imigrações.⁵ No período de secas prolongadas como as de 1877,1889,1900 e 1915, uma imensa quantidade de sertanejos deslocou-se do interior para a capital, vitimados pela fome, muitas vezes não conseguindo chegar a Fortaleza devido a longa caminhada. Muitos ficaram na capital cearense, não retornando para os seus locais de origem, tornando-se mendigos, vadios, meninos de rua, prostitutas e, junto aos pobres que a cidade já possuía, aumentavam o número de miseráveis em Fortaleza.

O tecido social de Fortaleza era formado por esses pobres e mendigos, um reduzido grupo de comerciantes e industriais, além de profissionais liberais e intelectuais.

A elite, composta pelos comerciantes, industriais, profissionais liberais e intelectuais compunha o restrito grupo social privilegiado que procurava se diferenciar da chamada “ralé”, terminologia utilizada na época para definir os pobres. À medida em que as classes privilegiadas se auto-legitimavam pelo status social e poder aquisitivo, promoviam uma forte divisão entre os grupos sociais, transformando os espaços de convivência. A elite, inicialmente, residia no centro da cidade⁶, em casas próximas do comércio e de áreas de lazer, restando para os indigentes se instalarem nos arrabaldes da cidade, em áreas como o Outeiro e o Arraial Moura Brasil.

Contudo, buscando-se posicionar enquanto grupo hegemônico, a elite utilizava estratégias de diferenciação social nos espaços de convivência da cidade. Por isso, aos poucos, ocorre um lento afastamento da moradia desse

⁴ Com relação ao processo de “hegemonia” pelo qual passou a cidade de Fortaleza durante o século XIX, Ver: LEMENHE, Maria Auxiliadora. *As razões de uma cidade: conflitos de hegemonias*. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1991.

⁵ NEVES, Frederico de Castro. *A Multidão e a História: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. De acordo com o censo, em 1900 a população local era de 48.369 habitantes. Em 1920, este número sobe para 78.536 habitantes.

grupo do centro da cidade para áreas nos arredores como o bairro da Jacarecanga, que se torna um dos primeiros bairros residências da elite e que passa a ser mais um elemento de diferenciação social desta, no início do século XX:

As áreas escolhidas por essa elite eram preferencialmente as que hoje correspondem os bairros de Jacarecanga e Benfica. No Jacarecanga, poder-se-iam encontrar, mesmo que de forma não muito adensada, residências edificadas à feição de palacetes, segundo os ditames do ecletismo, tão em voga no começo dos anos 1900. Tais edificações se concentravam principalmente nos arredores da Praça Fernandes Vieira, hoje Praça do Liceu. No Benfica, detectava-se a existência de chácaras esparsadas, ao longo da hoje Avenida da Universidade e Avenida João Pessoa, assim como na área do atual bairro Joaquim Távora. Algumas casas apalecetadas também surgiram na região do Alagadiço, hoje correspondente à Avenida Bezerra de Menezes. (...) os bairros que se afirmaram como preferidos pelas elites, em começos do século XX, eram os que se desenvolveram ao longo dos caminhos originais que ligavam Fortaleza a outros pontos: Jacarecanga - estrada para Vila Velha, Benfica - estrada de Parangaba, Alagadiço - estrada de Soure e Joaquim Távora - estrada de Messejana.⁷

O deslocamento das classes abastadas pode ser reflexo do temor causado pela multidão de retirantes que invadem Fortaleza durante a seca de 1915, além da revolta urbana de 1912, ocorrida durante o governo de Nogueira Accioly.⁸ A ocupação de Jacarecanga, a partir dos anos de 1920, configura “... o surgimento dos primeiros bairros elegantes da Capital, delineando com maior visibilidade os novos espaços burgueses e reforçando a segregação sócio – espacial entre ricos e pobres na cidade”.⁹

No entanto, isso não quer dizer que o centro foi despovoado pela elite, pois, mesmo com o deslocamento residencial era nele que estavam localizados os principais espaços de trabalho, lazer e encontros da elite como as lojas, os cafés,

⁶ O centro da cidade era o local onde eram realizadas as ações de remodelação urbana.

⁷ PONTES, Albertina Mirtes de Freitas. *A cidade dos clubes: modernidade e “glamour” na Fortaleza de 1950-1970*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005, p. 79-80.

⁸ Sobre a revolta urbana que depôs a oligarquia de Nogueira Accioly Ver PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social(1860-1930)*. 3^ª.ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001, pp. 45 – 48.

⁹ PONTE, Sebastião Rogério. Op. Cit., p. 60.

o Teatro José de Alencar, as praças, os clubes, o Passeio Público e as salas de exibição cinematográfica.

Alguns desses espaços de lazer nos anos de 1920, em Fortaleza, podem ser compreendidos como ambiente de diferenciação social. A estrutura social de Fortaleza era bastante marcada pela “segregação” social na década de 1920. Os locais de diversão eram freqüentados de acordo com o poder aquisitivo, e mesmo em locais públicos havia espaços de diferenciação social.

Para compreendermos o lugar do cinema na cidade e a elitização deste espaço, analisamos o Passeio Público e os clubes que eram locais freqüentados pela elite que, sobretudo a partir da década de 1920, tornou-se público das salas de exibição cinematográfica de Fortaleza.

1.2. O Passeio Público e os clubes

O Passeio Público, inaugurado em 1880, era um dos lugares mais freqüentados pela população de Fortaleza. Anteriormente este local era denominado de Praça dos Martíres em virtude da execução de alguns participantes da Confederação do Equador ter ocorrido em tal praça. Ao ser remodelada, esta área de lazer tornou-se um ponto de referência urbana na cidade:

Localizado no perímetro central e com ampla vista para o mar, o Passeio Público tornou-se de pronto a principal área de lazer e sociabilidade, até que despontassem outras tentadoras opções a partir do século XX, como o Theatro José de Alencar (1910) e os cines Majestic e Moderno.¹⁰

No decorrer do segundo decênio do século XX, tal logradouro ainda era “cultuado” como importante espaço de sociabilidade. Sua divisão espacial em três avenidas especificava o lugar social dos seus usuários.

De acordo com o memorialista Otacilio de Azevedo:

O Passeio Público era uma ampla praça dividida em três partes iguais. A primeira era a Caio Prado, onde fervilhava a fina sociedade local; a parte do meio era a chamada Carapinima, destinada ao pessoal da classe média e onde a Banda da Polícia Militar executava operetas e valsas vienenses. A terceira era a avenida Padre Mororó, freqüentada pela ralé – as mulheres da vida, os rufiões e os operários pobres¹¹.

Ao descrever o Passeio Público, Otacilio de Azevedo especifica os freqüentadores correspondentes a cada avenida(ou alameda). Nesta divisão identificamos uma cidade marcada por um desenvolvimento urbano, e ao mesmo tempo pelo aumento de pobreza, o que leva a elite a buscar elementos de diferenciação e separação dos demais grupos sociais. Os locais de passeio e lazer, as moradias fora do centro em bairros como Jacarecanga, são exemplos desta diferenciação social da elite fortalezense.

¹⁰ PONTE, Sebastião Rogério. Op. Cit., p.31.

¹¹ AZEVEDO, Otacilio de. *Fortaleza Descalça: reminiscências*. Edições UFC, 1980, p 50.

No que concerne à divisão do “Passeio Público”, a descrição feita correntemente nos escritos memorialísticos é desta perfeita separação entre os grupos sociais que freqüentavam a praça, cada qual a ocupar uma de suas avenidas.¹² No entanto, tal “espontaneidade” é questionada pela historiografia mais recente em trabalhos como o de Antonio Luiz Macêdo:

Defender a idéia do Passeio Público como amostra da harmonia social reinante em Fortaleza na virada do século XIX abriga certos riscos de ordem política. O primeiro consiste na afirmação de hierarquias, transformando a sociedade num simples mosaico dividido em superiores e inferiores. Em segundo lugar, a sugestão de que todos os freqüentadores aceitavam a separação em três planos mascara os conflitos sociais, perpetuando a imagem conservadora do povo brasileiro como entidade pacífica, submissa e obediente. Por fim, insistir nessa divisão espacial rígida e espontânea é desconhecer a multiplicidade dos usos dos lugares, continuamente recriados na vivência diária dos habitantes. Com seu apego a uma visão idílica do Passeio Público, a crônica histórica de Fortaleza se alinha a uma concepção elitista e preconceituosa em relação às camadas populares. Cabe indagar se a segregação espacial correspondia a uma prática aceita por consenso e sem qualquer traço de conflito, como tradicionalmente se quer insinuar.¹³

Para o historiador Carlos Eduardo Vasconcelos Nogueira, tal divisão seria mais uma expectativa dos intelectuais, pautadas em uma visão elitista, do modo como o povo deveria se comportar, do que uma descrição do cotidiano no “Passeio Público”:

Talvez essa distribuição nunca tenha funcionado do modo como foi descrita. Pois a memória de uma apartação espontânea dos grupos sociais que freqüentavam o Passeio Público tinha raízes em uma alegoria constituída no domínio da escrita. E esta (como a memória) simplifica, idealiza. Não recebe passivamente os objetos de uma realidade exterior, mas os fabrica, a partir de procedimentos específicos e de um espaço próprio: a página em branco. Nessa perspectiva, a alegoria dizia menos sobre o povo que sobre as expectativas de intelectuais do modo como este devia portar-se. Não descrevia a

¹² NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. *Tempo, Progresso, Memória; um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2006, p.48.

¹³ SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. *Fortaleza: imagens da cidade*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretária da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001, p.90.

realidade, mas a harmonizava, criando um mundo utópico, desprovido de conflitos e ambigüidades.¹⁴

Na década de 1930, o Passeio Público já não possuía o mesmo status de outrora, ao passo que já no decênio anterior começava a perder sua funcionalidade para outros espaços de sociabilidade como o cinema:

Em meio às contínuas mudanças na paisagem da cidade, o Passeio Público parecia conservar algo que escapava ao mundo moderno e sua lógica racional. Em função do sentimento de ruptura ocasionado pela mutação da cidade, afigurava-se em elo com o pretérito, restituía uma continuidade, assegurada mediante sua preservação enquanto suporte físico da memória. Guardava, em sua existência subtraída da atualidade, algo que faltava aos novos equipamentos, cinemas e novos jardins, perdidos em sua praticidade de lugar de encontro e vitrine de ostentação de riqueza. Achava-se o lugar nesse cruzamento de tempos: era vivido de outra maneira, pois em parte havia perdido sua funcionalidade; adquiria estatuto de objeto antigo, que existe tão somente para significar o tempo.¹⁵

Outro espaço de lazer das elites eram os clubes, estes foram criados ainda no final do século XIX, passando a ter uma maior relevância no início do século XX, em especial na década de 1920. Os clubes em Fortaleza, foram criados por grupos específicos que se afirmavam economicamente e assim como no Passeio Público, buscavam espaços de lazer exclusivos.

No entanto, ao contrário do Passeio Público que era ao ar livre e freqüentado por diversas classes sociais, os clubes eram espaços fechados de sociabilidade exclusiva das elites.

Para se ter acesso aos clubes, *“...era preciso ser sócio e pertencer ao grupo estabelecido. Nesse sentido, os clubes representavam as profissões e ofícios que compunha a elite em ascensão, principalmente os comerciantes”*.¹⁶

De acordo com Diocleciana Paula da Silva, no início da década de 1920 havia poucos clubes, no entanto, a quantidade era suficiente para atender ao

¹⁴ NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. Op. Cit., p.51.

¹⁵ Id. Ibidem p.47.

¹⁶ SILVA, Diocleciana Paula da. *Do recato à moda: moral e transgressão na Fortaleza dos anos 1920*. Fortaleza:UFC, Dissertação de Mestrado, 2004, p 74. Ver também PONTES, Albertina Mirtes de Freitas. Op.Cit.

abonado público freqüentador. Ao longo daquela década, os profissionais liberais, os industriais e os comerciantes foram fundando seus próprios locais de diversão com acesso restrito e definido pelo poderio econômico e pelo pertencimento a um grupo:

Em Fortaleza, ao longo dos tempos, conviveram inúmeras dessas agremiações. Com efeito, pode ser arrolada uma grande quantidade de nomes que compunham o vasto conjunto de clubes sociais que desfrutaram (alguns ainda desfrutam), no passado, de poder e prestígio, em maior ou menor escala, consoante os grupos que congregavam. Havia os clubes de natureza classista, esportiva, ou de colônias de cidades interioranas, assim como existiam os ditos “suburbanos”. Mas são, sobretudo, os clubes chamados “elegantes” que estão presentes nos jornais, com maior freqüência, ocupando espaço com convites, convocações de reuniões e matérias referentes a toda espécie de eventos que lá aconteciam: bailes, desfiles, jantares, recepções, aniversários, acontecimentos comemorativos, homenagens, etc. Eram esses “clubes dos ricos” extremamente “fechados”, tendo o seu ingresso vedado aos não sócios. Os critérios para a associação também eram rigorosos, sendo a aprovação de nomes candidatos motivo de deliberação de diretoria.¹⁷

Uma das primeiras agremiações criadas em Fortaleza foi o Clube Cearense, inaugurado em 1867. Tal agremiação, era composta por políticos e comerciantes nacionais e estrangeiros, sobretudo os de procedência inglesa, francesa e portuguesa, que eram ligados às atividades de importação e exportação.

O Clube Cearense era uma instituição elitista de acesso restrito não permitindo a presença de outros membros que não fossem de seu quadro social.¹⁸ A postura discriminatória existente no Clube Cearense, estimulou a criação de uma outra agremiação, o Club Iracema, com sede na Praça do Ferreira. Sua fundação ocorreu em 1884, “... *por moços do commercio e funcionários da alfândega desta capital, com o fim de combater o exclusivismo reinante em o antigo club Cearense, que vangloriando-se de aristocratas, não admittia no seu seio aquelles elementos das, hoje em dia, tão acatados, entre seus pares.*”¹⁹

¹⁷ PONTES, Albertina Mirtes de Freitas. Op. Cit., p.117-118.

¹⁸ Inicialmente este clube ficou localizado na Rua Senador Pompeu e posteriormente, em 1872, transferiu-se para um prédio no Passeio Público. Este clube desapareceu no final do século XIX.

¹⁹ Fortaleza, Revista Ba-ta-clan, 8 de julho de 1926.

Mesmo sendo hostilizados pela aristocracia, os grandes comerciantes cresciam economicamente, no início do século XX, tornando-se um forte grupo. Apesar de ter sido criado como forma de se opor ao “exclusivismo” do Clube Cearense, o Club Iracema era um local de acesso restrito, ao passo que seus sócios eram compostos basicamente por grupos ligados ao comércio e a alfândega.

Os outros clubes que surgiram foram: o Clube dos Diários, em 19 de março de 1913; o Maguari Esporte Clube, surgido em 1924, era uma agremiação inicialmente relacionada à prática do futebol tendo inclusive disputado o campeonato cearense. Posteriormente, na década de 1940, direcionou suas atividades exclusivamente para o setor social. No ano de 1924, é fundada mais uma agremiação o Country Club que veio a ser inaugurado para congregar, sobretudo, os integrantes da colônia inglesa que residiam na capital cearense. Ao final da década de 1920, foi inaugurado mais um clube, era o Náutico Atlético Cearense fundado por jovens ligados a setores do comércio. Localizado inicialmente na praia Formosa, tal agremiação na década de 1940 foi transferida para o bairro do Meireles onde um novo e luxuoso prédio foi erguido.

Nas décadas seguintes, outras agremiações surgiram na capital cearense demonstrando que o lazer privado em clubes não se limitou aos primeiros decênios do século XX.

1.3. O cinema e a cidade

Com relação ao cinema, este, em sua origem, era um lazer barato, um divertimento popular, sendo os filmes exibidos em locais como circos, feiras e sendo parte de um espetáculo de variedades. O seu público era composto principalmente por pessoas pobres, “iletradas” e do sexo masculino²⁰. Posteriormente, com a sua maior autonomia e crescimento, a exibição cinematográfica deixa de ser uma atividade de exibidores ambulantes para se fixar em salas.²¹

No Brasil, a primeira sessão cinematográfica teria ocorrido na Rua do Ouvidor, número 57, no dia 8 de julho de 1896, na então Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro. As projeções itinerantes existentes nesse período foram levadas a algumas cidades brasileiras, dentre elas, Fortaleza. Tais exposições eram compostas de vistas em movimento, as quais eram feitas geralmente em locais públicos, como cafés, parques de diversão, circos e quermesses. Estas fitas eram

²⁰ No início, os filmes foram exibidos como curiosidades ou peças de entreto nos intervalos de apresentações ao vivo em circos, feiras ou carroças. Essa forma de difusão permaneceria viva em zonas suburbanas ou rurais. Nos grandes centros urbanos dos países industrializados, porém, a exibição de filmes muito cedo se concentrou em casas de espetáculos de variedades, nas quais se podia também comer, beber e dançar, conhecidas como music - halls na Inglaterra, café - concerts na França e vaudevilles ou smoking concerts nos Estados Unidos. O cinema era então uma das atrações entre as outras tantas oferecidas pelos vaudevilles, mas nunca uma atração exclusiva, nem mesmo a principal. A própria duração dos filmes que era de alguns segundos e não mais do que cinco minutos, impedia que se pensasse em sessões exclusivas de cinema nos primeiros anos de cinematógrafo. O preço cobrado pelo ingresso não podia funcionar como mecanismo de seleção do público, pois era ainda muito baixo e coincidia de ser o mesmo dos vaudevilles. No período que vai de 1895, data das primeiras exposições públicas do cinematógrafo dos Lumière, até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de vaudeville, ou então gags de comicidade popular, contos de fadas, pornografia. Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como "paisagens", "notícias", "tomadas de vaudeville", "incidentes", "quadros mágicos", "teasers" (eufemismo para designar a pornografia). COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995 - (Coleção Clássica) e MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997 (Coleção Campo Imagético).

²¹ Em Fortaleza a presença de exibidores ambulantes começou a ocorrer nos últimos anos do século XIX se estendendo até o início do século XX. As exposições ocorriam em salas adaptadas, teatrinhos, na Praça do Ferreira, no Passeio público ou em ruas do centro da cidade como a Rua Formosa (atual Barão do Rio Branco) e a Rua Major Facundo. Algumas exposições eram parte integrante da programação de circos e até o ano de 1908 a exposição não ocorria em espaços exclusivos para o cinema. LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.59. (Vide Anexo)

geralmente mais uma atração com animais adestrados, como macacos, cães, cobras, acrobatas, jogos, mulheres barbadas e prestidigitadores.²²

Em 1897, seria inaugurada a primeira sala fixa de exibição cinematográfica no Brasil. Tal inauguração ocorreu no Rio de Janeiro na Rua do Ouvidor, número 141, sendo esta sala denominada inicialmente por “Salão de Novidades” e, posteriormente, vindo a ser chamada “Salão Paris no Rio,” sendo de propriedade de Paschoal Segreto e Cunha Sales.²³

A cidade do Rio de Janeiro foi pioneira na atividade de exibição cinematográfica e no desenvolvimento de uma série de atividades relacionadas ao meio cinematográfico:

Pode-se afirmar que a atividade cinematográfica no Brasil teve seu início no Rio de Janeiro; não apenas porque na então capital federal foram feitas as primeiras exibições e rodadas as primeiras imagens em películas, mas sim pelo fato dessas ações terem se desenvolvido no tempo de maneira contínua e crescente. No rastro dessas atividades surgiram laboratórios e ateliês, textos na imprensa sobre o assunto, empresas representantes de equipamentos cinematográficos, homens dispostos a investir, salas fixas de exibição e técnicos que adquiriam formação e experiência.²⁴

A transformação física destes espaços destinados à exibição cinematográfica, assim como, a feitura de novos filmes, foram fundamentais para que um novo público adotasse o cinema como lazer. Famílias, crianças e mulheres, no caso, da elite, adotaram tal espaço, onde até sessões específicas eram destinadas a este novo público.

Em Fortaleza, no ano de 1915, em um anúncio, do “Cine Rio Branco”, pertencente a Henrique Mesiano²⁵, esta sala se intitulava como a preferida pelas famílias. O seu público era composto por cavalheiros que pagavam \$800 pelo ingresso, senhoras que pagavam \$500, menores \$400 e o público da geral que também desembolsava \$400. Neste anúncio percebemos a valorização de um

²² LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas; Itinerários do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS, Tese de Doutorado, 2005, p.13.

²³ No capítulo 2 tratamos da atividade cinematográfica destes exibidores.

²⁴ LUCAS, Meize Regina de Lucena. Op.Cit., p.30.

²⁵ No capítulo 2 discutimos a presença de Henrique Mesiano na atividade cinematográfica local, tendo este tentado ser um forte concorrente de Luiz Severiano Ribeiro.

público “respeitável” onde a presença de cavalheiros, senhoras e crianças da elite comercial da capital cearense, demonstra que o cinema possuía um significado diferente de outrora, no caso, do final do século XIX, quando no âmbito mundial, ou mais precisamente na Europa, as exhibições eram realizadas nas periferias, próximos aos cordões industriais, onde a diversão suspeita misturava-se facilmente com a prostituição e a marginalidade. Nesses lugares, o cinematógrafo nasceu e tomou força durante os seus 10 ou 20 primeiros anos.²⁶

No anúncio, há pouco citado, do “Cine Rio Branco”, o filme que seria exibido era uma fita policial da Aquila – films intitulada *Bastarda*, dividida em quatro partes. O ano de 1915, quando foi exibido este filme, foi exatamente a data em que o cinema, no âmbito mundial, passou por uma profunda mudança na feitura filmica e nas práticas de exibição cinematográfica²⁷ como um todo com as inovações realizadas por David Wark Griffith²⁸. Vale ressaltar que neste mesmo ano foi que Luiz Severiano Ribeiro entrou na atividade cinematográfica com a inauguração do “Cine Riche”.

No período iniciado em 1895, quando os irmãos Lumière realizaram sua primeira exibição pública, até meados da primeira década do século XX, os filmes produzidos eram compostos por cenas de atualidades ao ar livre, temas dramáticos, cômicos, históricos, atualidades reconstituídas, números de vaudeville, gags de comicidade popular, incidentes, pornografia e além disso:

...no que diz respeito mais propriamente ao conteúdo, os primeiros filmes não só davam exemplos abundantes de cinismo e perversão, como ainda ridicularizavam a autoridade, invertendo os valores morais. Filmes como *How they rob men in Chicago (1900)* e *A legal hold – up (1901)* mostravam policiais corruptos utilizando suas prerrogativas legais

²⁶ MACHADO, Arlindo. Op. Cit., pp.77-78.

²⁷ Entendemos por prática de exibição cinematográfica não somente a feitura filmica, mas também a construção de salas luxuosas, a valorização da figura da “estrela de cinema”, assim como a criação de sessões cinematográficas exclusivas para o público feminino. Ao longo desta dissertação, discutimos como tais inovações foram vivenciadas na cidade de Fortaleza nos anos de 1920.

²⁸ Neste período inicial do cinema um dos desafios da produção filmica foi conseguir elaborar narrativas organizadas e lineares de tal modo que a continuidade do enredo não fosse comprometida: “Griffith jogará aí um papel decisivo, mas é preciso levar em conta que o processo de descoberta será lento, contraditório e só poderá ser considerado mais ou menos otimizado por volta de 1915, notadamente com as suas duas obras máximas: *The birth of a nation* (1914) e *Intolerance* (1916).” Id. Ibidem p. 109.

para roubar as pessoas nas ruas, enquanto *Charles Peace (1905)* focalizava a vida de um famoso ladrão londrino, condenado à morte 50 anos antes, como um apaixonado espetáculo de acrobacias de um *clown* circense que faz gato-sapato da polícia e das autoridades. O grande herói do período, reverenciado por um número incontável de pequenos filmes, é o *tramp* (vagabundo, andarilho), de que Chaplin seria uma espécie de reencarnação, quase 20 anos depois, com seu personagem Carlitos.²⁹

As reações foram muitas, em especial, nos Estados Unidos, onde as autoridades submeteram as casas de exibição a leis bastantes severas dentre outras punições:

Nos Estados Unidos, particularmente, onde a guerra ao cinematógrafo chegou a um nível insuportável, os industriais que investiam no setor e a pequena burguesia, que realizava os filmes na condição de fotógrafos, cenógrafos, roteiristas e diretores, sentiram que o cinema precisava mudar. Esses homens todos perceberam rapidamente que a condição necessária para o pleno desenvolvimento comercial do cinema estava na criação de um novo público, um público que incorporasse também (ou sobretudo) a classe média e os segmentos da burguesia. Essa nova platéia não apenas era mais sólida em termos econômicos, podendo portanto suportar um crescimento industrial, como também estava agraciada com um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes. A extraordinária expansão do cinema americano e a sua ascensão ao domínio mundial depois do advento do som foram consequência direta da criação dessa audiência durante o período 1905-1915. Já um país como a França que continuou fazendo cinema popular dirigido ao proletariado dos cordões industriais até o final dos anos 20 acabou perdendo o vasto mercado internacional que havia conquistado nos primeiros tempos e teve de se contentar com a sua pequena audiência doméstica. O grande Méliès, por exemplo, que acumulou fortuna e ganhou prestígio mundial com suas alucinadas *féeries*, acabou seus dias na miséria e no anonimato, vendendo jornais na periferia de Paris.³⁰

A presença de David Griffith foi marcante devido ao fato dele ter ensinado o cinema a contar histórias de uma forma linear. A literatura romanesca dos séculos XVIII e XIX passou a fornecer o desejado material narrativo que seria adequado a linguagem cinematográfica que se aperfeiçoava:

²⁹ Id. Ibidem p.81.

³⁰ Id. Ibidem p.83.

David W. Griffith, consciente de que “o filme só poderia se tornar significativo se o material com que ele trabalha o fosse também” (Jacobs 1975, p. 104), levou à tela nada menos do que um pelotão de escritores em que se incluía gente como Shakespeare, London, Tennyson, Poe, Stevenson, Tólstoi, Dickens, de Lorde, Browning, Eliot, Norris, Fenimore Cooper, Maupassant, Kingsley, Henry e tantos outros. Claro que toda essa diversidade de talentos era traduzida por ele nos termos de sua formação protestante e vitoriana: nas mãos de Griffith, todo romance acaba virando uma história de Charles Dickens, pois, como observou maldosamente Eisenstein (1949, p.201), um e outro “sabiam utilizar admiravelmente os traços infantis de seu público”. Valia, em todo caso, a intenção: era preciso dar legitimidade ao cinema, superar a reação e os preconceitos das classes mais ilustradas, aplacar a ira dos conservadores e moralistas e sobretudo inscrever o cinema no universo das belas-artes.³¹

Na medida que os decênios iniciais do século XX avançavam consolidava-se a capacidade do cinema de contar histórias de forma narrativa e linear.

Nos anos de 1920, período no qual concentramos nossa análise, as salas no âmbito mundial “... *deixam de ser apenas grandes galpões que reuniam trabalhadores, e passam a ser também lugares de distinção social, tomando o teatro e a ópera como seus paradigmas de luxo e organização*”.³²

Nos Estados Unidos, nos anos de 1920, o cinema se consolida como um espetáculo de entretenimento de massas:

Grandes salas – a média é de quinhentos lugares ou mais – são construídas ou reconstruídas para criar ‘atmosferas’ de surpresa e emoção. Da fachada ao *lobby* a arquitetura da “evasão e desmesura” – nunca identificada com um desenho contemporâneo – se encarrega de lançar o espectador para fora de seu cotidiano: o exotismo é certamente a característica marcante. Nas salas ricamente ornadas o cinema torna-se um divertimento de massas, integrando milhões de imigrantes e uma classe média antes reticente a “frequentar lugares com espetáculos inferiores às suas expectativas artísticas”. A frequência aumenta sobretudo pela afluência de crianças e adolescentes, o que explica a preocupação com a moral dos filmes. Há também uma maior feminilização do espetáculo, ou seja, tanto filme como o espaço

³¹ Idem p 84.

³² SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 25, n.49, 2005, p. 154-155. As transformações na linguagem cinematográfica visam atingir um novo público, agora burguês e elitizado.

cinematográfico dão mais ênfase à preocupações femininas. A frequência salta de 40 milhões, em 1922, para 65 milhões em 1928.³³

A presença feminina, assim como de crianças, é um exemplo marcante desta nova fase do cinema que passava a ser considerado entretenimento voltado para uma classe média que se tornava o “novo público” cinematográfico.³⁴

Outro aspecto interessante é que são buscados elementos do passado como referencial estético para a concepção arquitetônica destas salas, “nunca identificadas com um desenho contemporâneo”. Ou seja, a estética do belo não é baseada em referenciais do cotidiano do público, mas sim em elementos do passado.

Nos Estados Unidos, o cinema constituía-se em um entretenimento de alcance popular, mesmo quando passou a ser considerado uma arte. O cinema tornou-se uma importantíssima atividade econômica após a Primeira Guerra Mundial com a consolidação da indústria norte-americana montada no tripé produção, distribuição, exibição e o declínio da produção cinematográfica européia.

No Brasil, apesar da diferença econômica e social se comparado aos Estados Unidos, algumas tendências foram reproduzidas, no que concerne às práticas de exibição cinematográfica. No caso, o tamanho e o estilo das salas, necessidade imposta pelas próprias companhias que aqui instalaram suas filiais nos anos de 1920.

No Rio de Janeiro, as salas passaram por um processo de enobrecimento de forma mais intensificada a partir de 1924, com a construção do Quarteirão Serrador. No ano seguinte, o mesmo ocorreria em São Paulo:

A evolução da sala de espetáculo cinematográfico brasileira se dá em estreita correlação com as transformações do produto filmico importado. Surge em função dele e se adapta estruturalmente às suas características técnicas mais salientes. Ainda assim traveste-se aqui e

³³ SCHVARZMAN, Sheila. Op.Cit., p.161-162. Vale lembrar que a presença dos filmes norte-americanos no mercado brasileiro foi intensificada com o pós-guerra.

³⁴ No capítulo 4, analisamos a presença feminina na sala de cinema e o significado da produção de filmes direcionados a este público específico.

ali de influências locais, seja na arquitetura, seja nas práticas e costumes engendrados em seu interior.³⁵

Na capital cearense, o Cine – Theatro Majestic Palace e o Cine Moderno são exemplos de salas luxuosas, uma tendência mundial, adotada aqui por Luiz Severiano Ribeiro visando atender a elite que freqüentava os Clubes e o Passeio Público. Estas salas ficavam localizadas na Praça do Ferreira, principal logradouro da cidade.

A supracitada praça era um local que até a década de 1960 concentrava atividades como lazer e trabalho, sendo um ponto de referência urbana para os habitantes da cidade.

A partir dos anos de 1960, este local começou a perder sua hegemonia enquanto espaço de sociabilidade da população pois:

Quanto à posição de pólo de lazer, tinha de entrar em concorrência com os clubes praianos, com a recém aberta Avenida Beira-Mar, com as próprias praias, a partir de então freqüentadas em massa pelas novas gerações: a condição de tribuna política se esvaziara com a mudança das sedes do poder; quanto aos transportes urbanos, ia perdendo gradativamente a situação de centro distribuidor, com a remoção dos terminais para as praças periféricas, mais distantes, de maiores dimensões e contíguas às vias de saída do centro; o horário noturno sofria também a interferência da televisão...³⁶

Ao longo da existência desse logradouro, várias denominações lhe foram dadas: Feira Nova, Largo das Trincheiras, Pedro II, Praça do Ferreira, Municipal e novamente Praça do Ferreira, permanecendo com esta denominação até os dias de hoje.³⁷

A denominação de “Praça do Ferreira” é em homenagem ao boticário Antônio Ferreira Rodrigues que exerceu cargos políticos de 1842 a 1859 na capital

³⁵ MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.480.

³⁶ CASTRO José Liberal de. *Cartografia Urbana Fortalezaense na Colônia e no Império e outros comentários*. In: *A administração Lúcio Alcântara*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1982, p.30.

³⁷ Em Sessão do dia 28 de abril de 1891 foi restabelecido o nome de Praça do Ferreira, que havia sido substituído por ‘Municipal’ pela resolução de 29 de outubro de 1880, do Conselho da Intendência Municipal. Sobre o assunto Cf: CUNHA, Maria Noelia Rodrigues da. *Praças de Fortaleza*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1990, p.154-159.

cearense sendo, vereador e Presidente da Municipalidade (Intendente), vindo a falecer em 1859.

Quando da gestão do Intendente Cel. Guilherme César Rocha, em 1902, a praça foi arborizada e nela foi construído o Jardim 7 de Setembro, que era cercado por grades. Além do seu aspecto físico, a praça era ponto de encontro de intelectuais que circulavam pelos “cafés” (quiosques edificadas com madeira) instalados neste logradouro, caso do Café Java e do Café do Comercio, dentre outros que compunham as edificações deste espaço.³⁸

Além das salas de exibição cinematográfica, havia uma variada atividade comercial composta por armazéns de estivas, cereais e miudezas, lojas de secos e molhados, lojas de calçados, alfaiatarias, joalherias, tabacarias, casas de fumo, leiteria, restaurantes e cafés. A partir de um mapeamento feito ao longo da década de 1920 identificamos a seguinte composição comercial existente na Praça do Ferreira :

RESTAURANTES E CAFÉS
Restaurante Guerreiro de J. Guerreiro, n. 32
A Gruta de Theophilo Cordeiro, n 184
Art-Nouveau de Pedro Eugenio & Cia
Café Riche de Jucá & Ramon
Café Avenida de Ellery & Cia
Ponto Chic, n.42
Café do Comércio, n.50
Café Iracema de Ludgero Garcia, n.52.

LOJAS DE MODAS E CONFECÇÕES
Estrela do Oriente de V. Soares & Cia
Crysanthemo de M. Guil. ^{me} & Irmão, n. 95
Empório da Moda, n.181/183
Paulo Caminha, n. 197
Sultana de C. Codes, n. 42
Anthero Coelho de Arruda, n.44

ARMAZÉNS DE ESTIVAS, CEREAIS E MIUDEZAS
Loureiro & C. ^a , n.181

³⁸ O “Café Java”, por exemplo, data de 80 do século XIX, tendo sido demolido em 1925 em uma reforma feita na praça. Foi neste “Café” freqüentado pela intelectualidade e boemia literárias de Fortaleza que nasceu a idéia de se criar em 1892 a “Padaria Espiritual” que se destacou pela inovação e irreverência. PONTE, Sebastião Rogério. Op. Cit., p. 150.

