



(MODELO A SER SEGUIDO PARA MONTAGEM DE TRABALHO)

(Deve-se utilizar esse modelo com o cabeçalho do evento)

(NÃO se esqueça de *deletar* essas indicações ao inserir título, nome de autoria, etc...)

Cinema Ambulante: A Experiência De São Luís Do Maranhão.

Marcos Fábio Belo Matos (1)

Universidade Estadual Paulista/ UNESP/Araraquara (2)

Universidade Federal do Maranhão/UFMA (2)

- (1) Trabalho apresentado ao Intercom, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.
- (2) Doutorando em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP/Araraquara. Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão/Campus de Imperatriz. marcosfmatos@yahoo.com.br



Resumo

Trajatória do cinema ambulante em São Luís do Maranhão, perfazendo um ciclo que se efetivou entre 1898 e 1909 e marcou o “nascimento” da cinematografia na cidade e, por extensão, no Estado. Apresenta as relações entre o nascimento do cinema, na França, sua disseminação pelo mundo, por meio da criação de salas fixas e do movimento dos projetoristas ambulantes, sua chegada ao Brasil, no Rio de Janeiro e a pulverização pelos demais estados. Em São Luís, o ciclo durou 11 anos e recebeu, nesse período, 14 aparelhos cinematográficos, com performances bastante particulares.

Palavras-chave

Cinema – História do Cinema - Cinema Ambulante – Cinematógrafos – Cinema em São Luís.

Corpo do trabalho

O cinema, de acordo com a sua historiografia, tem uma fase inicial, antes de se transformar em indústria propriamente dita. É a fase dos primórdios, que COSTA (1995) denomina de “Primeiro Cinema”. Este período vai do seu surgimento “oficial”, na célebre sessão do dia 28 de dezembro de 1895, no Salão Indiano do Grand Café, no número 14 do Boulevard des Capucines, para um público pagante de 35 pessoas, quando são entronizados como inventores da “nova arte” os irmãos Auguste e Louis Lumière, até o ano de 1908 ou 1909, quando há uma mudança de percepção do espetáculo cinematográfico, representada principalmente pela valorização do filme como obra narrativa (momento em que Méliès, um dos mais importantes nomes do cinema deste período, realiza o Congresso de Produtores, em fevereiro de 1909).

Esta primeira época da atividade cinematográfica é qualificada como de “domesticação” (COSTA, 1995), substantivo que está diretamente relacionado ao processo *estranhamento-reconhecimento-incorporação* da cinematografia no mundo todo, de acordo com a ampla referência historiográfica efetivada por pesquisadores como George Sadoul, Tom Gunning, Emmanuelle Toulet e, no Brasil, nomes como Paulo Emílio Sales Gomes, Fernão Ramos, Jean Claude Bernardet, José Carlos Avelar, entre muitos outros.

Mas há um vácuo historiográfico e analítico na pesquisa sobre os primeiros tempos do cinema, sobretudo no Brasil. São muito pouco difundidos os estudos relacionados aos ciclos regionais de cinematografia que se efetivaram pelo país afora, depois que o cinematógrafo aportou na Baía da Guanabara, na recém-criada Capital



Federal, o Rio de Janeiro. Pouco ou quase nada foi pesquisado e divulgado sobre as experiências realizadas com a cinematografia nas demais capitais brasileiras ou cidades de menor porte. Os estudiosos que pretendem realizar uma *História Panorâmica* do Cinema Nacional, ao construir suas narrativas, basicamente, limitam-se a registrar o ciclo inicial do cinema no Rio de Janeiro e a tomá-lo como “generalização teórica”, construindo muitas vezes uma “indução incompleta” (SILVA apud FOLLIS, 2004, p. 16) na elaboração da *história oficial* e inicial do cinema brasileiro.

