



Figueiredo Pimentel

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA

e a chegada

do **cinema** ao
Rio de Janeiro

na sessão do Cinematógrafo Pathé da Avenida Central do dia 9 de fevereiro de 1909 um comerciante deu uma nota de 20 mil-réis para o pagamento

do seu ingresso, da esposa e duas cunhadas. O caixa recusou-a pois a nota era velha e rasgada. Estabeleceu-se a discussão. O funcionário do cinema saiu da cabine, sendo recebido a bengaladas pelo comerciante e mordidas pelas mulheres, uma delas, grávida. Resultado: todos foram dar explicações ao delegado. Em São Paulo, um pouco antes, o advogado Kalil Kury, atuando no caso do “crime da mala” – o assassinato e a tentativa de jogar o corpo no mar dentro de uma mala do industrial e comerciante Elias Farhat pelo seu contador Michel Trad –, foi cercado na rua pelos irmãos Abraão e José Farhat, sendo agredido a bengaladas. Por questões de somenos, um desentendimento, uma palavra errada ou mal colocada, uma rixa antiga, partia-se para a bofetada, a agres-

OU

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA é pesquisador da Cinemateca Brasileira.

Como ser civilizado nos trópicos

são corporal, a luta campal com o uso de bengalas e, nos casos mais sérios e antigos, apelava-se para o uso da arma branca ou de fogo.

Os incidentes, aparentemente sem muita importância, nos colocam diante da questão dos usos e práticas civilizadas que os habitantes das duas cidades demonstravam ter no início da década. Afinal de contas, desde 1906 alardeava-se o estágio de civilização a que chegara o Rio de Janeiro com a inauguração da Avenida Central. Mário Pederneiras, na revista *Kosmos*, relatando um passeio pela artéria inaugurada havia pouco, assim descreveu a novidade: “Tudo moderno: tudo Civilização. São os autos que passam na inconsciência vertiginosa do seu mecanismo, no seu desgracioso feitiço de fogões... à gasolina. É o engenho humano vencendo a elegância animal. [...] Tudo novo, tudo Civilização”. Progresso, modernidade, civilização. Usados como sinônimos, foram apostos sobre um portal de entrada simbólico da avenida. Rosa Maria Barboza de Araújo no livro *A Vocação do Prazer* notou que a transformação da família urbana carioca aconteceu com a passagem da vivência privada para a do espaço público: a “cidade modernizada estimulou a família a usufruir do espaço público tornando-a mais consciente de seus direitos de circular na rua com segurança, numa atmosfera saudável onde pudesse passar boa parte das suas horas de lazer”. Apesar do propagado estágio de civilização da sociedade carioca, há um consenso generalizado sobre as ausências de civilidade, modernidade ou progresso.

O conceito de civilização, segundo Norbert Elias analisou em *O Processo Civilizador*, tinha derivado do de cortesia: é “assim que as pessoas se comportam na corte”. O afrouxamento da hierarquia social medieval com o declínio da sociedade dos cavaleiros abalou o mundo dos senhores feudais. A ascensão da nova aristocracia das cortes absolutistas e o aparecimento de um pequeno estrato intelectual burguês fizeram com que o termo cortesia fosse substituído pelo de *civilité*. Nas palavras de Norbert Elias, o

“novo estágio da cortesia e sua representação, sumariados no conceito de *civilité*, está estreitamente vinculado a essa maneira de ver e, aos poucos, se acentua ainda mais. A fim de ser realmente ‘cortês’ segundo os padrões da *civilité*, o indivíduo é até certo ponto obrigado a observar, a olhar em volta e prestar atenção às pessoas e aos seus hábitos. Nisto, também, anuncia-se uma nova relação entre um homem e outro, uma nova forma de integração”.