Luiz Perdigão Bastos, n.183
V. Castro, n.187
J. de Oliveira, n.193
M.C. de Oliveira, n.205
Leitão e Silva, n.207-209
Vasconcelos & C. ^a
J. Leopoldino da Silva, n.199

CÂMARA, João. *Almanaque Estatístico, Administrativo, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará*. Fortaleza: Typ. D'A República.- Foram consultadas as edições da década de 1920

Além dos supracitados estabelecimentos, também havia na Praça do Ferreira: Salões de Bilhares: “Majestic Palace” de Severiano Ribeiro, n 204; “Polytheama” de Juvencio Brito, n.204, Molduras: De A. Medeiros, n.36, Ateliers de Costuras e Confecções de Chapéus: “A Formosa Cearense” sob a direção de D. Maria Celina Sisnando Costa e D. Esther Moreira, n.205, Ateliers de Retratos a Crayon e a Óleo: “J. Ribeiro” - Diploma de Honra, n.220, Casas de Fumos: R. Agostinho, n. 38, Tabacarias: “Polytheama” de J. Bezerra Netto; Theophilo Cordeiro <A Gruta>, n.180; Castello <Café do Comércio> ,n.48, Alfaiatarias: “Amancio” de V. Amancio Cavalcante, n.34; “Guimarães” de Alfredo Guimarães, n.32, Livrarias e Papelarias: “Americana” de Souza, Gentil & Cia, n.186, Lojas de Louças, Vidros e Miudezas: SOUZA, Gentil & Cia, n 188; Almeida & Cia, n.212, Loja de Ferragens: J. Patrício & Cia, n.201, Casas Exportadoras e Importadoras: J. Lopes & Cia, n.50, Farmácias e Farmacêuticos: “Pasteur” de Eduardo Bezerra & Cia, n.202; “Galeno” de Joaquim Studart da Fonseca, n.214; “Normal” de Jaime Studart, n.222.

Percebemos que a Praça do Ferreira era um espaço de consumo e serviços o que favorecia a presença de um grande número de pessoas. Isso demonstra o quanto era significativo possuir uma sala de cinema neste conceituado logradouro repleto de atividades comerciais.

A presença dos salões de bilhares do Majestic Palace e do Polytheama demonstram que, além da sala de exibição cinematográfica, o público tinha a opção de freqüentar também estes outros estabelecimentos de diversão e sociabilidade. Ao contrário das salas de cinema que eram freqüentadas pelo público de ambos os sexos, os salões de bilhares eram espaços eminentemente masculinos. Como

veremos no capítulo 4, a presença feminina no espaço público era algo ainda bastante acanhado no início do século XX.

As salas de exibição cinematográfica existentes na “Praça do Ferreira”, nos anos de 1920, ficavam localizadas à rua Major Facundo, formando uma espécie de “quarteirão do cinema”.³⁹ Vale ressaltar que, antes mesmo desta década, a Praça do Ferreira já era o espaço por excelência das salas de cinema. A primeira sala de exibição cinematográfica fixa de Fortaleza, o Cine DiMaio, inaugurado em 1908, pelo italiano Vitor DiMaio, localizava-se neste logradouro. No entanto, de 1908 até 1917, possuir uma sala de exibição cinematográfica na Praça do Ferreira era um privilégio de poucos. No decênio seguinte, período que estamos analisando, apenas Luiz Severiano Ribeiro possuía salas de cinema na Praça do Ferreira, as demais ficavam localizadas em outros pontos da cidade⁴⁰.

Podemos identificar três tipos de salas de exibição cinematográfica existentes nesse período: as salas comerciais, as de associações leigas e as paroquiais, ligadas à Igreja Católica ou a associações religiosas:

- **Comerciais:** Cine-Theatro Majestic Palace, Cine Moderno e Cine Polytheama;
- **Associações leigas:** Cine Centro, Cine Dramático Familiar, Cine Recreio Iracema, Cine Merceeiros e Cine Phenix;
- **Paroquiais:** Cinema São José, Cinema Pio X, Cinema União dos Moços Católicos, Cine Paroquial.

Na Praça Cristo Redentor ficava localizado o Cinema São José pertencente ao “Circulo de Operários e Trabalhadores Católicos São José”. Esta associação mantinha uma escola noturna para sócios e crianças pobres, além de possuir uma

³⁹ As salas que ficavam neste quarteirão eram as seguintes: Cine-Theatro Majestic Palace, Cine Moderno e Cine Polytheama. Com relação ao “Cine Moderno”, o memorialista Edigar de Alencar afirma: “ à sua última sessão, de domingo, acorria toda a sociedade de Fortaleza, que antes esparecia na retreta do Passeio Público. Antes das nove horas, o mundo elegante abandonava o velho logradouro e desembocava pela rua Major Facundo, desfilando pelas inúmeras rodas da calçada das residências dos sírios rumo ao Moderno”. ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e anteontem*. Fortaleza: Edições UFC; Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1980, p.47.

⁴⁰ Nos anexos estão as tabelas referentes às salas com suas respectivas localizações. Na década de 20, as outras salas pertenciam a associações leigas ou religiosas, que adquiriam as fitas junto à empresa Luiz Severiano Ribeiro.

orquestra com vinte e três músicos. O Cinema São José foi inaugurado em 1917, tendo funcionado até 1941. Possuía 1088 lugares, o mesmo número do Cine-Theatro Majestic Palace. Atualmente o prédio abriga o “Teatro São José”.

Na Avenida Duque de Caxias, esquina com rua Barão de Aratanha, ao lado do Convento dos Capuchinhos foi inaugurado em 1923, o Cinema Pio X, pertencente à Ordem dos Capuchinhos.

Ainda na Avenida Duque de Caxias, mas agora esquina com Avenida Tristão Gonçalves, ficava localizado o Cine Centro, pertencente ao Centro Artístico Cearense, uma sociedade constituída a sete de novembro de 1926. O Cine Centro possuía trezentos lugares tendo como público associados e moradores das proximidades.⁴¹

Na Rua Barão do Rio Branco, n. 1.826, ficava localizado o Cinema União dos Moços Católicos, que foi inaugurado em 1927. Esta sala de exibição cinematográfica foi instalada em um prédio construído pelo Centro Cívico Eptácio Pessoa:

Por iniciativa do Centro Cívico Eptácio Pessoa, a cidade ganhara no dia 27 de junho de 1923, um imponente prédio, á rua Barão do Rio Branco, 1826, que serviria de sede ao Instituto Eptácio Pessoa. Doado à Arquidiocese de Fortaleza, destinou-se ao desenvolvimento de cursos e atividades voltadas à instrução popular.

O prédio sediaría também à organização sócio-religiosa União dos Moços Católicos, que dentre suas inúmeras atividades decidiu pela manutenção de um cinema. Sua programação notadamente popular, de filmes mudos, tem como primeiro registro na imprensa, no dia 4 de dezembro de 1927, a exibição “Fama e Fortuna” (Fame and Fortune; Fox Film Corp., 1918, 5 rolos, direção de Lynn F. Reynolds, apresentação William Fox, estória de Charles Alden Seltzer, cenário de Bennett R. Cole, com Tom Mix, Kathleen O’Connor, George Nicholis, Charles McHugh, Annette DeFoe, Val Paul, Jack Dill, E. N. Wallock e Clarence Burton).⁴²

No ano de 1928 são inauguradas duas salas de exibição cinematográfica, o Cine Dramático Familiar e o Cine Recreio Iracema. A primeira, ficava no prédio do Grêmio Dramático Familiar que havia sido criado pelo teatrólogo cearense Carlos

⁴¹ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.397.

Câmara, em 1918. Tal sala estava localizada no Boulevard Joaquim Távora n. 2.046. A segunda sala, o Cine Recreio Iracema, ficava localizada no Boulevard Visconde de Caupe, n.1.023, no ponto final da linha do bonde do Benfica. Na década de 1930 tal sala passou a ser conhecida também como Cine Benfica em alusão ao bairro que leva o mesmo nome.

No ano de 1930 três salas são inauguradas, o Cine Paroquial, o Cine Merceeiros e o Cine Phenix. A Associação Phênix Caixeiral, fundada em 1891, ficava localizada à Rua Municipal (atual Rua Guilherme Rocha) esquina da Rua 24 de maio. Esta associação atuava sobretudo na área educacional e de assistência aos trabalhadores do comércio e aos seus filhos. O seu palacete comportava a sala de exibição cinematográfica e a Escola Fênix Caixeiral.

Com relação ao Cine Merceeiros esta sala de exibição cinematográfica também pertencia a uma associação ligada ao comércio. Era a “Associação dos Merceeiros” que foi fundada em 1914, vindo a inaugurar sua sala de cinema em 1^o de novembro de 1930. Esta sala ficava à Rua Major Facundo, esquina com Clarindo de Queirós, na Praça do Carmo.

O Cine Paroquial, inaugurado em seis de setembro de 1930, estava localizado na Rua Coronel Ferraz, ao lado da Igreja Pequeno Grande e próximo à Escola Normal.

Na década de 1920, todas estas salas adquiriam as fitas para projeção em uma única empresa, a de Luiz Severiano Ribeiro que neste decênio tornou-se o nome mais forte da atividade de exibição e distribuição cinematográfica local expandindo seu poderio para o restante do país.

⁴² Id.Ibidem p. 398

2º Capítulo - O monopólio de Severiano Ribeiro

2.1. Severiano Ribeiro: o início de sua vitoriosa trajetória comercial

No dia sete de setembro de 1921, era inaugurado na Praça do Ferreira, o mais novo cinema de Fortaleza, o Cine Moderno, pertencente à Empresa Luiz Severiano Ribeiro. A década de 1920 iniciava com mais uma sala de exibição cinematográfica e o que aparentemente poderia ser apenas mais uma inauguração, era, na verdade, a “consolidação” de uma nova etapa do cinema na capital cearense¹.

Neste decênio, a figura de Severiano Ribeiro se “consolida” como a do mais importante proprietário de salas de exibição cinematográfica em Fortaleza e único distribuidor cinematográfico local. A cidade passava a conviver com uma nova realidade no que concerne à presença das salas de cinema.

Do final do século XIX até o início do século XX, a cidade de Fortaleza convivia com a presença de exibidores ambulantes que rodavam pelo país com seus aparelhos de projeção cinematográfica. A primeira sala fixa seria inaugurada em 26 de agosto de 1908 pelo italiano Vitor DiMaio na Praça do Ferreira. Era o Teatro Art – Nouveau, também denominado Cinematógrafo Art-Nouveau, Cine DiMaio e, no ano seguinte, Cinematografo Cearense. O italiano Vitor DiMaio era um pioneiro na exibição cinematográfica no Brasil. De 1908 até 1920, a atividade de exibição cinematográfica, na capital cearense, era realizada por diferentes exibidores que concorriam entre si. No decênio de 1920, este cenário modifica-se a partir da atuação de Severiano Ribeiro que, paulatinamente, havia minado seus principais concorrentes, tornando-se nesta década o principal exibidor cinematográfico local.

Desde 1915, Luiz Severiano Ribeiro tem seu nome ligado ao ramo das exibições cinematográficas. No entanto, antes de sua inserção na área de exibição cinematográfica em Fortaleza, ele já era um importante comerciante local.

¹ O Cine Moderno foi uma das salas de exibição cinematográfica mais importantes de Fortaleza permanecendo em funcionamento até o ano de 1968.

Nascido em Baturité, cidade serrana do Ceará, no dia 3 de junho de 1885, era filho do médico Luiz Severiano Ribeiro, que integrou os serviços médicos na Guerra do Paraguai e de Maria Felícia Caracas Ribeiro.

Quando tinha por volta de dezenove anos de idade, ele se muda para Fortaleza. Em 1910, então com 26 anos de idade, casa-se com Alba Moraes, com quem teve cinco filhos: Luiz Severiano Ribeiro Júnior, que seria o sucessor do pai nos negócios, Germana Ribeiro de Lamare, Lais Ribeiro Pinto, Iolanda Ribeiro Portela e Vera Severiano Ribeiro de Sóllis.

Quando Luiz Severiano Ribeiro vem residir em Fortaleza, ele depara-se com uma cidade que estava passando por transformações no âmbito comercial e econômico, iniciadas no final do século XIX:

A produção algodoeira cearense, intensificada a partir da década de 60 do século passado (XIX) e que tinha na Capital o principal centro coletor e distribuidor do produto, provocou um acúmulo de capital em Fortaleza, proporcionando a emergência de novos atores sociais de poder econômico na cidade.

Estes novos grupos sociais emergentes eram formados por elementos ligados ao setor comercial, fortalecidos pelo crescimento dos negócios de importação e exportação, e por um amplo contingente de profissionais liberais, constituído de bacharéis, médicos, engenheiros, jornalistas, literatos, entre outros, provenientes das academias de ensino superior espalhadas pelo Brasil e até pelo exterior. Os profissionais egressos desses cursos comungavam dos ideais de “progresso, civilização e modernidade”, que grassavam pelos grandes centros europeus e que tinham ressonância, também, na capital cearense, sobretudo no final do século passado e primeiras décadas do século XX.²

Neste período de transformações na virada de século do XIX para o XX, Fortaleza passa a ter um considerável crescimento industrial, como bem destaca o historiador Geraldo Nobre:

Em 1895, a capital cearense, ainda modesta, com população de menos de 50 mil habitantes, apresentava um parque industrial que, para as condições da época, se podia considerar apreciável.

Eram os estabelecimentos mais importantes as fabricas de fiação e tecelagem de Pompeu & Irmãos, pioneira no ramo, e a de Holanda e

² SOUZA, Simone de *et alii*. *A gestão da cidade: uma história político – administrativa*. Fortaleza: Fundação cultural de Fortaleza, 1994, p.26.

Gurjão, ambas na rua Santa Isabel. No interior do Estado já se encontravam em funcionamento, produzindo fios e tecidos, a Popular Aracatiense e a Sobralense, respectivamente em Aracati e Sobral.

Outro ramo de atividades industriais, que apresentava certo desenvolvimento na capital cearense, era o de bebidas, notadamente de vinho de caju, produzido pelas fábricas de Januário Jefferson de Araújo, Mamede & Irmão, Antero Teófilo, Joaquim Teófilo Rabelo e Rodolfo Teófilo.

Para atender ao consumo diário da população, existiam, estabelecidas somente na capital, as moageiras de Roberto Ferreira Sampaio e Januário Irineu, abastecidas de matéria-prima pelos cafeicultores da serra de Baturité, cuja decadência já se acentuara.

Iniciara - se o aproveitamento das oleaginosas, por iniciativa de Alfredo Salgado, que representava uma tradição no comércio cearense fortalezense, e de Bernardino Proença, um dos principais empreendedores da época, estabelecido na cidade de Baturité.

A fabricação de sabão contava em Fortaleza com dois estabelecimentos, os de P.A. Mota & Cia. e Bernardo Ferreira da Cruz, existindo outro, de João Gomes de Matos, no Crato, e mais o de Clementino de Oliveira & Cia., em Pacatuba.

O ramo de fundição concorria, em 1895, para as atividades de transformação, na capital cearense, com a fundição a vapor que montada, em 1868, pelos ingleses Spear e Marsden, fora transacionada em dezembro de 1891 com José Cândido Freire, que confiara a direção a Raimundo Soares Freire, antigo e experimentado mestre de estabelecimento. A oficina da Estrada de Ferro de Baturité igualmente fazia trabalhos da espécie, atendendo aos interessados.³

Além destes empreendimentos locais, houve uma presença marcante de firmas estrangeiras que, no início de 1870, possuíam 40% dos estabelecimentos comerciais então existentes. A presença delas na capital cearense dinamizou o crescimento comercial de Fortaleza, destacando-se as casas exportadoras, dentre elas “A Exportadora Cearense”, a “Gradvhol & Filhos”, a “Boris Frères & Cia”, sendo esta última, uma das mais importantes e com grande prestígio junto aos poderes públicos:

Entre outras colaborações com o Estado, consta que os Boris receberam dos governos cearenses as seguintes incumbências: presidência da comissão organizadora da mostra de produtos alencarinós na Exposição Internacional de Chicago (1892-1893), intermediação de diversos empréstimos contraídos junto a bancos europeus, agenciamento, na Escócia, de acordos para a compra de equipamentos metálicos para as obras do porto (1891) e do Theatro

³ NOBRE, Geraldo. *O processo histórico de industrialização do Ceará*. Fortaleza: SENAI/DR-CE, 1989, p.154-155.

José de Alencar (1910). Além do mais, segundo o historiador Raimundo Girão, por mais de uma vez a Fazenda do Estado teve de recorrer a empréstimos financeiros da firma (operações de financiamento era uma atividade dos Boris, dela se servindo fazendeiros, pecuaristas, lojistas e usineiros) para cobrir déficits momentâneos dos cofres públicos.⁴

A firma Boris Frères foi criada no ano de 1868 e possuía sede em Paris. Além da atividade comercial de exportação e importação, era detentora de fazendas agropecuárias, projetos de estrada de ferro, navegação e finanças, empréstimos feitos inclusive ao poder público. A figura de Luiz Severiano Ribeiro, surge neste período de crescimento comercial e investimentos estrangeiros na capital cearense.

O perfil comercial de Luiz Severiano Ribeiro não era o mesmo dos grandes comerciantes da cidade, pois seu campo de atuação era bem diferente. Suas atividades comerciais não eram ligadas às indústrias nem às firmas importadoras / exportadoras. No entanto, este crescimento urbano e a formação de camadas médias favoreciam a inserção de suas atividades comerciais.

A primeira oportunidade comercial foi sua sociedade com Antônio da Justa Menescal, em 1912, proprietário da Livraria Menescal. Em 1915, com recursos próprios, instala a Livraria Ribeiro, localizada à rua Major Facundo, n. 92, chegando a criar uma subsidiária de sua firma em Recife. Por essa época, diversifica seus negócios com o arrendamento ou criação de estabelecimentos diversos, como hotéis, dentre os quais o Majestic Palace e o Hotel de França, sucessor do velho Hotel De France, criado no século passado pelo francês Louis Dragaud; uma fábrica de gelo – à rua santa Isabel,220; o Café Riche e a barbearia Maison Riche, ambos na Praça do Ferreira; o salão de bilhar no Majestic Palace; e outras iniciativas comerciais. Nessa linha de expansão é que se volta para o cinema⁵.

Provavelmente as livrarias atenderiam a demanda de uma elite cultural com formação em academias de ensino superior do Brasil e do exterior. Eram profissionais liberais, médicos, jornalistas, bacharéis e literatos que compunham uma elite letrada na cidade.

⁴ PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. 3^a ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001, p.135.

⁵ LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica – Vol.1 / 1891-1931*. Fortaleza:SECULT,1995, p.271. (Com correção feita pelo próprio autor).

A efervescência cultural na cidade era algo surgido no final do século XIX e que persistia no início do século XX. Os espaços de sociabilidade eram pontos de encontro e troca de idéias desses intelectuais, não se limitando a meros locais de lazer:

As praças, as livrarias, as confeitarias, as bodegas, os salões das barbearias, os cafés constituem-se em lugares sociais de troca de informações, experiências, atualização do léxico político e onde as camaradagens vão definindo formas de intervenção na paisagem social. Não se veja esses espaços apenas como pontos de encontro ou de convívio fugaz.⁶

Os hotéis e as outras atividades comerciais de Severiano Ribeiro se relacionam ao crescimento comercial da cidade, à circulação de dinheiro e à presença de um público consumidor novo. Seus empreendimentos visavam atender a estes consumidores.

Em termos de rendimento, tais atividades comerciais talvez não fossem tão lucrativas se comparadas com as firmas exportadoras e importadoras. Certo é que, quando ele entra na atividade cinematográfica, concentra neste setor seus empreendimentos. Cabe ressaltar que a exploração comercial de salas de cinema era um tipo de capital novo que passava à circular na cidade.

O que teria motivado Luiz Severiano Ribeiro a ter entrado na atividade cinematográfica e investido nesta área? Seria o fato do cinema ser um capital novo ou teria outro motivo a mais? Ao que parece, ele não somente apostava na “novidade” que o cinema significava no início do século XX, mas sobretudo nas mudanças que ocorriam nas práticas de exibição cinematográfica que visavam atender um novo público agora elitizado. A construção de salas luxuosas e a feitura filmica pautada em novos parâmetros estéticos são exemplos de mudanças que estavam ocorrendo nas práticas de exibição cinematográfica.⁷

⁶ GONÇALVES, Adelaide e SILVA, Jorge. *A Imprensa Libertária no Ceará (1908-1922)*. São Paulo: Imaginário, 2000, p.25. A presença de instituições surgidas ainda no final do século XIX como a Academia Francesa e o Instituto Histórico e Geográfico são alguns exemplos de “núcleos de saber” criados pela elite intelectual de Fortaleza.

⁷ A primeira sala de cinema pertencente a Severiano Ribeiro foi o Cine Riche, inaugurado em 1915, quando ele possuía trinta anos de idade.

No segundo decênio do século XX, Severiano Ribeiro atuava no ramo de livraria e papelaria, além das salas de cinema que seriam seu grande empreendimento comercial. Encontramos informações referentes a atuação comercial de Luiz Severiano Ribeiro na capital cearense, mediante um mapeamento feito ao longo dos anos de 1920:

Luiz Severiano Ribeiro	
Livraria, e Papelaria – Empreza de cinemas	
Praça do Ferreira, 196. A 200 – “Livraria Ribeiro”	
Endereço Telegráphico – RIBEIRO	
Caixa Postal – 37	
Capital – 150.000\$000	
Data 1 ^o de Abril 1921	
ATIVIDADE COMERCIAL	LOCALIZAÇÃO
Livraria e Papelaria Ribeiro	Rua Major Facundo, n. 154
Hotel Majestic Palace, de Ribeiro & Cia	Praça do Ferreira
Majestic Palace – Theatro – cinema Moderno – cinema Polytheama – cinema	Praça do Ferreira
Fábrica de Gelo	Rua Santa Isabel, 220

Fonte: CÂMARA, João. *Almanaque Estatístico, Administrativo, Mercantil, Industrial e Literário do Estado do Ceará*. Fortaleza: Typ. D'A República. Também foi consultado o Cadastro das Casas Comerciais do Estado do Ceará.

A atividade comercial de Severiano Ribeiro ficava concentrada na Praça do Ferreira e ruas próximas. Além da papelaria e livraria Ribeiro, havia ainda o Hotel Majestic Palace em cujo prédio também estava instalado o Cine-Theatro Majestic Palace (a sala de exibição ficava no térreo, sendo os andares superiores do prédio destinados à moradia). Na Praça do Ferreira também estavam localizados o Cine Moderno, inaugurado em 1921, e o Cine Polytheama, adquirido em 1922, por Severiano Ribeiro. Todos os cinemas situados nesta praça na década de 1920 eram de propriedade dele. Já a fábrica de gelo ficava localizada à rua Santa Isabel (atualmente rua Princesa Isabel) no centro de Fortaleza. Luiz Severiano Ribeiro expandia seu poderio econômico à partir da Praça do Ferreira, principal logradouro da cidade.

2.2. A parceria entre Severiano Ribeiro e Alfredo Salgado

O ingresso de Severiano Ribeiro na área da exibição cinematográfica ocorreu com a inauguração do Cine Riche, no dia 23 de dezembro de 1915. Este cinema estava localizado justamente onde, em 1908, Victor DiMaio havia instalado a primeira sala de exibição cinematográfica de Fortaleza, o Cine DiMaio. O sócio de Luiz Severiano Ribeiro era Alfredo Salgado, empresário e homem de negócios, que mais tarde irá investir no Cine - Theatro Majestic Palace.

Alfredo Salgado foi um importante nome na luta pela abolição da escravidão. Nascido em Fortaleza, no dia 1^o de setembro de 1855, era filho de Francisco Luís Salgado e Virgínia da Rocha Salgado. Aos quatorze anos de idade, vai estudar na Inglaterra, graduando-se em Comércio. Alfredo Salgado trabalhou na Casa Inglesa, uma filial cearense da firma Singlehurst & Cia., de Liverpool. Durante muitos anos foi intérprete no comércio local dos idiomas alemão, francês e inglês, sendo respeitado em seu meio social. Alfredo Salgado foi membro da sociedade Perseverança e Porvir, dedicada à luta pela Abolição da Escravidão e transformada posteriormente na Sociedade Cearense Libertadora.

Ele compartilhava suas idéias abolicionistas no Clube Iracema, cuja inauguração ocorreu em 1884, ano da Abolição da Escravidão no Ceará. Este clube era “...*muito mais que um mero espaço para diversões refinadas, pois logo se transformou em um núcleo irradiador de expressivos movimentos sócio - políticos e círculos de saber em Fortaleza no final do século passado*”⁸. Transitando nestes espaços de lazer e fazendo parte da elite comercial da cidade, Alfredo Salgado era respeitado em seu meio social além de ser uma das figuras mais destacadas da cidade. Como ressalta o historiador Raimundo Girão, o cearense Alfredo Salgado era “*Finamente educado, cavalheiroso, sempre brumelicamente trajado, mesmo durante a velhice, gozou de grande relevo social, e no seio das classes comerciais manteve-se como figura de alto acatamento*”⁹.

A presença de Alfredo Salgado, como investidor na área de cinema, mostra uma mudança em relação aos primeiros exibidores no país – estrangeiros, como

⁸ PONTE, Sebastião Rogério. Op. Cit., p. 139.

por exemplo, os italianos Vitor DiMaio e Paschoal Segreto. Estes exibidores de outrora geralmente eram homens de posses medianas e ligados ao ramo da diversão.

Vitor DiMaio, na condição de exibidor ambulante, esteve em várias cidades brasileiras e também chegou a instalar salas fixas de cinema, como foi o caso do já referido Cine DiMaio. Este pioneiro, nascido em Nápoles, a 14 de abril de 1852, dedicou-se ao cinema por toda vida chegando à velhice pobre e doente, vindo a falecer no dia 21 de abril de 1926, em Fortaleza, no Café Art – Nouveau, no mesmo prédio onde havia instalado o Cine DiMaio¹⁰.

Paschoal Segreto, imigrante pobre vindo da Itália, foi o primeiro grande empresário voltado para o entretenimento no Brasil. Junto com seu irmão Gaetano, chega ao Brasil em 1883, iniciando uma trajetória de bastante sucesso no ramo das diversões

Pioneiro, funda a primeira empresa de porte e de nome nacional do setor, a mitológica EMPRESA PASCHOAL SEGRETO, que Paschoal nunca formalizou e só foi registrada depois de sua morte. Paschoal observa o sucesso das exibições irregulares do cinematográfico realizadas no Rio e mesmo com a instabilidade da energia por vezes prejudicando a nitidez das sessões, resolve investir no negócio. Em 31 de julho de 1897, em sociedade com Cunha Sales, funda na privilegiada rua do Ouvidor o SALÃO DE NOVIDADES PARIS NO RIO, a primeira sala “fixa” de exibição cinematográfica do país. Com o extraordinário sucesso de público do SALÃO, o cinema seria a menina dos olhos de Paschoal, investimento no qual apostaria antes que qualquer outro aqui. Também com o cinema ficaria conhecido e daria uma nova dimensão a seus negócios. Duplamente pioneiro, além de importar fitas para a programação regular da sala, manda seu irmão Afonso para o exterior comprar e aprender a manejar um equipamento cinematográfico. Em agosto de 1898, um incêndio destrói por completo o SALÃO DE NOVIDADES PARIS NO RIO, assim como o resto, os dois outros andares onde os Segreto guardavam equipamentos e estoques e moravam. No entanto, o prédio estava no seguro, e, depois de contestado, Paschoal é pago e, em janeiro de 1889, reabre o cinematógrafo, já sem a parceria de Cunha Sales, que leva seus negócios para Petrópolis, onde era menos notório¹¹.

⁹ GIRÃO, Raimundo. *A abolição no Ceará*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1984.

¹⁰ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.147-151.

¹¹ MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.503.

Estando ligado ao ramo da diversão, Paschoal Segreto era um tipo de exibidor cinematográfico característico deste período inicial do cinema. A Empresa Paschoal Segreto marcou presença na capital cearense no ano de 1904 em uma breve temporada de 26 de novembro a 11 de dezembro.¹²

Com relação a Alfredo Salgado, ele fazia parte daquela classe média que havia ascendido como elite na virada do século XIX para o XX. Por qual motivo ele investiu em cinema? O que significa sua inserção na atividade cinematográfica em parceria com Severiano Ribeiro? O fato do cinema ser um capital novo que passava a circular na cidade e as mudanças ocorridas com o cinema no âmbito mundial podem nos ajudar a entender a presença de Alfredo Salgado como sócio investidor de Luiz Severiano Ribeiro.

Quando em 1915, Alfredo Salgado fez parceria com Severiano Ribeiro na criação do Cine Riche, buscava obter lucro com a atividade cinematográfica em um momento onde estavam ocorrendo mudanças significativas nas práticas de exibição cinematográfica em termos mundiais. À partir deste ano, a indústria cinematográfica visava atingir um público consumidor burguês, isto é, um público distinto daquele de outrora quando o cinema era um divertimento barato e voltado para o público masculino.

...com a sedimentação da linguagem cinematográfica a partir de Griffith (1915), que deu aos filmes condições de contar histórias mais longas e concatenadas narrativamente, foi possível estabilizar o negócio cinematográfico. Com isso firma-se a indústria e sua produção em série, assim como se constitui uma rede estável de salas de exibição. O caminho e o formato que essas salas vão tomar depende do espetáculo, ou seja, daquilo que mostram, mas antes de tudo, do público que se tinha por alvo atingir¹³.

As mudanças nas práticas de exibição visavam atender a um público elitizado, abonado financeiramente, que passava a ter no cinema um elemento de diferenciação social. Vale ressaltar que a presença do público feminino passa a

¹² LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.99-101. Apenas o nome de Afonso Segreto é mencionado nos anúncios, ao passo que não é possível afirmar se Paschoal Segreto também esteve em Fortaleza. A área de atuação de Paschoal Segreto era a cidade do Rio de Janeiro, logo ele não foi um exibidor fixo cearense.

¹³ SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: vol.25, n.49, p. 154, 2005.

ser valorizada com a feitura de produções cinematográficas voltadas para as mulheres.

O cinema mudou seu formato de exibição, deixando de ser uma simples curiosidade popular para atrair um novo público “...com as possibilidades narrativas abertas pela linguagem cinematográfica a atividade tende a se dignificar através das novas histórias que passa a contar, atraindo o público burguês, o que demanda mudanças nas práticas de exibição.”¹⁴

Em Fortaleza, a elite composta por médicos, advogados, jornalistas, professores e sobretudo comerciantes, era o grupo social que passava a ter no cinema um lugar de distinção social. Certamente visando lucrar com este novo público consumidor e possuidor de capital, tendo a frente a elite comercial, é que Alfredo Salgado, que já era um grande comerciante, passa a negociar com Luiz Severiano Ribeiro. Assim sendo, Alfredo Salgado investia nas salas de cinema, enquanto Severiano Ribeiro ficava responsável pela gestão do empreendimento.

Apostando nesse novo público, em 1915, com o Cine Riche e, em 1917, com o Cine Theatro Majestic Palace, Alfredo Salgado e Severiano Ribeiro fizeram uma parceria que favoreceu a consolidação deste último como grande nome da atividade cinematográfica. Ao se aliar a Alfredo Salgado, Luiz Severiano Ribeiro fazia parceria com uma importante figura da sociedade cearense, o que lhe dava mais credibilidade e inserção neste grupo social influente da cidade.

Ao entrar na atividade de exibição cinematográfica, Luiz Severiano Ribeiro não se contentou em ser apenas mais um proprietário de sala de exibição cinematográfica, ele queria ser o principal. E conseguiu, obtendo além disso, o monopólio na distribuição dos filmes.

Com relação aos seus concorrentes, Severiano Ribeiro adotou como prática pagar mensalmente para que estes mantivessem seus cinemas fechados. Os contratos de fechamento eram pelo prazo de dez anos. Os exibidores Júlio Pinto, José de Oliveira Rola e Henrique Mesiano eram os concorrentes que aos poucos foram sendo superados por Luiz Severiano Ribeiro.

¹⁴ SCHVARZMAN, Sheila. Op. Cit., p. 154.

Júlio Pinto nasceu em Icó, no interior do Ceará, e era membro de uma tradicional família ligada à política cearense. A área de atuação de Júlio Pinto era o comércio e a indústria, sendo ele, um respeitável nome da sociedade de Fortaleza atuando do final do século XIX até o início do século XX, quando veio a falecer. O seu ingresso na atividade cinematográfica ocorreu com o patrocínio do Cassino Cearense, que pertencia a Empresa Carvalho & Cia, cuja instalação ocorreu em 1º de junho de 1909, com a utilização do equipamento “Stereopticon”:

Após a temporada do Stereopticon, logo a seguir, no dia 18 de setembro de 1909, é definitivamente inaugurado o Cinema Júlio Pinto, cuja divulgação publicitária alterna-se com a denominação de Cassino Cearense. Ao ato inaugural tinha-se o prestígio da presença do Presidente Dr. Nogueira Acioly e autoridades do Estado.¹⁵

A presença do político Antônio Pinto Nogueira Acioly na inauguração do Cinema Júlio Pinto é motivada pelos vínculos familiares que uniam o Presidente do Estado, Nogueira Acioly, e o exibidor cinematográfico, Júlio Pinto. Além disso, em todo o Brasil era comum a presença de autoridades nas sessões inaugurais dos mais conceituados cinemas das capitais brasileiras.¹⁶ Em 1916, com a morte de Júlio Pinto e a forte presença de Luiz Severiano Ribeiro na atividade cinematográfica, o Cine Júlio Pinto declina sendo fechado no início de 1920.

José de Oliveira Rola, proprietário do Cine-Theatro Polytheama, foi outro concorrente de Luiz Severiano Ribeiro antes da década de 1920. Nascido no município de Trairí, no interior cearense, este exibidor cinematográfico era um comerciante que atuava sobretudo nos empreendimentos ligados ao lazer, como foi o caso da Maison Art-Nouveau:

A José Rola a cidade deve, no início do século, um dos seus mais distintos estabelecimentos: a Maison Art-Nouveau, que instala com o gênero Fiuza Pequeno, um misto de restaurante e café, ponto obrigatório de reunião da juventude, e que também abrigaria o primeiro cinema fixo de Fortaleza, o Cinema DiMaio.¹⁷

¹⁵ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.174.

¹⁶ O Presidente do Estado, Antônio Pinto Nogueira Acioly, manteve-se no poder de 1896 à 1912, quando foi deposto por força de uma revolta urbana. PONTE, Sebastião Rogério. Op.Cit., p.45-48.

¹⁷ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.235.

Com relação ao Cine-Theatro Polytheama, esta sala foi inaugurada em dois de julho de 1911 e pertencia ao supracitado José de Oliveira Rola e a seu irmão Joaquim de Oliveira Rola, ambos proprietários da Empresa Rola & Irmãos. No ano de 1922, o Cine-Theatro Polytheama é adquirido por Luiz Severiano Ribeiro, tornando-se apenas sala de cinema. No dia vinte de novembro de 1938, esta sala deixa de funcionar, para que com a sua demolição e de prédios vizinhos fosse construído o Cine São Luiz, que veio a ser inaugurado em 1958.¹⁸

Um dos mais audaciosos concorrentes de Luiz Severiano Ribeiro chamava-se Henrique Mesiano. Nascido a 15 de março de 1887, Henrique Mesiano era filho de italianos e entrou no ramo de exibição cinematográfica no ano de 1912, ao assumir o Cine Rio Branco, que era de propriedade da extinta “Empresa Muratori & Cia,” da qual fazia parte. Com o trust de 1916¹⁹, Henrique Mesiano tem de fechar o Cine Rio Branco, voltando à atividade em 1917, quando, além da reabertura desta sala, mais duas, de sua propriedade, são inauguradas, o Cinema da Estação e o Cine Tiro Cearense, que, apesar da iniciativa empreendedora de Henrique Mesiano, duram pouco tempo. O Cine Rio Branco é fechado em 21 de fevereiro de 1919, por meio de um contrato. Luiz Severiano Ribeiro consolidava-se como um poderoso concorrente. O contrato firmado com Henrique Mesiano afastava - o por dez anos da atividade cinematográfica, em troca de uma renda fixa mensal.²⁰

¹⁸ A demora no término da construção do Cine São Luiz fez com que a população o incluísse nas “sinfonias inacabadas” de Fortaleza, no caso, as obras do Porto do Mucuripe (1938-1951) e a construção da Catedral (1939-1982).