Para além da *história carioca* da cinematografia dos primeiros anos, há outras pesquisas que já se realizaram (e ainda se realizam) sobre o tema, mas que, por uma série de razões – entre as quais, principalmente, estão a grande dificuldade de publicação de livros de cunho científico no Brasil e, quando há publicação, a ineficiência da distribuição dessa literatura científica – são pouco conhecidas dos pesquisadores e leitores interessados na área. Para citarmos alguns exemplos: a história do nascimento da cinematografia em São Paulo pode ser encontrada na obra de Máximo Barro (1996; 2000) e Vicente de Paula Araújo (1981; 1985); na Bahia, há o registro de Walter da Silveira (1978); em Belo Horizonte, o livro de Maria do Carmo Costa Silva (1995); em São Luís, o nosso trabalho (MATOS, 2002). Há ainda muitos outros textos, espalhados em revistas científicas e, hoje em dia, na internet, que resgatam os primeiros anos da atividade cinematográfica brasileira e que, juntos, podem configurar um painel mais fidedigno do que foi, realmente, este “primeiro cinema” em nosso país, evitando-se, assim, muitas das generalizações que correspondem apenas a realidades locais, nunca nacionais. Acreditamos que falte ainda um longo caminho a ser trilhado para se conceber uma história dos primeiros anos da experiência cinematográfica brasileira de cunho mais totalizante, e um grande esforço de pesquisa e divulgação científica para sua efetivação.

Dentro desse “primeiro cinema”, há ainda, assim podemos denominar, uma subdivisão: um movimento menor, de características mais específicas, que, seguindo uma terminologia cunhada e divulgada entre os estudiosos do tema, podemos denominar de Cinema Ambulante.

Depois da sua *oficialização*, o cinema deixa Lyon (cidade onde irmãos Lumière, juntamente com o pai, Antoine, mantinham uma fábrica de material fotográfico bastante conhecida), ganha Paris e também se espalha pelo mundo. Esse movimento, completamente vinculado à lógica mesma da invenção (nascida numa indústria e configurada para ser um artefato industrial de entretenimento), vai ser



efetivado a partir de duas estratégias: a criação de salas fixas para apresentação dos cinematógrafos (em Lyon, em 1896, surge a primeira) e a instituição dos operadores ambulantes de cinematógrafos. Pelos registros históricos, julgamos terem sido esses últimos mais importantes que as salas fixas para a *pulverização* da nova diversão, pois eram eles que ocupavam circos, feiras, vaudevilles, teatros, salões, bordéis, cafés-concertos, divulgando o novo invento, o novo divertimento, o seu negócio. Como registram os historiadores, os irmãos Lumière não vendiam seus cinematógrafos, mas sim os alugavam ou cediam a quem se habilitava a ser seus representantes, dividindo com estes os lucros da empreitada (BARRO, 1996). Isso possibilitou uma dissipação geográfica dos aparelhos lumière por diversos países, num curto espaço de tempo:

Em vez de pôr à venda seu aparelho, como todos pedem, Auguste e Louis Lumière decidem explorá-lo eles mesmos, enviando ao mundo todo operadores encarregados de uma dupla missão: realizar filmes para alimentar o repertório do cinematógrafo e organizar sessões de projeção alugando salas. (TOULET, 1988, p.20)

Dessa forma, há um rápido crescimento da cinematografia, tanto no que se refere a localidades alcançadas quanto a “vistas” produzidas, pois, como também registra a historiografia, o aparelho inventado pelos Lumière era, ao mesmo tempo, projetor, captador e revelador de imagens, o que permitia aos operadores apresentarem o cinematógrafo nas mais diversas regiões do planeta e ainda encorpar a lista de títulos do catálogo da firma para a qual trabalhavam:

Pioneiros de um novo mundo, os operadores desempenham um papel capital: além de registrarem imagens, eles lançam, no curso de suas peregrinações, as bases da exibição, da produção e da distribuição, como fundadores das cinematografias nacionais. Muitos não assinaram nem seus filmes nem seus atos e permaneceram desconhecidos. Alguns abraçam por acaso essa nova carreira, deixando-a, como a maioria dos operadores Lumière, quando seu contrato termina. Outros, profissionais da ação, jornalistas ou fotógrafos, abordam de forma diferente a prática de seu ofício graças à nova técnica. (TOULET, 1988, p. 103)

TOULET (1988) registra que, entre 1895 e 1907, foram incorporados ao catálogo Lumière 1.424 filmes, distribuídos pelos seguintes gêneros, conforme tabela abaixo:

Cenas de gênero	337
Viagens ao exterior	247
Viagens pela França	175
Festas oficiais	181



Imagens militares francesas	125
Filmes cômicos	97
“Panoramas”	63
Cenas marítimas	61
Imagens militares estrangeiras	55
Danças	46
Festas populares	37
Total geral	1.424