A atualização das questões de comportamento derivava da observação do outro, assunto que no período da sociedade feudal era dispensável diante da rigidez da hierarquia social. Durante o longo processo de transição, os grupos sociais são menos nítidos e a circulação de grupos ou indivíduos, antes restrita, amplia-se, marcando os novos tempos. O aumento da coerção psicológica e as exigências de “bom comportamento” passam a ser colocados de forma mais enfática, até que no século XVI e principalmente no XVII outra hierarquia, mais rígida, começa a se formar com uma nova aristocracia. As formas de trato correntes, ou o que fazer para não chocar o outro, tornam-se mais sutis. Erasmo, cujo tratado *De Civilitate Morum Puerilium* é o exemplo analisado por Norbert Elias como sinalizador do período de transição, deixou assinalado que “se um de seus camaradas inadvertidamente o ofende... diga-lhe isto a sós e bondosamente”, ou “seja tolerante com as ofensas dos demais. Esta é a principal virtude da *civilitas*, da cortesia”. O nosso comerciante frequentador do Pathé certamente não leu Erasmo.

Os usos civilizados da sociedade carioca eram uma ilusão. A transformação urbana encetada pelo prefeito Pereira Passos alterou o perfil da cidade portuguesa, com seu traçado de ruelas e piso de pedra irregular, para a afrancesada das avenidas e do asfalto, cujo resultado mais imediato foi a espetacularização da vida urbana e menos a sua modernização civilizadora. A reorganização e a nova nomeação dos papéis urbanos advindos da espetacularização fizeram com que ocorresse a passagem para a

rua, como apontou Rosa Maria Barboza, onde ver e ser visto na Avenida Central, na Avenida Beira-Mar ou mesmo na antiga Rua do Ouvidor desencadeou o aparecimento de um novo tipo de personalidade cidadina, o *flâneur* de origem baudelairiana, cujo exemplo mais acabado foi o escritor e jornalista João do Rio. As ruas e avenidas concentrando os três grandes apanágios da modernidade, a moda, os cafés e as sedes dos grandes jornais e revistas, provocavam um uso democrático do espaço público onde, na sua aparência, conviviam o senador com sua bengala de castão e a prostituta de alto bordo, o funcionário público e o vendedor ambulante descalço. Porém, o Rio de Janeiro era apenas um arremedo tropical de Paris, fazendo-se necessária uma codificação que distinguisse para os seus habitantes o que pertencia à multidão anônima e o que era próprio das poucas famílias dominantes no *grand monde*.

Numa cidade em que as relações entre as classes ainda estavam permeadas pelo ranço escravista, onde o mercado capitalista de trabalho ou as instituições republicanas de partido político, justiça, educação e polícia funcionavam muito mal na satisfação, expressão e representação das necessidades da maior parte da população, a absorção dos signos da modernidade obrigava a passagem por filtros. *A belle époque*, como momento de transição das regras do regime escravista para as do liberalismo burguês, impunha um processo de acomodação entre desiguais de origem ou fortuna. Os meios de transporte, o bonde, por exemplo, forçaram o uso de novas regras de conduta na circulação urbana ao colocar lado a lado pessoas de extrações sociais diferentes. Na sua esteira vieram outras inovações tecnológicas, aproximando cada vez mais indivíduos diferentes entre si.

Flora Süssekind em *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro* indicou um caminho para o entendimento da necessidade que a cidade do Rio de Janeiro tinha de mediação entre o velho e o novo tempo. Analisando as revistas de ano escritas por Artur Azevedo ou a literatura de um Lima Barreto, e o mesmo poderia ser dito para

João do Rio, ela notou como a paisagem cada vez mais modificada da cidade foi exposta e dissecada pela observação detalhada dos personagens criados por esses autores. Cada um a sua maneira, o Gonzaga de Sá, de Lima Barreto, ou os personagens Gregório, da revista *Cocota*, e o Freitas, do conto “Os Cacaréus”, percorriam a cidade renovada contabilizando as suas perdas. Entre o passado e o presente constrói-se uma mediação para o leitor ou o espectador de forma a sancionar, no caso de Artur Azevedo, as mudanças operadas no espaço urbano pela modernização violenta e arbitrária (Lima Barreto, em outro registro, lastima-se pelo que fizeram com o seu Rio imperial).