¹⁹ Com relação ao truste de 1916, temos poucas informações. Mas ao que parece foi uma forma de Severiano Ribeiro centralizar em suas mãos gradativamente o controle da exibição cinematográfica local. Algumas salas ficaram fechadas como foi o caso do Cine Rio Branco, recebendo uma parte do lucro obtido pelas salas em funcionamento. Os cinemas que permaneceram funcionando foram o Polytheama de José Rola e o Riche de Severiano Ribeiro. Para maiores informações ver: LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., pp. 282-285. De acordo com o Mini Aurélio Século XXI, truste se define por “acordo ou combinação entre empresas, em geral com o objetivo de restringir a concorrência e controlar os preços”.

²⁰ Na década de 1930, Henrique Mesiano voltou à atividade de exibição cinematográfica na capital cearense, após ter ficado toda a década de 1920 impedido de exibir filmes devido ao contrato firmado com Severiano Ribeiro. Não possuindo mais sua própria sala de exibição cinematográfica, Henrique Mesiano chegou a utilizar o Teatro José de Alencar: “Cinema no Theatro José de Alencar - O conhecido cinematografista Sr. Henrique Mesiano acaba de obter mediante aluguel o Theatro José de Alencar e ali exibirá o grandioso filme ‘Itália’, película natural sobre a vida italiana, suas cidades, panoramas e monumentos. Aguardemos com ansiedade o enunciado filme que certamente fará sucesso em Fortaleza.” O Povo, 28 de janeiro de 1932.

Com os Cines Riche, Polytheama e Majestic-Palace, Luiz Severiano Ribeiro irá consolidar em Fortaleza seus empreendimentos na área cinematográfica. Os seus concorrentes foram superados por meio de contratos de fechamento, foi assim com a família Júlio Pinto, com José de Oliveira Rola e com Henrique Mesiano²¹. Na década de 1920, o Cine Riche é fechado em 11 de novembro de 1921 e o Cine Moderno é inaugurado em 7 de setembro de 1921 (O Cine Riche é fechado com a inauguração do Cine Moderno pois este era melhor estruturado). Além disso, a 19 de março de 1922, ocorre a reinauguração do Polytheama. Com os Cines Majestic-Palace, Moderno e Polytheama, de propriedade de Severiano Ribeiro, só restavam alguns cinemas ligados à associações religiosas e leigas. Dos cinemas pioneiros, os que permaneceram nos anos de 1920 foram os seguintes: o Cine Polytheama, adquirido em 1922 por Luiz Severiano Ribeiro; o Cine São José, do Circulo de Operários e Trabalhadores Católicos e o Cine - Theatro Majestic Palace. Nesta década, dos cinemas que foram inaugurados, apenas o Cine Moderno e o Cine Polytheama (reinaugurado) eram de propriedade de Severiano Ribeiro.

No entanto, os demais cinemas recebiam os filmes de uma única empresa distribuidora, exatamente a de Luiz Severiano Ribeiro. Os anos de 1920 são a década de Luiz Severiano Ribeiro, decênio em que este monopoliza a distribuição dos filmes em Fortaleza. Se, por um lado, ele havia eliminado os concorrentes do centro, como Júlio Pinto, José de Oliveira Rola e Henrique Mesiano, por outro lado, se beneficiava com a existência dos cinemas mantidos por associações religiosas e os de bairro, pois estes adquiriam os rolos de filme diretamente de sua empresa.²²

Com a Primeira Guerra Mundial, o mercado cinematográfico exibidor e distribuidor brasileiro irá sofrer grandes mudanças. É justamente neste momento

²¹ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.272-273.

²² Foram inaugurados neste período, além do Cine Moderno, os seguintes cinemas: Cine-Theatro Pio X, em 1922; o Cine Beira Mar, em 1924; o Cine -Theatro Centro Artístico Cearense, em 1926; o Cinema União de Moços Católicos, em 1927; o Cine Grêmio Dramático Familiar, em 1928; o Recreio-Iracema também denominado Cine Recreio, no ano de 1928; o Cinema Paroquial, em 1930; o Cine Merceiros e o Cine Phenix, ambos em 1930.

que Severiano Ribeiro passa a atuar na atividade cinematográfica com domínio na distribuição de filmes.

O cinema europeu, em virtude da guerra, entrou em decadência com a redução do seu mercado externo. Tal situação favoreceu a ascensão da indústria cinematográfica norte-americana. No Brasil, em 1915, são instaladas subsidiárias da Universal e da Fox. No ano seguinte, a Paramount abre uma filial no Rio de Janeiro e posteriormente a MGM, a United e a First Nacional também marcam presença no mercado brasileiro. Aproveitando-se da dificuldade de exportação no mercado europeu, as produtoras / distribuidoras dos Estados Unidos passaram a trazer os melhores filmes europeus, comprometendo, desse modo, a atuação dos produtores e importadores brasileiros que adquiriam os filmes diretamente no mercado europeu antes da guerra, sem a presença de intermediários.

As distribuidoras norte-americanas inovaram também nas técnicas de distribuição cinematográfica ao utilizar, por exemplo, o recurso da “linha de exibição”, que consistia em um filme dessas distribuidoras seguir uma linha de salas de exibição com o seu lançamento sendo realizado exclusivamente em uma única sala, preferencialmente a que possuísse ingressos mais caros.²³

Na capital cearense, sendo a Empresa Luiz Severiano Ribeiro a única distribuidora cinematográfica local, o método da “linha de exibição” realizado pelas distribuidoras norte-americanas passa a ser adotado nos cinemas de Fortaleza. Se pautando na relação centro – periferia, capital – interior, utilizada na forma de distribuição feita pelas distribuidoras dos Estados Unidos, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro definiu os cines Majestic e Moderno como as salas “lançadoras” da cidade. Desta feita, somente após o lançamento dos grandes filmes nestas duas salas, estes poderiam ser exibidos nas demais.

Antes do monopólio de Severiano Ribeiro, vários grupos faziam a distribuição, como por exemplo, a firma J.R.Staffa, do Rio de Janeiro, que distribuía as fitas para o Cinema Júlio Pinto. No Cine Rio Branco, Henrique

²³ Segundo José Inácio de Melo Souza o recurso da “linha de exibição”, no mercado brasileiro, como sendo uma inovação norte-americana deve ser visto com reservas, pois para ele tal prática já ocorria antes. Sobre o assunto ver: SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004, p. 332-333.

Mesiano mantinha contrato de exclusividade com a dinamarquesa Nordisk Film e a francesa Pathé Frères. O Cine - Theatro Polytheama, quando de propriedade da Empresa Rola & Irmão, possuía contrato com as produtoras norte-americanas. Tal contrato foi feito no ano de 1912 com a firma Angelino Staurile & Ca., do Rio de Janeiro, e possibilitava que a Empresa Rola & Irmão fosse a única no Estado do Ceará a receber as fitas das fábricas Vitagraph e Biograph, dos Estados Unidos. Em 1913, chega à Fortaleza a Companhia Cinematographica Brasileira que possuía sede na cidade de São Paulo e um capital de 4.000.000\$000 (quatro milhões de réis). A citada empresa, criada em 1911 e pertencente a Francisco Serrador, veio para fazer contratos com os proprietários das salas de exibição cinematográfica locais, visando realizar lançamentos simultâneos de grandes filmes. No Cine Rio Branco, por exemplo, foi exibido o film italiano *Quo Vadis?*, enquanto nos cinemas Júlio Pinto e Polytheama foi apresentado o também italiano *Branco contra Negro*.²⁴ O próprio Severiano Ribeiro, quando ainda não era um grande exibidor cinematográfico e detentor do monopólio distribuidor, recorria à firmas distribuidoras como a J. R. Staffa, detentora do filme exibido na inauguração do Cine Riche, em 23 de dezembro de 1915.²⁵

No período de 1905 à 1915, temos no Brasil a presença do representante exclusivo de empresas brasileiras ou os representantes das produtoras – distribuidoras estrangeiras já citadas. Estes homens eram imigrantes europeus como Paschoal Segreto, Francisco Serrador e Jacomo Staffa, responsáveis pela importação tanto de películas quanto de equipamentos cinematográficos. Com o término da Primeira Guerra Mundial, a importação de produtos procedentes da Europa ficou comprometida, possibilitando a ocupação do mercado cinematográfico brasileiro pelas produtoras e distribuidoras norte - americanas.

O mencionado Jacomo Staffa chegou a comprar com os próprios recursos financeiros filmes estrangeiros em Paris. Posteriormente, ele adquire o direito de exclusividade na revenda dos filmes das produtoras Itália e Film D'art. Além disso,

²⁴ O filme *Branco contra Negro* era uma produção de 1913, de Enrico Guazzoni, com 3000 metros, 150 quadros e 5 atos. O filme *Quo Vadis?* da Cines de Roma, era também dirigido por Enrico Guazzoni.

²⁵ O filme exibido na inauguração do Cine Riche foi *O jockey da Morte*, da Vay – Film, de Milão, com argumento, direção e interpretação de Alfred Lind.

em 1910, ele obtém a exclusividade com a produtora dinamarquesa Nordisk, que era uma das mais importantes empresas cinematográficas deste período quando a supremacia norte-americana ainda não era tão intensa. Este exibidor se fez presente em várias cidades brasileiras, com escritórios em São Paulo, Porto Alegre e Recife, chegando a estabelecer em Nova York e em Paris escritórios para aquisição de fitas.²⁶

Quando Jacomo R. Staffa falece, Luiz Severiano Ribeiro estava expandindo sua atuação no mercado cinematográfico do Rio de Janeiro. Na década de 1920, Severiano Ribeiro comanda o mercado exibidor e distribuidor cinematográfico local e parte para outras cidades, com destaque para o Rio de Janeiro, a Capital Federal. Nesta década, os grupos distribuidores, como o de J. R. Staffa, são substituídos por um distribuidor exclusivo em Fortaleza, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro.

Ao se mudar para o Rio de Janeiro, em 1926, ele conseguiu ratificar o monopólio distribuidor local:

Como a capital federal tinha em Francisco Serrador, o artífice da Cinelândia, o grande monopolizador dos cinemas de qualidade, atuando de forma autônoma e independente, Luiz Severiano Ribeiro ganha pouco a pouco credibilidade e ingressa na associação da Metro-Goldwyn, First National e Empresas Cinematográficas Reunidas, criando em 1926 uma nova e poderosa frente para a distribuição de filmes no Brasil. Batalhador tenaz, estabelece-se a seguir como agente locador de películas trazidas ao Brasil pela Agência Paramount (que representava à época a Metro – Goldwyn e a First National) e a Cinematográfica Brasileira. É um dos fundadores, em 1926, da sociedade cooperativa de exibidores denominada “Circuito Nacional de Exibidores”. No mesmo ano, estabelece um acordo com as firmas exibidoras Ponce, Pontes & Cia. e Noriz & Frota, tornando-se a seguir único proprietário do circuito a elas pertencentes. Já era então reconhecido pelo controle dos cinemas do Norte do Brasil, quando em agosto de 1926, adquiriu no Rio o controle acionário de inúmeros cinemas, dentre eles, o Atlântico e Ideal, e fazia sociedade com o Íris, de J. Cruz, Jr.²⁷.

²⁶ MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.174. Com relação a Jacomo Staffa, o seu ingresso no cinema ocorreu com a instalação, a 10 de agosto de 1907, do Cinematógrafo Parisiense, situando-se entre os pioneiros do cinema exibidor no Brasil. Encontramos os nomes ‘Giacomo’ e ‘Jacomo’ Staffa, sendo o primeiro mencionado na ‘Enciclopédia do Cinema Brasileiro’ e o segundo no livro ‘Fortaleza e a era do cinema’. Optamos por manter Jacomo Staffa por ser o mais coerente com o nome de sua firma a J.R.Staffa.

²⁷ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.273

A sociedade cooperativa de exibidores, da qual Severiano Ribeiro passa a fazer parte, era uma associação constituída pelos proprietários de salas independentes, ou seja, que não faziam parte dos grupos monopolizadores do mercado exibidor. A inserção de Severiano Ribeiro neste “Circuito Nacional de Exibidores” é uma forma dele ganhar mais credibilidade e reconhecimento junto ao mercado cinematográfico da Capital Federal, dominado até então por Francisco Serrador, imigrante europeu e grande empresário da área de exibição cinematográfica.²⁸

Antes de dominar o mercado cinematográfico do Rio de Janeiro, Francisco Serrador Carbonell havia consolidado seu império cinematográfico na cidade de São Paulo. Nascido por volta de 1876, na Espanha, este imigrante chegou ao Brasil no ano de 1887. Foi em solo brasileiro que ele aos poucos foi formando o seu amplo poder na área de entretenimento e lazer nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde era proprietário de várias salas de cinema.

Além da aquisição de salas e de parcerias comerciais, um dos maiores triunfos de Francisco Serrador foi certamente a atividade de distribuição de filmes. Ao criar em 1911 a “Companhia Cinematográfica Brasileira” (C.C.B.), ele amplia seu poderio já consolidado no mercado cinematográfico brasileiro. A C.C.B. foi criada com o apoio de sólidos investidores, como banqueiros e industriais, que se aliavam ao bem sucedido Francisco Serrador:

A empresa é bastante ativa nos campos da distribuição e da exibição, enquanto a produção passa a ser uma atividade secundária na época. Comercialmente, a C.C.B. é conhecida como circuito SERRADOR. Em 1913, a C.C.B. anuncia um aumento de capital que passaria de 640 mil dólares para cerca de 1,28 milhão de dólares (...). Nesse período, a C.C.B. opera duas salas no Rio (AVENIDA e ODEON), oito salas em São Paulo (ÍRIS, BIJOU, RADIUM, TEATRO RIO BRANCO, PAVILHÃO CAMPOS ELÍSEOS, SMART, IDEAL e TEATRO COLOMBO), duas em Santos (GUARANY e COLISEU SANTISTA), uma em Belo Horizonte,

²⁸ O “Circuito Nacional dos Exibidores” foi uma iniciativa do italiano Vittorio Veiga em parceria com o seu conterrâneo Paulo Benedetti. Uma das finalidades do “Circuito” era produzir filmes para que seus integrantes, produtores e donos de salas marginalizados pelo sistema de distribuição vigente, pudessem exhibir seus próprios filmes sem intermediários. Esta cooperativa de produção não durou por muito tempo, mas Severiano Ribeiro continuou suas parcerias comerciais na Capital Federal. MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. Op. Cit., p. 280.

Juiz de Fora, Curitiba, Niterói, além de outras salas em cidades menores. Nessa época constrói duas outras salas em São Paulo, TEATRO MARCONI e PATHÉ PALACE. Nesse período a empresa apresenta um lucro de mais de 400 mil dólares. As receitas da C.C.B. não provêm exclusivamente da exibição, mas da distribuição, pois segundo Vicente de Paula Araújo, nessa fase a empresa tem mais de 7 milhões de metros de filmes circulando pelo país.²⁹

A aposta na distribuição como importante elemento impulsionador do desenvolvimento e êxito da atividade cinematográfica foi priorizada também por Severiano Ribeiro. Na capital cearense, nos anos de 1920, ele exerceu o domínio na distribuição, ampliando tal prática para outras cidades do Brasil até tornar-se um dos maiores nomes do cinema brasileiro, concentrando suas atividades na cidade do Rio de Janeiro, de onde comandava seus negócios.

Por meio de acordos com empresas estrangeiras, em especial norte-americanas, Severiano Ribeiro adquiria o direito de exhibir filmes destas produtoras. Ao pagar aos fornecedores norte-americanos, ele obtinha exclusividade de exibição, possibilitando que os filmes fossem lançados no Cine - Theatro Majestic Palace, no Cine Moderno e no Cine Polytheama, para posteriormente serem exibidos nos outros cinemas, no caso, os de bairro e os ligados à associações religiosas. Quanto mais salas de exibição cinematográfica tivessem nos bairros e no interior do Estado, melhor para Severiano Ribeiro, pois ele estava aumentando seus rendimentos e ampliando seu domínio sobre o mercado cinematográfico. Tal tática era utilizada tanto no mercado local quanto em outras cidades do Brasil.

²⁹ Id. Ibidem p. 507.

2.3. Severiano Ribeiro e a cidade: Estátua, ingressos caros e público insatisfeito

No ano de 1928, a A.C.I. - Associação Cearense de Imprensa, promoveu a construção de uma estátua, na Praça Marquês de Herval, em homenagem ao escritor José de Alencar, no centenário de seu nascimento:

Em sessão extraordinária, realizada sabbado ultimo, a Associação Cearense de Imprensa, deliberou promover uma grande subscrição publica, destinada á erecção, em Fortaleza, a 1º e maio de 1929, e uma estatua de José de Alencar, commemorativa do centenário de seu nascimento...³⁰

O intuito da Associação Cearense de Imprensa era angariar recursos financeiros com o apoio de órgãos e instituições importantes em Fortaleza. Foi proposta à Empresa Luiz Severiano Ribeiro e a outras empresas de diversão (cinema, teatro), a adoção de um imposto especial de 10% sobre as respectivas entradas.

No entanto, tal imposto não foi aceito por Severiano Ribeiro, que sugeria outra forma de colaboração de sua parte:

O monumento a José de Alencar

o offerecimento do sr. Severiano Ribeiro

³⁰ “O Ceará”, terça-feira, 10 de janeiro de 1928. A estátua foi inaugurada no ano de 1929, centenário de nascimento de José de Alencar, pelo então prefeito Álvaro Weyne. No documento *Monumentos do Estado do Ceará*, escrito em 1932, o intelectual Eusébio de Souza afirma: A iniciativa dessa justa e expressiva homenagem ao imortal autor de Iracema coube à Associação de Imprensa do Ceará, por proposta de seu presidente dr. Gilberto Câmara, com a mais decisiva e honrosa cooperação do Governo do Estado e todas as classes da sociedade cearense e com o aplauso das elites mentais do país inteiro. Deve-se ao dr. Gilberto Câmara a parte mais saliente da agigantada e patriótica idéia. Foi um dia de festa para a cidade de Fortaleza, o 1º de maio de 1929, da inauguração desse monumento, sendo a mesma honrada, além das autoridades superiores do estado, com a presença do sr. Dr. Juvenal Lamartine, governador do vizinho estado do Rio Grande do Norte. A grande estátua de José de Alencar (...) toda em granito branco de Itaquéra, com formosos motivos decorativos indígenas e dois baixos relevos extraídos do “O guarani” e de “Iracema” – constitui um dos maiores e mais belos monumentos do norte do Brasil. SOUZA, Eusébio de. *Monumentos do Estado do Ceará: referência histórico - descritiva*. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará/ Museu do Ceará, 2006, p.56-58.

Consultado pela Associação de Imprensa sobre se concordaria em criar um imposto especial nos cinemas, de sua propriedade, para auxílio á erecção de um monumento a José de Alencar, o sr. Luiz Severiano Ribeiro manifestou-se entusiasta da idéa da homenagem ao nosso maior escriptor, mas achava que a medida da adopção de uma taxa, não era acceitavel por vários motivos, dentre os quaes se salientava o onus que acarretaria directamente, para sua empresa, pois o publico forçosamente se retrahiria, com essa nova taxação nas entradas dos cinemas. A seu ver o cinema deve ser uma diversão eminentemente popular, ao alcance de todos, e não um passatempo que, por seu preço, se nivele ao Theatro, como o entendem alguns empmezários do paiz, sobretudo do Rio. Ali como em Recife, em Fortaleza, ou em outras capitaes onde possui casas daquelle genero, sempre se oppõe, terminantemente, á elevação do preço das entradas, já não tanto pela diminuição da renda, como, sobretudo, pela da frequencia. Um preço elevado, muitas vezes, compensa o descrescimo de espectadores. Mas o Cinema foge á sua finalidade, que não somente dar lucro aos que o exploram, mas principalmente, divertir o público, para que foi feito, e do qual deve ser sempre, a recreação por excellencia.

Assim o imposto alvitrado não podia ser acceito.

Outros meios porém, havia, de a sua empresa concorrer para o exito da bellissima causa em que todos os cearenses estão empenhados. Seus cinemas ahi estavam, á disposição da Associação Cearense de Imprensa, que nelles podia realizar, uma vez por mez, festivaes, beneficios, etc. ou, mesmo sessões cinematographicas, cujos productos, d'uzida uma pequena percentagem para o pagamento do aluguel dos films exhibidos, reverteriam em favor da criação da estatua de José de Alencar.³¹

Na década de 1920, a relevância do cinema e da Empresa Luiz Severiano Ribeiro os condicionou a participar de tão importante evento na cidade. O empresário Luiz Severiano Ribeiro aceita tal convite pois certamente sua participação neste acontecimento seria importante para a imagem de sua empresa perante o meio social fortalezense, uma vez que a construção do monumento a José de Alencar envolvia os mais importantes membros da sociedade local.

No entanto, sua colaboração ocorreria desde que não ficasse comprometida sua prática comercial, ou mais precisamente, o seu lucro, seus rendimentos. De acordo com Luiz Severiano Ribeiro, o cinema deveria ser uma diversão voltada para um amplo público, não se restringindo o acesso às salas apenas a quem pudesse pagar mais. Ele não nega a finalidade lucrativa do cinema, mas alega que não poderia aceitar o imposto de 10%. O que Luiz Severiano Ribeiro não

³¹ "O Ceará", Sábado, 14 de janeiro de 1928, p .9.

queria de modo algum era aumentar o preço dos ingressos pois tal questão já era alvo de reclamação por parte dos frequentadores, que achavam excessivo o ingresso cobrado, que sem a taxa já chegava a até 3\$300.

Em termos comparativos, o teatro possuía entradas mais dispendiosas do que o cinema, chegando os ingressos mais caros do Teatro José de Alencar ao valor de 20\$000 (Frisa). Contudo, este era o único grande teatro da cidade e possuía frequência restrita ao público que pudesse desembolsar tal quantia, como a elite comercial e intelectual, em consonância com as práticas elitizadas em voga, que exigiam a frequência de espaços de distinção como o Teatro José de Alencar.

A proposta de Luiz Severiano Ribeiro era a de que não houvesse a taxação de 10%, mas uma vez por mês, suas salas de exibição cinematográfica estariam disponíveis para a Associação Cearense de Imprensa, desde que a mesma pagasse o aluguel dos filmes exibidos.

Pelo visto, para que a colaboração ocorresse, Severiano Ribeiro precisava lucrar de algum modo, então, para o aluguel dos filmes exibidos seria cobrada, “*uma pequena percentagem*”. E chegou a ocorrer, no Cine Moderno, uma exibição cinematográfica com tal intuito:

MODERNO – Amanhã –
Na “Soirée da Moda” a obra imortal de José de Alencar filmado no Brasil
pela “PARAMOUNT” 12 actos O GUARANY em beneficio da construção
da estátua de José de Alencar³².

A “Soirée da Moda” era a sessão noturna do Cine Moderno, que era a sala de exibição cinematográfica mais requintada e elegante de Fortaleza. O filme exibido era uma produção nacional, do ano de 1926, filmada por Vittorio Capellaro / Paramount Pictures.

Será que o cinema teria sido incluído nas instituições colaboradoras no final do século XIX quando tal atividade era feita de forma itinerante e para um público diferente do atual, no caso o público da década de 1920, considerado “distinto”?

Ao que parece, a importância do cinema nesta década de 1920 lhe deu essa condição de ser incluído entre as “nobres” instituições colaboradoras, uma vez que as salas de cinema pertencentes à Empresa Luiz Severiano Ribeiro eram freqüentadas por uma elite composta por comerciantes, profissionais liberais e intelectuais, o que já é um significativo indicador da relevância do cinema na cidade de Fortaleza, neste período, para estes membros da sociedade local.

Ao longo deste capítulo, mostramos as relações sociais que Luiz Severiano Ribeiro foi tecendo ao longo dos primeiros anos de sua trajetória comercial, onde a presença de Alfredo Salgado foi extremamente significativa nesta rede de sociabilidade composta por membros da “alta sociedade”, como por exemplo, a elite comercial, que era freqüentadora das salas de exibição cinematográfica da Empresa Luiz Severiano Ribeiro.

O convite da Associação Cearense de Imprensa a Luiz Severiano Ribeiro é algo significativo para percebermos a sala de exibição cinematográfica como integrante de redes da cidade.³³

Em Porto Alegre, na década de 1920, também houve um caso de cobrança de taxas dos cinemas. Na capital gaúcha, tal cobrança não era em benefício da construção de alguma estátua, mas também não foi bem recebida pelos envolvidos na atividade cinematográfica:

Durante a década de 20, o cinema também foi motivo de grandes discussões políticas devido ao Imposto de Caridade, que taxava os espetáculos artísticos da cidade, provocando vários conflitos entre os intendentos José Montaury, Otávio Rocha e Alberto Bins, os exibidores e os distribuidores, que culminou com uma greve das salas de cinema, no início de 1929. A taxação era de 10% sobre a renda bruta das entradas, o que provocou a ira dos proprietários de cinemas.³⁴

Ao que parece, o uso das salas de exibição cinematográfica pelo poder público, tanto em Fortaleza quanto em outras capitais brasileiras, como Porto

³² “O Ceará”, 12 de junho de 1928, p.2.

³³ Sobre o conceito de rede ver: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: editora Perspectiva, 2003.

³⁴ STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1869-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 138.

Alegre, poderia ser algo conflituoso caso os interesses comerciais dos proprietários destas salas fosse comprometido.

A utilização das salas de exibição cinematográfica da Empresa Luiz Severiano Ribeiro era feita por outras instituições, certamente devendo ser também cobrado o uso destes espaços. Neste mesmo ano de 1928, em outra propaganda, agora do Cine - Theatro Majestic Palace, era anunciada a exibição de uma peça teatral:

“Peccados da Mocidade” hoje no Majestic
Subirá á scena hoje, no Majestic, a chistosa comedia musicada de Carlos Camara: Peccados da Mocidade, que tantos applausos há alcançado em todas as suas representações. O producto desse espetáculo será applicado na construcção da fachada do teatrinho do Grêmio Dramatico Familiar, no Boulevard Visconde do Rio Branco.³⁵

O objetivo desta exibição teatral era angariar fundos para o Grêmio Dramático Familiar, instituição fundada a 14 de julho de 1918, pelo teatrólogo cearense Carlos Câmara. Provavelmente, tal exibição, assim como a do filme *O GUARANY*, no Cine Moderno, deve ter sido paga.

Quando Luiz Severiano Ribeiro se pronunciou sobre o apoio à construção da estátua de José de Alencar, ao não aceitar o imposto definido pela Associação Cearense de Imprensa, uma das argumentações apresentadas por ele, como vimos há pouco, foi a de que: *“A seu ver o cinema deve ser uma diversão eminentemente popular, ao alcance de todos, e não um passatempo que, por seu preço, se nivele ao Theatro...”*³⁶ Ele alegava que se opunha à elevação do valor dos ingressos do cinema pois tal prática diminuiria a renda em suas salas e a frequência do público.

No entanto, ao longo da década de 1920, as reclamações sobre os altos preços dos ingressos do cinema são constantemente feitas por freqüentadores dos Cines Moderno e Majestic, nos jornais e revistas de Fortaleza:

³⁵ “O Ceará”, 3 de fevereiro de 1928, p. 8.

³⁶ O Ceará, 14 de janeiro de 1928, p.9.

SODOMA e GOMORRA... O cinema reproduz, fielmente, aspectos da vida real antiga e moderna e (coisa muito curiosa) quando o fabricante de films omite uma circunstancia, um detalhe qualquer, a firma que os projecta, na téla, corrige a falha e preenche os vazios, de modo a integralizar o quadro, em sua inteira verdade.

SODOMA E GOMORRA – o nome vale por si uma explicação do film – desvendou, em 1925, aos olhos da população de Fortaleza, o que foi a vida dos habitantes daquellas cidades lendarias.

Os excessos de toda a ordem ali appareceram em tintas vivas e fortes, impressionando a um público aparvalhado e...explorado.

O que deixou de surgir na fita, dentro da sala de projecção, não passou despercebido á empresa Luis Severiano Ribeiro, tanto assim que, ao público, se lhe deparou ainda na bilheteria do Moderno e do Majestic: - a orgia do preço (3\$300).

Antes de penetrarem no cinema, os espectadores já haviam comprehendido não apenas Sodoma e Gomorra, mas até Ninive e Babylonia, pagando como pagou os pesados tributos para a riqueza de Balthazar e Sardanapalo.

A empresa que não providencia sobre a deficiencia tecnica de seus aparelhos, sobre os eclipses de suas projecções, contra as rupturas de seus films, a empresa que transforma seus salões em sala de fumar, não tem o direito de abusar desse modo do público que assegurou e mantém a sua prosperidade.

A continuar dessa forma, não se admire se um dia o Sr. Ribeiro de lêr nas taboetas da bilheteria os seus frequentes 3\$300 transformados em MANE, TECEL, FARES.³⁷

O filme *Sodoma e Gomorra* era uma produção austríaca de 14 partes e dividido em duas épocas, com uma metragem de 2.100 metros correspondente à primeira época e outra de 1.800 metros referente à segunda época.³⁸ Esta era uma fita bastante longa e o aumento da duração dos filmes, ao que parece, incidia no valor do ingresso.

Nos anos de 1920, os filmes já possuíam uma longa duração ao contrário das primeiras exhibições cinematográficas, que eram constituídas por fitas curtas de 15 a 350 metros. Se compararmos o preço do cinema com o do teatro, na década de 1920, os espetáculos teatrais possuíam ingressos mais caros que o das sessões cinematográficas:

³⁷ Revista Ceará Ilustrado de 10 de maio de 1925 - n. 44.

³⁸ O filme *Sodoma e Gomorra* (Sodom und Gomorrh), de 1922, foi produzido pela Sascha – Film, de Viena e dirigido por Michael Kertesz, com Lucy Dorayne, Walter Slezak, Michael Varkonyi, Georg Reimers, Erika Wagner, Fraz Herterich, Kurt Ehrle, Paul Askonas, Julius Szöregli e 3.000 figurantes .

- Frisa - 20\$000
- Camarote - 15\$000
- Balcão - 3\$000
- Cadeira de 1^a - 3\$000
- Cadeira de 2^a - 2\$000
- Galeria – 1\$000
- Geral – 1\$000³⁹

No artigo *Sodoma e Gomorra* a reclamação do alto preço dos ingressos é reforçada por uma série de argumentos, como a deficiência técnica dos aparelhos, comprometendo a qualidade da projeção, e o ato de fumar durante as sessões.

Com relação à questão técnica, ou mais precisamente da deficiência técnica, desde os primórdios do cinema tem sido alvo de discussões e reclamações, não sendo este tipo de crítica uma exclusividade da trajetória do cinema em Fortaleza.

O cinema nas primeiras décadas do século XX chegou a ser considerado maléfico, sendo alvo de discussões médicas, devido aos efeitos que a trepidação poderia ocasionar à saúde ocular:

O fenômeno da trepidação foi notado em outros lugares. Os médicos russos, segundo Yuri Tsvian, declararam guerra contra a “cegueira do cinema”, supostamente provocada nos espectadores pelos problemas com a fixação da imagem, deixando os exibidores em pânico. A medicina brasileira também se debruçou sobre os efeitos considerados daninhos das projeções, e os médicos procuraram malefícios durante todo o período mudo, fosse pela exposição dos olhos às imagens por demais iluminadas, fosse pela sala de exibição funcionando demasiado escura. A *Gazeta Clínica*, 1909, comentava que o cinema não era um causador de lesões oculares, mas provocador de outros danos, fofobia, lacrimejamento e, nos casos mais graves, conjuntivite. A “imperfeição dos clichês” (os fotogramas), a posição do espectador em relação à tela e a predisposição individual foram os fatores apontados para as ocorrências clínicas. A trepidação estava no centro do problema: as “imagens fortemente iluminadas determinam uma fadiga mais rápida. Como causas dessas perturbações apontam-se as cintilações e as trepidações que se vêem nas imagens animadas”. Quando melhoramentos técnicos na perfuração da fita de celulóide e nos

³⁹ Estes preços são correspondentes a peça *Depois eu digo...Com licença!* exibida no Teatro José de Alencar. Correio do Ceará, 9 de janeiro de 1921, p. 6.

obturadores dos projetores foram agregados aos últimos modelos, foi possível dar mais conforto aos espectadores, mas as queixas não se encerraram. A prevenção aos males podia ser feita, recomendando-se a utilização de óculos com lentes azuis, amarelas ou vermelhas⁴⁰.

Além de ser considerado prejudicial à visão humana, o cinema também era considerado nocivo pelo fato de ser mudo, como ressalta um jornal brasileiro:

Em 1911, *O Independente* também alertava para possíveis doenças ocasionadas pelo cinematógrafo. Pelo fato de o cinema ser mudo, o espectador teria que fazer um esforço mental muito grande para traduzir as cenas, o que poderia trazer efeitos nocivos ao cérebro devido a um enorme “esforço de imaginação”.⁴¹

No Rio de Janeiro, por exemplo, a propaganda de algumas salas era reforçada justamente pela qualidade da projeção, uma vez que a questão técnica no cinema, era alvo de tantas discussões no Brasil e no mundo:

CINEMATOGRAFO “PATHÉ”
 Empreza Arnaldo & C.
 147-149, AVENIDA CENTRAL, 147-149
 PROJEÇÕES
 LUMINOSAS
 ANIMADAS, CLARAS E
 ISENTAS DE TREPIDAÇÃO
 DOIS PROGRAMAS DIVERSOS POR SEMANA
 NOVIDADES! SEMPRE NOVIDADES!⁴²

Neste anúncio do Cinema Pathé, do Rio de Janeiro, é destacada a qualidade da projeção, em que se ressalta a ausência de trepidação da imagem como um atrativo a mais para os freqüentadores.

Na capital cearense, nos deparamos com um anúncio da venda de um aparelho de projeção cinematográfica, em que o principal atrativo é a qualidade técnica e a segurança do mesmo:

⁴⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p.127.

⁴¹ STEYER, Fábio Augusto. Op.Cit., p.207. Steyer ressalta com relação aos efeitos nocivos à visão, que os jornais de Porto Alegre dão ênfase aos problemas ocasionados pela mudança brusca da escuridão para a claridade, sendo sugerido por alguns médicos que não se acendesse as luzes nos intervalos das sessões.

⁴² SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit. p. 252.