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

A cinematografia, então, ganha o mundo, ancorada numa gama de aparelhos de nomes os mais estrambóticos, mas reunidos, todos eles, numa espécie de “lei do menor esforço”, sob o título de “cinematógrafos”. Essa multidenominação se dá, em geral, por dois fatores: em primeiro lugar, pela esperteza natural dos projetionistas, que, na tentativa de individualizarem mais ainda seus artefatos, diferenciando-os dos demais que circulavam simultaneamente, atribuem-lhes nomes os mais exóticos (“Era moda, entre os prestidigitadores, apropriar-se dos aparelhos que usavam, dando-lhe um nome inspirado no deles”, conforme TOULET, 1988, p.55); em segundo lugar, pela enorme quantidade de máquinas projetoras que circulavam, de diversos inventores, fruto da rápida dissipação deste artefato de entretenimento, por conta da sua lógica de distribuição comercial e, até mesmo, da sua facilidade de transporte, montagem e uso. Assim, podem ser encontrados nessa fase dando espetáculos bioscópios, animatógrafos, vitascópios, cinematógrafos, cronofotógrafos, dentre outros. Já a economia semântica era fruto da incipiência do jornalismo em lidar com o assunto cinema, efetivando um como que processo metonímico que agrupava todos os aparelhos de “vistas animadas” sob a alcunha de cinematógrafos.

Cinematografia no Brasil - A cinematografia chegou ao Brasil em 1896, sete meses após a exibição inaugural em Paris. O seu endereço foi uma sala na Rua do Ouvidor, o coração do reduto novidadeiro do Rio de Janeiro. Os jornais não registraram o nome do *empresário* da diversão, que se chamava Omniógrafo, aparelho inominado nas demais localidades alcançadas, pelo menos, no país. A sessão de inauguração foi registrada pelo *Jornal do Comércio*, de 09 de junho (apud NORONHA, 1987, p.02):

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

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

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

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

Talvez por defeito das photographias que se succedem rapidamente, ou por inexperiencia de quem trabalha com o aparelho, algumas scenas movião-se indistinctamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavão nitidas, firmes, accusando-se em um relevo extraordinario, dando magnifica impressão da vida real. Entre estas citaremos: a scena emocionante de um incidente de incendio, quando os bombeiros salvão das chammas algumas pessoas; a da dança serpentina; a da dança do ventre; etc. Vimos tambem uma briga de gatos; uma outra de gallos; uma banda de musica militar; um trecho de boulevard pariziense; a chegada do trem; a officina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espectacular de theatro; um acrobata no trapesio e uma scena intima.

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

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



uma sala fixa e a receber, sistematicamente, outros projecionistas, que alugavam salas e salões para apresentarem, também, seus aparelhos à sociedade carioca.

Cinema Ambulante - Depois do Rio de Janeiro, há um movimento de pulverização do espetáculo cinematográfico pelo Brasil. Dentro da lógica de ampliação geográfica do alcance da novidade e, por extensão, da acumulação de lucros com tal expansão, muitas cidades, principalmente as capitais, foram, paulatinamente, recebendo os espetáculos de cinematógrafo por meio de exibidores ambulantes. BARRO (1996; 2000) empreendeu um importante levantamento deste movimento expansivo, a partir de contribuições de pesquisadores nas cidades referenciadas, que apresentamos na tabela abaixo, elaborada a partir da compilação e adequação dos dois estudos:

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

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

Um bom exemplo da velocidade dessa expansão talvez seja verificar a trajetória de um dos projecionistas ambulantes referenciados por BARRO (2000), por exemplo, Faure Nicolay. Ele surge no levantamento, pela primeira vez, em agosto de 1897, em Curitiba. Dois meses depois, está em Campinas e São Carlos. Em novembro, dá apresentações em Mococa. Em janeiro de 1898, leva seu “Cinematógrafo Lumière” para São Paulo, no fim deste mesmo mês, já está em Pindamonhangaba. Em abril, está em Petrópolis, em maio no Rio de Janeiro. Em setembro, volta a Pindamonhangaba. Em



dezembro de 1901, está no Rio de Janeiro e, por fim, no mês seguinte, sobe a serra novamente, para apresentar seu aparelho em Petrópolis. Outras cidades devem ter sido visitadas por Faure Nicolay que o levantamento de BARRO, infelizmente, não abarca. Era a lógica do período: alcançar o maior número de cidades no menor tempo possível, para auferir maiores lucros, enquanto o aparelho ainda fosse um artefato de novidade. Outra lógica: as várias mudanças de nomes para um mesmo aparelho. Faure Nicolay apresenta-se, sucessivamente, como empresário de um Cinematógrafo Lumière (Curitiba, Mococa, São Paulo, Pindamonhangaba); e de um Animatógrafo (Campinas, Petrópolis, Rio de Janeiro), dois nomes para uma mesma máquina. A trajetória de Nicolay é a regra do período.