Qual foi a participação do cinema na consagração da Avenida Central como local símbolo da modernidade? Quais foram as novas mediações empreendidas para ajustar a elite carioca à maravilha tecnológica das imagens em movimento? Entre 1905 e 1910, entre a inauguração da Avenida Central e os últimos edifícios de estilos diversos que a ornavam, a mediação que nos parece decisiva para o entendimento das renovações, em particular, a trazida pelo cinema, foi a encaminhada pelo titular da coluna Binóculo do jornal *Gazeta de Notícias*, Figueiredo Pimentel.

O poeta simbolista, escritor de livros para adultos e crianças, mas principalmente o encarregado da seção Binóculo, a mais lida do jornal carioca, era uma figura contraditória. No Binóculo, que no título já possui essa necessidade premente da *belle époque* de esquadrinhar, de aumentar o olhar sobre a cidade, fazia-se a crônica diária da moda e dos modismos sociais. Raimundo de Menezes dá-lhe mesmo o título de “criador da crônica social no Brasil”. Porém, aqueles que galgaram posições mais respeitáveis no mundo letrado da República Velha viam-no como um cabotino. Agripino Grieco relatou que, para lançar o livro *Suicida!*, Figueiredo Pimentel teria forjado o próprio suicídio no trajeto da barca entre o Rio e Niterói. Carlos Maul concedeu-lhe uma certa proeminência no campo da poesia pela publicação de “ver-

sos tremendamente luxuriosos”. José Maria Bello ficou estupefato pela forma como um “modesto funcionário público e pacato chefe de família, morador, diziam, em distante subúrbio” – três coisas que horrorizavam o historiador – alçou-se à condição de ditador da moda e das boas maneiras. “O Binóculo proferia a palavra de ordem que era rigorosamente obedecida”, escreveu Carlos Maul. “Damas e cavalheiros submetiam-se ao que essa coluna da ‘Gazeta’ lhes dizia em matéria de vestir como em matéria de comportamento público e privado”. O sucesso sobre o que era próprio para se vestir, *comme il faut*, a invenção do chá das cinco e do *smartismo*, era seguido por todos os nomes importantes que circulavam pela Rua do Ouvidor ou Avenida Central. No quinto aniversário da coluna Binóculo, *Fon-Fon*, outra ditadora da moda e dos costumes, felicitou Figueiredo Pimentel nos seguintes termos: “o *Binóculo* desde o seu início é o reflexo e o conselho para aqueles e aquelas que se preocupam seriamente com a face elegante da vida”. Além do mais, o jornal era aguardado ansiosamente para leitura dos nomes daqueles que tinham passado pela porta da *Gazeta de Notícias* entre as 4 e 5 horas da tarde. O jornalista teria criado, ainda segundo Raimundo de Menezes, o *slogan* “O Rio civiliza-se...”. Pode-se colocar em dúvida tal invenção, mas ele foi sem dúvida o seu maior propagador. Quando morreu, o impositor da visibilidade social correta deixou várias recomendações sobre o enterro: a família evitaria o luto; seu caixão deveria ser de última classe; seu corpo repousaria sob a terra rasa e sem lápide. Queria ser esquecido rapidamente.

A seção Binóculo foi uma das patrocinadoras da “Liga contra o Feio”, na qual Luis Edmundo e outros escritores criticavam as mazelas da cidade; da abolição do cumprimento de mãos, o anti-higiênico *shake-hands*. Se os restaurantes eram uma marca da civilização, os garçons a sua desgraça. “Os empregados de cafés, restaurantes, confeitaria [...] servem pessimamente. Além disso, não se conformam com a posição que ocupam”, declarou em julho de 1909. Com

o tempo tratam os fregueses por você, indicam o que se deve comer, um descabro. A reforma urbana incompleta foi alvo de seguidas observações da coluna.