CINEMA

Vende-se um próprio para o interior ou collegio, porque funciona com qualquer luz electrica ou sem ella, tendo projecção nitida e sem perigo. Tem 50 fitas, algumas de grande metragem, aparelhos para concertal-as, magneto, resistencia, etc.
Preço único 1:500\$.
Para ver e tratar á rua Senador Pompeu, n.54.⁴³

Neste anúncio do final da década de 1920, a qualidade do equipamento é medida pela sua capacidade de nitidez na projeção e pela ausência de perigo. Assim como, no anúncio do Cinematographo Pathé no Rio de Janeiro, aqui também é a inexistência de malefícios à saúde humana que qualifica o equipamento.

Percebemos que a questão técnica perpassa as discussões sobre o cinema no início do século XX, seja no que concerne as projeções defeituosas e aos malefícios que as mesmas poderiam ocasionar à saúde humana, seja pela própria produção técnica das fitas, como afirma Meize Regina:

A avaliação das fitas recaía freqüentemente sobre o aspecto técnico. A comparação com o similar estrangeiro será uma constante e estará desde então presente na avaliação da atividade cinematográfica no país, adquirindo em cada momento um significado diferente. Nesse momento não existe uma discussão em termos estéticos e sim uma abordagem que tem como preocupação discutir a competência técnica para a confecção de uma fita.⁴⁴

No artigo *Sodoma e Gomorra*, a reclamação sobre a deficiência técnica dos aparelhos de projeção foi reforçada pela crítica ao ato de fumar, o que se repetia constantemente nas salas de cinema da capital cearense, como veremos no terceiro capítulo de forma detalhada.

O articulista ressalta de forma irônica que na exibição do filme *Sodoma e Gomorra* “... excessos de toda a ordem ali appareceram em tintas vivas e fortes...” O interessante é que o filme era em preto e branco, mas a expressão “ tintas vivas e fortes” é utilizada para relacionar os excessos do que era exibido na tela com o que acontecia na sala, antes e durante a sessão cinematográfica.

⁴³ Correio do Ceará, 17 de outubro de 1929, p. 8.

Apenas no ano de 1934 é que veio a ser lançada a primeira película colorida, com o filme norte-americano *La Cucaracha*, por meio do sistema technicolor. Até então, o que vigorava era a predominância de filmes em preto e branco.

No entanto, apesar da supremacia das películas em preto e branco, havia por parte da firma francesa Pathé Frères, a prática de colorizar quadro a quadro algumas de suas fitas, isso antes da década de 1920. Neste decênio, alguns filmes norte-americanos sofreram o processo de colorização, mas apenas de alguns trechos da fita. Ou seja, o filme era como um todo em preto e branco, tendo apenas algumas poucas cenas colorizadas.

Alguns destes filmes colorizados foram exibidos na capital cearense. A predominância dos filmes em preto e branco é demonstrada pelos raros filmes colorizados. A seguir, listamos alguns filmes parcialmente colorizados, por processos pioneiros e experimentais, com o seu respectivo ano de exibição em Fortaleza:

ANO	FILME	PRODUTORA
1904	Ali Babá e os 40 ladrões	Pathé Frères / FRA
1904	A fada Primavera	Pathé Frères / FRA
1904	Maria Antonieta	Pathé Frères / FRA
1904	Sansão e Dalila	Pathé Frères / FRA
1906	O gato de botas	Pathé Frères / FRA
1908	Amor de escrava	Pathé Frères / FRA
1924	Luzes de New York	Fox Film Corp. / EUA
1926	Onde os caminhos do amor se cruzam	Metro-Goldwyn Pictures Corp. / EUA
1927	Castelo de Ilusões	Metro-Goldwyn Mayer/EUA
1928	O grande desfile	Metro-Goldwyn Mayer/EUA

Fonte: LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica – Vol.1 / 1891-1931*. Fortaleza:SECULT,1995.

No Brasil, o processo de colorização de alguns filmes também era utilizado no início do século XX. Apesar dos filmes em preto e branco prevalecerem, a cor não ficou, por completa, ausente das fitas nacionais:

Nesses primórdios, sua utilização ocorre através da coloração artificial, parcial ou total do negativo, e, mais freqüentemente, das cópias.

⁴⁴ LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: Itinerários do documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, Tese de Doutorado, 2005, p.19.

Existem dois procedimentos básicos: pintar livremente a mão detalhe por detalhe, fotograma por fotograma, e submeter a película ou a um banho de anilina, conhecido por tintagem, ou a um banho químico, conhecido por viragem, fixando-se, nesses casos, uma única cor por plano, cena ou seqüência, dependendo do material e das escolhas feitas pelo realizador. Por ser uma especialidade da indústria cinematográfica francesa, o colorido a mão tem poucos exemplos no cinema brasileiro. Em função de suas ligações com a PATHÉ, a família Ferrez envia a partir de 1908 cópias de alguns títulos para serem colorizadas na capital francesa, caso de *A mala sinistra*, que terminava em uma “apoteose colorida”. (...) a tintagem predomina nos primeiros tempos, por exemplo em alguns filmes de Afonso Segreto, e a viragem a partir de meados da década de 10 (...) Na década de 20 a maior parte dos filmes brasileiros incorpora as viragens, incluindo sua codificação simbólica (vermelho para cenas de paixão, verde para cenas de idílio amoroso, amarelo para cenas de tristeza, em enorme variedade cromática e de significados), distinguindo-se os resultados alcançados pelos laboratórios da BENEDETTI FILM (Brasa dormida, barro humano) e da INDEPENDÊNCIA OMNIA FILM (Vício e beleza, Fogo de palha).⁴⁵

Apesar de contundentes críticas, como a do artigo *Sodoma e Gomorra*, Luiz Severiano Ribeiro terminava a década de 20 expandindo-se comercialmente, atuando na exibição cinematográfica com salas do Acre a Recife. No Rio de Janeiro, instala várias salas de cinema, onde destacamos o “Cine São Luiz”, inaugurado em 22 de fevereiro de 1937, no Largo do Machado.

Na década de 30, a atividade de exibição cinematográfica será controlada por dois empresários: Serrador e Severiano Ribeiro. A força desses exibidores reside, fundamentalmente, nas boas relações comerciais que mantêm com as empresas distribuidoras norte – americanas. Outro detalhe interessante está no fato de controlarem os principais territórios cinematográficos do país: Rio de Janeiro e São Paulo.⁴⁶

Em Fortaleza, nos anos 40, inaugura o “Cine Diogo” e, nos anos 50, o “Cine São Luiz”. Mesmo não sendo nosso objetivo adentrar nas décadas seguintes na análise da atuação de Severiano Ribeiro, pois nos concentramos nos anos de

⁴⁵ MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. Op. Cit., p.153.

⁴⁶ Id.Ibidem pp. 220-221. O mercado cinematográfico do RJ era controlado por Severiano Ribeiro e o de SP por Francisco Serrador.

1920, é significativo mencionarmos que, após este decênio, ele se consolida como um dos maiores exibidores cinematográficos do Brasil⁴⁷.

⁴⁷ Luiz Severiano Ribeiro transfere para seu filho o comando das empresas, vindo a falecer no dia 1^o de dezembro de 1974, aos 89 anos de idade, no Rio de Janeiro.

3º Capítulo – As salas de exibição cinematográfica: mudanças e conflitos nos novos espaços gerados pelo cinema

3.1. Novas salas para um novo público

Nos anos de 1920, o Brasil possuía cerca de 700 salas de cinema¹. O sucesso da exibição cinematográfica impulsionou a criação das chamadas cinelândias, caracterizadas pela grande dimensão e luxo das salas. Além disso, ao longo desta década ocorreu uma crescente concentração dos circuitos exibidores nas mãos de poucas empresas, com Luiz Severiano Ribeiro se destacando pelo gradativo domínio do mercado cinematográfico brasileiro².

As transformações na sala de exibição cinematográfica nesta década são uma consequência da própria mudança da linguagem cinematográfica e do público, mudanças essas discutidas no capítulo anterior. As modificações do produto filmico importado que visavam atender uma “nova clientela” influenciaram diretamente nas mudanças realizadas nessas salas, que se tornam cada vez mais elegantes.

De acordo com a historiadora Sheila Schvarzman:

A sala de cinema nos anos 20 é, afinal, um lugar significativo de freqüentação social, com suas *matinéés* e *soirées* com programação e público determinados. Estamos num momento em que os filmes, juntamente com esse espetáculo cinematográfico que se está estabelecendo nos anos 20, voltavam-se sobretudo para o público feminino. Daí, também, a ênfase na beleza e na segurança do ambiente bom e resguardado das salas de espera, propícias aos encontros e mexericos, aonde se vai para ver e ser visto, e onde, muitas vezes, começava o próprio espetáculo com a apresentação, por um ‘Jazz Band’, do ‘Prólogo’, número artístico que introduzia o filme principal, uma grande “ouverture”, como na ópera, grande espetáculo que serviu de modelo para a estruturação das exibições cinematográficas. Daí a

¹ MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 481.

² Id. *Ibidem*

importância nesse período do “palco e tela” que compunham o evento, algo comum aos Estados Unidos e ao Brasil.³

As chamadas “matinéés” e “soirées” eram as sessões da tarde e da noite, respectivamente. O “palco e a tela” faziam parte da programação destas salas.

Em termos mundiais foi na década de 1920 que a programação das salas de cinema foi consagrada pelo formato no qual estavam incluídos não apenas o cinejornal, os seriados, o filme de animação, a comédia e o filme principal, mas antes de tudo cantores, mágicos, músicos e cães amestrados.⁴

Além disso, os filmes que inicialmente eram compostos por pequenos episódios de, no máximo, 15 ou 20 minutos, passaram a ser exibidos em partes, correspondendo cada uma aos atos das peças de teatro. Cada rolo da fita correspondia a uma parte do filme:

No começo, todos os filmes eram “curtas”. A metragem inicial das produções cinematográficas, na Europa e nos Estados Unidos da América, não superava os 300 metros ou 1.000 pés, que se traduzia nos anúncios dos exibidores como fitas de 1 ato ou uma parte. Das primeiras produções no século passado até o ano de 1911, quando aparecem os primeiros filmes classificados como de longa duração, as películas são de curta metragem, exigindo uma capacidade de síntese nos mais diversos gêneros: das “vistas” naturais ao cômico, o drama, a cena religiosa, científico, fantástico, histórico, até as “fitas d’arte” com narrativas mais pretensiosas. Até esse período, filmes curtos permitiam que sessões cinematográficas apresentassem em torno de 6 e, não excepcionalmente, até 10 produções numa programação variada. Verificamos que em Fortaleza, no ano de 1910, os filmes exibidos ficaram nos limites de 61 a 442 metros e em 1911, entre 95 a 383 metros, excluídos aqui o surgimento de alguns dos primeiros longas-metragens em nossas telas. O fato é que se firmou por muito tempo a padronização em um rolo, como se constata na produção americana exemplificada pela Thomas A. Edison Inc., Biograph Co., The Vitagraph Company of America, Essanay Film Manufacturing Co., selig Polyscope Co. e Kalem Co., com filmes rigorosamente de 1000 pés, que vigora até 1912. Num segundo momento, temos filmes em duas partes ou dois rolos, correspondendo a mais de 300 metros, padrão que começa a generalizar-se e ter boa aceitação, com algumas tentativas de realizações um pouco mais longas. A produtora Nordisk Film, de Copenhague, realiza em 1908, o seu primeiro filme de dois rolos, elevando esse número para 13 filmes em 1909, e para 20 em 1910, ano

³ SCHVARZMAN, Sheila. *Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In Revista Brasileira de História*, vol. 25, n.49, 2005, p.156.

⁴ SCHVARZMAN, Sheila. Op. Cit., p.157.

em surgem seis filmes com metragem entre 700 a mil metros. O ano de 1911, classificado em obra organizada por Riccardo Redi, como o ano do “nascimento do longa - metragem” registra a ruptura nessa linha de produção. Notadamente os estudos dinamarqueses lançam-se aos filmes que superam 700 e ultrapassam o limite de 1000 metros, inovação que lhes asseguram amplo prestígio mundial. Seguem a iniciativa os estúdios franceses e italianos. A Dinamarca produzia em 1911, 164 filmes, dos quais 46, com mais de seiscentos metros, e sua produção no ano seguinte tinha a extensão média de 900 metros. Os italianos em 1911, dentre 1.029 filmes produzidos, lançavam 4 com mais de mil metros. O crescimento de filmes extensos é bastante significativo. Tomando como exemplo a Itália, temos em 1911 – 4 filmes longos, 1912 – 16 filmes, 1913, 78 filmes. O mercado rapidamente assumiu o novo padrão de produção cinematográfica. Filmes com duração em torno de uma hora, ou três longas partes, iriam determinar a reformulação das sessões que passaram a ser compostas por dois filmes, num primeiro momento, até chegar a fase dos anos 20, quando surgem programas com um filme principal, de longa metragem, antecedido por complementos: curtas (jornais da tela, desenhos, comédias de um a dois rolos).⁵

Em Fortaleza, os Cines Moderno e Majestic, representam este tipo de sala de cinema com matinês (vesperal) e soirées, além da utilização do palco e da tela nos espetáculos. Inaugurado em 1921, o Cine Moderno possuía em sua programação a “Soirée da Moda,” sessão realizada na quarta-feira e onde era exibido o melhor filme da semana. O Cine - Theatro Majestic Palace, possuía, além da tela, o palco, que era utilizado, por exemplo, para apresentações teatrais, como a que ocorreu em sua inauguração, a 14 de julho de 1917:

MAJESTIC PALACE
FATIMA MIRIS

Sabbado foi inaugurado o ‘Majestic - Palace’ de propriedade do capitalista cearense sr. Placido de Carvalho.

O ‘Majestic Palace’ é um sumptuoso edificio que veio inquestionavelmente augmentar a belleza architectonica de nossa capital.

Pela manhã daquelle dia se inaugurou o bar do ‘Majestic’. À noite se realizou a primeira abertura do theatro.

Fatima Miris, a inimitavel transformista, deu à novel casa de diversões a honra de inaugurar seu lindo palco.

Isso era por si a garantia do sucesso da primeira noitada que o ‘Majestic’ ia proporcionar à sociedade de Fortaleza. E foi um verdadeiro

⁵ LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica – vol.1 / 1891 – 1931*. Fortaleza: SECULT,1995, P.109.

acontecimento a estréia de Fatima. A fama retumbante da grande artista atraiu ao 'Majestic' tudo quanto Fortaleza possui de mais distinto.⁶

Após a presença inaugural de Fátima Miris, o palco desta sala seria ao longo de sua existência espaço de apresentação para companhias teatrais e diversos artistas. O "palco e a tela" eram utilizados em uma programação composta por apresentações teatrais e exibições cinematográficas:

DIVERSÕES
MAJESTIC

Hoje ás 7 horas na Soirée d'Arte , <<Amor e Ódio>> em 7 actos da Paramount, por Lila Lee.

Ás 8^{1/2} - 2^a apresentação da Companhia Nacional de Revistas, com a peça em 2 actos <<P'ra cima de Muá>>

* * *

COMPANHIA NACIONAL DE REVISTAS

Conforme vinha sendo anunciado, estreiou hontem, no cinema <<Majestic>>, a Companhia Nacional de Revista.

<<Como se cava>> foi a peça escolhida para a estréia, que agradou plenamente á platéa cearense.

Nesta interessante revista apresentaram-se Henrique Chaves, R. Moraes, Leoni Siqueira e A. Campos...⁷

Além dos artistas teatrais, outra presença marcante nestas salas eram a dos músicos que tocavam durante as projeções cinematográficas, uma vez que os filmes eram mudos.

Segundo o pesquisador da área musical José Ramos Tinhorão, a música passou a fazer parte do cinema na condição de um atrativo a mais, se tornando indispensável sua utilização:

...após o advento dos filmes de enredo, a comicidade, o dramatismo ou o clima romântico de certas cenas tornava a música indispensável. Aquilo que depois do advento do cinema falado se transformaria na

⁶ Correio do Ceará, 16 de julho de 1917. Vale ressaltar que o Cine-Theatro Majestic Palace teve duas inaugurações, sendo a primeira do palco e a segunda da tela, esta última ocorrendo no dia 27 de julho de 1917 com a exibição do filme italiano *Amica*.

⁷ Correio do Ceará, 10 de março de 1921, p.2.

chamada “trilha sonora” precisava então ser feito de improviso, com o pianista atento à movimentação das cenas que se projetavam na tela.⁸

Como ressalta José Inácio de Melo Souza, quando ainda não havia a narração no cinema, a música não era incorporada à exibição cinematográfica:

Depois, deu-se um segundo momento, em que ela se fez presente com o desenvolvimento do espetáculo cinematográfico, possivelmente após 1910, (...). A explicitação de um cinema com narrativa e outro sem foi um dos pecados menores da visão sobre o cinema dos primeiros tempos, tornando obrigatório, mais uma vez, o retorno às fontes para o estabelecimento de um percurso da combinação do som com a imagem muda.⁹

Durante a exibição ambulante, a presença de um acompanhamento musical era algo isolado, pois os equipamentos básicos destes exibidores eram um projetor e o respectivo estoque de filmes¹⁰.

Em Fortaleza, as projeções dos filmes mudos também eram acompanhadas de músicas tocadas por pianistas e professores de orquestra. Mesmo antes do estabelecimento das salas fixas de cinema, havia a presença de músicos atuando durante as projeções cinematográficas. Contudo, foi com o advento da sala fixa que tal presença foi mais freqüente e significativa :

Affonso Segreto quando aqui esteve em 1904, com o Pantheon Ceroplástico da Empresa Paschoal Segreto, contratou uma orquestra que se apresentava na ante-sala do local de exposição e projeção e na noite inaugural contou com a sempre requisitada banda de música do Batalhão de Segurança, que se exibia em frente à Casa Palhabote. A deposição do governo Nogueira Acioly, em 1912, como registra Otacilio Azevedo, dispersou os membros da Banda de Música da Polícia Militar que passaram a constituir seus próprios grupos musicais: Boanerges Gomes, os Alenquer, Pedro Nanim, Elesbão, Raimundo Facundo, Saldanha e Romão. São dessa época os exímios violinistas Dudé e Duda, Rossini Silva, José Coringa, Afonso Aires, Abel Canuto, Samuel Carão, Alfredo Martins, Arthur Fernandes, Pompílio, Antonio Moreira, José Felix, Júlio Azevedo, Edgar Nunes e Aristóteles Ribeiro. No Polytheama, em 1914, destacava-se uma “orquestra de sete exímios professores”, com os maestros Vilalta “piano”, Armando lameira “violino” e Luiz Ancetti “diretor de arquivo”. A presença dos exibidores

⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 229.

⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004., p. 251.

¹⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p.252-253

ambulantes contribuíram (sic) para o advento dos bons profissionais e famosos pianistas que se constituíam presença obrigatória nos cinemas fixos da fase de filmes silenciosos. Alguns músicos de origem italiana que aportaram no norte com companhias líricas que vinham ao Brasil na fase áurea do ciclo da borracha, dispersaram-se pelo nordeste. Foram destaques em Fortaleza o grande maestro Ettore Bosio, radicado no Pará; Ciro Ciarlini, regente da orquestra do Cine Rio Branco, no período 1910 a 1915; e o consagrado Luigi Maria Smido, maestro de companhia lírica, e que inaugurou com um concerto solene o Teatro José de Alencar, em Fortaleza, e o Teatro Alberto Maranhão, em Natal. O maestro Antonio Donizetti, formado no conservatório de música de Milão, foi renomado regente da orquestra do Majestic-Palace, mas, segundo o historiador Mozart Soriano Aderaldo, o advento do som, obrigou-o depois a “abrir uma modesta alfaiataria *civil e militar*”. Na banda de música do Majestic, segundo registro de Edigar de Alencar, atuaram dois excelentes pianistas, Barros Figueiredo e o sobralense Raimundo Donizetti, os flautistas Antonio Moreira e Aristóteles Ribeiro, o contrabaixista, Boanerges, os violinistas Joaquim Nunes e seu filho Edigar Nunes. Dos maestros cearenses, que têm passagem na crônica cinematográfica, destacava-se Henrique Jorge (...) que presenteou Fortaleza com a fundação da Escola de Música Alberto Nepomuceno e foi o regente na programação inaugural do Majestic.¹¹

A presença de um acompanhamento musical nas salas de exibição cinematográfica durante o período do “cinema mudo” era algo tão importante para o desenvolvimento da sessão que, quando, em 1928, foi exibido no Cine-Theatro Majestic Palace, o filme *O Grande Desfile*, além da orquestra foram utilizados interessantes efeitos sonoros para proporcionar mais realismo às cenas:

Ao aproximar-se o cinema sonoro, a criatividade dos distribuidores, sob a orientação dos famosos estúdios americanos, introduz ao lado das partituras musicais para as orquestras, o recurso de efeitos sonoros para dar mais vida a determinadas cenas. Esta foi a grande sensação do filme, lançado a 11 de outubro de 1928 e reprisado a 27 de junho de 1929, “O Grande Desfile” (The Big Parade; Metro Goldwyn Mayer, 1927,¹³ rolos, produção e direção de King Vidor, argumento de Laurence Stallings, cenário de Harry Behm, fotografia de John Arnold, com John Gilbert, renée de Adorée, Hobart Bosworth, Claire MacDonald, Claire Adams, Tom O'Brien e George K. Arthur), uma emocionante história de um jovem americano que participa da 1ª Grande Guerra, sobrevive a graves ferimentos, retornando do front onde deixa a namorada e a glória ilusória. O filme era exibido com uma partitura de autoria de David Mendoza e Willian Axt, complementada com o efeito

¹¹ Id. Ibidem p.243.

das explosões de batalha, graças ao uso de motocicletas e tambores na própria cabine de exibição.¹²

Durante o período do cinema mudo era corriqueiro o uso de piano, de orquestras e a presença de músicos na sala de exibição cinematográfica, no entanto, a utilização de um veículo, como uma motocicleta, era algo inusitado.¹³

A fase “muda” do cinema em Fortaleza estendeu-se até 1930, quando ocorreu a inauguração do “cinema falado” no Cine Moderno, com a exibição do filme norte-americano *Broadway Melody*:

CINE MODERNO
5ª Feira – às 6,45 e 7,30
Inauguração do CINEMA FALADO a
nova maravilha do século
com THE BROADWAY MELODY
Um film todo falado, cantado, bailado e
musicado!
Uma maravilha da METRO GOLDWYN
MAYER. Ingresso único – 3\$300.¹⁴

Dos músicos que atuavam no palco do Cine-Theatro Majestic Palace destacamos João Vicente Murinele, pois além de cantar, era supervisor do setor de limpeza dos Cines Majestic, Moderno e Polytheama. No Cine Theatro Majestic Palace, a orquestra ficava abaixo do palco, no Cine Polytheama, o acompanhamento das fitas era feito por um piano que era tocado “... *por uma senhora que morava na rua vinte e quatro de maio, apelidada de ‘abala ovo’ porque tinha o costume de sacudir os ovos para verificar se eram bons*”.¹⁵

Das três salas de exibição cinematográfica localizadas na Praça do Ferreira (Cine Theatro Majestic Palace, Cine Moderno e Cine Polytheama) apenas o Cine Polytheama permaneceu “mudo” durante toda sua existência. Mesmo sendo uma

¹² Id. Ibidem p.316.

¹³ Sobre a importância da música na sala de exibição cinematográfica ver: SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. *Rumores: a paisagem sonora de Fortaleza*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2006, p.43-44; CARRASCO, Ney. *Syghkronos: a formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

¹⁴ Correio do Ceará, 14 de junho de 1930. O primeiro filme sonoro falado e cantado da História do Cinema foi *O Cantor de Jazz*, produção da Warner Bros., dirigida por Alan Crosland.

¹⁵ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p.228.

sala pertencente à Empresa Luiz Severiano Ribeiro, o Cine Polythema não foi “contemplado” com a implantação do cinema falado.

O salão do Cine -Theatro Majestic Palace possuía 1088 lugares. O prédio de quatro andares havia sido construído por Plácido de Carvalho, que foi procurado por Luiz Severiano Ribeiro e Alfredo Salgado para arrendar o térreo do prédio para a instalação de um cinema.

Com relação a Plácido de Carvalho, o historiador Gisafran Jucá afirma que o mesmo possuía diversos terrenos no centro da cidade com parte do quarteirão da rua Major Facundo, situado a Praça do Ferreira. Importantes prédios da cidade, como o Majestic, em 1917, e o Excelsior, em 1930, foram levantados em terrenos pertencentes a ele.¹⁶

No que concerne a estrutura física desse prédio, o arquiteto Liberal de Castro, afirma:

Constava de dois blocos independentes (...) o bloco da frente, provavelmente projetado por José Gonçalves da Justa e construído com alvenaria de tijolos, voltava-se para a Praça do Ferreira. Tinha o pavimento térreo dividido em dois setores, funcionado um deles como entrada e sala de espera do cinema, enquanto o outro era ocupado por uma cervejaria. Os andares superiores, embora destinados a uso comercial, eram alugados para morada. O bloco dos fundos destinava-se à casa de espetáculos. Estendendo-se até a Rua Barão do Rio Branco, constituía uma edificação construtivamente compósita: exteriormente envolvida por redes de alvenaria de tijolos, tinha os interiores resolvidos por meio de uma estrutura metálica cuja procedência ainda não conseguimos descobrir¹⁷.

O uso da arquitetura de ferro no Ceará, segundo Liberal de Castro, estava em consonância com os anseios de europeização da elite comercial. A “burguesia urbana” brasileira que ascende durante o início da república desejava vivenciar “... *‘progresso’ e ‘civilização’, objetivando integrar rapidamente o País no concerto das nações européias ditas ‘adiantadas’*.”¹⁸ A arquitetura de ferro feita na Europa passou então a ser transferida para o Brasil. O emprego das estruturas metálicas

¹⁶ JUCÁ, Gisafran. *Verso e reverso do perfil Urbano de Fortaleza*. São Paulo: Annablume, 2000, p.35.

¹⁷ CASTRO, José Liberal de. *Arquitetura de Ferro no Ceará*. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: ANNO CVI, p. 72, 1992.

importadas constitui-se em um significativo exemplo deste anseio da elite comercial por uma europeização dos trópicos.

Contudo, um estado pobre como o Ceará, que nos últimos anos do século XIX (1877-1879, 1888 e 1900) e no início do século XX (1915), havia enfrentado intensas secas, ao que parece não teve tantos prédios de arquitetura de ferro, pois tal estrutura, como já foi dito, precisava ser importada e a economia local, assim como toda cidade, foi atingida pelo impacto da seca e do grande número de imigrantes sertanejos que vieram famintos para a capital.

São exemplos de arquitetura de ferro o Mercado Municipal, inaugurado em 1897, o Teatro José de Alencar, inaugurado em 1910 e o Cine-Theatro Majestic Palace, inaugurado em 1917.¹⁹

Com relação à arquitetura desta sala, o memorialista Marciano Lopes descreve o interior deste cinema de forma apaixonada:

Como todos os teatros elizabetanos, tinha forma de ‘ferradura’ com platéia, uma ordem de frizas e o balcão – simples, então, a famigerada ‘geral’ geradora de tanto folclore. O antigo balcão – nobre, era ocupado pela cabine de projeção. Na platéia, as cadeiras conjugadas, eram lindas e anatômicas e possuíam sistema de molas que mantinham os assentos, sempre dobrados, só baixando, quando manuseados pelos assistentes que desejavam sentar-se. Nas frizas, cadeiras austríacas, no melhor estilo. Autêntica obra de arte, era seu teto, todo trabalhado em placas de chumbo rendilhado com altos e baixos relevos. Era pontilhado de luminárias que eram grandes pratos de cristal lis e enormes mangas de cristal bisotado, dispostas quatro em cada prato, deitadas em forma de cruz. Acesas, essas luminárias davam ao recinto aspecto palaciano, com incrível luminosidade e brilho...²⁰

Além da beleza arquitetônica do seu interior, a parte externa do prédio também era utilizada como um atrativo a mais para o público como ocorreu no lançamento do filme norte-americano *A Cabana do Pae Thomaz*:

A CABANA DO PAE THOMAZ

¹⁸ CASTRO, José Liberal de. Op. Cit., p. 70.

¹⁹ No já mencionado artigo de Liberal de Castro, há maiores informações sobre os prédios em arquitetura de ferro, assim como, outras estruturas construídas, como pontes e estradas de ferro.

²⁰ LOPES, Marciano. *Royal Briar, a Fortaleza dos anos 40*. 3ª edição, 1989, p. 143-144.

Hontem, quando a sirene, do alto da torrinha do “Majestic”, despertava a atenção do público com seus sylvos agudos, notava-se um desusado movimento frente aos cinemas da Praça do Ferreira. Eram os frequentadores do “Moderno’ e ‘Majestic”, que se aproximavam para assistir a estréia da “A Cabana do Pae Thomaz”, o colossal film da Universal.

Uma linda cabana de lampadas electricas, representando “A Cabana do Pae Thomaz”, ao alto do “Majestic”, apagava e accendia successivamente.

Foi uma noite de suceso, hontem.

O film foi muito bem acceito.

Nos intervalos, viam-se senhoras e senhoritas com o lenço nos olhos, enxugando lágrimas. Tal era commovedor o grande film.²¹

A presença de uma cabana iluminada por lâmpadas elétricas no ponto mais alto do Cine-Theatro Majestic Palace certamente deve ter causado bastante admiração junto ao público não só pela inovação no modo de divulgar o filme a ser exibido, mas também, pela utilização de algo que ainda não era adotado nos espaços públicos da capital cearense, no caso, a energia elétrica.

Até o ano de 1935, a iluminação dos espaços públicos de Fortaleza era feita a gás carbônico. Os direitos de exploração da iluminação pública local eram da firma inglesa Ceará Gas Company Ltd. Antes de 1935, a iluminação elétrica só era utilizada no interior de ambientes como residências, hotéis, clubes e salas de exibição cinematográfica. A firma de procedência (também) inglesa The Ceará Light and Power Company Ltd., era responsável pelo fornecimento dessa energia elétrica.

Além da reluzente cabana, também havia a sirene, esta, já conhecida do público, pois acionada de hora em hora. Acrescentamos que, outro instrumento sonoro existente no Cine-Theatro Majestic Palace, era o sino, utilizado para avisar quando do início do funcionamento da bilheteria e posteriormente quando do seu fechamento.

O filme, *A Cabana do Pae Thomaz*, era uma produção norte-americana dividida em cinco partes, logo, tendo a sessão cinematográfica quatro intervalos que, segundo o jornal, foram marcados pela emoção do público feminino que chegou às lágrimas.

²¹ Correio do Ceará, 8 de março de 1929.

Os rolos de filme chegavam aos cinemas de Fortaleza com atraso de três ou quatro anos em relação à data de lançamento. Estes filmes, em grande parte, duravam apenas 90 minutos, intercalados por intervalos para a troca dos rolos das películas.

O prédio do Cine Moderno era uma construção voltada para a exibição cinematográfica, não possuindo palco para apresentações teatrais. O seu salão possuía 709 lugares e mesmo sendo inferior ao Cine -Theatro Majestic Palace no que concerne ao tamanho de sua estrutura arquitetônica, o Cine Moderno tornou-se um cinema elitizado, de público selecionado, e mais importante que o Cine -Theatro Majestic Palace, que passou a condição de cinema popular.

Ao analisarmos a programação do Cine Moderno, do Cine-Theatro Majestic Palace e do Cine Polytheama, percebemos que o Cine Moderno diferia das demais salas de exibição cinematográfica, tanto no público, quanto nos filmes exibidos:

Programação de Cinemas para a semana de 7 a 13 de outubro de 1929. Esta programação é publicada todas as segundas Feiras neste jornal. ²²			
DIAS	MODERNO	MAJESTIC	POLYTHEAMA
Segunda-feira		Ama-me como eu sou. Escrava por amor	Cantando vêm, Cantando vão Com Richard Dix
Terça-feira		Heroes do Ar Com Al Wilson	Escrava por amor com Florence Vidor
Quarta-feira	Depois da meia noite com Norma Shearer	Heroes do Ar. Ama-me como eu sou	Escrava por amor com Florence Vidor
Quinta-feira		O Embuste com Milton Sills	Ama-me como eu sou com Esther Ralston
Sexta-feira		O Embuste com Milton Sills	Ama-me como eu sou com Esther Ralston
Sabado	As ciladas do Imprevisto com Esther Ralston	Depois da meia noite com Norma Shearer	O Embuste com Milton Sills
Domingo	Azares de um Principe com Billie Dove	As ciladas do Imprevisto com Esther Ralston	Heroes do Ar Com Al Wilson

²² Correio do Ceará, 7 de outubro de 1929. Esta programação era feita na Empresa Luiz Severiano Ribeiro e enviada a todos os jornais para ser publicada. Mantivemos, assim como em todas as citações ao longo desta dissertação, a grafia original do documento.

Os melhores filmes eram lançados no Cine Moderno para posteriormente serem exibidos nas outras salas. Os lançamentos ocorriam as quartas-feiras (Soirée da Moda – o melhor filme da semana) e aos finais de semana.²³

A construção do prédio do Cine Moderno foi mais uma iniciativa de Plácido de Carvalho, com a exploração do mesmo para cinema vindo a ser uma responsabilidade da Empresa Luiz Severiano Ribeiro, assim como ocorreu no Cine-Theatro Majestic Palace :

Construído por iniciativa de Plácido de Carvalho com o fim específico de uma casa exibidora de filme, o Cine Moderno foi inaugurado no dia 7 de setembro de 1921(...). A exploração do cinema ficou a cargo de Luiz Severiano Ribeiro, fundador da Empresa Ribeiro. (...) O prédio foi construído por Luiz Gonzaga Flávio da Silva, ainda vivo com 85 anos de idade, construtor também do Palace Hotel, do Majestic, do Palácio do Plácido e do Banco Frota Gentil.²⁴

O Cine Moderno, era um cine “cara-dura”, pois a porta principal de acesso à sala, ficava ao lado da tela, logo, quem entrasse na sala de exibição daria de cara com o público. Descrevendo o “Cine Moderno” Marciano Lopes afirma:

O Cine Moderno tinha fachada monumental, lembrando um palácio egípcio, com duas volumosas torres e marquise em forma de cauda de pavão, em vidros multicores. Seu interior, totalmente “Art - Nouveau”, as bilheterias, em madeira entalhada e gradis de bronze dourado. A sala-de-espera, era linda, formando meias paredes com os canais de escoamento, em rico trabalho de talha em madeira entremeada de espelhos bisotados. Tinha sofás estofados, em couro negro, integrando às paredes e seu pé-direito, era gigantesco. A sala de projeção, era longa e estreita, com pequeno galpão que mais parecia tribuna de coro de igreja. Dezenas de portas laterais davam para as áreas externas que funcionavam como “pulmões” e só eram abertas para as sessões noturnas.²⁵

²³ Apesar de nesta programação ser informado que no Cine Moderno seriam exibidos apenas três filmes (lançamentos), é preciso esclarecer que, nos outros dias, ocorriam reprises, pois as salas comerciais funcionavam diariamente como pudemos perceber ao longo da pesquisa com os jornais.