O trabalho de BARRO (1996), como percebemos, carece de referências precisas de nomes, datas e até mesmo de dados relativos a outras capitais, o que não ocorreu talvez pela falta da circulação do conhecimento científico a que nos reportamos acima ou mesmo de pesquisas sobre o tema. Um exemplo: a referência de que o autor dispunha sobre São Luís do Maranhão era o livro de Euclides Moreira Neto, “Primórdios do Cinema em São Luís”, da década de 1980, que não apresentava o nome do introdutor da cinematografia na cidade. Nossa pesquisa (MATOS, 2002), realizada quase duas décadas depois, encontrou o nome de Moura Quineau, fartamente referenciado nos jornais. Essas lacunas, todavia, não tiram o mérito da obra de BARRO, a única que conhecemos que conseguiu lançar luzes sobre essa fase inicial e marginal do nosso cinema. Mas, infelizmente, uma obra pouco conhecida, quase anônima, editada, inclusive, artesanalmente.

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

E quais eram as características desses projetoristas que viajavam pelo Brasil com a “nova invenção, que é certamente uma das coisas mais curiosas de nossa época”, como a qualificou o jornal francês *Le Radical*, dois dias após a exibição-batismo francesa, em 1895 (apud TOULET, 2006, p. 135)? Há muitas caracterizações



entre os estudiosos do tema. NORONHA (1987) registra: “Assim eram chamados os projetionistas que viajavam de cidade em cidade, de vila em vila, levando a novidade às populações do interior.” MATOS (2002, p. 21) os apresenta como “viajantes que saíam de cidade em cidade, alugando salões ou teatros e mostrando a mais nova e impressionante maravilha da tecnologia, muitas vezes inserindo também outros números nas sessões”. BARRO (2000, p. 9) afirma que eles viajavam “munidos de um projetor simplérrimo e meia dúzia de filmes medindo 17 metros de comprimento que, quando projetados na velocidade correta de 18 fotogramas por segundo, obteriam a duração de pouco mais de 47 segundos.” É ainda BARRO (2000, p. 11) quem resgata o *cenário* das apresentações dos ambulantes:

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

Com maior ou menor diferença, dado que em alguns locais houve apresentações distintas, esse era o cenário dos espetáculos de cinematógrafo no Brasil, nos primeiros anos dessa atividade no país. Quase sempre homens (a única mulher que surge nesse período é a atriz maranhense Apolônia Pinto, que volta da Europa, em 1897,



com um cinematógrafo, qualifica-o como “o primeiro da América do Sul”, apresenta-o no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, e depois excursiona pelo país, com seu esposo, Germano Silva), muitos advindos do trabalho com a fotografia, quase todos com poucos recursos financeiros para *animar* a empresa e contando, por onde passavam, basicamente, com a publicidade para os seus espetáculos restrita ao “panfleto ou volante”: “Uma folha de 30cm x 10cm, com as informações que a divulgação do evento exigia, [que] era colada em postes e batentes de estabelecimentos comerciais, às vezes, emoldurando vitrines” (BARRO, 2000, p. 14) ou valendo-se da divulgação *oferecida* pela imprensa da época, circunscrita aos jornais impressos. A esse respeito, analisando a performance de Pascoal Segreto, o proprietário do “Salão Paris no Rio”, afirma ARAÚJO (1985, p. 126-7) que

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

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

Cinema Ambulante em São Luís - O ciclo do cinema ambulante em São Luís se deu entre 1898 e 1909. Nesse espaço de tempo, a capital do Maranhão foi visitada dezesseis vezes, sistematicamente, por quatorze aparelhos diferentes, conforme tabela:



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

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



e, por conseguinte, a perda de espaço e de importância dos ambulantes. Nas palavras de BARRO (2000, p. 15), “A implantação dos cinemas fixos, com um método de distribuição e exibição industrializado, expulsará os caixeiros viajantes dos primeiros tempos para cidades de poucos atrativos, muitas vezes levando seus pouco filmes a fazendas distantes, para um único espetáculo.”