“O Rio civiliza-se!... E vimos: um par-dieiro velho, nojento, a cair de podre, ali assim na rua dos Ourives, ao lado da Avenida! Por que não se deitam abaixo os prédios que circulam a igreja do Rosário [...]. Faça isso o Binóculo. Aponte os defeitos que nos envergonham; indique ao Prefeito o perfeito que se precisa; assente para tudo o binóculo e teremos a seção mais importante, a *Gazeta* mais querida e a cidade *smartizada comme il faut*, a seus esforços”.

E os erros eram tantos: o uso de chinelos pelos caixeiros nas lojas; não se levantar no bonde para dar passagem às senhoras; tomar o bonde em movimento e de chinelos ou de tamancos, sem meias, sem gravata, às vezes, sem camisa até em bonde de primeira classe. “Os maus costumes cariocas. Falar baixo, em lugar público, de modo a não incomodar os vizinhos, é uma regra de delicadeza, um preceito de civilidade. Só a gente de classe inferior grita, esbraveja, solta exclamações, onde quer que esteja”, escreveu na coluna em agosto de 1909.

Olhar, observar os comportamentos, medir distâncias, todos esses esforços significativos de mediação propostos pelo colunista derivavam da sociedade aparecida com a cidade renovada.

“A *urbs* transformou-se aos poucos, embora rapidamente. Abriram-se avenidas, alargaram-se ruas, fizeram-se praças, *squares*, jardins. [...] Com a nova cidade, com as ruas largas e avenidas, a população aprendeu a sair de casa, a passear. Adquiriu novos habitantes. As pessoas, homens e mulheres – aprenderam até a andar, pisando forte e solidamente, erguendo a cabeça, empinando o busto. Nas confeitarias, nos *tea-rooms*, nas salas de esperas dos cinemas há mais animação e, sobretudo, mais confraternização, mais cordialidade”.

Mesmo assim, os mendigos atormentavam os frequentadores da *terrasse* do Castêlões e os vendedores ambulantes, decididamente, estavam abusando.

Em 1907 a diversão moderna, elétrica, luminosa, apareceu em súbita profusão na cidade do Rio de Janeiro. Em vários pontos da Avenida Central, nos números 103, 147, 154, 173, 179, inauguraram-se salas fixas de exibição: o Cinematógrafo Chic, o Cinematógrafo Parisiense, o Cinematógrafo Pathé, o Cinematógrafo Paraíso do Rio, o Pavilhão Internacional. Ampliava-se o fenômeno já conhecido da exibição. Os exibidores ambulantes sempre tiveram cidade no seu roteiro anual e Paschoal Segreto, desde 1897, mantinha, entre seus mil e um negócios no ramo das diversões públicas, exposições cinematográficas nos locais que explorava (o Salão de Novidades Paris no Rio, o Parque Fluminense, o Teatro São José, o Teatro Carlos Gomes, a Maison Moderne, o Pavilhão Internacional). Paulo Emilio Salles Gomes, seguido por outros historiadores, considerou este aparecimento tardio, surgindo depois de uma estagnação de dez anos. O fenômeno do crescimento da exibição seria uma consequência do fornecimento de energia elétrica abundante pela usina de Ribeirão das Lages, em março de 1907. A falsa questão da energia elétrica precisa ser abandonada. A passagem da imagem diante das lentes dos projetores podia ser feita manualmente, assim como funcionavam as câmaras, sendo a iluminação provida por geradores de energia. De qualquer forma, Paschoal Segreto, ainda, contava com eletricidade nos locais que explorava, nos quais funcionavam uma série de aparelhos eletromecânicos como fonógrafos, “grafofonos”, “eletrógrafo”, “auto-sinfonion”, sobre os quais hoje temos uma idéia incompleta das funções. O Parque Fluminense contava com carrossel elétrico e cinematógrafo. Na Maison Moderne, que já utilizava a energia elétrica em 1904, o fornecimento foi melhorado no ano seguinte com a instalação de um gerador de 93 HP. Para Segreto, nem a energia era um problema, e o teria resolvido se fosse, nem os locais explorados eram