²⁴ Correio do Ceará, 21 de maio de 1968. Os prédios do Cine-Theatro Majestic Palace e do Cine Moderno foram arrendados por Severiano Ribeiro à Plácido de Carvalho e posteriormente a seus descendentes quando do falecimento deste.

²⁵ LOPES, Marciano. Op. Cit., p. 143.

No que concerne aos usos destas salas, ocorriam nas mesmas não só exibições cinematográficas ou teatrais, pois outros eventos também eram apresentados ao público.

Com relação ao Cine -Theatro Majestic Palace ocorriam lutas de boxe no seu interior, como a que mencionamos a seguir:

PELO MUNDO DESPORTIVO

No mundo do murro

O festival será em beneficio
do hospital da Phenix Caixeiral

Todos ao "Majestic" sexta – feira

Conforme tem sido anunciado, realizar-se-á, no dia 20 do corrente, o encontro de BOX entre os dois campeões CEARENSE X MARANHENSE, os quaes irão disputar definitivamente o título de campeão de pezo leve o que promette ser sensacional dadas as optimas qualidades em que ambos se acham. Ficou assentado que aquelle que desistir de lutar antes de terminar o 5º round ou Nock-Down, perderá os seus lucros revertendo em beneficio do hospital do Phênix Caixeiral. Temos presenciado de visu os "trainings" dos dois pugilistas e podemos assegurar que a lucta vae ser tremenda. Ambos lutarão pelo título de campeão, pois desta vez o nosso campeão ZEPINTO, não deixara levar tão facilmente o seu título.

ZEPINTO – Acha-se mais firme e rígido do que nunca, demonstrando a agilidade de um verdadeiro GATO SELVAGEM, seus *punches* seguros, atacando com muita techica muito diferente das luctas passadas.

RUBENS PEREIRA – tem tido diariamente rigoroso <<trainings>> e dia dia, acham-se mais terríveis os seus *punches* na ocasião dos cliaches, atacando com uma techica no estomago e luctando sempre com calma.

Estamos na expectativa de ter a maior lucta da temporada. Esperamos, pois que o público em geral, concorra para o grande festival em beneficio do hospital dos caixeiros. Terão outras interessantes luctas preliminares, onde tomarão parte jovens atletas de nossa terra. Na tela, passará o campeão do rizo Harold Lloyd e algumas surpresas agradaveis.²⁶

Tal luta, provavelmente, deve ter ocorrido no palco, ao passo que a tela também foi utilizada nesta programação, onde ocorreram exibições cinematográficas, com destaque para o comediante Harold Lloyd.

²⁶ O Ceará, 15 de janeiro de 1928, p.15.

No Cine Moderno não havia luta de boxe, mas outras atividades também eram realizadas neste prédio, além das exibições cinematográficas:

Recital Marilita Pozzoli
A sua festa artística no “Moderno”

Realizar-se-á, em a noite de hoje, o brilhante recital da distinta poetisa Marilita Pozzoli a original e festejada autora do bellissimo livro <<Pecados>>.

Referida festa promette revestir-se de raro brilhantismo, dados os dotes artísticos da laureada declamadora patricia.

Fará a apresentação de Marilita Pozzoli o nosso vibrante tribuno, professor Moesia Rolim, nosso antigo e esforçado companheiro de redacção.²⁷

Com as salas servindo para outros usos, o público freqüentador destes espaços não se limitava apenas aos que iam assistir aos filmes exibidos, mas ampliava-se também para os que gostavam de boxe, poesia, e desse modo, Luiz Severiano Ribeiro conquistava cada vez mais novos freqüentadores para suas salas.

A regulamentação destas salas estava a cargo da polícia, uma vez que somente o regulamento policial fazia referência ao funcionamento das casas de diversões como o cinema e o teatro:

Art.126-Nenhum theatro, casa de espectáculo, circo, amphitheatro ou qualquer armação permanente ou temporária para representação de peças dramaticas ou mimicas, jogos, cavalhadas, dansas, projecções cinematographicas e outras, bem como quaesquer divertimentos licitos, poderá ser franqueado ao público, sem que primeiramnete tenha sido inspeccionado pelo respectivo delegado que fará verificar se a construcção ou arranjo é tal que afiance a segurança e comodidade dos espectadores.

Art.129-Deverá vigiar que dentro do theatro ou do recinto destinado para o espectáculo se observem a ordem, a decencia e o silencio necessarios, fazendo sahir imediatamete do recinto os que se tornarem inconvenientes, remettendo-os á autoridade competente (quando elle<delegado>proprio o não for) afim de proceder na forma da lei se o caso exigir.²⁸

²⁷ O Ceará, 3 de março de 1928.

²⁸ Regulamento da Secretaria de Estado dos Negócios do interior e da justiça do Estado do Ceará- Lei n° 1339 de 21 de agosto de 1916. *Decreto n° 39, de 19 de outubro de 1916. Regulamento Policial- Parte II. Da polícia preventiva. Titulo III. Da inspecção dos theatros e espetáculos públicos.*

Apenas com o “Código de Posturas de 1932” que substituiu a lei de 1893, já ultrapassada, é que as salas de cinema passaram a ter uma regulamentação mais específica:

O *Código* normatizava construções, dimensões de ruas e passeios, arborização de logradouros (criava até uma Inspetoria de Arborização e jardins, com a incumbência de decidir sobre poda e derrubada de árvores), “garages” para automóveis, estabelecimentos comerciais e o próprio trânsito. O dispositivo legal apoiaria as ações da municipalidade que objetivavam a modernização da cidade, além de prevenir desvios decorrentes do crescimento desordenado, que se verificavam em função da ausência de um plano de urbanização²⁹.

O “Código de Posturas do Município de Fortaleza” dedicava um capítulo inteiro a regulamentação das casas de diversões nas quais incluía-se o cinema, ao passo que o “Regulamento Policial de 1916” lhes dedicava apenas dois artigos (126 e 129).

A maior atenção destinada às salas de cinema no “Código de Posturas” do início da década de 1930, já é um indicio da relevância destas salas e do próprio cinema, que passa a ser entendido como algo de conotação pública na cidade.

O ‘Código Municipal” no Art. 317, parágrafo quarto, estabelece para as casas de diversões:

4 – que tenham gabinetes para senhoras, bem como instalações sanitárias convenientemente dispostas, para o fácil acesso do publico, devidamente separadas para cada sexo e indivíduo, sendo a parte destinada aos homens subdividida em latrinas e mictórios.³⁰

Tal regulamentação demonstra que o cinema não era mais um espaço exclusivamente masculino, daí a necessidade de adaptar tais prédios às novas

²⁹ NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. *Tempo, Progresso, Memória: um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2006,p. 28-29. Com relação ao Código de Posturas de 1893, tal mecanismo de regulamentação urbana vigorou por toda a Primeira República. A primeira exibição cinematográfica ambulante em Fortaleza, de que se tem notícia, foi com o equipamento Kinetoscope-Projetor, no ano de 1897, logo, quatro anos após a criação do referido Código. Tendo sido criado antes da chegada do cinema à capital cearense, não havia como tal código fazer referência a algo que ainda não fazia parte do cotidiano da cidade.

práticas de exibição cinematográfica. Ao longo da década de 1920, o cinema no âmbito mundial passou a ter no público feminino uma nova clientela. Além disso, tais medidas eram necessidades burguesas, ou mais precisamente, da elite comercial que havia passado a freqüentar as salas de exibição cinematográfica. Em Fortaleza, ao que parece, ainda havia salas de cinema que não estavam adequadas a esta nova situação.

Outra preocupação que aparece no “Código Municipal” é com relação ao risco de incêndio nestes prédios, como podemos perceber a seguir:

Art.317 – Além de outras estabelecidas neste Código, que lhes possam ser aplicadas, observar-se-ão nos teatros e demais casas de diversões as seguintes condições:

1 – que sejam construídos de material incombustível, com pisos de concreto simples ou armado, conforme o pavimento, tolerando-se o emprego de madeira ou outro material combustível apenas nos revestimentos dos pisos, nas portas, nas janelas, em corrimãos de balaustradas e nas peças de maquinismos ou de cenários que não possam ser de material incombustível;

2 – que tenham instalações e aparelhamento contra incêndios, de acordo com o que for exigido pelo regulamento da Companhia de bombeiros;

Art.330 – Para a construção ou adaptação de edifícios destinados a cinematografos, deverão ser apresentados os projetos completos do edifício que se deseja construir ou adaptar, com a indicação de todos os pormenores da instalação, isto é, posição e dimensões da cabine de projeção, da bilheteria, do escritório da administração, posição de planos e orquestras, disposição e distribuição das localidades destinadas ao público, etc.

Art. 332 – As cabines de projeção deverão ter interiormente, as dimensões mínimas de dois metros por dois metros (2m,00 x 2m,00) e serão inteiramente construídas de material incombustível, não devendo ter outras aberturas além da porta de entrada, que abra de dentro para fóra, e de dois olhais para a passagem dos raios luminosos e para uso do operador:

§ 1º - A escada de acesso às cabines de projeção será de material incombustível, dotada de corrimão e colocada fóra da passagem do público.

§ 2º - O interior das cabines de projeção será dotada de ventilação suficiente por meio de tomadas especiais de corrente de ar.

§ 3º - As cabines de projeção serão dotadas de aparelhamento contra incêndios, devendo ser colocado na parte superior de cada cabine um reservatório d'agua com capacidade de meio metro cubico

³⁰ *Código de Posturas do Município de Fortaleza – 1932.* Fortaleza: Tipografia Minerva, 1933, p.84.

(0m3, 500), pelo menos, com tubo de descarga para o interior da mesma.³¹

Estes são alguns dos artigos do “Código Municipal”, referentes a preocupação contra o risco de incêndios nas salas de cinema que pode ser explicada pela facilidade com que estas salas poderiam ser alvo de tal acidente, pois o material utilizado nos rolos de filme era altamente combustível, o que favorecia possíveis incêndios.³²

Não podemos afirmar se tais medidas foram adotadas na prática, nem tampouco identificar detalhadamente a disposição arquitetônica das salas de cinema. Mas é interessante ressaltar que nos prédios do Cine-Theatro Majestic Palace, Cine São José e Cine Merceeiros ocorreram incêndios. Nestes dois últimos, o incêndio ocorreu nos aparelhos de projeção, não chegando a comprometer a estrutura da sala. Em 1941, no Cine São José, e em 1935, no Cine Merceeiros. No Cine-Theatro Majestic Palace os estragos foram proporcionais ao tamanho do prédio.³³

A preocupação com os riscos de incêndio nos prédios da capital cearense é constantemente ressaltada nos relatórios policiais do início do século XX:

SERVIÇO DE EXTINÇÃO DE INCÊNDIOS

Causa lastima dizer-se que a Polícia do Ceará não dispõe dos meios mais insignificantes e elementares para a debellação desses sinistros.

Ainda no ultimo incêndio verificado nesta Capital, na madrugada de 25 de Dezembro ultimo, teve que lutar com a carência absoluta de tudo o que havia de mais rudimentar a esse respeito.

Na falta de uma companhia de Bombeiros, é de urgência adquiri-se para nossa Polícia uma série de instrumentos e utensílios portáteis, capazes de serem manejados facilmente por policiaes e populares, nas ocasiões de incêndio.

Desses instrumentos os de mais urgente necessidade são os seguintes:

1 bomba de repuxo montada em rodas e adaptavel a qualquer deposito dagua;

³¹ *Código de Posturas do Município de Fortaleza - 1932*. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1933, p.84-87.

³² Eram utilizados nos rolos, películas à base de nitrato de prata que se incendiavam muito facilmente.

³³ O “Cine-Theatro Majestic Palace”, foi vítima das chamas por duas vezes. O primeiro incêndio, em 1955, consumiu o prédio (hotel) e o segundo, em 1968, atingiu o cine-teatro de ferro que não havia sido atingido pelo primeiro incêndio, pois ficava ao fundo do prédio.

2 secções de mangueiras, de 25 metros cada uma, dotadas de luvas de junção;
 3 escadas corrediças;
 8 escadas de corda;
 50 baldes de lona;
 2 grandes anteparos de lona para recolhimento dos salvados;
 20 picaretas;
 20 pás;
 100 machadinhas;
 1 caminhão de tracção animal para transporte de material de socorro...³⁴

Não sabemos se tais equipamentos foram adquiridos, mas se por um lado, a Polícia não estava aparelhada adequadamente para lidar com os casos de incêndio, por outro, os prédios também colaboravam para aumentar os riscos de acidentes, por não oferecerem segurança. Com relação a *Inspecção dos Theatros e Espectáculos Públicos* é mencionado, neste mesmo relatório, o Cine-Theatro Majestic Palace, como exemplo de prédio que necessitava se adequar às normas de segurança:

No perímetro de minha jurisdição policial, o serviço de inspecção dos theatros e espectaculos publicos tem sido desempenhado por esta delegacia, sob a vossa imediata superintendencia.

Cabe-me informar-vos que esse serviço não tem tido resultado satisfactorio em razão de não terem sido adoptadas certas medidas que, com a devida venia, devo lembrar-vos. (...) É de mistér corrigir-se e melhorar-se a disposição das nossas casas de diversões. A sua construcção, a disposição da platéa, a ordem dos logares de entrada e sahida, por vezes não correspondem ás necessidades de segurança individual em caso de qualquer incêndio, desastre ou pânico durante a representação.

Em nossa Capital se vêem casa de diversões como o <<Majestic Cinema>>, de aspecto de alguma maneira deslumbrante, mas onde somente se depara uma só porta de entrada para a platea e uma outra de sahida.

Destarte, um salão que, litteralmente cheio, comporta mais de mil pessoas, não tem, no primeiro momento, em caso de um perigo commum, senão uma única sahida para todos aquelles espectadores. Disso, advirão inconvenientes gravissimos em taes occasiões, constituindo um perigo imminente para a vida e segurança das pessoas ali presentes.

³⁴ Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente do Estado do Ceará, Dr. João Thomé de Saboya e Silva, pelo Chefe de Polícia Bel. José Eduardo Torres Câmara, em 31 de maio de 1918

Como guarda da segurança individual compete á Polícia tomar, sem perda de tempo, uma providencia em ordem a obviar taes inconvenientes.³⁵

Nos anos de 1920, muda o Chefe de Polícia, mas continuam as afirmações de que os riscos de incêndio deveriam ser tratados com mais atenção pelo poder público, uma vez que, ainda não havia no Estado do Ceará um serviço exclusivo para tratar da questão dos incêndios, no caso, um Corpo de Bombeiros:

Creio que o Ceará é um dos poucos estados que não dispõem ainda de um serviço de tal natureza. Objecta-se que há falta de elemento essencial, - a água - sem a qual desnecessário se torna um pessoal apto, devidamente aparelhado. Mas esta falta, si nos tempos idos concorreu poderosamente para a não realização desse serviço, por um Corpo de Bombeiros, agora não se justifica, uma vez que estão prestes a terminar os trabalhos da canalização dagua em toda a cidade, estando já pronto o serviço de encanamento até os Reservatórios da Praça de Pelotas, onde, graças aos espaços de V. Exc. Se encontra o precioso elemento.³⁶

Com a ausência do serviço de água encanada e de um Corpo de Bombeiros, o trabalho da Polícia era feito de forma bastante precária e, sobretudo, arriscada, ao lidar com incêndios, como este ocorrido durante a madrugada:

Uma venda é inteiramente
destruída pelo fogo

A cidade dormia o seu somno pacato, como de costume. De repente, rasgando o silêncio da noite, os sons de corneta estalaram, em alarma. A vizinhança despertou sobressaltada.

- Um incendio!
- Aonde?
- Em frente ao parque da Independencia. Uma venda está a arder.
Era 1 ½ hora da madrugada.

* * *

Fructuoso Affonso de Lima possui uma bodega no <<Boulevard>> Visconde do Rio Branco, número 479, esquina da rua D. Pedro I, numero 1.

³⁵ idem

³⁶ Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Desembargador Moreira da Rocha, Presidente do Estado do Ceará, pelo Sr. Dr. José Pires de Carvalho, Chefe de Polícia, compreendendo o período administrativo de 12 de junho de 1924 a 31 de maio de 1925.

Hontem, fechou-a, às 20 horas, tendo, antes de recolher-se aos seus aposentos, pois mora nos fundos do mesmo prédio, observado si as portas estavam bem trancadas.

A'quella hora da madrugada, acordou ao estrepito das chamas. Grandes tiros atroavam os ares, formidaveis, assustadores, tornando maior o terror-panico do momento.

Quem estivesse perto do predio, observaria, porem, que aquelles estampidos provinham de foguetes e de foguetões, guardados em deposito, na bodega.

O guarda de 1ª classe, Sebastião Fabio de Castro, em serviço no Parque da Independencia, foi o primeiro que acorreu ao local. Empregou, immediatamente, seus esforços no sentido de isolar o predio sinistrado conseguindo-o, afinal, com risco da propria vida. Ficou, assim, o fogo limitado à casa onde se iniciou destruindo-a totalmente.

A policia, imediatamente, fez para ali seguir 32 praças para o serviço de salvamento. Mas era já impossivel. As chamas temerosas devoravam tudo, numa furia innominavel.

Que se pode fazer contra os grandes incendios em Fortaleza, si, até agora, não possuímos ainda agua encannada e um corpo de bombeiros?

O predio sinistrado pertence ao senhor coronel José Candido Cavalcante.

A bodega não estava no seguro.

Os prejuizos são avaliados em mais de 50 contos, inclusive 20 contos, em dinheiro, que se encontravam depositados na venda.

Do serviço de salvamento, saíram feridos os guardas numeros 152, 144, 49, 89, 147 e 68...³⁷

A ausência de água encanada na capital cearense demonstra o quanto Fortaleza estava desprovida de uma estrutura urbana, com serviços básicos como o de saneamento e de atendimentos de urgência como um Corpo de Bombeiros. Apesar de contar, por exemplo, com a presença de luxuosas salas de exibição cinematográfica, um grande teatro, praças reformadas e uma elite comercial que ansiava uma urbe moderna e bem estruturada, a cidade de Fortaleza, na década de 1920, era carente de uma eficiente estrutura urbana.³⁸

Como já foi ressaltado, os riscos de incêndios nas salas de exibição cinematográfica eram maiores sobretudo devido às películas à base de nitrato de

³⁷ O Nordeste, 5 de fevereiro de 1926.

³⁸ As obras do serviço de canalização de água e de esgoto se prolongam até 1927. A água de Fortaleza é apontada como a principal causadora de doenças entre a população, devido ao seu baixo teor de potabilidade. PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. 3ª ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001, p.113.

prata que incendiavam-se muito facilmente.³⁹ Em 1955, quando ocorreu o primeiro incêndio do Cine-Theatro Majestic Palace, o fogo destruiu, além do Hotel, o bar que ficava dentro do prédio.

Quando da inauguração do prédio do Majestic Palace foi também noticiado que “pela manhã daquele dia se inaugurou o bar do ‘Majestic’.”⁴⁰

O supracitado bar era arrendado a pessoas interessadas em investir no mesmo. Tal estabelecimento era utilizado, por exemplo, como espaço para lançamento de marcas de cervejas, como ocorreu em 1925:

Em um cartão adornado de vinhetas e impresso a cores, o Castello, arrendatario do bar do Majestic, lembrou se de convidar-nos para um jantar de peixe, no alludido bar, sexta-feira, às 19 horas, quando sahiria a lume o typo novo de cerveja Pilsener da Antartica Paulista. Os convites distribuíram-se a cerca de trinta pessoas o que, de forma alguma, impediria – como não impediu – de comparecerem sessenta cavalheiros, todos com invejavel apetite...⁴¹

O bar ficava dentro do prédio do Majestic Palace e o arrendatário chamava-se Castello Branco, tendo como garçom o senhor João. Por qual motivo a cerveja Pilsener da Antártica Paulista foi lançada exatamente neste bar? O representante local desta marca de cerveja era justamente Luiz Severiano Ribeiro, que pelo visto não limitava seu campo de atuação comercial aos cinemas. Se Luiz Severiano Ribeiro era o agente da Antártica, o da cerveja Brahma era o comerciante Dionisio Torres.⁴²

O Bar do Majestic era freqüentado, por exemplo, pelo jornalista Demócrito Rocha, que estava a frente da Revista *Ceará Ilustrado* e que em 1928 criou o

³⁹ Nas duas principais cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, o risco de incêndio e as más condições de funcionamento das salas também faziam parte do cotidiano do público no início do século XX. No Rio de Janeiro, Capital Federal, quando a polícia resolvia agir, a fiscalização fechava vários cinemas de bairro. Em São Paulo, o risco maior era de incêndio. SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p. 210-211.

⁴⁰ Correio do Ceará, 16 de julho de 1917.

⁴¹ Revista Ceará Ilustrado, 27 de abril de 1925, p. 17.

⁴² À partir da última década do século XIX, as cervejarias começaram a chegar ao Brasil. Uma forma de se popularizar a bebida era a associação feita com espaços de diversão como o Bar do Majestic. No Rio de Janeiro, por exemplo, Paschoal Segreto comercializava exclusivamente a cerveja Brahma em seus estabelecimentos. Ver: MARTINS, Willian de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920)*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, Dissertação de Mestrado, 2004, p.58.

jornal *O Povo* em circulação até os dias de hoje. Além do mencionado jornalista, outros importantes nomes da sociedade local compunham o seletivo grupo de freqüentadores do Bar do Majestic:

...o Bar era freqüentado por um grupo de intelectuais, jornalistas, professores, advogados, da mais elevada categoria. Dentre os freqüentadores se destacavam, pela assiduidade, Gomes de Matos, Paes de Castro, Demócrito Rocha, Francisco de Holanda, José Bruno de Miranda, José Pinto do Carmo, Leonardo Mota, Tobias Ciridião Ferreira, João Mac-Dowel, Wicar de Paula Pessoa, Professor César Campelo, Luiz Batista Vieira, Dr. Joaquim Brasil de Holanda Cavalcante e muitos outros. (...)

Uma tarde, o Bar do Majestic estava repleto de freqüentadores. Demócrito Rocha passou por lá e encomendou ao Seu João quatro avoantes para acompanharem a cerveja que tomaria mais tarde, quando saísse do jornal. Às 18:00 horas chegou Demócrito em companhia do seu amigo, Dr. Gomes de Matos. O garçom, seu João, havia se esquecido da encomenda, mas não se deu por achado: pegou alguns pedaços de avoantes, enfeitou com duas rodela de tomate, pimentão e alface, e levou tudo, juntamente com a cerveja. Demócrito, ao examinar, notou que ali estava faltando o melhor. Só havia pernas e asas. Gomes de Matos perguntou:

- “Seu João, cadê a titela da bicha?”

O garçom explicou, erguendo-a no ar:

- “Eita diabo! Foi o caçador. Ah! Tiro lascado!”

Noutra ocasião, houve uma briga entre freqüentadores, tendo um destes apontado o revólver para outro. Foi o bastante: todo o mundo correu apavorado, menos Seu João.

Serenados os ânimos e depois de se constatar que entre mortos e feridos escaparam todos e, conseqüentemente, nada houve, Gomes de Matos batendo no ombro do conhecido garçom, disse:

- “Seu João, você é um homem valente! Foi você o único que não correu!”

O velho João coçando o pescoço, explicou:

- “Doutor, aqui no Ceará não tem homem valente, foram as pernas que não ajudaram...”⁴³

Com relação ao Bar do Majestic, onde trabalhava o bem humorado Sr. João, percebemos que tal espaço era freqüentado exclusivamente por homens, sendo portanto, um ambiente eminentemente masculino.⁴⁴ Os bares e cafés elegantes da

⁴³ JOB, Daniel Carneiro. *Praça do Ferreira - O inédito, o sério e o pitoresco*. 2ª ed. Fortaleza: Gráfica Encaixe Ltda, 1992, p. 35-36.

⁴⁴ Com relação ao papel da mulher na sociedade local, discutiremos tal questão no capítulo 4. No que concerne aos espaços de consumo de bebida alcoólica da cidade, nos referimos aqui aos bares e cafés, mas lembramos que havia também as tabernas e os botequins, freqüentados pelos

cidade eram freqüentados por intelectuais, poetas, membros da elite comercial, enfim por um público que discutia política, literatura, economia e outros assuntos em voga.

Sendo bastante freqüentado, além de bar, tal estabelecimento comercial era ponto de práticas de jogos de azar, como foi relatado em um processo-crime do ano de 1929.

Trata-se do caso dos irmãos Sebastião Fábio de Castro e Pedro Fábio de Castro, ambos guardas cívicos. Vale ressaltar que o guarda Sebastião Fábio de Castro, coincidentemente já citado neste capítulo, é o mesmo que estava de serviço quando do incêndio em uma venda em frente ao Parque da Independência, no ano de 1926. Eles estavam sendo acusados de conivência com jogos de azar. Os policiais eram cúmplices de algo que deveriam coibir, uma vez que "os jogos de azar eram criminalizados e sujeitavam à punições as pessoas que exercessem essa atividade ou, de alguma forma, incentivassem outros a essa prática".⁴⁵

O acusado de promover o jogo era o comerciante Aristides Nascimento, de trinta anos de idade, casado, que assim respondeu aos questionamentos que lhe foram feitos no Inquérito:

Conhece de muito tempo os guardas Sebastião e Pedro Fábio de Castro, pois já foi, em tempos passados, seu colega de corporação, desde quando tem amizade aos ditos (...) e estando ele em melhores condições de que aqueles seus antigos colegas, de uma vez por outra, fornecendo-lhes algum dinheiro (...) quanto a dar-lhe dinheiro para encobrirem jogos a ação da polícia não é exacta, pois julga que Sebastião e Pedro Fábio de Castro não sabem se efectivamente há jogo de azar no "Theatro-Cinema Majestic" (...) No bar Majestic elle responde esta em companhia de Fausto Lopes, proprietário da casa (Paraense). Francisco Holanda, advogado, cidadão Lourenço Evangelista, João Moura e outros mais (...) jogam no referido bar, os dados, decidindo garrafas de cerveja (...) e é nessas ocasiões que às vezes Sebastião e Pedro Fábio de Castro aparecem por alli e elles jogadores dão,

pobres, que por sinal eram alvos de campanhas contra o alcoolismo disseminadas pelo poder público, uma vez que mais do que reprimir a bebida ou a vadiagem, almejava-se disciplinar a pobreza. Ver SOUZA, Noelia Alves de. *A liberdade é vermelha? Um estudo da violência contra as mulheres em Fortaleza, nas décadas de 20 e 30 do século XX*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 1997.

⁴⁵ NETO, Francisco Linhares Fonteles. *Vigilância, impunidade e transgressão: faces da atividade policial na capital cearense (1916-1930)*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2005, p.83.

espontaneamente, cerveja ou dinheiro, conforme o jogo se dinheiro ou cerveja (...) os jogadores por gostarem muito de Sebastião e Pedro Fábio, é que assim procedem mais o Pedro do que Sebastião.⁴⁶

Os guardas negaram as acusações, mas admitiram conhecer Aristides do Nascimento há muito tempo. Com relação a afirmação feita por Aristides de que fornecia dinheiro para os guardas, estes consideraram a mesma como uma calúnia.

Ao lidarmos com processo-crime devemos perceber que as declarações dos envolvidos (testemunhas, acusados etc.) revelam versões em conflito, pois este tipo de documento define-se por uma série de versões confrontadas.⁴⁷

O comerciante Fausto Lopes, 45 anos, brasileiro, casado e residente na cidade de Fortaleza, assim como Aristides Nascimento também se refere aos guardas de forma amigável:

(...) sempre quando os vê no bar do cinema Majestic lhes oferece cerveja e muitas das vezes os mesmos são quem pedem; por serem uns rapazes de bom comportamento é que faz desses oferecimentos (...) elle, depoente, ofereceu a cerveja a Sebastião e Pedro Fábio de Castro. Os mesmos declaram não aceitar a dita cerveja e sim a importância correspondente ao preço de uma garrafa do mesmo líquido para atender as suas necessidades.⁴⁸

Percebemos que no Bar do Majestic alguns de seus freqüentadores adotavam a prática do “jogo de azar” em cumplicidade com policiais que permitiam a realização desses jogos em troca de quantias em dinheiro. A convivência dos policiais com práticas delituosas na cidade, em troca de benefícios financeiros, era, de certo modo, uma característica da relação entre policiais e população:

As vantagens com aumento do soldo eram boas, além disso, estavam longe dos olhares dos superiores, o que propiciava a construção do tecido social nas ruas, no relacionamento direto entre policiais e a população, podendo dar-se entre a camaradagem ou a violência como forma de solução para os conflitos.⁴⁹

⁴⁶ Processo-Crime: APEC, Inquérito Administrativo, Secretaria de Segurança Pública, Guarda Cívica. Pacote 1008

⁴⁷ DAVIS, Natalie Zemon. *Histórias de Perdão e seus narradores na França do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁴⁸ idem

⁴⁹ NETO, Francisco Linhares Fonteles. Op. Cit., p.85.

Os jogos de azar eram comuns na cidade, apesar da repressão policial, pois a polícia, como vimos, em alguns casos era conivente com tal prática. O prédio do Majestic desde sua inauguração era palco de tais atividades:

Bons resultados tem dado a campanha contra o jogo. Nesta Capital não existe uma só rolêta, nem mais aparece qualquer jaburú ou outro, também do mesmo genero de rolêta, nas festas populares, tanto aqui como nas localidades próximas. Em julho do anno passado, ao ser inaugurada a casa de diversões Majestic Palace, também o foi, dias após, em uma de suas dependencias, luxuosos Cabaret, onde se estabelecera forte jogatina.

Tão insistentes foram as reclamações recebidas, que incumbi ao 1º Delegado de extinguil-a, o que elle para logo conseguiu.

A methodica e permanente repressão ao jogo deve constituir parte integrante das obrigações das autoridades policiaes...⁵⁰

Tal ação policial ocorrida no ano de 1917, pelo visto, não foi suficiente para coibir tais práticas, que continuaram ocorrendo nos anos seguintes em outras dependências do prédio do Majestic, uma vez que o processo-crime envolvendo os policiais ocorreu em 1929, ou seja, doze anos após a inauguração do prédio.

No prédio do Cine Polytheama, sala pertencente a Luiz Severiano Ribeiro, também havia um bar onde também ocorriam jogos de azar:

A perseguição ao jogo

A ação da Polícia

...meninos e velhos, todos querem arriscar o seu tostão. No “bar” do cinema Polytheama, em plena praça do Ferreira, no coração de Fortaleza, por assim dizer, um <<jogo de nações>> extorquiou a muitos paes de familias os tristes vintens.

Diante da ação moralizadora da Polícia, exultamos sinceramente certos de que uma dezena de <<banqueiros>> irá procurar outros meios de vida mais dignos e menos prejudiciais.⁵¹

Nesta matéria de capa do jornal *O Nordeste*, da Arquidiocese de Fortaleza, percebemos que o bar do Cine Polytheama era freqüentado não somente por

⁵⁰ Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente do Estado do Ceará, Dr. João Thomé de Saboya e Silva, pelo Chefe de Polícia Bel. José Eduardo Torres Câmara, em 31 de maio de 1918, p.21-22.

⁵¹ *O Nordeste*, 7 de julho de 1922, p.1.

adultos, mas também por garotos que eram praticantes dos chamados “jogos de azar”. A Igreja Católica, por meio do jornal *O Nordeste*, apoiava a ação policial, pois, Igreja e Polícia, eram instituições defensoras da moral e da ordem urbana, onde sobretudo os pobres eram o alvo principal da ação dessas instituições:

Procurava-se, ao máximo, restringir os hábitos dos populares, pois, para a elite de Fortaleza e as autoridades policiais, eram práticas delituosas ou que podiam gerar distúrbios associados aos jogos, prostituição, consumo excessivo de bebidas alcólicas, representações de prazer, sociabilidade e lazer para os mais pobres. No entanto, cientes de que não extinguiriam as práticas populares, as autoridades tentavam freá-las e exercer algum controle sobre elas, procurando limitá-las...⁵²

A ação policial que coibia atos ilícitos nos bares dos cinemas, também era cobrada, para agir dentro da sala de exibição cinematográfica, como veremos a seguir.

⁵² NETO, Francisco Linhares Fonteles. Op. Cit., p. 33.

3.2. Cinema: um caso de polícia?

Ao longo da década de 1920, em Fortaleza, as salas de exibição cinematográfica pertencentes à Luiz Severiano Ribeiro eram alvos de crítica e reclamação em virtude da conduta de alguns freqüentadores.⁵³ Na Revista *Ceará Ilustrado*, do dia 17 de maio de 1925, um freqüentador do Cine Majestic reclama de episódios ocorridos em uma sessão noturna:

O CINEMA MAJESTIC ESTÁ POSITIVAMENTE UM CINEMA ACANALHADO.

Nunca na minha vida pensei pudesse haver tanta falta de respeito em uma casa de diversões onde o público paga caro, é mal acomodado, precisa estar com o lenço no nariz por causa do cheiro pronunciado de amoníaco, vendo-se ainda as famílias expostas a ouvirem palavrões em altas vozes, como aconteceu na noite de 5^a feira última. As vaias, os gritos ensurdecedores, os assovios de dêdos na bocca, as cusparadas de cima para baixo, as baforadas de cigarro fedorentos na cara das senhoras são causas de somenos importancia. Infelizmente verifica-se que contra semelhantes abusos, nesta terra sem polícia não há remedio senão ter paciencia, ou não ir lá, pois, segundo o velho rifão – os icommodados são os que se mudam.⁵⁴

A cobrança da presença policial no interior dos cinemas para coibir as atitudes desrespeitosas de alguns freqüentadores é algo que se repete, assim como, a reclamação ao ato de fumar durante as sessões cinematográficas:

O fumo nos cinemas

Todo o indivíduo que fuma, é, mais ou menos, mal educado. Poz o cigarro na bocca, riscou o phosphoro, accendeu o Accacia, o homem, que haja batido o recorde da gentileza, se transforma por completo. Se elle fuma automaticamente, quasi por acto reflexo, parece que não está fazendo cousa alguma e, dahi, largar uma baforada á quem lhe está perto, sem ao menos ter conta do que pratica.

⁵³ Era preferível para jornais e revistas falar das salas pertencentes a Severiano Ribeiro do que das outras (leigas e religiosas), pois o público que lia os jornais e as revistas era o que freqüentava as salas dele.

⁵⁴ Revista *Ceará Ilustrado*, 17 de maio de 1925

O fumo que é um prazer insubstituível para uns, é um martyrio para outros.

Estes últimos têm de soffrer eternamente com o prazer dos que fumam.

Nos cinemas, entre nós, o fumante, accende o cigarro quando sáe da bilheteria e, se a fita é de oito partes fuma cada um delles, oito cigarros.

No <<Majestic>>, parece um expurgo da prophylaxia da febre amarella.

Durante a projecção, quando o salão fica às escuras, os phosphoros relampagueiam, aos centos, em todos os cantos.

O espaço fica turvo de fumaça e o assoalho se transforma em nojenta cuspideira.