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

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



Como era comum nesta fase, Moura Quineau fez um anúncio modesto na Pacotilha do dia anterior (apud MATOS, 2002, 72):

Maravilhoso invento de Demeny
Photographias Animadas
Estréa Domingo, 10
Tres secções todas as noites ás 7, 8 e 9 horas, no predio n. 17 a rua do Sol, em frente ao theatro S. Luiz. Funcções surprehendentes.
Ver para crêr!
Entrada 1\$000 por pessoa com direito a cadeira (...)

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

CRONOPHOTOGRAPHO -
Assistimos ante-hontem a exposição deste moderno aparelho, em frente ao theatro, que muito nos agradou.
As vistas, que nos dão homens ou outros animaes em movimento e em sua forma natural, são das melhores; podemos destacar dentre outras a cavallaria hespanhola fazendo manobras, as mulheres em duello etc.
Merece atenção do publico pois é um trabalho bonito e moralizado.
É preferivel ás Laranjas da Sabina.
(O FEDERALISTA, 09.10.1898 apud MATOS, 2002, 73-4)

Estas vão ser, com mais ou menos especificidades, as formas de divulgação de todas as companhias cinematográficas que passaram por São Luís durante o ciclo ambulante: anúncios maiores ou menores, publicados por poucos ou muitos dias em apenas um jornal ou em mais de um, simultaneamente; visitas às redações dos jornais e convites para a imprensa, com a consequente coleta de notas elogiosas, quase sempre, das sessões do dia anterior; *avant-premières*; panfletos.

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



São Luiz, registrada pelo jornal *O Federalista* do dia 21 de julho (apud MATOS, 2002, 83):

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

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

(...) A terceira parte preencheu-o o sr. Albany, que se exhibiu novamente, apresentando o bello trabalho de nigromancia <sonho aereo>, e pelos syndocronismo falante e cinematographo Gaumont. A audição duma scena de Cavallaria Rusticana foi bôa, apesar das falhas notadas, a principio, na combinação dos aparelhos. O cinematographo, porém, foi um verdadeiro desastre. Ainda há pouco tempo, o sr. Hervet exhibiu, no S. Luiz, um aparelho aperfeçoadissimo, sendo, portanto, muita temeridade a exhibição, agora, dum outro aparelho que nem ao menos se iguala ao do sr. Hervet, que recebeu os maiores applausos da nossa platéa. E foi esse, sem duvida, o motivo por que a assistencia, embora limitada, prorompeu em estridentes apupos á apresentação do quadro <Avô em pancas>, apupos que augmentavam, tornando-se incessantes quando o sr. Arcadio Foont assomou o palco, necessariamente para comunicar desarranjos no cinematographo. Foi um verdadeiro desastre, repetimos, o cinematographo Gaumont. Defeito de luz ou desafinação, o certo é que desagradou immenso e deu ensejo á tremenda manifestação de desagrado que a platéa poz em pratica.
(Pacotilha, 16.08.1907 apud MATOS, 2002, p.115)

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

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



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

(...)

Não sabemos quando será o novo espectáculo. Mas é de crer que a empresa não desanime. Água mole em pedra dura tanto dá até que fura...(PACOTILHA, 10.05.1909 apud MATOS, 2002, p.131)

O ciclo encerra-se com essa exibição. Depois dessa data, as notícias que surjem nos jornais já se referem à inauguração do “Cinema Pathé” e do “Cinema São Luiz”. Este consegue a primazia de iniciar um novo momento, inaugurando suas instalações no “Café da Paz”, situado na Praça João Lisboa, com uma “numerosa concorrência”, no dia 31.11.1909, como registra a *Pacotilha* do dia seguinte (apud MATOS, 2002, 132). O Cinema Pathé só vai abrir suas portas exatamente um mês depois, no Café Chic, na Rua Grande, n. 03.

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

Diversões – Hontem os cinemas estiveram à cunha. Mal ia terminando uma sessão e já numerosos espectadores aguardavam a seguinte. Em frente ao S. Luiz, ao Ideal e ao Pathé, notava-se um desuzado movimento. A nossa população já vai compreendendo que é preciso sair de caça, ao menos uma vez por semana, provando as distrações mais ao alcance do bolso.(PACOTILHA, 22.08.1910).