questionáveis como entraves para a expansão da exibição. Um impedimento mais grave para o seu crescimento, segundo Jean-Jacques Meusy comentou em *Paris-Palaces*, estava na cintilação da imagem, esta “doença de juventude do cinema”. Quando melhoramentos técnicos na perfuração das fitas de celulóide e nos obturadores dos projetores foram agregados aos novos equipamentos, foi possível diminuir as pausas entre os filmes causadas pela trepidação da imagem. A “estagnação” da exibição, por sua vez, embute duas idéias. A primeira delas é que nos centros mais civilizados o cinema ganhou uma rápida expansão. Robert Allen argumentou que, com exceção de Nova York, onde desde cedo abriram-se casas fixas dedicadas exclusivamente ao cinema, a difusão da exibição foi irregular através dos Estados Unidos, encontrando-se cidades da Carolina do Norte em que ela só se estabeleceu em 1906. Exibidores ambulantes ainda estavam em atividade em 1947, embora a maioria deles interrompesse suas atividades por volta de 1910. Em Paris, cidade detalhadamente estudada por Meusy, o crescimento da exibição deu-se entre 1906-07. A segunda idéia refere-se à centralidade da sala fixa voltada unicamente para a exibição de filmes. A projeção de películas foi uma prática incorporada aos vários tipos de casas de espetáculos e de diversão existentes no meio urbano, sendo Paschoal Segreto um bom exemplo desse tipo de apropriação. Teatros, cafés-concertos, cervejarias, confeitarias, restaurantes e circos utilizaram-se da exibição de filmes, sendo a sala fixa uma das possibilidades dentro dessa gama variada. Dessa forma, à “estagnação” é preciso repor a história da exibição nas cidades brasileiras, cada uma com uma trajetória diferente, para se ter uma idéia mais exata de como os espectadores tomaram contato com o cinema.

A oferta abundante de filmes a preços baixos pelos cinemas da Avenida Central fez com que de imediato os ambulantes comesçassem a evitar o Rio de Janeiro. Edouard Hervet apresentou-se na cidade pela última vez, no Teatro Lírico, numa

temporada que se iniciou em 28/9/1907. Ninguém mais pagaria camarotes ou cadeiras mais caras, quando podia assistir ao mesmo espetáculo por preços reduzidos, posto que no Cinematógrafo Parisiense, de Jácomo Rosário Staffa, a poltrona custava 1 mil-réis e a cadeira, 500 réis (em alguns cinemas, crianças até 8 anos entravam de graça, contudo a prática generalizada era o ingresso mais barato).

Quatro dias depois de inaugurado, o Parisiense tinha sessões diárias das 18 às 24 horas, durante a semana, e das 13h30 às 24 horas, nos domingos e feriados, todas “muito concorridas”, segundo a *Gazeta de Notícias*. “O proprietário previne que, tendo um imenso sortimento de fitas para apresentar ao respeitável público, não repetirá a exibição das mesmas fitas”. Pressionado por pedidos ansiosos de espectadores desejosos de uma reprise de *A Lâmpada Maravilhosa de Aladino*, somente 15 dias depois foi que se reapresentou o filme. O chique Parisiense de Staffa foi obrigado a estabelecer sessões à tarde para as crianças com deliciosos programas de fitas cômicas. Nos meses seguintes o Parisiense era chamado de “ponto de ‘rendez-vous’ das famílias e da petizada, que ali vão apreciar o excelente cinematógrafo”, ou o *clou* das “famílias distintas, crianças em quantidades e até cavalheiros circunspectos que apreciam tão bela e barata diversão”.