Registram-se embriagueses de nicotina.

Os cabellos das senhoras impregnam-se do cheiro do fumo.

Nos episódios sensacionaes dos films o fumante, com a attenção absorvida, se esquece de chupar o cigarro, que se apaga: o tormento é maior.

Não haverá um geito para isso?

A empresa não poderá combinar com a polícia, meios capazes de corrigir tal situação? ⁵⁵

Na década de 1920, o envolvimento do novo público com a sala de exibição cinematográfica, começa a ocorrer de forma que atitudes que comprometessem tal envolvimento seriam condenadas.

A gritaria e o forte cheiro de cigarro não eram práticas condizentes com um lugar que, sobretudo nos anos de 1920, tornava-se cada vez mais ponto de frequência social da elite. Com relação ao ocorrido no Cine - Theatro Majestic Palace, denominado de “*cinema acanalhado*” e descrito como um local onde “... o espaço fica turvo de fumaça e o assoalho se transforma em nojenta cuspideira”, os freqüentadores que se sentiam incomodados não estavam conseguindo ter uma relação agradável com a sala, o filme, e, evidentemente, com aqueles freqüentadores que os incomodavam. A cobrança da presença policial visava coibir certas práticas comportamentais não condizentes com aquele espaço.

Na condição de espaço de lazer, a sala de cinema deve ser pensada como um espaço de mediação de condutas e comportamentos. Os espaços de sociabilidade são espaços para estabelecer regras. Desse modo, questionamos como estavam sendo mediadas, pois o espaço da sala exigia comportamentos específicos por parte do público. Quando os filmes passaram a ser legendados foi

⁵⁵ Revista Ceará Illustrado, 25 de janeiro de 1925.

preciso que os espectadores parassem para ler. Tal questão é comportamental. Do mesmo modo, fumar, cuspir no chão ou gritar dentro da sala de exibição cinematográfica são práticas comportamentais, sendo que, não condizentes com as regras a serem cumpridas neste novo espaço elitizado que era a sala de cinema.

Ao que tudo indica, para o público do Cine Majestic, aquele espaço freqüentado por senhoras e famílias, no caso, da elite, não poderia ser palco de tais atitudes inconvenientes, uma vez que o cinema, não era mais um lazer barato voltado para “iletrados,” como em seus primórdios. O público do cinema, na década de 1920, era, por exemplo, a elite comercial, que o adotava como mais um espaço de lazer elitizado se nivelando aos Clubes e ao Passeio Público.

O Cine-Theatro Majestic Palace, por exemplo, não era um espaço de elite, pois possuía área reservada a preços populares, mas era um espaço elitizado, construído para atender sobretudo ao novo público abonado que adotava o cinema. Com relação ao Cine Moderno, este sim, era por excelência um espaço de elite, uma vez que lá não havia uma área a preços populares, havendo assim a seleção dos freqüentadores, e os próprios filmes exibidos nesta sala eram direcionados para este seletivo público. No entanto, no Cine Moderno, também ocorriam transgressões por parte do abonado público, como veremos mais adiante, neste capítulo.

No que concerne a questão do ato de fumar no interior do cinema, os anúncios de cigarro nos anos de 1920 eram bastante intensos nos jornais locais. Os comerciantes de cigarro se aproveitavam do sucesso dos atores dos filmes exibidos nas salas de cinema para vender seus produtos, como neste anúncio:

PARABÉNS FUMANTES
Chegou a primeira remessa de
TOM MIX
O cigarro da atualidade

A grande marca popular
Fabrica Therezita de
Y. Serfaty & Cia., Pará
Agentes: Saunders, Barbosa & Cia.

Rua Senador Alencar n. 116 – Fort.⁵⁶

O cigarro “Tom Mix”, fabricado no Pará, tinha tal denominação em virtude do sucesso do ator norte americano, que se popularizou atuando como cowboy. O filme *Fama e Fortuna*, no qual ele atuava, foi reprisado, em Fortaleza, seguidamente durante nove anos, de 1926 a 1934. Ao se denominar tal cigarro de “Tom Mix”, buscava-se também relacionar o ato de fumar ao charme e a aventura, que eram características marcantes dos filmes protagonizados por este ator.

O que é bastante interessante é que o cinema estimula o cigarro, mas não era permitido fumar neste ambiente. A sala de exibição cinematográfica era um ambiente novo, onde não se podia fumar.

A crítica ao ato de fumar no interior da sala de exibição cinematográfica e a ausência da atuação policial neste espaço, é retratada de forma irônica em outro artigo publicado na Revista *Ceará Ilustrado*:

Eu fumei no cinema. Tomei de um cigarro peito de vacca, risquei um phosphoro, accendi o cigarro, atirei o phosphoro servindo no regaço de uma senhora e fumei. Havia na minha frente uma fila de senhoras. Atrás de mim havia outra fila de senhoras. À minha direita, havia meia fila de senhoras. Meia fila de senhoras havia à minha esquerda. Eu fumei o cigarro, Soprei-lhe o fumo para a esquerda e para a direita. O cigarro apagou-se. O cigarro fedeu. Uma senhora teve nauseas. Outra senhora soffreu uma syncope. Eu reaccendi o cigarro peito de vaca. Atirei o phosphoro, ainda acceso, no regaço de uma velha. Soprei o fumo da ponta do meu cigarro para traz e para a frente.⁵⁷

O cigarro “Peito de vaca” mencionado no supracitado artigo era o mais forte (devido a grande quantidade de fumo utilizada em sua composição) e popular, sendo de fabricação local e acessível ao grande público, por ser barato.

Desde o final do século XIX que as fábricas de cigarros mantinham-se dentre as mais significativas da economia local. Com o advento dos filmes, sobretudo, os norte-americanos, tal atividade foi de certo modo favorecida, pois o ato de fumar

⁵⁶ Jornal Gazeta de Noticias, 14 de junho de 1928.

⁵⁷ Revista Ceará Ilustrado, 27 de abril de 1925

era incentivado nos filmes e em anúncios como aquele do cigarro Tom Mix, mencionado há pouco, em alusão ao famoso ator estadunidense.⁵⁸

O artigo da revista *Ceará Ilustrado* sobre o cigarro “Peito de vaca”, fumado no interior do cinema, é assim concluído:

O cigarro distrae e lembra muita cousa. Eu me distrai de que ali haviam senhoras e me lembrei de que no Ceará não há polícia.⁵⁹

Apesar da cobrança policial ser exigida e da ironia do texto ao afirmar que no Ceará não existia polícia, já havia um decreto que conferia à polícia, na pessoa do delegado, o poder legal de coibir tais atitudes no interior de ambientes como salas de exibição cinematográfica:

Deverá vigiar que dentro do teatro ou do recinto destinado para o espectáculo se observem a ordem, a decencia e o silencio necessarios, fazendo sahir imediatamente do recinto os que se tornarem inconvenientes, remettendo-os á autoridade competente (quando elle proprio o não for) afim de proceder na forma da lei se o caso exigir.⁶⁰

Mas ao que tudo indica, tal decreto não era cumprido na prática, pois também no Cine Moderno havia a cobrança da atuação policial visando coibir “excessos” por parte de alguns freqüentadores:

O modo com que se portam certos <<moços bonitos>> no nosso principal cinema elegante – o Moderno – tem sido motivo para mais de um dos nossos sueltos.
Ouvimos, há dias, mais uma dessas assuadas, absurdas, ineptas e estúpidas, desses almofadinhas.
Ao nosso lado, um forasteiro ficou admirado ao saber de quem se tratava.

⁵⁸ Com relação as fábricas de cigarros locais, o historiador Geraldo Nobre ressalta a importância destas na passagem do século XIX para o XX: “As fábricas de cigarros figuravam entre as de maior numero de empregados, em Fortaleza, e eram as seguintes: a São Lourenço, de Lopes Sá & Cia., a Fortaleza, de Marques da Silva e Cia., e a de Pires e Cia. A Segunda fabricava o conhecido ‘Peito de Vaca’, preferido pelos fumantes de classes populares até 1920, aproximadamente”. NOBRE, Geraldo. *O processo histórico de industrialização do Ceará*. Fortaleza: SENAI/DR-CE, p.154.

⁵⁹ Revista *Ceará Ilustrado*, 27 de abril de 1925

⁶⁰ Regulamento policial – Decreto n. 19 - Outubro de 1916. Parte II. Da inspecção de theatros e espetáculos públicos – Art.129.

Proximo, o sr. Secretário de Polícia assistia á scena.
 No Moderno não há policiamento. Os <<meninos>> são ricos e potentados.
 E quem soffre é a cidade, que diz civilizada.
 Não haveria um meio de se acabar com essas scenas degradantes que tanto depõem contra os nossos fóros de capital dum Estado?
 Não haverá por parte desses rapazes um pouco do sentimento que não falta ao último dos viventes?⁶¹

O Cine Moderno está sendo definido – nesse artigo não assinado – como o mais elegante da cidade. Mas, assim como no Cine-Theatro Majestic Palace, lá também estavam havendo excessos por parte de alguns freqüentadores. Ocorre que, com relação ao Cine Moderno, o público era composto somente de pessoas ricas, pois não havia espaço destinado a preços populares como no Cine Theatro Majestic Palace, mas, pelo visto, as reclamações também eram constantes, pois como é ressaltado no artigo, tal fato não era novidade, pois não era a primeira vez que o autor escrevia no jornal sobre o mau comportamento de freqüentadores “ricos e potentados”.

Apesar da critica de que no Cine Moderno não havia policiamento, um dos freqüentadores desta sala, como foi ressaltado pelo jornal, era justamente o Chefe de Polícia que segundo o artigo “*assistia á scena*” e ao que parece não tomou nenhuma atitude.⁶²

A sala aqui é um espaço conflituoso e contraditório, com a própria elite se criticando. Os ares de civilidade que deveriam reinar nesta sala, pelo visto, ficavam muito mais no campo teórico do que prático. A civilidade, tão pregada e defendida pela imprensa neste período, fundamentava-se nos seguintes pontos a serem seguidos pelos habitantes da cidade:

Civilidade supõe aprendizagem das boas maneiras, reconhecimento das hierarquias, respeito à tradição, entusiasmo pelo ideário do progresso, apuro no vestuário, educação dos comportamentos, senso de conveniência, esmero da linguagem. Acima de tudo, diz respeito ao modo de viver e interagir no espaço público – ambiente favorável ao

⁶¹ Jornal Gazeta de Noticias, 22 de abril de 1930, p.3.

⁶² O Chefe de Polícia em questão era o Dr. Mozart Catunda Gondim que ficou na gestão do período de 12 de maio de 1928 a 8 de outubro de 1930. VICTOR, Hugo. *Chefes de Polícia no Ceará*. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1943, p.144-145.

contato com estranhos e que exige a observância de regras impessoais de decoro e polidez. Retribuir um cumprimento, retirar o chapéu ao ingressar em recinto fechado, não fumar ou assobiar nos veículos de transporte coletivo (ônibus e bonde), ouvir música em volume moderado, obedecer às leis de trânsito, expressar-se em língua culta, olhar os outros sem indiscrição, evitar risos estrepitosos e comentários em voz alta durante as sessões de cinema – preceitos indispensáveis aos habitantes da cidade moderna, que se quer repositório do individualismo e do anonimato.⁶³

Para os “letrados”, os avanços arquitetônicos e econômicos por quais a cidade passava a condicionava a um lugar de destaque junto as demais capitais brasileiras e ao mundo “civilizado”. A exportação do algodão cearense para o mercado europeu favoreceu sobremaneira o crescimento da economia local na passagem do século XIX para o XX. A afluência de capital favoreceu as modificações feitas na paisagem urbana:

O embelezamento da capital, por sua vez, configurou-se por meio da reformulação das principais praças, da arborização e iluminação das vias centrais, da construção de um vasto passeio público e de outras edificações. Com efeito, essa remodelação foi fundamental para a determinação de novos modos de convívio urbano que correspondessem às imagens de civilidade e assepsia produzidas pela nova paisagem citadina.⁶⁴

A ascensão da elite comercial com a Primeira República e as intervenções do poder público, dando novas feições urbanas a Fortaleza, são exemplos de transformações urbanas e sociais pelas quais a cidade estava passando. As elites locais visavam sobretudo controlar os pobres que perambulavam pela cidade e eram tidos, por elas, como indesejáveis.

No entanto, o que ocorria no elegante Cine Moderno mostrava o grande abismo que havia entre o discurso e a prática, uma vez que eram membros da própria elite que transgrediam as normas de civilidade e não apenas os pobres que freqüentavam a geral do Cine-Theatro Majestic Palace.

⁶³ SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. Um espaço em disputa: norma e desvio nas calçadas de Fortaleza. In: SOUZA, Simone de e NEVES, Frederico de Castro (org). *Fortaleza História e Cotidiano-Comportamento*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002, p.63-64.

⁶⁴ PONTE, Sebastião Rogério. Op Cit., p.17.

Para a instituição policial, presente ao Cine Moderno na pessoa do Secretário de Polícia, civilidade era ordem, mas o alvo da ação policial na cidade era sobretudo os pobres e suas práticas consideradas criminosas.

Pelo visto, os rapazes do Cine Moderno não eram alvos da ação policial por pertencerem à elite que estava atrelada ao poder e queria ver as ruas da cidade limpas e sem a presença dos pobres, estes sim, os alvos da atuação policial.

A atividade policial na capital cearense ao longo da década de 1920 é marcada pela implantação de novas práticas de atuação e funcionamento, influenciada pelo modelo europeu, mais precisamente o londrino⁶⁵. Tais inovações foram iniciadas em 1916, quando o Bacharel José Eduardo Torres Câmara esteve à frente da Chefatura de Polícia.

A grande quantidade de pobres perambulando pelas ruas de Fortaleza era motivo de preocupação da polícia, que agia sobre estes indivíduos considerados “perigosos”⁶⁶. Como destaca Francisco Linhares Neto:

O uso da instituição policial e de organizações filantrópicas, capitaneadas pela Igreja Católica, preocupadas em combater a pobreza, a mendicância, a vadiagem, a prostituição e os meninos de rua, era uma constante na capital. A polícia era usada para reprimir os comportamentos considerados “transgressores”, tentando restringir, ao máximo, a diversão das classes populares⁶⁷.

A atuação sobre as classes populares era uma preocupação dos setores mais conservadores da sociedade, que passaram a cobrar do Estado medidas de controle social. A Igreja Católica e a elite comercial se organizaram na intenção de excluir das ruas esses indivíduos pobres.

A Igreja Católica, visando a manutenção do pudor e da moralidade pública, e a elite comercial, que ostentava sua riqueza nos Clubes, no Passeio Público e

⁶⁵ O cargo de Chefe de Polícia foi extinto em 23 de junho de 1928 em virtude da lei n. 2.576 ficando a chefatura não mais subordinada à Secretaria dos Negócios do Interior e da Justiça. Foi criado em seu lugar a Secretaria de Polícia e Segurança Pública. Mensagem apresentada pelo Presidente do Estado do Ceará à Assembléia Legislativa e lida na abertura da 1ª sessão ordinária da décima legislatura, em 1º de junho de 1929. “Administração Policial” p. 12-13. Sobre a atuação policial nesta década ver. NETO, Francisco Linhares Fonteles. Op. Cit.

⁶⁶ Sobre o conceito de classes perigosa ver CHALHOUN, Sidney. *Revista trabalhadores: Classes perigosas*. Campinas: Associação Cultural do Arquivo Edgard Leuenroth. SMOSP. N. 6, 1990.

nos Cinemas, não viam com bons olhos o crescimento de miseráveis pela cidade. A criação de instituições de caridade e colônias de trabalho eram formas de atuar sobre estes indivíduos:

Podemos perceber que havia uma preocupação para com os populares que perambulavam pela urbe, ociosos, através do surgimento de instituições filantrópicas, ou até mesmo com a criação de colônias de trabalho dentro da cadeia pública. Sirvam de exemplo o asilo Bom Pastor, criado e mantido pela Igreja Católica, em 1928, para a “reabilitação” das prostitutas “arrepentidas”; e o reformatório para menores – Santo Antônio, 1928. Essas foram algumas instituições criadas manter o controle das classes populares para torná-las aptas para o trabalho e produtivas⁶⁸.

Por mais que tais medidas fossem tomadas, o crescimento de miseráveis pela cidade se alastrava com a presença dos mesmos passando a fazer parte da paisagem citadina. A polícia que deveria agir contra “as classes perigosas”, também era cobrada para atuar no interior dos cinemas.

A presença policial no interior das salas de exibição cinematográfica era intensa, mas, pelo visto, os membros da polícia não coíbiam os “excessos” cometidos por alguns frequentadores:

A polícia não deve continuar impassível diante do que se passa nos cinemas da capital, especialmente, no Majestic. A polícia não deve permitir que se fume em um salão onde se aglomeram centenas de senhoras.

Quem paga para assistir a um film não abre mão de seu direito de respirar. A polícia deve conter as pessoas mal educadas, que entram nos cinemas para quebrar as cadeiras, gritar como loucos e atirar pontas de cigarros sobre os chapéus das senhoras. A polícia que congestiona as casas de diversões, deve dar-lhes um ar de sua graça e justificar o porque de sua numerosa presença nos cinemas!

Sr. Dr. Virgílio Gomes!

É pelo amor de Deus que lhe supplicamos salve os fóros de civilização de sua terra!⁶⁹

O mencionado Dr. Virgílio Gomes era o Delegado de Polícia da Capital, tendo assumido esta função em 16 de julho de 1924. Não consta que o Dr. Virgílio

⁶⁷ NETO, Francisco Linhares Fonteles. Op. Cit ., p. 36-37.

⁶⁸ Id. Ibidem p 31.

⁶⁹ Revista Ceará Ilustrado, 31 de maio de 1925.

Gomes de Oliveira estivesse entre os freqüentadores do cinema, mas o artigo questiona o motivo da intensa presença policial nos cinemas, pois a mesma não agia coibindo as atitudes dos freqüentadores, que quebravam cadeiras, gritavam e incomodavam as mulheres, que pelo visto compareciam em grande número ao cinema e tinham seus chapéus como alvo preferido das tais “pessoas mal educadas”⁷⁰.

Apesar das críticas à inércia policial em não coibir o que estava ocorrendo nos cinemas, o Chefe de Polícia enaltecia a figura do Dr. Virgílio Gomes, demonstrando mais uma vez o grande abismo que havia entre o discurso e a prática no que concerne “aos foros de civilização” e à atuação policial:

Nomeado por título de 16 de julho do anno passado, cujo exercício assumiu na mesma data, o dr. Virgílio, desde então, dedicou-se com esmerado zelo á causa publica, prestando a esta os mais assignalados serviços na manutenção da ordem, demonstrando em todos os seus actos, perfeito conhecimento de suas obrigações e revelando verdadeiro espirito de justiça.⁷¹

O relatório visa mostrar uma imagem da polícia como uma instituição eficiente e zelosa nos serviços prestados a sociedade, tendo no Delegado Virgílio Gomes um exemplo de mantenedor da ordem e da justiça.

No entanto, no supracitado artigo da revista *Ceará ilustrado*, o Cine-Theatro Majestic Palace aparecia como a sala onde mais ocorriam as transgressões das normas de civilidade, o que de acordo com o artigo da revista, comprometia a almejada civilidade local que com relação às salas de exibição cinematográfica de Fortaleza, era algo longe de existir.

No Cine-Theatro Majestic Palace, havia a “geral” a preços populares, onde ficava o público menos abonado financeiramente e considerado incômodo pela elite, que ficava nas cadeiras. No entanto, no “Cine Moderno”, que era exclusivamente voltado para atender a esta elite, também ocorriam “excessos” por parte dos abonados freqüentadores. As novas práticas de exibição

⁷⁰ Sobre a presença feminina nas salas de cinema, tratamos especificamente no capítulo 4.

⁷¹ Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Desembargador Moreira da Rocha, Presidente do estado do Ceará, pelo Sr. Dr. José Pires de Carvalho, Chefe de Polícia, compreendendo o período administrativo de 12 de junho de 1924 a 31 de maio de 1925, p.29.

cinematográfica, nos anos de 1920, exigiam por parte do público novas condutas e comportamentos durante as projeções, como não fumar, não falar alto, não cuspir no chão e, no caso das mulheres, não usar chapéus.

A projeção em sala de cinema exigia condutas por parte dos freqüentadores que não eram solicitadas quando a exibição era em circos, feiras, enfim, ao ar livre, como outrora, quando a exibição era ambulante. A sala de exibição cinematográfica com uma luxuosa e requintada arquitetura era algo novo no cotidiano destas pessoas.

As salas de exibição cinematográfica elegantes deveriam ser espaços de diferenciação social da elite, que adotava o mesmo como mais um espaço de lazer elitizado, por isso, o comportamento dos freqüentadores da “geral” estava sendo condenado, mas o interessante é que membros da própria elite agiam de forma condenável entre os seus pares, como ocorria no Cine Moderno.

4º Capítulo – Novos filmes para um novo público

4.1 Filmes na tela e anúncios na praça: conflituosas cenas urbanas

Na inauguração do Cine Moderno, o filme anunciado para exibição foi *Carmen*, estrelado por Pola Negri. No anúncio, publicado no jornal *Correio do Ceará* de 6 de setembro de 1921¹, são enaltecidos o nome da empresa norte-americana “Paramount”, definida como a “melhor do mundo”, e os filmes alemães e italianos feitos após a 1ª Guerra Mundial. Além disso, é destacado o nome da atriz Pola Negri.

Por qual motivo a Empresa Paramount é considerada a melhor do mundo e o nome de Pola Negri fica em destaque no anúncio? As novas práticas de exibição cinematográfica vigentes neste período nos ajudam a entender o que significava um anúncio onde, sobretudo, o nome da atriz é destacado. Nos anos de 1920, a produção cinematográfica norte-americana havia superado a européia, enfraquecida após a Primeira Guerra Mundial. Uma das práticas adotadas pela indústria cinematográfica dos Estados Unidos foi a utilização do conceito de “estrela de cinema” que valorizava a figura de seus artistas como, por exemplo, Pola Negri. Mas nem sempre foi assim.

Nos primeiros anos do cinema o público não tinha preferência por estúdio, produtor, realizador, protagonista e até mesmo pelo enredo dos filmes. Com a adaptação de obras literárias para o cinema, o enredo passa a ter relevância na produção fílmica e além disso os estúdios cinematográficos, por volta dos anos de 1900, também se tornam atraentes para o público tanto que, nos anúncios de jornais, se destacava o estúdio onde se produzia o filme: “Pathè Frères”, “Nordisk Films Kompagni” e “Cines” são exemplo de estúdios que tiveram seus filmes exibidos em Fortaleza.

¹ O Cine Moderno foi inaugurado em 7 de setembro de 1921. Nos dias que antecederam sua inauguração, a nova sala estava sendo divulgada como no anúncio citado.

A partir da década de 1910, temos o início daquilo que se consolidaria nos anos de 1920: o conceito de “estrela de cinema” (star system). De acordo com o historiador Fábio Augusto Steyer, tal conceito aparece tanto nos Estados Unidos como na Europa, com os artistas passando a ser a parte mais importante dos programas:

Agora, ao invés de assistir a um filme da Pathè ou Cines ou baseado em obras de Alexandre Dumas ou Victor Hugo, o que interessava era a presença de estrelas como Francesca Bertini, Mary Pickford, Theda Bara (a “vamp” dinamarquesa), Charles Chaplin, Mario Bonnard, Pina Menichelli, Leda Gys, entre outros (...) Pode-se dizer que a valorização dos artistas foi mais um passo na evolução do cinema, assim como o desenvolvimento de uma linguagem, com a escala de planos e os movimentos de câmera.²

As mudanças nas práticas cinematográficas demonstram que cada época tem seu sistema de referência. Assistir aos filmes e ir ao cinema é algo que muda ao longo do tempo não sendo, portanto, a mesma coisa ir ao cinema nos dias de hoje e ir no início do século XX.³

O conceito de “estrela de cinema” é algo que surge nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente nos anos de 1910, se consolidando no decênio seguinte. Tal conceito, produzido, não estava fora de um sistema de classificação onde a propaganda cinematográfica, os anúncios no jornal e as revistas especializadas estavam interrelacionados em uma grande rede que compunha as atividades referentes ao campo cinematográfico.

² STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1869-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 94. Para uma visão mais aprofundada do conceito de “estrela de cinema” ver: MORIN, Edgar. *As estrelas - mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

³ Além disso, o próprio “star system”, foi modificado ao longo do tempo. O star system dos anos 50 tem peculiaridade indiscutível e deve ser diferenciado dos sistemas de estrelato anteriores e posteriores. As próprias falas dos anos 50 analisam o star system do passado como peculiar ao início do cinema, e embora o idolatrem em certos casos, o consideram definitivamente encerrado. Ou seja, não vêem o system que vivenciam como continuação do anterior, mas como novo momento. Por isso, reclama Hilda Hopper, ex-artista de cinema mudo. “Hoje em dia (...) não se pode ver qualquer coisa sobre cinema, sem dar logo com os olhos em sua estrela favorita fazendo compras no mercado, lavando pratos, pendurando roupa lavada, (...) Jamais alguém pôde ver qualquer fotografia de Greta Garbo pendurando roupa lavada. Nem de Rodolfo Valentino segurando bebês”. MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p.101.

A divulgação de novos referenciais por parte da imprensa e pelos filmes representaram mudanças na recepção dos espectadores e em seu horizonte de expectativas, o que, conseqüentemente, implicou em modificações entre os que produziam. Se a consumação cultural é ao mesmo tempo criação e produção ativa de outra coisa, a produção ocorre dentro de um campo de possibilidades identificado por quem o faz. As partes – realizadores, espectadores, exibidores, produtores – não se encontram em campos distintos, e sim, no mesmo, num jogo constantes de forças; a mudança em um elemento altera a composição de forças e expectativas envolvidas.⁴

Ao pensarmos o conceito de “estrela de cinema” devemos perceber o campo no qual o mesmo está circunscrito, no caso, o da atividade cinematográfica. Quem produz algo, produz dentro de um horizonte de expectativa, assim sendo, os anúncios que passavam a ser veiculados nos jornais passaram a ser produzidos visando valorizar a figura das estrelas cinematográficas, o que não acontecia antes quando os “filmes de empresa” e, depois, os “filmes de diretor,” eram ressaltados nos anúncios.

Na década de 1920, a prática cinematográfica, enquanto atividade industrial, estava consolidada, tendo nos Estados Unidos a principal potência. Os produtores cinematográficos norte-americanos, nesta década, apostam no público feminino ao fazer filmes voltados para as mulheres. A difusão de “tipos” como a “Vamp”, a “ingênua” e a “flapper” (maliciosa) são marcantes neste período. O “star system” se consolidou no cinema norte-americano sobretudo, com a ascensão deste país como forte potência econômica a partir da Primeira Guerra Mundial.

Destacamos atrizes como Mary Pickford, Theda Bara, Colleen Moore, Nancy Carrol, Pola Negri, Greta Garbo (uma sueca que virou estrela norte-americana), além das estrelas italianas que também fizeram sucesso junto ao público. Das famosas atrizes italianas destacamos Francesca Bertini, Pina Menichelli, Leda Gys, Maria Carmi, Maria Jacobini e Lyda Borelli dentre outras.⁵

⁴ LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: Itinerários do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, Tese de Doutorado, 2005, p. 85.

⁵ Optamos por concentrar nossa análise nas atrizes, mas mencionamos a também significativa presença dos atores que também fizeram sucesso. Exemplos como dos tipos atléticos e lutadores como Douglas Fairbanks, os aventureiros como Tom Mix, os comediantes como Charles Chaplin, dentre outros.

Como já foi mencionado, o filme escolhido para inaugurar a tela do Cine Moderno foi uma produção estadunidense tendo como protagonista a atriz Pola Negri que fazia bastante sucesso junto ao público local, sobretudo, o feminino.

Outra produção cinematográfica norte-americana também direcionada ao público feminino exibida no Cine Moderno foi o filme *Irmã Branca: A serva de Deus*, estrelado pela atriz Lillian Gish.

No anúncio, publicado nos jornais, há um detalhe bastante significativo, que é a afirmação de que, no filme, há o sentimento de piedade cristã, que caracterizaria a mulher brasileira. Seria tal afirmativa uma forma de atrair ainda mais o público católico, em especial o feminino, que já era freqüentador do cinema? A exibição de filmes como *Irmã Branca: a serva de Deus*, era algo compatível com o tipo de produção cinematográfica desejada pela Igreja Católica.

Nos cinemas de orientação católica, a censura era feita pelos próprios padres, como ocorria no Cine Pio X, pertencente à Ordem dos Capuchinhos:

O cinema estava sob a direção dos capuchinhos e da disciplina direta de frei Mansueto, severo, ríspido, acendendo luz encarnada, um aviso para casais “avançados”. Sempre um grupo teatral levava à cena bonitas peças, ou à noite ou aos domingos, pela manhã. Diga-se de passagem, que os filmes eram censurados, bem como o teatro. Frei Mansueto queria que todos se divertissem, mas dentro da moral cristã, mesmo a força...⁶

Outra sala de exibição cinematográfica vinculada à Igreja Católica era o Cine Paroquial. Tal sala, segundo o pesquisador Ary Bezerra Leite, era conhecida por “Cine Mão”:

Obedecia, como os demais cinemas religiosos, a um rigoroso processo de censura dos filmes exibidos. Daí o Paroquial ter-se tornado conhecido como Cine Mão, isto pelo comportamento do Padre Luiz, que o dirigia. Assistindo a todos os filmes na cabine, competia a este religioso, a cada cena de beijo, por a mão na frente do foco, impedindo que a imagem fosse projetada na tela. Assim o público apelidou o paroquial de Cine Mão.⁷

⁶ Este trecho corresponde a uma crônica escrita pelo intelectual José Valdivino no jornal “O Povo” de 5 de abril de 1976.

⁷ LEITE Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica – Vol.1 / 1891-1931*. Fortaleza:SECULT,1995, p.416.Com relação a censura cinematográfica feita pela Igreja Católica

Nos jornais de orientação católica, vinculados à Arquidiocese de Fortaleza, eram comuns críticas aos filmes exibidos, considerados nocivos à moral cristã e que deveriam ser alvo de uma censura regulamentada oficialmente:

... o cinematographo representa nos tempos actuaes, uma das maiores, senão mais poderosa das fontes de perversão, de degenerescencia social.

O cinema induz ao adultério, ao crime, ao roubo, é a prática das mazelas dos labeus, dos vícios (...)

É, portanto, de imprescindível necessidade pública, a censura cinematographica.⁸

A censura aos filmes que eram exibidos nas salas de cinema da capital cearense, era algo que também competia a Polícia, que deveria agir tanto na sala (ver capítulo anterior), quanto no que seria apresentado ao público:

É sabido que os cinemas ultimamente, em nossa capital, têm attingido os limites de uma licenciosidade sobremaneira prejudicial a uma sociedade civilizada.

Fitas têm sido exibidas, em suas télas, bem passíveis de critica severas no ponto de vista dos bons costumes. Tem-se levado tal aberração ao ponto de se exhibirem fitas sobremodo indecentes em sessões dedicadas ás creanças.

Taes cousas se não justificam nem mesmo encarando o assunto pelo prisma de um realismo necessário para pôr a nú todas as mazellas da organização social.

Ainda assim, basta considerar-se que, em o numero dos que assistem ás representações realistas ou áquellas em que se exhibe o nú artístico, bem poucos são os que estão na altura de tirar de taes exhibições as verdadeiras conclusões artisticas ou as perfeitas illações de moralidade social que ellas pretendem conter.

Accresce que taes representações não são destinadas a um determinado grupo de artistas ou a uma reduzida pleiade de intellectuaes.

A ellas todo o mundo póde assistir, inclusive creanças e adolescentes cuja vontade ainda não está sufficientemente abroquelada para vencer as seducções do vício.

ver: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. A Igreja Católica e o cinema: Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921. In: CAPELATO, Maria Helena...[et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p.309-325.

⁸ Correio do Ceará, 4 de junho de 1924.

Dahi, o perigo social imminente para o nosso meio. Compete, pois, á Polícia combater essas irregularidades de efeitos sobremaneira nocivos, estabelecendo um mais rigoroso *contrôle*, uma critica mais severa, sobre as representações e fitas cinematográficas a serem exibidas em nossas casas de diversões...⁹

Ao criticar o que estava sendo exibido nas salas de exibição cinematográfica, o então Chefe de Polícia, José Eduardo Torres Câmara, ressaltava que filmes considerados indecentes eram apresentados a crianças e adolescentes quando, segundo ele, tais fitas deveriam ser direcionadas a um público específico, composto por intelectuais ou artistas. Na visão do Bacharel José Eduardo Torres Câmara, o filme era um elemento prejudicial à manutenção dos bons costumes.

A sociedade perfeita, idealizada nos relatórios policiais, deveria ser pautada pela ordem e pela disciplina. Em uma cidade segura e ordenada os filmes também deveriam ser regulados, se alinhando à desejada sociedade civilizada.¹⁰ Esse desejo das autoridades mostra a grande distância que havia entre o que almejava o poder público e o que realmente estava ocorrendo na cidade, onde, por exemplo, as reclamações sobre o que era apresentado nas salas de exibição cinematográfica era algo que constantemente se repetia nos periódicos locais daquela época.¹¹

Os tais bons costumes almejados pelo Bacharel José Eduardo Torres Câmara, estavam ausentes também nas próprias salas de cinema, com o comportamento do público sendo alvo de críticas como foi ressaltado no capítulo anterior.

Por mais que o filme tenha sido apresentado, na visão policial, como o principal responsável pelos malefícios que a atividade cinematográfica poderia causar à sociedade é preciso esclarecer que com relação às práticas de exibição

⁹ Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente do Estado do Ceará, Dr. João Thomé de Saboya e Silva, pelo Chefe de Polícia Bel. José Eduardo Torres Câmara, em 31 de maio de 1918

¹⁰ A tão sonhada civilidade, decantada pelas autoridades locais, se pautava no modelo europeu, em voga, naquele momento, na sociedade brasileira. Sobre a formação do conceito de civilidade européia ver ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.

¹¹ Vale ressaltar que as reclamações não ocorriam apenas nos jornais católicos, mas também em jornais e revistas laicas como a *Ceará ilustrado*, onde o comportamento do público, a qualidade do filme e o preço do ingresso eram motivos de reclamação.

cinematográfica compreendemos o filme como seu produto principal, mas não exclusivo, uma vez que a presença do mesmo gera novas práticas como a sala de cinema, a propaganda cinematográfica, as revistas especializadas, enfim, uma série de elementos que integram a grande rede de atividades do campo cinematográfico.¹²

Um dos supracitados elementos é a propaganda. Os tipos de anúncios existentes eram os publicados nos jornais, as chamadas “taboletas” com o cartaz do dia, que eram espalhados sobretudo pela Praça do Ferreira, e os afixados nos bondes.