E por onde andariam os projecionistas ambulantes? A julgar pelo que registra a historiografia, certamente ainda levando “a ultima invenção deste fim de seculo em materia de maravilhas”, como o repórter da *Pacotilha* qualificou o Cronofotógrafo de Démeny assim que o viu, em abril de 1898, para cidades menores, para o interior do Maranhão ou estados vizinhos, encantando multidões ainda não alcançadas por este que era um dos principais artefatos da modernidade, como bem ilustra essa situação vivida por Humberto de Campos e registrada, em 1933, nas memórias do escritor (apud BARRO, 2000, p.113-4) :

Eu de mim recordo-me perfeitamente dos primeiros filmes que fui espectador. O exibidor ambulante, dos muitos e beneméritos que percorriam então os sertões brasileiros, levando a mais surpreendente novidade da época, fora à cidade piauiense de Parnaíba. Era nos primeiros dias de 1903. Não me lembro se do programa constavam

dramas e comédias. Sei, apenas, que oferecia na tela, a reprodução de acontecimentos consideráveis naquela hora do mundo, distinguindo-se, entre eles, pela nitidez e pela imponência do espetáculo, as marchas e cargas da cavalaria inglesa que efetivava, então, a ocupação militar do Transvaal. A guerra dos boers já havia terminado há quase um ano, mas os combatentes continuavam ainda em quadriláteros de pano comovendo os homens pelo interior do Brasil. Utilizando elementos rudimentares de emergência, lançando mão de carbureto como sucedâneo da eletricidade, a verdade é que a cinematografia se desobrigou admiravelmente, dessa vez, em Parnaíba, das suas responsabilidades.

Os cavaleiros da Rainha Vitória vinham de longe, em galope largo, avançando e crescendo para o espectador, diante do qual, à boca do pano, davam um salto como se fossem cair na platéia. Dizia-se que, da primeira vez, alguns dos assistentes vendo os animais quase em cima deles debandaram da primeira fila. Parece, todavia, que o caso não passou de criação, com recriação de alguns espíritos maliciosos, no intuito de arrastar ao ridículo alguns de seus concidadãos.

Outra impressão pitoresca da cinematografia, na sua atuação no interior do Brasil, recebia eu, em Camorim, no Ceará, em junho de 1906.

Na época era tempo de quaresma. O cinema local exibia, entretanto, na ocasião, A Paixão E Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo. A sala estava repleta e uma orquestra com todos os seus metais acompanhava sonoramente os episódios principais da emocionante tragédia religiosa. Chicoteado, injuriado, apupado pela plebe de Jerusalém, o Nazareno sobe suando sangue o áspero e tortuoso caminho do Gólgota. Lá em cima, é pregado na cruz. Não havendo ainda a sincronização as pancadas dos martelos são silenciosas mas, impressionam. De quando em quando uma senhora se levanta e é afastada do salão, levada pelo braço pelo marido. Escutam-se, na penumbra, soluços abafados. Cristo crucificado há dezenove séculos faz sofrer ainda, com o espetáculo da sua resignação, aquelas almas bem formadas. Enquanto, porém, ele sobe para o Monte Sinistro e padece todos os tormentos a orquestra faz soar em surdina as notas de um funeral. A situação é comovente. A música e os quadros doem no coração. De repente, porém, tudo se transmuda. Jesus vai ressuscitar. Anjos de grandes asas levantam a pedra do túmulo. O Senhor aparece pairando como uma sombra feliz.

Ressurreição! Ressurreição! E a banda de música fazendo soar todos os seus instrumentos de corda e de sopro ataca o...o Hino Nacional.

Foram estas as primeiras emoções que o cinema no meu norte longínquo e singelo me ofereceu.

Essas também devem ter sido as impressões de muitos outros brasileiros que foram alcançados pela cinematografia dos primeiros tempos; mambembe, mas fundamental para consolidar esta arte-indústria como um dos principais entretenimentos do século que se abria.

REFERÊNCIAS:



ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BARRO, Máximo. **A primeira sessão de cinema em São Paulo**. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.

_____. **Na trilha dos ambulantes**. São Paulo: Maturidade, 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na *belle époque* paulista**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FOIRET, Jacques, BROCHARD, Philippe. **Os irmãos Lumière e o cinema**. Trad. Cristina Stummer. São Paulo: Augustus, 1995.

MATOS, Marcos Fábio Belo. **...E o cinema invadiu a athenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898 – 1909)**. São Luís: FUMC, 2002.

NORONHA, Jurandyr. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Brasil América, 1987.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Objetiva, 1988.