As seguidas inaugurações de cinemas motivaram observações sobre a duração do modismo. Don Picolino, em *Fon-Fon*, escreveu que no Rio

“[...] há épocas de inexplicáveis *enjouements*. Aparece qualquer novidade, às vezes a mais banal, e toda a cidade move-se para vê-la. Há verdadeiras romarias, os lugares são disputados a socos, a empurrões (já repararam o deplorável hábito que há entre nós dos empurrões, não se respeitando senhoras e crianças, em lugares que não se justificam essa brutalidade?) [...] Agora é a febre, a mania, a epidemia contagiosa dos cinematógrafos! [...] cada dia inaugura-se um cinematógrafo em amplos salões artisticamente decorados e como isso tende a multiplicar-se e as fitas são



poucas relativamente, acabaremos vendo a mesma coisa em todos esses estabelecimentos de diversões”.

Se havia entre os cronistas a perspectiva de um acontecimento cultural passageiro, as distinções de classe ou racial formavam a outra face da análise mais imediata do aparecimento dos cinemas. Citando a revista *O Rio Nu*, Alice Gonzaga, em *Palácios e Poetisas*, notou o preconceito, escrevendo que as “mulatas e crioulas continuavam a se *staffar* [glosa com o nome Staffa] no estabelecimento da Avenida, que se chama, imodestamente, Cinematógrafo Parisiense. As coitadas têm agora um ponto de *rendez-vous*”. Don Picolino, em diapasão menos cruel, acrescentou que o zé-povinho tinha agora o cinema ao ar livre, somando-se a outras diversões populares.

“Como se diverte o público carioca, o zé-povinho nas noites de sábado e de domingo? É curioso. [...] O público do Rio tem uma série de diversões que são grátis. Talvez por isso não vai mais ao teatro. A primeira, a que está mais na moda, o delírio é o cinematógrafo, não o cinematógrafo Pathé ou falante, mas o que se entremeia de anúncios luminosos. Todas as noites há espectadores que vão cedo tomar lugar na galeria [Cruzeiro] e o trânsito fica inteiramente interrompido na praça Tiradentes, na esquina da estação de bondes do Jardim Botânico. O animatógrafo não se chama cinematógrafo, mas *treme-treme*”.

Ao tornar o cinema uma diversão acessível a um número maior de espectadores, ou por meio de exibições gratuitas sustentadas pelos anúncios, ou por distinguir somente duas classes de espectadores, os adultos e as crianças, havia uma democratização do espetáculo em relação ao teatro (os espetáculos de Edouard Hervet no Teatro Lírico comportavam camarotes de primeira com cinco lugares a 15 mil-réis; de segunda por 10 mil-réis; cadeiras de primeira a 3 mil-réis; de segunda a 2 mil-réis; varanda a 3 mil-réis e galeria a 1 mil-réis). O acesso democratizado ao espetáculo ci-

nematográfico era um problema a ser enfrentado. O estigma e o preconceito foram duas armas usadas para afastar das áreas enobrecidas da Avenida Central, Ouvidor e adjacências a população pobre, suburbana ou favelada. É dentro dessa perspectiva, por exemplo, que poderíamos entender a observação do comportamento correto em cinema ditada por *Fon-Fon*. Uma família do distante subúrbio de Campo Grande, área de grande produção de rapadura segundo a revista, foi tomada para a demonstração. O cinema era melhor que o teatro pois “não dura tanto tempo; não é preciso arranjar um bom lugar para se ouvir os atores”; dispensava igualmente a casaca. Diante dos argumentos alinhados, a família abalou-se de Campo Grande para a avenida. “A luz elétrica diminuiu, apagou-se de todo afinal. D. Margarida teve um susto, Nair deu um gritinho e o Frederico sossegou-as. A fita anunciou no pano: *A filha do sineiro!* Começou o melodrama. Todos choram.” Houve um intervalo e a segunda parte teve início: *À Procura de um Quarto*. “D. Margarida e Nair já tinham completamente abafado o movimento de piedade que a fita passada lhes provocava. As aventuras pelas casas de cômodos que a nova fita ia desdobrando fizeram-lhes rir às bandeiras despregadas”. Novo intervalo e a terceira fita: *A Vingança do Índio*.