Desde o início da presença dos exibidores cinematográficos em Fortaleza que as “taboletas de reclame” eram utilizadas como meio de divulgação da programação. Ao falar do Cine Júlio Pinto, o cronista Otacilio de Azevedo afirma que esta sala de exibição cinematográfica empregava dois pintores de “taboletas,” sendo um destes o cronista em questão. Otacilio de Azevedo ressalta que a ele competia a parte mais difícil e trabalhosa do serviço, que era a de reproduzir o retrato dos artistas que estavam fazendo sucesso, como: Tom Mix, Charles Chaplin, Theda Bara, dentre outros.¹³

A valorização da figura dos artistas estava relacionado às novas práticas de exibição cinematográfica que começaram a ser adotadas no início do século XX. Foi, sobretudo, a partir dos anos de 1920, que tal prática foi consolidada com o sucesso do conceito de “estrela de cinema”, o que já foi comentado neste capítulo.

Ainda com relação às “taboletas de reclame”, o cronista afirma que “*Todos os cinemas àquela época expunham grandes cartazes que anunciavam os próximos filmes. Lembro-me bem de A Malha Rubra, Herança Fatal, Os perigos de Paulina e outros. Estas tabuletas eram postas às esquinas da Praça do Ferreira e adjacências.*”¹⁴

¹² Sobre esta questão ver SIMARD, Denis. De la nouveauté du cinéma des premiers temps. In: GAUDREAU, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org). *Le cinéma em histoire – institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Editions Nota Bene; Paris: Méridiens Klincksieck, 1999, p.29-56.

¹³ AZEVEDO, Otacilio de. *Fortaleza descalça-Reminiscências*. Fortaleza: Edições UFC, 1980, p.30.

¹⁴ AZEVEDO, Otacilio de. Op.Cit., p. 30.

A grande quantidade de cartazes espalhadas pela Praça do Ferreira era, assim como o cinema, uma novidade, que, ao que parece, tornava conflituosa a relação do cinema com a cidade, ou mais precisamente, com o poder público, pois chegou a ser motivo de regulamentação pelo Prefeito Municipal Coronel Casemiro Montenegro:

EDITAL N° 5

De ordem do Sr. Prefeito Municipal, Coronel Casemiro Ribeiro Brasil Montenegro, faço público para conhecimento dos interessados que os logares designados pelo Sr. Prefeito, para a exposição das taboletas de anuncios dos cinemas, são os seguintes: Praça Marquez de Herval e Praça José de Alencar.

Secretaria da Prefeitura Municipal de Fortaleza, em 27 de janeiro de 1916.¹⁵

Qual seria o significado da proibição das “taboletas”? Por qual motivo não era permitido tal tipo de anúncio nesta praça enquanto em outras era permitido? A quem interessava impedir tal divulgação justamente na Praça do Ferreira?

É provável que o intuito de disciplinar o espaço urbano esteja relacionado às regras de civilidade e conduta urbana pregadas também pela polícia ao regulamentar, como vimos, as salas de exibição cinematográfica e os filmes. No entanto, por qual razão nas praças José de Alencar e Marquês de Herval era permitida a exposição de “taboletas” se era na Praça do Ferreira que estavam localizadas as salas de exibição cinematográfica?

Refletindo sobre o exercício do poder, no caso, o poder público, e as formas de embate que permeiam as diversas extensões da vida urbana, percebemos a cidade e suas instituições como ambientes de contraditórias relações entre os sujeitos sociais que compõem o espaço urbano.

Esse embate urbano em torno das “taboletas de reclame” foi assim comentado no jornal Diário do Estado de 1º de fevereiro de 1916:

CARTAZES DE CINEMA

¹⁵ LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p. 281.

O edital n.º 5 da Prefeitura – Em edital sob o número 5, publicado no Diário do Estado, em dias da semana passada, a Prefeitura de Fortaleza fez saber aos senhores proprietários de cinema desta capital que, de ordem de nosso digno prefeito, coronel Casemiro Montenegro, os mesmos senhores só poderão expor sua “taboleta” de reclame nas praças Marquês de Herval e José de Alencar, unicamente.

Isso quer dizer que a Prefeitura, mui justamente, proíbe que a Praça do Ferreira, o coração da cidade, seja invadida pelas tais “taboletas”, como o tem sido sempre.

Parece, porém, que o Edital n.º 5 não chegou ainda ao conhecimento dos senhores proprietários de cinemas, pois a Praça do Ferreira continua a ser afeçada pelos enormes cartazes.¹⁶

Na disputa pelo uso do espaço da Praça do Ferreira, ao que parece, os vencedores foram os proprietários de salas de exibição cinematográfica, pois as “taboletas” continuaram sendo colocadas na supracitada praça. Portanto, a medida tomada pelo Prefeito Casemiro Montenegro não surtiu o efeito desejado.

Além das “taboletas de reclame”, como afirma o cronista Otacilio de Azevedo, havia outro tipo de propaganda: *“Quando o freguês se sentava para assistir a uma fita já sabia dos principais lances da história, pois tinha lido o programa, com um resumo, distribuído à entrada, ou mesmo na rua, de casa em casa. Os programas porém não contavam o fim da fita, o que não fazia muita diferença, pois todos sabiam que o bandido era sempre castigado e a heroína casava com o mocinho.”*¹⁷

Na década de 1920¹⁸, as “taboletas de reclame” continuavam espalhadas pela Praça do Ferreira, com os filmes anunciados, sendo alvos de atenção dos mais diversos sujeitos que freqüentavam a praça, como, por exemplo(ou inclusive), os menores de rua:

A fascinação do cinema

Diante de um desses enormes cartazes de cinema espalhafatosos, e em letras berrantes que enchem a nossa Praça do Ferreira, dois pequenos discutiam, com calor. Estacámos e ouvimos:

- Oie, ôce tá vendo? É o Tom Miche. Isto é uma fita do papouco!
- Qual Tom Miche. Este é o Willian Farnaúm. Num tá vendo os revolver! Oie cuma elle tá com os laços armado!

¹⁶ Id. Ibidem

¹⁷ AZEVEDO, Otacilio de. Op. Cit., p.30.

¹⁸ Nesta década, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro era a responsável pela produção dos anúncios cinematográficos veiculados nos periódicos, nos bondes e nas praças locais.

- Oê vae, hoje, á serie no Majestic?
- Hoje, é que vae se saber quem é o home das mascara. Oê viu como elle abriu aquela porta e furou o cofre?
- Aquilo é fácil de fazer – retrucou o outro, num como com gabo de sua própria astúcia. O diabo é que aparece sempre, nestas ocasião, a polícia para atrapaiá...
Neste ponto do dialogo, aproximou-se outro garoto de rua de feições mais inteligentes. A conversa animou-se mais. Cada qual fazia a apologia apaixonada do seu actor predilecto. De preferência discutiam fitas policiaes; os enredos, os assaltos dos gatunos, os bandidos do Far West, a polícia em perseguição dos criminosos...¹⁹

Quando acima é afirmado que cada garoto fazia apologia a seu ator predileto percebemos a importância da figura da estrela de cinema como um elemento constituinte das práticas de exibição cinematográfica em voga naquela década, onde o “star system” era uma prova de que aquilo que estava atraindo o público não era mais a marca da fábrica (estúdio cinematográfico), mas sim o artista.

A indústria cinematográfica norte-americana investia cada vez mais na imagem de seus artistas como, por exemplo, o cowboy Tom Mix. O Cine-Theatro Majestic Palace era a sala de exibição cinematográfica onde os filmes protagonizados por este ator eram exibidos.

A figura de Tom Mix (chamado pelos garotos de Tom Miche) fazia tanto sucesso junto ao público fortalezense que chegou a ser criada uma marca de cigarro local com o nome do famoso ator norte-americano, algo já discutido no capítulo 3.

Com relação aos menores de rua nos questionamos se era comum a presença deles nas salas de exibição cinematográfica da capital cearense. O mencionado Cine-Theatro Majestic Palace possuía uma “geral” que talvez pudesse ser acessível a estes indivíduos o que certamente não ocorreria no Cine Moderno que era uma sala com público selecionado pois não havia uma área destinada a preços populares. O caso a seguir nos ajudará a refletir sobre esta questão.

4.2 Crime e cinema: o caso de José Caetano do Nascimento

Se a presença de menores de rua era algo comum nas salas de exibição cinematográfica de Fortaleza, não podemos afirmar. No entanto, em um processo-crime do ano de 1918, nos deparamos com o caso de um garoto chamado José Caetano do Nascimento, que havia furtado um relógio e com o dinheiro obtido com a venda do objeto furtado estava indo ao cinema.

José Caetano do Nascimento tinha dezesseis anos de idade e era natural do Estado de Sergipe. No dia vinte e sete de outubro do ano de 1918, juntamente com dois colegas, chamados Assis e Doca, ele andava pelas ruas a comprar garrafas vazias. Estando no subúrbio de Fortaleza, mais precisamente no Prado Velho, eles pararam em frente à uma chácara. Lá chegando, perguntaram se havia garrafas, alguém de dentro da casa respondeu gritando que não. Enquanto isso, o garoto chamado Assis consegue entrar na residência percebendo que em cima da mesa da sala havia um relógio. Rapidamente ele volta para junto de seus companheiros, comunicando à José Caetano o que viu no interior da residência e o encorajando a ir pegar o citado objeto, para eles venderem e depois repartirem o dinheiro. O relógio da marca Patek Philippe era valioso e possibilitaria a obtenção de uma considerável quantia em dinheiro com a sua venda. José Caetano agilmente adentra na residência furtando o objeto e, em seguida, os três menores vão embora sem deixar rastros, partindo para outro ponto da cidade.²⁰

Tendo em seu poder o relógio, José Caetano vai ao encontro de um negociante chamado João Alves da Silva, proprietário de uma taberna e residente no Outeiro²¹. Lá chegando, ofereceu o relógio ao negociante. O argumento de

¹⁹ “O Nordeste”, 12 de junho de 1924, p.1. Logo no início da gestão de Torres Câmara, como Chefe de Polícia, a atuação sobre menores de rua foi intensificada. Percebemos tal ação policial ao analisarmos documentos policiais como os processos - crime.

²⁰ De acordo com o Código Penal de 1890, a definição de furto era “ato de subtrair, para si, ou para outrem, coisa alheia móvel, contra a vontade de seu dono” (artigo 330). O roubo, consistia na subtração “fazendo violência à pessoa ou empregando força contra a coisa” (artigo 356). FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: edusp, 2001., p.143.

²¹ O Outeiro e o Prado Velho estavam localizados nos arrabaldes de Fortaleza. A cidade se resumia basicamente ao Centro. Vale ressaltar que justamente no Centro de Fortaleza estavam instalados os principais equipamentos urbanos do período, como praças aformoseadas, ruas com calçamento e também os principais cinemas da cidade.

José Caetano foi o de que o relógio era de propriedade de um rapaz que estava doente e precisava do dinheiro para custear as despesas médicas. Inicialmente o taberneiro João não quis comprar o relógio, oferecido por quarenta e cinco mil reis, mas acabou comprando-o pela quantia de cinco mil reis. O garoto, não satisfeito, retornou no dia seguinte, segunda-feira, e pediu mais dinheiro ao taberneiro, que lhe deu a importância de dois mil e duzentos reis, totalizando a quantia de sete mil e duzentos reis.

Com o dinheiro obtido, os menores infratores foram ao centro de Fortaleza. Primeiro foram ao Mercado de Ferro, inaugurado em 1897. Lá almoçaram e mais tarde foram a uma sessão cinematográfica noturna. Nesta mesma noite José Caetano deu a Assis e Doca a importância de mil reis para cada um.

No dia seguinte, José Caetano foi mais uma vez ao cinema. Ele estava agora sem a companhia de seus colegas, porém ainda possuía dinheiro que seria gasto em sessões cinematográficas.²²

Com relação aos menores pobres que transitavam pela área central da cidade, o fato de não terem um local fixo para residir contribuía para alimentar o discurso de que eram perigosos pois “(...)aquele que não possui eira nem beira, e portanto nem fé nem lei, condensa em si toda a angústia da vagabundagem(...). O homem de lugar nenhum é um criminoso em potencial”²³. Nos relatórios criminais de 1918 a problemática do menor pobre era vista como uma questão que carecia de medidas urgentes, pois:

“Errando pelas ruas e praças, e impelidos mais tarde por suas inclinações atávicas ou pela influencia das más companhias e dos maus exemplos, transformam-se pouco tempo em gatunos precoces, em ébrios habituais, em mendigos e vagabundos inveterados...”²⁴

²² A ação em parceria com outros companheiros era uma prática dos autores de furto. Como ressalta Boris Fausto “uma característica comum embora não exclusiva dos chamados delinqüentes de carreira diz respeito à sua associação na prática das infrações. FAUSTO, Boris. Op. Cit., p.153.

²³ PERROT, Michele. Maneiras de morar, In: ARIÉS,Philippe e George Duby. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4 3ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.308.

²⁴ Relatório do 1º Delegado de Polícia da Capital, bacharel Waldemar Cromwell do Rego Falcão. In: Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente do Estado, Dr. João Thomé de Saboya, pelo Chefe de Polícia Bel. José Eduardo Torres Câmara, p. 102.

A ação policial entre os anos de 1917 e 1918 tem como efeito a detenção de 77 menores por furto, embriaguez, vagabundagem e imoralidade.²⁵ Em 1928 foi construída a Estação Experimental de Santo Antônio, que seria um espaço de reclusão disciplinar para os menores pobres.

José Caetano pelo visto não temia ser preso pela polícia, pois circulava pela cidade em sua área mais movimentada, que era justamente onde havia um policiamento mais intensivo.²⁶

O menor conseguiu transitar pelas ruas do centro e se dirigir ao Cine Riche sem ser importunado. Ao final da exibição, por volta das 20:30h, mais ou menos, ele saiu em direção a outro cinema, o Cine Rio Branco, mas, desta vez, não conseguiu, pois foi preso pelo guarda número cinco antes de adentrar à sala de exibição cinematográfica.²⁷

Chegando à delegacia, ele confessou ter sido o autor do furto de um relógio Patek Philippe e também de outros furtos em residências. No entanto, o que provavelmente o menor não esperava era que o proprietário do relógio fosse justamente o Primeiro Delegado Waldemar Falcão. Ou seja, o mesmo que em relatório policial alertava sobre a problemática dos menores pobres que se espalhavam pela cidade. Sendo a vítima, o próprio delegado, este não achou lícito presidir o inquérito e por isso solicitou ao escrivão Isaias Gomes de Mello que encaminhasse um ofício ao Segundo Delegado, Coronel José Amaro, solicitando que este presidisse o inquérito policial.²⁸

O guarda Solon Ottoni Bastos, que fez a prisão do garoto, afirmou em depoimento que ao saber do desaparecimento do relógio do Dr. Waldemar Falcão,

²⁵ PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social (1860-1930)*. 3ª ed. Fortaleza; Fundação Demócrito Rocha, 2001, p. 172.

²⁶ Vale ressaltar que devido ao número reduzido de guardas nem todos os pontos da cidade eram policiados "...*exceção do Mercado Público para o qual são destinados dois guardas para o 1º quarto, de seis às doze horas, e outro para o segundo, de doze às dezoito, a Praça do Ferreira, ponto de mais movimento desta Capital, e a Ponte Metálica*". Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel -Setor de obras raras. Relatório do chefe de polícia - Bel. Torres Câmara apresentado ao Presidente do Estado do Ceará Dr. João Thomé de Saboya no ano de 1918.

²⁷ O Cine Riche foi inaugurado em 1915 por Severiano Ribeiro e estava localizado na Praça do Ferreira. No ano de 1909 foi inaugurado o Cine Rio Branco de propriedade de Roberto Muratori e Henrique Mesiano Ficava localizado na Rua Barão do Rio Branco, próximo à Praça do Ferreira.

²⁸ APEC, Fundo: Tribunal de Justiça, Série: Ações Criminais, Sub-série: crime de furto, caixa 2, processo n.1918/1, fl 15

começou a fazer “...*diligencias por prender e dar buscas nas vestes dos ladrões mais reconhecidos da Polícia; que, assim, sabendo que o gatuno José Caetano que há poucos dias furtara um relógio do senhor Alvaro Weyne e uma bolsa de prata da dona Beatriz Costa, havia saído da Cadeia, tratou de ver se effectuava a sua prisão...*”²⁹ Solon, à noite, foi aos cinemas em busca do garoto. Ao entrar no Cine Riche viu um indivíduo sentado ao longe, que parecia ser o autor do furto, mas como ele não tinha certeza não fez a abordagem. Assim sendo, o garoto conseguiu assistir a toda a sessão cinematográfica do Riche sem ser importunado pelo guarda que nada pôde fazer. Ao final da sessão, José Caetano consegue sair tranqüilamente indo “*para o cinema Rio Branco, onde ao chegar foi a uns tableiros, onde comprou alguma coisa*”³⁰. O guarda então tomou a iniciativa de se aproximar mais ainda e, finalmente, pôde reconhecer que era José Caetano o indivíduo que ele tanto perseguia pelas ruas.

Com a prisão do menor, o negociante João Alves da Silva, dono da taberna no Outeiro, teve que prestar depoimento sobre o seu envolvimento com o furto do relógio. No auto de perguntas feitas a João Alves, este respondeu que “...*não sabia que o relógio que estava em seu poder havia sido furtado da residência do doutor Waldemar Falcão ou de qualquer outro cidadão*”³¹. Além disso, ele afirmou que não havia comprado o relógio e sim, tinha o objeto em seu poder como garantia da importância de sete mil e duzentos reis que havia dado à José Caetano. Segundo o taberneiro, ele estava tão bem intencionado que manteve o relógio na prateleira à vista de quem fosse à sua residência. As testemunhas que depuseram não viram quando José Caetano furtou o relógio e foram unânimes ao inocentar o negociante.

O narrativa das testemunhas é de grande relevância para o trabalho do historiador, pois esses depoimentos são pautados por narrativas elaboradas com

²⁹ Id. Ibidem, fl 16v

³⁰ Idem.

³¹ Id. Ibidem, fl 13v

uma seleção de linguagens, detalhes de ordem, noções de conduta moral, visando com isso apresentar um relato que pareça verdade.³²

No processo-crime aqui analisado, as testemunhas que depuseram eram pessoas que conheciam o taberneiro João Alves da Silva. Em seus depoimentos, tais testemunhas enaltecem as qualidades do taberneiro, reforçando na narrativa a sua boa conduta moral, procurando, desse modo, direcionar toda a culpa pelo ato criminoso a José Caetano do Nascimento.

A primeira testemunha, José de Pontes Medeiros, gerente da “Empresa Telephonica”, afirmou: “*Que o conhece ha muitos annos não só como empregado que foi da Empresa Telephonica mas ainda como commerciante, e os seus actos foram sempre de homem honesto e cumpridor dos seus deveres*”.³³

O segundo depoente, Candido Olegario Moreira, empregado da Chefatura de Polícia, reforça ainda mais o que foi dito pela testemunha anterior: “*Que conhece o justificante há muitos annos e sabe de sciencia própria ser elle honesto e cumpridor de seus deveres, quer como commerciante quer como particular...*”³⁴

A outra testemunha, Pedro de Souza Albuquerque, funcionário público e vizinho do taberneiro, assim como os demais depoentes já estava com o discurso pronto e uniforme ao reforçar a “impecável” boa conduta de João Alves da Silva: “*Que sabe de sciencia própria que o justificante, que é seu vizinho e a quem de longa data conhece, é um homem bastante conhecido como honesto, trabalhador e cumpridor de seus deveres...*”³⁵

Em sua narrativa, o funcionário público ainda afirmou que o taberneiro foi “*...victima da sua boa fé e dos sentimentos piedosos de sua esposa*”³⁶, que havia se sensibilizado com o argumento do garoto de que o relógio era de um rapaz que estava doente e necessitando de dinheiro para custear o tratamento médico.

Assim aparece no processo a conclusão a que chegou a justiça:

³² Sobre a questão da narrativa das testemunhas em um processo-crime, ver: DAVIS, Natalie Zemon. *Histórias de Perdão e seus narradores na França do século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³³ APEC, Fundo: Tribunal de Justiça, Série: Ações Criminais, Sub-série: crime de furto, caixa 2, processo n.1918/1 fl 45

³⁴ Idem,

³⁵ Idem,

³⁶ Idem, fl 45v

Nenhuma das testemunhas que deposeram viu quando José Caetano furtou o relógio; entretanto os seus depoimentos uniformes, as declarações que ouviram do gatuno, o terem assistido a apreensão do relógio e da chatelaine e mais ainda os precedentes do acusado, nenhuma duvida deixam sobre a autoria do furto cujo autor é o individuo, José Caetano do Nascimento, sob cujas declarações agiu com resultado a Polícia pondo a descoberto o facto criminoso.³⁷

O menor aparece como o réu, o culpado. O taberneiro não foi condenado sendo que chegou a fazer uma petição requerendo uma justificação³⁸. José Caetano que já era reincidente foi condenado a cumprir pena de quatro meses, onze dias e seis horas de prisão simples e multa de 8 ³/₄ do valor dos objetos furtados por ele.³⁹

Este processo-crime, aqui apresentado, nos ajuda a refletir, dentre outras questões, sobre a relação do público freqüentador com as salas de exibição cinematográfica em Fortaleza no início do século XX.

Os mencionados Cines Riche e Rio Branco eram espaços que aceitavam com freqüência a presença de menores de rua como público em suas sessões? Ou seja, a presença de José Caetano do Nascimento, em tais salas de exibição cinematográfica, era uma novidade ou algo rotineiro sempre que o garoto possuísse dinheiro para comprar os ingressos?⁴⁰

³⁷ Id. Ibidem, fl 23.

³⁸ Id. Ibidem, fl 47.

³⁹ A pena a qual José Caetano foi condenado, enquadra-se no que era definido pelo Código Penal de 1890, onde “...a pena pela prática de furto variava de acordo com o valor do objeto entre um mês e três anos de prisão.” FAUSTO, Boris. Op. Cit., p.144.

⁴⁰ Seria a presença de menores de rua algo comum nas salas de exibição cinematográfica da capital cearense, ou o caso do menor José Caetano do Nascimento é o que o historiador Carlo Ginzburg define como “excepcional normal”? De acordo com Carlo Ginzburg, “excepcional normal” é algum acontecimento que se apresenta como fora do normal, talvez pela própria existência de seu registro antes que pela freqüência com que o mesmo acontece. Outra definição de Carlo Ginzburg para “excepcional normal” é a de que: “Se as fontes silenciam e/ou distorcem sistematicamente a realidade social das classes subalternas, um documento que seja realmente excepcional (e, portanto, estatisticamente não freqüente) pode ser muito mais revelador que mil documentos estereotipados”. GINZBURG, Carlo. O nome e o como. Troca desigual no mercado historiográfico. In: *Micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Difel, 1989, p.176-177. O processo-crime de José Caetano foi descoberto durante o trabalho de pesquisa coletiva realizado pelo PET-História, do qual eu fazia parte, durante o projeto “Conservar para preservar, preservar para conhecer: processos-crime do Arquivo do Estado do Ceará (1910-1950)” desenvolvido junto ao Arquivo Público do Estado do Ceará. Dos 2.587 documentos, processos-crime em sua maioria, não foram encontrados outros processos-crime em que fosse identificada a presença de menores em salas de cinema.

O certo é que ele conseguiu assistir a programação noturna do Cine Riche e já estava à porta do Cine Rio Branco se preparando para entrar, quando, como vimos, acabou sendo preso.

No que concerne ao público freqüentador destas salas, o que podemos afirmar é que o Cine Rio Branco, pertencente a Henrique Mesiano, possuía um espaço destinado ao público de menor poder aquisitivo, uma “geral”, como no Cine-Theatro Majestic Palace. Contudo, não sabemos se era para esse setor que José Caetano do Nascimento se destinava. Com relação ao Cine Riche, pertencente a Luiz Severiano Ribeiro, não consta em nossa pesquisa que tal sala de exibição cinematográfica possuísse “geral”, por sinal, José Caetano do Nascimento assistiu toda a programação sentado.

Os supracitados Cines Riche e Rio Branco não continuaram em funcionamento a partir da década de 1920. O Cine Riche foi fechado em 1921, com a inauguração do Cine Moderno. O Cine Rio Branco foi fechado em 1919, por meio de um contrato firmado entre o proprietário desta sala e Luiz Severiano Ribeiro que começava a dominar o mercado cinematográfico exibidor e distribuidor.

Nos anos de 1920, das três salas de exibição cinematográfica existentes na Praça do Ferreira (Cine Moderno, Cine-Theatro Majestic Palace e Cine Polytheama) talvez estas duas últimas salas pudessem permitir a entrada de garotos de rua, pois eram salas com um público mais popular. Ainda assim, é preciso ressaltar que quando José Caetano do Nascimento, em 1918, foi ao cinema, o valor do ingresso mais barato era em média \$400 e \$500, ao passo que nos anos de 1920 os ingressos mais baratos não custavam menos de 1\$000.

4.3 Mulheres, chapéus e reclamações

Como vimos nos capítulos anteriores o desvínculo do cinema da noção única de divertimento barato e de público exclusivamente “popular” contribuiu para a adoção de um novo público composto por freqüentadores abonados financeiramente, que adotavam as novas salas de exibição cinematográfica requintadas como espaços de lazer elitizados.

Isso não quer dizer que o público “popular” tenha deixado de freqüentar o cinema. O que ocorreu foi que a indústria cinematográfica apostava no novo público financeiramente abonado, com destaque para as mulheres da elite

A valorização da presença feminina na condição de novo público é feita por meio de filmes direcionados às mulheres, sessões específicas e concursos, como o promovido pela revista *A Jandaia*, tendo como alvo as freqüentadoras do Cine Moderno:

QUAL A MAIS BELA FREQUENTADORA DO CINE MODERNO?

A elegante Revista ‘A Jandaia’ fez entrega, ante-hontem do premio J. Ribeiro á detentora do primeiro logar nesse concurso aberto por aquella revista.

De certo uma das mais elegantes revistas illustradas que circulam em Fortaleza é ‘A Jandaia’ dirigida pelos esforçados e talentosos espíritos de Aldo Prado, redactor - chefe, e Cesar Gonçalves redactor-secretário.

Revestiu-se dum verdadeiro sucesso o resultado obtido pelo concurso há pouco encerrado nas suas columnas, afim de saber qual a mais bella frequentadora do cinema Moderno. A consagração foi mais justa possível, saindo victoriosa a senhorinha Leilah Motta, linda gentil filha de nosso prezado amigo pharmaceutico...⁴¹.

A sala de cinema escolhida, no caso, o Cine Moderno, demonstra a especificidade do público, uma vez que este cinema era bastante freqüentado pelos jovens da elite. No Cine Moderno, não havia um espaço a preços populares, como no “Cine - Theatro Majestic Palace”. Por isso, o Cine Moderno era uma sala que favorecia a seleção do público mais abonado financeiramente.

⁴¹ Revista A Jandaia, 29 de outubro de 1927. O mencionado farmacêutico chamava-se Thurbio Motta.

O concurso promovia a sala de cinema e o público, assim como a revista, que ficava em evidência pois os leitores enviavam o voto à redação da *A Jandaia*. A escolha da mais bela freqüentadora do Cine Moderno era também uma forma de distinção entre as demais freqüentadoras, uma vez que a escolhida tinha a sua imagem apresentada na capa da revista, o que valorizava também o nome de sua família perante a classe média fortalezense, que, na década de 1920, adotava o cinema como mais um espaço de lazer elitizado.⁴²

O concurso para eleger a mais bela freqüentadora do Cine Moderno promovia a elitização deste espaço, pois o cinema estava sendo inserido nas práticas elegantes e de distinção da cidade.

A própria promoção voltada para o público feminino, freqüentador do Cine Moderno, já é um indicador de que a mulher na cidade passava a ter um significado diferente de outrora no que concerne a sua inserção na rua, no espaço público e em espaços de lazer e sociabilidade, como as salas de exibição cinematográfica:

No século XIX, as mulheres da elite, em sua maior parte, ficavam em casa, saindo somente para ir à missa ou outras obrigações indispensáveis; em contraponto, as mulheres pobres circulavam para trabalhar. A forma de distinção entre as duas era justamente a pele pálida por falta de sol. No século XX, as mulheres ricas passaram a freqüentar a rua para passear e fazer compras, além da missa. O status social nesse momento pede o uso dos lugares de sociabilidade.⁴³

Ao passar à condição de freqüentadora do cinema, a mulher da elite depara-se não somente com um espaço novo para ela, mas também com um espaço conflituoso que era a sala de exibição cinematográfica.

As mulheres eram o alvo predileto dos freqüentadores que gostavam de transgredir as regras de conduta e “civildade” nos cinemas:

⁴² O cinema crescia enquanto atividade comercial ganhando importância e assim revistas como *A Jandaia* abriam espaço para o mesmo.

⁴³ SILVA, Diocleciana Paula da. *Do recato à moda: moral e transgressão na Fortaleza dos anos 1920*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2004, p.35. As mulheres desde a segunda metade do século XIX freqüentavam o cinema, o que muda no início do século XX é que não são mais mulheres pobres mas sim da elite que adotam o cinema.

A má educação das nossas platéas, que nem ao menos exclue as senhoras do raio das suas indelicadezas, bem merece as vistas rigorosas da policia.

Ainda hontem, no <<Majestic>>, tivemos occasião de assistir um acto de grosseiria anonyma, que sobremodo revolta, sendo digno de correcção severa quem fôr apanhado na pratica de tão feio acto.

Das torrinhas um mal educado, sem attenção ás familias, que no recinto assistiam a projecção, não teve pejo de lançar uma cusparada, que foi attingir o braço de uma distincta senhora de nossa sociedade.

Não se pode verificar quem fôra o autor de tão brutal e boçal procedimento, pois estava-se na penumbra da fita, porém, tantas e tantas vezes o caso se ha repetido, que lá um dia a policia poderá deitar mão a um desses ruins typos, levando-o para o xadrez.

Não seria mau que medidas energicas fôsem tomadas, afim de cohibir-se certos engraçadinhos do poleiro, que gostam de fazer dessas proesas.⁴⁴

Contudo, a presença feminina nas salas de exhibição cinematográfica, às vezes era motivo de aborrecimento para outros freqüentadores, estando as senhorinhas acompanhadas ou não. Em um artigo publicado no jornal *Gazeta de Notícias* é feita a seguinte reclamação:

O USO DO CHAPÉO NAS CADEIRAS DO CINEMA

Cidade provinciana, Fortaleza ainda pecca pelos costumes originaes de seu povo. A roda nas calçadas á noitinha constitue um hábito caracteristico dos cearenses, assim como o “sereno” nos clubs, nas festas, e até mesmo em jantares intimos nos restaurantes da terra.

Tais costumes, aliás, não prejudicam a ninguem.

O uso, porem do chapeo nas cadeiras do cinema é irritante. Ora, um cidadão <<marcha>> com a quantia de 2\$200, para que lhe dá direito a uma cadeira do cinema, e fica muitas vezes, toda a sessão, em pé porque o bello sexo occupa duas cadeiras: uma com a sua respeitavel pessoa, e a outra com o seu respeitabilissimo chapéo

Hão de concordar as nossas gentis conterraneas que o expediente além de egoísta é rebarbativo e prejudicial.⁴⁵

Ao nos debruçarmos sobre as palavras utilizadas nesse artigo percebemos que, para o autor, o mencionado “provincianismo” da cidade era tolerável em parte, pois rodas nas calçadas à noitinha, o “sereno” nos clubes, nas festas e nos jantares íntimos nos restaurantes, ele afirma, não prejudicam a ninguém. No entanto, com relação ao uso dos chapéus nas cadeiras dos cinemas, o autor

⁴⁴ Gazeta de Notícias, 22 de janeiro de 1929.

⁴⁵ Gazeta de Notícias, 13 de julho de 1917, p.7.

considera intolerável tal costume. O alvo da reclamação era o “belo sexo”, ou seja, o público feminino que usava chapéu e deixava-o sobre a cadeira ao lado, ocupando o lugar de um freqüentador que ficava em pé.

É interessante perceber que o ato de marcar o lugar no cinema para um companheiro demonstra que a mulher ainda não podia andar sozinha, logo, ao marcar o lugar do seu acompanhante, ela afirmava que, apesar de apresentar-se sozinha, não estava desacompanhada, pois o seu par estava por vir, ou garantir que não compartilharia o espaço.

Para os padrões sociais vigentes, uma mulher honrada não deveria andar desacompanhada, daí o ato de marcar o lugar do companheiro no cinema estar revestido de um significado de honra e respeito perante os demais freqüentadores.

A prática de andar sozinha pelas ruas, ou assim estar em ambientes públicos, era associada a prostitutas e mulheres pobres. A presença da mulher da elite nos espaços de sociabilidade demonstra que ela no século XX saía do âmbito privado para o público, mas ainda assim, suas atitudes no espaço público deveriam ser pautadas pelo recato e pela submissão ao homem, algo proveniente de outrora:

Em Fortaleza, no momento em que a cidade ganhava maior visibilidade social e um ritmo de vida mais acelerado, as relações público/privado também adquiriam novos valores, como a aparição pública da mulher da elite. Era importante para uma moça da “sociedade” aparecer nos lugares de lazer ou ser capa de revista por algum mérito de beleza, porém pagava-se um alto preço pela “novidade,” como a exposição da vida pessoal e uma avaliação constante da conduta, que não podia ultrapassar os padrões permitidos.⁴⁶

A condição atribuída à mulher de ser inferior e submissa ao homem era respaldada pelo saber médico, como ressalta a historiadora Rachel Soihet:

Fragilidade, submissão, predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais e subordinação da sexualidade à vocação maternal eram algumas das características atribuídas à mulher no período, em oposição a uma natureza masculina autoritária, racional, dotada de uma sexualidade sem freios. Tais idéias, difundidas pela Medicina Social,

⁴⁶ SILVA, Diocleciana Paula da. Op. Cit., p.65.

consolidaram a visão da diversidade de comportamentos entre os sexos, fundamentadas em razões biológicas.⁴⁷

Competia a mulher exercer o seu papel feminino no qual a “mulher ideal” seria aquela dedicada ao lar, ao marido, à família. Se a mulher pobre transitava sozinha pela rua e até trabalhava, o mesmo não ocorria com as mulheres da elite, que, ao estar em ambientes públicos, deveriam fazê-lo acompanhadas.

Contudo, ao marcar o lugar no cinema, a mulher da elite ao que parece já estava começando a transitar sozinha pela cidade e, até mesmo, ir a locais como as salas de exibição cinematográfica sem a companhia masculina.

O certo é que tal prática se repetia nas salas de exibição cinematográfica da capital cearense, com os chapéus sendo o objeto preferido para marcar lugares e, por consequência, gerar desarmonia nesses espaços.

No ano de 1917, na capital cearense, teria sido criada uma “Liga contra os chapéus nos cinemas e teatros,” como foi noticiado em uma revista semanal daquela época:

LIGA CONTRA OS CHAPÉUS NOS CINEMAS E TEATROS

Por todo êste mês será fundado nesta cidade a “Liga contra os Chapéus nos Cinemas e Teatros”. Excusado é entrarmos em minudencias quando todo mundo, pelo título, sabe os fins a que se destina a novel e justa sociedade. Efetivamente é um suplicio pior do que o de Tantalos ou mesmo do conde Ugolino a gente ter de assistir uma sessão de cinematógrafo ou teatro com um chapéu “dreadnought” em nossa frente. Achamos “trop chic, excessivamente chic” o chapéu na mulher, mas achamos “trop grave, excessivamente grave” quando elas o conservam no alto da sinagoga.