“Veio o primeiro quadro, onde alguns americanos surram um índio. Frederico não se podia conter. Dançava na cadeira, murmurava baixinho palavras de indignação; num dado momento, porém, a indignação foi mais forte do que ele. Frederico levantou-se e gritava: – Protesto! Eu sou caboclo e não posso consentir que... Não concluiu. Os globos imediatamente acesos, houve explicações e a família de Campo Grande retirou-se da sala. Na rua, Frederico disse, cheio de indignação para a filha: – Fique sabendo, não venho mais a esta bodega! No começo a gente chora, depois tem que rir, por fim esta súcia se põe a insultar com verdadeiros brasileiros – aos caboclos, aos meus avós, aqueles de quem tu, Nair, descendes e eu... Nunca mais.”

Era uma necessidade afastar negros, caboclos, caipiras, pobres em geral da avenida. Para eles havia as salas de subúrbio onde uma d. Eulália, crioula, inscrita na sociedade carnavalesca Clube do Prazer, podia ir ao cinema em que o proprietário, em pleno verão, desligava de vez em quando os ventiladores colocados na parede. Urgia manter uma batalha permanente em favor da excelência do cinema. Negava-se a avaliação de que fosse uma “[...] diversão para crianças e incultos, mas não para os espíritos superiores, para a gente de certa cultura”. As audiências que reagiam erradamente a uma cena deviam ser estigmatizadas. Anos depois do florescimento dos cinemas na avenida, quando o espetáculo já tinha se incorporado à rotina da cidade, os avisos ainda se repetiam. Um espectador que na cena de rapto da “mocinha”, na sala em silêncio, gritou “Oh! Que grande pirata!...”, em direção ao “malvado” da fita, era uma pessoa que se comportava como um “tipo de taverneiro comendador” (um português “apatacado”, na descrição de Pedro Nava em *Balão Cativo*, freqüentando um lugar errado para a sua condição social).

Leo Charney e Vanessa Schwartz expressaram em *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna* que a experiência do cinema era urbana e moderna. O mundo das novas sensações sensuais ou de estímulos nervosos chocava-se com a pasmeira do ambiente rural. Chorar, rir ou se enraivecer de forma rápida com as imagens provocadas em série implicava o desenvolvimento de um receptor adaptado a reconhecê-las. As novas necessidades provocadas pelo cinema compreendiam atenção e distração, estímulo e desestímulo, caos e ordem, continuidade e descontinuidade, fantasia e realidade, prazer e desprazer numa ordenação inusitada trazida pela película cinematográfica, dentro de um fluxo contínuo de imagens transformadoras da experiência cotidiana moderna. O tempo de percepção alterava-se radicalmente e nem todos os corpos estavam preparados. Voltando à família de Campo Grande, vemos como ela estava em posição diametral à adesão à modernidade do personagem criado tam-

bém por *Fon-Fon*, João Clarimundo, que nascido na indolência da fazenda era na cidade uma “criatura mecânica”:

“Opera a noite em um cinematógrafo e é datilógrafo em um escritório comercial durante o dia. Por instinto preferiu essas funções e de tal forma se afez à máquina e à rapidez das coisas e das ações, que se move, funciona e pensa pelos processos mecânicos dos aparelhos aos quais se afeiçoou e pelos quais se modelou para o curso da vida. É um homem da época”.