Calculem as nossas gentilíssimas leitoras um homem pequeno sentado por trás de uma mulher de grande chapéu.

Já o nosso velho amigo e confrade Mario de Almeida, escrevia, com todo o “humour”, há pouco o seguinte trecho que bem vale ser lido: Entre as nossas elegantes apareceu um chapéu enorme, um chapéu desabado, onde a costumada pluma à Gainsborough é substituído por uma simples rosa chá, minúscula, pendida naquela imensa roda maciça de carro minhoto. Tinha razão “à beça” o escritor alfacinha classificando de “roda de carro minhoto” aos modernos chapéus. Tem,

⁴⁷ SOIHET, Rachel. Mulheres Ousadas e Apaixonadas-Uma investigação em processos-criminais Cariocas (1890-1930). In: *Revista Brasileira de História*. Vol.9, n.18, 1989, p.199.

também, carradas de razão, o amigo carioca que o apelidou de “dreadnought”.

Que um doutor José Silveira, um tenente Pedro Bittencourt, um doutor W. Watson, um José Vianna, um Pedro Barboza (Pedrão) e outros tenham à sua frente uma roda de carro minhoto, vá lá, mas, um homem pequeno é que não está direito.

Por um formidável “furo” sabemos que a “Liga” será composta dos seguintes cavalheiros: o primeiro tenente dr. Álvaro Rêgo, o doutor Benjamim Moura, o jornalista H. Firmesa, o acadêmico edgar Pinto, o comerciante Cassiano Rocha, o senhor Álvaro Cabral (Cabralzinho), o senhor José Porto (Portinho), o senhor Miguel Xavier, o dentista Virgílio Morais (Moraisinho), o comerciante Bernardino Proença (Proencinha), o senhor Hypolito Lima, o senhor Carlos Costa (anão do Diário do Estado), os irmãos Patrício, o senhor Raimundo João, o doutor Domingos Solon, o senhor Chistovam Guerra, o caricaturista Roman Scall, o doutor Carlos Alberto e o senhor Francisco Vasconcelos.⁴⁸

O interessante é que aqui, a crítica não é com relação aos chapéus que ocupavam cadeiras, mas sim sobre os que ficavam na cabeça das “senhorinhas”. Os incomodados eram os homens de pouca estatura que sentiam-se prejudicados com o uso dos modernos chapéus pelas “senhorinhas” dentro do cinema, impedindo-os de visualizar a tela.

O uso de um chapéu, aparentemente, poderia não ser motivo para embates, uma vez que, no início do século XX, tal objeto era utilizado tanto por homens quanto por mulheres, sendo tal peça elemento indispensável do vestuário. No entanto, o espaço fechado da sala de cinema exigia por parte do público regras de convivência que diferiam, por exemplo, das formas de sociabilidade existentes em um espaço ao ar livre, como uma praça ou um Passeio Público.

A concentração de indivíduos em uma sala escura por cerca de uma hora olhando para uma tela era uma novidade que surgia com o advento da sala de exibição cinematográfica. Quando os filmes eram exibidos ao ar livre, em circos e de forma itinerante, as condutas por parte do público, assim como as práticas de exibição cinematográfica eram outras.

A utilização do chapéu e o vestuário estavam relacionados à exposição pública e às formas de sociabilidade da elite que, estando em locais como o Passeio Público, os clubes e aqui no caso, o cinema, procurava ostentar sua

⁴⁸ Revista “Perfil”, ano II, agosto de 1917. In: LEITE, Ary Bezerra. Op. Cit., p. 349-350.

riqueza e condição social. Com relação às mulheres, o seu vestuário era muitas vezes uma exibição da riqueza do seu marido:

A roupa de cama, mesa e banho pertence à esfera íntima, o vestuário à esfera pública. Este último está ligado a essas aparências que cabe às mulheres, sobretudo burguesas, preservar. A moda, nova forma de civilidade, é um código ao qual convém submeter-se sob o risco de decair. É uma tirania exercida sobre o corpo das mulheres a qualquer hora do dia, todos os meses de uma estação.⁴⁹

O uso do chapéu, no caso, feminino, era uma prática comum que muitas vezes era alimentada pelo próprio cinema, ao exibir filmes em que as atrizes utilizavam este objeto, que passava a ser desejado pelo público feminino.

Contudo, para os membros da “liga,” que provavelmente deveriam também usar chapéus, mas não os femininos “roda de carro minhoto”, fazia-se necessário o término do uso deste objeto durante as sessões cinematográficas e teatrais, para que pudesse reinar a harmonia entre os freqüentadores destes locais.

O espaço da sala de exibição cinematográfica não permitia o uso do chapéu, durante as sessões, no entanto, os filmes exibidos nessas salas, de certa forma, colaboravam para que tais comportamentos inadequados ocorressem nestes ambientes, pois as atrizes usavam chapéus nos filmes, influenciando na moda.

O cotidiano das estrelas de cinema, seus filmes e seus segredos de beleza começaram a ser significativos elementos integrantes das práticas de exibição cinematográfica. Isso ocorreu de forma mais intensa sobretudo nas décadas seguintes, quando a figura da estrela de cinema foi fundamental na veiculação de propagandas de produtos como, por exemplo, cosméticos.

A beleza das atrizes era relacionada ao uso de determinados produtos como sabonetes, batons, dentre outros, e assim, criava-se um padrão de beleza com o qual as fãs dessas artistas buscavam se identificar. Adquirir o produto era obter as qualidades prometidas que eram as da star.⁵⁰

⁴⁹ PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. In: *Revista Brasileira de História*. Vol.9, n.18,1989, p.14.

⁵⁰ MENEGUELLO, Cristina. Op. Cit., p.103. Apesar de nos referirmos ao público feminino, esclarecemos que o star system enaltecia tanto os atores quanto as atrizes.

Ao longo da década de 1920 as reclamações sobre o comportamento de freqüentadoras dos cinemas locais será uma constante, gerando revolta por parte dos incomodados:

Nos cinemas

Quando chegará o dia em que, nos cinemas da capital do Ceará, as cadeiras vazias estejam, realmente, sem dono?

Quando chegará esse dia em que as cadeiras sem número, utilizáveis por ordem de entrada, não se consideram sagradas, à espera do namorado da senhorinha, do marido da madame?

Quando chegará esse dia de pouparmos aos forasteiros o tristíssimo espectáculo, o irritante constrangimento de andar ás tontas pelo salão á procura de uma, e ser repellido de seis, oito, dez, cadeiras vazias com o clássico - << Está ocupado>>!

E' preciso que o nosso público termine com essa prática inteiramente abusiva.

Em uma casa em que não há cadeira numerada, o que prevalece é a ordem de chegada ao cinema, de accordo, cada um, com a sua preferencia.

Para cohibir esse desrespeito aos direitos dos frequentadores de cinemas, a empresa deveria numerar as cadeiras, crear mesmo assignaturas mensaes para os monopolisadores de logares, ou então affixar placards que prohibissem, a uma só pessoa, ocupar duas, três, cadeiras.

Enquanto essa medida não se puzer em prática, aconselhamos aos prejudicados deliberada reação – isto é – sentar-se, cada um, na cadeira que lhe aprouver, fazendo ouvidos surdos ao <<está ocupado>> da senhora ou da senhorinha.

O marido, que deseja sentar-se ao lado da esposa, deve acompanha - lá ao cinema. Assim o noivo e o namorado.

O que não é justo é o systema que vigora em nossos cinemas.

Acabemos com isso!⁵¹

Com a sala, novos hábitos surgem como este de ocupar cadeiras vazias a espera de um acompanhante. No entanto, por qual motivo a mulher marcava vários lugares e não apenas o de seu companheiro que ainda não havia chegado? O espaço escuro da sala de exibição cinematográfica era o ambiente ideal, por exemplo, para as ações dos “bolinas”⁵² e as práticas de furto. Então, ao ocupar várias cadeiras de uma fila a mulher não estava marcando apenas o lugar do seu

⁵¹ Revista Ceará Ilustrado, 25 de janeiro de 1925, p. 5.

⁵² De acordo com o Mini Aurélio Século XXI, bolinar significa “passar a mão, voluptuosa e disfarçadamente em (alguém), em lugares públicos”.

companheiro (se é que ele realmente apareceria), mas sobretudo, garantindo poder ficar toda a sessão sozinha sem compartilhar o espaço ao seu lado com estranhos.

O espaço escuro e seus significados ganham destaque nas salas de exibição cinematográfica, tanto que as atitudes ilícitas que eram cometidas por alguns freqüentadores do cinema quando a sala ficava escura chegou a ser satirizada em uma epigrama⁵³:

O CINEMA

O cinema é prazer que não me abala. Não acho nelle o gozo que procuro. O melhor do programma está na sala, e justamente a sala está no escuro.

Alberto Ramos

* * *

Ora, senhores, vejam só que asnada! Deante desse epigramma declaramos: Tem razão mestre Osorio Duque Estrada: É mesmo um asno o epigrammista Ramos... Tendo esse pêso da burrice extrema, O' meu epigrammeiro, não te esmaga? Asno, o gozo começa, no cinema, Precisamente quando a luz se apaga...

Lucio Varzea⁵⁴

A sala escura que, para alguns, era um ambiente propício para o prazer, para outros era motivo de preocupação, tanto que o costume de reservar a cadeira ao lado era algo que se repetia nas salas de exibição cinematográfica da capital cearense causando constantes reclamações, contra, sobretudo, o público feminino que persistia na marcação de lugares:

Um hábito de senhorinhas

É um costume que já tem ocasionado incidentes desagradaveis, o de certos frequentadores dos nossos cinemas reservarem cadeiras a seu lado nellas collocando chapéos, bengalas etc.

Infelizmente, tal hábito é mais praticado por senhorinhas, que reservam os cantinhos para os namorados respectivos, quando os têm, ou para algum sympathico, quando aparece.

Ainda neste domingo, na sessão do Majestic, notamos uma senhorinha que decidira, com a sua bolsa, a quarentena da cadeira ao lado. E não obstante a casa estar repleta e acharem-se dezenas de pessoas em pé

⁵³ Poesia breve, satírica; sátira.

⁵⁴ Revista Ceará Ilustrado, 29 de março de 1925, p.7.

com os olhos piedosos em cima daquelle canto devoluto, senhorinha caprichosamente não cedeu, antes poz a mão em cima para caracterizar mais o seu direito de posse... a dois assentos!

O facto é que o tal alguém não chegou, e senhorinha encalistrada, chamou outro alguém que estava mais atraz, porém este recusou o convite.

Até o fim ficou a cadeira vazia, numa casa repleta, e com uma dezena de creaturas em pé, muito perto...

Ora, tal costume é inqualificável, e desde que os que estão habituados a fazel-o não se querem convencer do mau procedimento, deponente aliás dos foros de boa educação, suggerimos á empreza a idea da venda de cadeiras com direito a reservadas, e assim quem quizer ir para o lado de alguém, que lhe pague o logar.

Ou então, disponha-se o publico para não ver mal o gesto de cavaleiro que, doravante, ao ver uma cadeira <<condemnada>>, investir para ella corajosamente, sem consideração pelos reproches da senhorita usurpadora.⁵⁵

Tais medidas não foram adotadas, permanecendo, assim, a prática de marcar o lugar para o acompanhante. No entanto, sessões exclusivas para o público feminino foram criadas a partir de 1930, o que favoreceria que as ditas “senhorinhas” fossem desacompanhadas para o cinema, como veremos a seguir.

Em Fortaleza, os filmes das “estrelas”, sobretudo norte-americanas, fizeram bastante sucesso junto ao público feminino ao longo da década de 1920, tanto que, no início do decênio seguinte, foi criada uma sessão à tarde, justamente para atender ao público que tinha dificuldade de obter companhia masculina para ir à noite ao cinema. O lançamento da “Vesperal Elegante,” que era a denominação dada às sessões vespertinas, foi assim anunciado:

Como já é do conhecimento do público o “Moderno” inaugurou, há pouco, a “Vesperal Elegante” que se realiza todos os sabbados, às 16 horas.

Nessas sessões à maneira do que acontece também com a “Matinal” do “Majestic”, a Empresa Ribeiro procura apresentar sempre o melhor film da semana, preferindo ainda aqueles que se prestem para a platéa principal dessas sessões, isto é, as nossas gentis patricias.

Como, em todas as famílias, há sempre dificuldade de companhia masculina para se ir à noite, aos cinemas e avenidas, lembrou-se a Empresa Ribeiro de crear essas sessões à tarde (...)

⁵⁵ Diário do Ceará, 27 de maio de 1930, p.2.

Olhando igualmente para o lado financeiro, a Empresa Ribeiro decidiu que, nas “vesperaes” haverá uma só taxa de preços – 1\$100 o ingresso – seja qual for o film apresentado.⁵⁶

Com a criação das “vesperaes” as abonadas mulheres da elite poderiam ir ao cinema sem a companhia masculina, o que não poderia ocorrer no período noturno, pois uma mulher “honrada” não deveria andar sozinha à noite.

Até mesmo as “mulheres da noite” deveriam ter gestos e posturas contidas na cidade, como ressalta o historiador Mardônio Guedes:

A prostituta no espaço público deveria ter comportamento discreto, o anonimato do seu cotidiano e das relações de “venda do corpo” para os fregueses eram elementos que contribuíam para garantir a permanência da “mulher da vida” nas ruas e bordéis da cidade.⁵⁷

Ao criar uma sessão à tarde, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro se adequava às regras de conduta que eram impostas às mulheres da elite, que deveriam se adequar ao modelo de feminilidade desejados pelos defensores da moral e dos bons costumes. Se por um lado não era aceitável a presença de mulheres “honradas” desacompanhadas nos espaços públicos, principalmente à noite, por outro, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro queria garantir a presença desse público feminino freqüentador de seus cinemas, sobretudo, do Cine Moderno, a sala de exibição cinematográfica preferida pelas mulheres da elite.

Além do horário, um outro atrativo para o público feminino era o preço do ingresso, fixado em 1\$100, quando em outras sessões o valor era em torno de 3\$000. Ao fixar este preço, a Empresa Luiz Severiano Ribeiro visava aumentar o

⁵⁶ O Ceará, 22 de fevereiro de 1930.

⁵⁷ GUEDES, Mardônio. O Meretrício em Fortaleza (1930-1940). In: SOUZA, Simone de e NEVES, Frederico de Castro (org). *Gênero*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002, (Coleção História e Cotidiano), p. 61. A capital cearense neste início de século concentrava suas atividades comerciais na área central. A Praça do Ferreira e suas proximidades eram o espaço de efervescência comercial da cidade. No período noturno, esta região era espaço de boemia, violência, sociabilidades noturnas distintas da dinâmica social diurna: “Se a maioria ia cedo para cama, havia o grupo de noctívagos que resistia ao chamamento doméstico e optava pela noite boêmia. E esta ficava por ali pertinho da Praça do Ferreira. Os cabarés situavam-se no centro, nos velhos casarões herdados dos tempos mais antigos, dos quais as chamadas “pensões alegres” ocupavam a parte superior.(Embaixo, durante o dia, funcionavam estabelecimentos comerciais)”. GIRÃO

número de freqüentadoras, garantindo o êxito da “Vesperal Elegante” do Cine Moderno.

Tal sessão ia ao encontro das necessidades do público pois, o espaço seria exclusivamente de freqüentadoras, não havendo risco para o público feminino de ser vítima de algum bolina, ou compartilhar o espaço com homens desconhecidos.

Certamente, a criação de uma sessão cinematográfica exclusiva para o público feminino era uma demonstração de que a mulher, aos poucos, conseguia circular pela rua e por outros espaços de sociabilidade sem a companhia masculina. O que não quer dizer que ela tivesse alcançado por completo sua “emancipação”. No entanto, a figura da mulher “independente” estava cada vez mais presente na sociedade brasileira, com os filmes norte-americanos, de certo modo, colaborando para isso:

Com o marketing agressivo de exportação cultural dos Estados Unidos, principalmente, de filmes, a imagem da nova mulher decidida e independente representada nas produções de Hollywood tornou-se um símbolo importante do lazer moderno para a geração do período pós - Primeira Guerra Mundial...⁵⁸

Como já foi ressaltado neste capítulo, as mulheres pobres e as prostitutas transitavam sozinhas pela rua e trabalhavam para sobreviver. Não sendo tal “liberdade” permitida às mulheres da elite, são estas últimas que ao ir, por exemplo, à “Vesperal Elegante” do Cine Moderno, começam a buscar sua igualdade de direitos perante aos homens.

Blanchad. *O Liceu e o bonde na paisagem sentimental de Fortaleza - província*. Fortaleza: ABC, 1997, p.174.

⁵⁸ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000, p.141.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes

1.1 Jornais

- O Nordeste, 1922 – 1930.
- O Ceará, 1928.
- Correio do Ceará, 1917,1929,1968
- Gazeta de Notícias, 1928 – 1930.
- O Povo, 1928,1976

1.2 Revistas

- Ceará Ilustrado, 1925.
- Ba – ta – clan, 1926 .
- A Jandaia, 1927.

1.3 Relatórios oficiais / Documentação Policial

- Regulamento Policial do Estado do Ceará, 1916.
- Regulamento da Secretaria de Estado dos Negócios do interior e da justiça do Estado do Ceará – Lei n^o 1339 de 21 de agosto de 1916. *Decreto n^o 39, de 19 de outubro de 1916. Regulamento Policial – Parte II. Da polícia preventiva. Título III. Da inspeção dos theatros e espetáculos públicos.*
- Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Presidente do Estado do Ceará, Dr. João Thomé de Saboya e Silva, pelo Chefe de Polícia Bel. José Eduardo Torres Câmara, em 31 de maio de 1918.
- Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Desembargador Moreira da Rocha, Presidente do Estado do Ceará, pelo Sr. Dr. José Pires de Carvalho, Chefe de

Polícia, compreendendo o período administrativo de 12 de junho de 1924 a 31 de maio de 1925.

- Processo – Crime: APEC, Fundo: Tribunal de Justiça, Série: Ações Criminais, Sub - série: crime de furto, caixa 2, processo n. 1918/1.
- Livro de queixas da Delegacia de Polícia da Capital, 1921,1922 e 1928

1.4 Almanques e Mapas

- Almanaque Estatístico, Administrativo, Mercantil, Industrial e Literário do Estado Ceará, 1920 – 1930.
- Fortaleza Evolução Urbana (1603 – 1979)

1.5 Código de Posturas Municipais e Cadastro Comercial

- Código de Posturas do Município de Fortaleza – 1932. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1933.
- Cadastro das Casas Comerciais do Estado do Ceará, 1921-1930 BPGMP

Bibliografia

ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e anteontem*. Fortaleza: Edições UFC / Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1980.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária:1907-1937*. Tese de doutoramento em História, São Paulo: USP, 2002.

_____. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. A Igreja Católica e o cinema: Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921. In: CAPELATO, Maria Helena...[et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- AZEVEDO, Otacilio de. *Fortaleza Descalça: reminiscências*. Edições UFC, 1980.
- BARBOSA, Francisco Carlos Jacinto. *A Força do Hábito: condutas transgressoras na Fortaleza remodelada(1900-1930)*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 1997.
- BARBOSA, Marta Emísia Jacinto. *Cidade na contramão. Fortaleza nas primeiras décadas do século XX*. São Paulo: PUC: Dissertação de Mestrado, 1996.
- BENCHIMOL, Jaime. *Revolta Urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org). *O Brasil Republicano - o tempo do liberalismo excludente - da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Livro 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (7^a ed.) São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas, v.1).
- BERNARDET, Jean Claude. *“Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens. In: O direito à memória.”* São Paulo: DPH, Prefeitura de São Paulo, 1992.

_____. *Cinema brasileiro – propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

BRESCIANNI, Maria Stella M. “História e Historiografia das Cidades, um Percurso”. In FREITAS, Marcos Cezar de (org). *Historiografia brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BURKE, Peter. *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAIFAS, Ronaldo (org). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CASTRO, José Liberal de. Cartografia Urbana Fortalezense na Colônia e no Império e outros comentários. In: *A administração Lúcio Alcântara*. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1982.

_____. Arquitetura de Ferro no Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: ANNO CVI, p. 72, 1992.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2^a ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

_____. *Revista trabalhadores: Classes perigosas*. Campinas: Associação Cultural do Arquivo Edgard Leuenroth. SMCSP. N. 6, 1990.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

- CHOAI, Françoise. *A História e o método em urbanismo in BRESCIANNI, Stella. Imagens da Cidade: séculos XIX e XX.* São Paulo: ANPUH/ Marco Zero/FAPESP.
- COSTA, Flávia Cesarino, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.* São Paulo: Scritta, 1995 - (Coleção Clássica).
- COSTA, Marcelo (org). *Teatro na terra da luz.* Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- CUNHA, Maria Noelia Rodrigues da. *Praças de Fortaleza.* Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1990.
- DAVIS, Natalie Zenon. *Histórias de perdão e seus narradores na França do século XVI.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:1.Artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre.(org) *História: novos problemas.* 3^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- DIAS, Maria Odila Silva. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. In: *Projeto história.* São Paulo, n.17, nov, 1998.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes.* Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *Eclétismo na Arquitetura Brasileira.* São Paulo: Nobel, 1987.

FAUSTO, Boris. *Crime e cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FENELON, Déa Ribeiro (org). *Cidades. Série : Pesquisa em História*. São Paulo: PUC SP – História / Olho d'água, 1999

FERRARESI, Carla Miucci. *O cinema Hollywoodiano no processo de construção da "Civilidade Moderna"- São Paulo, 1920* – site:<http://mnemocine.com.br>

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40:os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: PPGH - UFMG, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Editora Ática, 1975.

GASTAL, Susana. *Salas de cinema - cenários porto-alegrenses*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, Emblemas, Sinais; Morfologia e história*. Tradução: Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O nome e o como. Troca desigual no mercado historiográfico*. In: *Micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

- GIRÃO, Raimundo. *A abolição no Ceará*. Fortaleza: Secretária de Cultura e Desporto, 1984.
- GIRÃO Blanchad. *O Liceu e o bonde na paisagem sentimental de Fortaleza - província*. Fortaleza: ABC, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GONÇALVES, Adelaide e SILVA, Jorge. *A Imprensa Libertária no Ceará (1908-1922)*. São Paulo: Imaginário, 2000.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record / Funarte, 1996.
- GUEDES, Mardônio. O Meretrício em Fortaleza (1930-1940). In: SOUZA, Simone de e NEVES, Frederico de Castro (org). *Gênero*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002, (Coleção História e Cotidiano).
- JOB, Daniel Carneiro. *Praça do Ferreira – O inédito, o sério e o pitoresco*. 2^a ed. Fortaleza: Gráfica Encaixe Ltda, 1992.
- JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. *Verso e reverso do perfil urbano de Fortaleza(1945-1960)*. São Paulo: Anablume, 2003.
- LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a era do cinema. Pesquisa histórica – Vol.1 / 1891-1931*. Fortaleza:SECULT,1995.
- LEMENHE, Maria Auxiliadora. *As razões de uma cidade: conflitos de hegemonias*. Fortaleza: Stylus comunicações, 1991.

- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro(1813-1950). Editora da UFRJ, 2000.
- LOPES, Marciano. *Royal Briar, a Fortaleza dos anos 40*. 3ª edição, 1989.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: Itinerários do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS, Tese de Doutorado, 2005.
- LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: UFF/ICHF, Dissertação de Mestrado, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997 (Coleção Campo Imagético).
- MARTINS, Willian de Souza Nunes. Paschoal Segreto: “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883 – 1920). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, Dissertação de Mestrado, 2004.
- MATOS, Maria Izilda. Do público, do privado e do Íntimo. *Projeto História*. N. 13 – PUC, 1996.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas – o cinema hollywoodiano na mídia brasileira nas décadas de 40 e 50*. Campinas,SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, Cultura visual, História Visual. Balanço provisório. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, n. 45, v. 23, p.11-36, 2003.

MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

MONTENEGRO, João Alfredo. O Tradicionalismo Católico no Brasil. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: ANNO CVI, 1992.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no início do século XX (o espírito do tempo)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

_____. *As estrelas - mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NETO, Francisco Linhares Fonteles. *Vigilância, impunidade e transgressão: faces da atividade policial na capital cearense (1916 – 1930)*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2005.

NEVES, Frederico de Castro. *A Multidão e a História: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NOBRE, F. Silva. *O Ceará e o cinema*. Rio de Janeiro: CBAG, 1989.

NOBRE, Geraldo. *O processo histórico de industrialização do Ceará*. Fortaleza: SENAI/DR-CE, 1989

NOGUEIRA, Carlos Eduardo Vasconcelos. *Tempo, Progresso, Memória: um olhar para o passado na Fortaleza dos anos trinta*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2006.

NORONHA, Jurandir. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Editora Brasil – América (EBAL) / KINART Cinema e Televisão / Embrafilme, 1977.

- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 5 ed.
- PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20*. São Paulo:Annablume,2001.
- PATRIOTA, Rosangela e RAMOS, Alcides Freire (org). *História e Cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002
- PECHMAN, Robert Moses (org). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed UFRJ.
- PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.
- PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero na pesquisa histórica. *Revista Catarinense de História*. Florianópolis, n.2, p.35-44, 1994.
- PERROT, Michele. Maneiras de morar, In: ARIÉS,Philippe e George Duby. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4 3ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Práticas da Memória Feminina. In: *Revista Brasileira de História*. Vol.9, n.18,1989.
- PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. In: *Revista Brasileira de História*. Vol.19, n.38, 1999, p.139-163

- PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social(1860-1930)*. 3^a .ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha,2001.
- PONTES, Albertina Mirtes de Freitas. *A cidade dos clubes: modernidade e “glamour” na Fortaleza de 1950-1970*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.
- QUEIROZ, Eliana. *A scena muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1981.
- RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-1930)*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMINELLI, Ronald. “História Urbana”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAIFAS, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História: pensando a historiografia do cinema brasileiro. História em debate – problemas, temas e perspectivas (Anais do XVI simpósio da ANPUH)*. Rio de Janeiro RJ, 22 – 26/07/1991.
- _____. *Canibalismo dos Fracos – história e cinema do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Fernão. (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Circulo do Livro, 1987.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Cinema e História; uma abordagem historiográfica*. História – Usininos, São Paulo, RS, n. especial, p117-136, 2001.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada. A barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos editorial, 1997.

SADOUL, George. *História do cinema mundial*. v.1. São Paulo: Martins editora,s/d.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. In *Revista Brasileira de História*, vol.25, n.49, 2005.

_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. 2000. 471f. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio". In: *SEVCENKO, Nicolau (org).História da vida privada no Brasil*. Vol.3. São Paulo: Cia das letras, 1998.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. Coordenação: Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras,2001. (Virando séculos; 7).

SILVA, Diocleciana Paula da. *Do recato à moda: moral e transgressão na Fortaleza dos anos 1920*. Fortaleza: UFC, Dissertação de Mestrado, 2004.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. *A cidade e o patrimônio histórico*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003. (Cadernos Paulo Freire, v.1.)

_____. *Fortaleza: imagens da cidade*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2001.

_____. *Rumores: a paisagem sonora de Fortaleza*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2006

_____. Um espaço em disputa: norma e desvio nas calçadas de Fortaleza. In: SOUZA, Simone de e NEVES, Frederico de Castro (org). *Fortaleza História e Cotidiano-Comportamento*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986

SILVA, Márcio Inácio da. Menores, furtos e cinemas: o cotidiano de garotos de rua em Fortaleza no início do século XX. In: SECRETO, Verônica *et alii*. *A História em processo – Ações criminais em Fortaleza (1910-1950)*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006, p.113-122.

SIMARD, Denis. De la nouveauté du cinéma des premiers temps. In: GAUDREAU, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (org). *Le cinéma em histoire – institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec: Editions Nota Bene; Paris: Méridiens Klinsieck, 1999, p.29-56.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância – a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Ed.Cultrix, 1978.
- SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAIFAS, Ronaldo (org). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1997.
- _____. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: PRIORE, Mary Del.(org). *História das Mulheres no Brasil*. UNESP, 2002.
- _____. Mulheres Ousadas e Apaixonadas-Uma investigação em processos-criminais Cariocas (1890-1930). In: *Revista Brasileira de História*. Vol.9, n.18, 1989.
- SOUZA, Eusébio de. *Monumentos do Estado do Ceará: referência histórico - descritiva*. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará/Museu do Ceará, 2006.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- _____. *O estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2003.
- SOUZA, Josinete Lopes de. *Da infância desvalida a infância delinqüente*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2000.
- SOUZA, Noelia Alves de. *A liberdade é vermelha? Um estudo da violência contra as mulheres em Fortaleza, nas décadas de 20 e 30 do século XX*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 1997.

SOUZA, Simone (org). *Uma nova História do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000.

SOUZA, Simone; PONTE, Sebastião Rogério (Coord). *Roteiro Sentimental de Fortaleza: depoimentos e História Oral de Moreira Campos, Antônio Girão Barroso e José Barros Maia*. Fortaleza: NUDOC-UFC / Secretaria de Cultura e Desporto, 1996.

SOUZA, Simone *et alii*. *A gestão da cidade: uma história político – administrativa*. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1994.

STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1869-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VIANNA, Adriana de Resende. *O mal que se adivinha: polícia e minoridade no Rio de Janeiro, 1910 – 1920*. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 1999.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro* Rio de Janeiro: INL, 1959.

VICTOR, Hugo. *Chefes de Polícia no Ceará*. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1943.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema – Antologia*. São Paulo: Graal / Embrafilme, 1983.

_____. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

Considerações finais

Ao longo da década de 1920, Luiz Severiano Ribeiro direcionou seus investimentos para a atividade cinematográfica (exibição/distribuição). Ele começou como exibidor e depois passou também a atuar como distribuidor. Ao final deste decênio, ele já havia expandido seus negócios para outras capitais brasileiras e passado a residir no Rio de Janeiro, então Capital Federal, de onde comandava seus empreendimentos comerciais.

Ao analisarmos a atividade de exibição cinematográfica em Fortaleza nos anos de 1920, percebemos a disputa por mercado onde Luiz Severiano Ribeiro passou a deter o monopólio da distribuição de filmes e se sobrepôs aos demais exibidores, uma vez que a concorrência de outrora havia sido praticamente minada. Na rivalidade pela disputa do mercado exibidor cinematográfico local, o grande vencedor foi Luiz Severiano Ribeiro.

A construção dos luxuosos prédios do Cine Moderno e do Cine-Theatro Majestic Palace se adequavam às novas práticas de exibição cinematográfica que eram adotadas no âmbito mundial. Tais salas, tinham como principais freqüentadores a elite comercial, os profissionais liberais, os intelectuais, enfim, um público “distinto” e que adotava o cinema não somente como um espaço de freqüentação social, mas sobretudo de diferenciação social pois tais salas eram voltadas, em especial, para estas elites.

As experiências vivenciadas pelos freqüentadores nas salas de exibição cinematográfica de Fortaleza, nos anos de 1920, demonstram a relação conflituosa que estes sujeitos mantinham com tais espaços elitizados que exigiam por parte do público condutas que não estavam sendo postas em prática.

O ato de fumar, cuspir e falar alto são alguns exemplos de como havia um contraste entre o luxo das salas, consideradas “modernas”, e o comportamento dos espectadores, o que era motivo de constantes reclamações nos jornais e revistas da época. A cobrança da atuação policial nestes espaços era algo que também constantemente se repetia nas páginas dos periódicos locais.

A presença da atividade cinematográfica na cidade também gerava conflituosas relações entre os proprietários das salas e o poder público, uma vez que os anúncios em “taboletas” chegaram a ser proibidos na Praça do Ferreira. Na queda de braço entre os donos das salas e o poder público, os vencedores foram os exibidores cinematográficos que continuaram espalhando pela Praça do Ferreira os anúncios dos filmes e das salas visando, desse modo, atrair o público que transitava por este logradouro.

Do público freqüentador das salas de exibição cinematográfica de Fortaleza na década de 1920, certamente, as mulheres tornavam-se cada vez mais um significativo segmento a ser valorizado pelo cinema, seja nas produções fílmicas voltadas para este público, seja na criação de sessões exclusivas para atender a estas freqüentadoras como foi o caso da “Vesperal Elegante” do Cine Moderno.

O star system foi marcante nesse período seja como criador de moda, seja como difusor de novos hábitos. Como ressalta a historiadora Maria Inez Machado Borges Pinto:

O que particularmente se verifica é uma sociedade que pretendia se jovializar e se homogeneizar através da cultura de massas, onde roupas, chapéus, sapatos, meias (...) tendiam a ser padronizados segundo modelos europeus e norte-americanos. As jovens fumavam, falavam com determinação e não mais se interessavam pela estereotipada “feminilidade” tradicional: elas se consideravam independentes.¹

Contudo, a forma como esta “feminilidade” tradicional foi sendo superada certamente não ocorreu de forma homogênea em todas as cidades brasileiras. Enquanto nos anos de 1920, a cidade de São Paulo, por exemplo, já era uma metrópole, a capital cearense ainda era uma cidade com deficiente estrutura urbana, precário sistema de esgoto, ausência de água encanada, sem contar com as intempéries provocadas pelas constantes secas. Em Fortaleza, a “feminilidade” tradicional ainda era bastante intensa não tendo a mulher cearense ainda naquele decênio vivenciado a mesma independência das senhorinhas do Rio de Janeiro e de São Paulo, principais cidades brasileiras. Estes são apenas alguns exemplos

¹ PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. In: *Revista Brasileira de História*. Vol.19, n.38, 1999, p.151.

de como nossa experiência local diferiu da experiência urbana de grandes cidades como a mencionada capital paulista ou a então capital federal, Rio de Janeiro.

Com relação às salas de exibição cinematográfica existentes em Fortaleza na década de 1920, apenas o Cine Moderno e o Cine-Theatro Majestic Palace, eram considerados prédios luxuosos e relacionados às novas práticas de exibição cinematográfica vigentes naquele período. A reduzida elite existente em um mar de miseráveis e flagelados pelas constantes secas talvez explique a ausência de outras salas luxuosas restando como opção os cinemas vinculados à Igreja Católica e a associações leigas. Essas salas “menores”, estando fora do circuito comercial, não tinham na imprensa o mesmo espaço que as salas pertencentes a Luiz Severiano Ribeiro.

O estudo das salas de exibição cinematográfica existentes na capital cearense na década de 1920, é significativo para compreendermos aspectos contraditórios da história da cidade. A relação dos mais diversos sujeitos com a sala (exibidores, público e outros) demonstra a existência de uma complexa rede onde a experiência dos envolvidos nesta trama foi algo que procuramos explorar neste trabalho.

A abrangência deste tema possibilita inúmeras abordagens e suscita vários questionamentos que poderão ser aprofundados em novas pesquisas.