No final de 1907, tanto no Rio como em São Paulo, a “nevrose” dos cinemas continuava. Quais espectadores eram desejados pelos primeiros cinemas fixos? Pelas situações sociais vistas acima, a família burguesa, principalmente mulheres e crianças, era a preferida. Desde o início da nova onda, espetáculos dirigidos às crianças foram usados pelos proprietários do Parisiense ou do Cinematógrafo Lavradio. Através da Gazeta das Crianças do jornal *Gazeta de Notícias*, o Lavradio oferecia sessões especialmente dedicadas aos petizes. A prática da distribuição de bombons e brinquedos para as crianças e pequenos leques para as mulheres foi usada pelo Cinematógrafo Rio Branco. A *Gazeta de Notícias*, em março de 1908, começou a publicar cupons destacáveis para as crianças usarem na forma de bilhete de entrada para o Parisiense ou o Cinema-Palace. O sucesso do empreendimento deve ter causado problemas ao Palace. Ele foi obrigado a anunciar que “como tem havido abusos é preciso que se saiba que só poderão se servir deles crianças, sós ou acompanhadas até 12 anos de idade. *É preciso também que se apresentem decentemente trajadas*”, num lembrete aos pobres que se aproveitavam da propaganda gratuita que tinha carregado mais de 500 menores para o cinema. Com as crianças vinham as mulheres: mães, filhas e as moças casadouras. Sobre esses dois públicos principais, o colunista de *O País*, Luiz da Câmara Reys, escreveu que os “espectadores de três a dez anos são talvez os mais entusiastas. Ainda há dias uma pe-

quenita, que mal começa a falar [...] conservava, dessa hora divertida, uma vaga impressão de águas claras, de paisagens tranqüilas e de umas crianças que, risonhas como ela, perpassavam correndo na clareira de um bosque”. Já as mulheres “emocionavam-se sobretudo com os raptos de crianças e as brutalidades de madrastras. Seguem com uma sincera ansiedade o bandido de lenço ao pescoço [...]”. A gargalhada fraternal e unânime unindo crianças, mulheres, burgueses, sisudos, velhotes pacatos, acontecia nas comédias “[...] vendo cair um polícia, sobre quem tropeça uma mulher gorda, em cima da qual tombam sucessivamente um porteiro curioso, uma velhota indignada e um automóvel destravado, que cospe o *chauffeur*”. Essa diversão conteria arte? Eram os espectadores masculinos que colocavam a questão. O mesmo Reis respondeu que a “[...] macacada cena do perdão da adúltera, junto ao berço do filho moribundo, pessimamente representada para se gravar na fita, só dá uma impressão de caricatura e chuchadeira, que Hervieu lhes perdoe desfigurarem assim a mais bela cena do seu *Dédale*”. Porém, quando o espectador era marcado pela impressão funda deixada por uma fita histórica, o Binóculo congratulava-se. No cinema de Staffa, “[...] ia se sucedendo ontem ao ilustre Dr. Carlos de Laet esta sensaboria: regressar à casa sem o seu chapéu de cabeça. Só à porta, quando saía, é que S. Excia. percebeu a sua distração, e voltou. O Binóculo registra esta nota pela satisfação de ver aderindo ao agradável divertimento os nossos espíritos mais cultos”.

O cinema burguês e família inaugurado em 1907 era uma boa alternativa aos espaços de devassidão, impropriedade e insegurança representado pelos cafés-concertos, cervejarias e teatros voltados somente para o sexo masculino. João do Rio, com o seu olhar investigador sobre as cervejarias das ruas da Guarda Velha e do Lavradio ou os teatros, lembrou que

“agora, com a transformação das ruas, a cidade escancarava de súbito a indignidade e o vício, mostra todas as formas do caftismo e nós víamos, ao desejo do luxo,

ao contato com o horror, uma flora precoce de pequenas depravadas, galgando o tablado com uma ânsia de bacanal e piscando de lá o olho, na idade em que devia brincar o ‘ciranda-cirandinha’ das estalagens onde nasceram... Era ou não a civilização, era ou não o Rio o reflexo de Paris, era ou não a cidade igual a todas as outras cidades, com as mesmas necessidades”.

Durante o auge do verão de 1907-08 percebeu-se que as salas de exibição continuavam tendo suas “enchentes” diárias. Já que vieram para ficar, o Binóculo empreendeu a codificação do espetáculo.

De forma a disciplinar a freqüência dos espectadores *smarts* ao cinema, no início de 1908 Figueiredo Pimentel, esse intelectual que nem gostava do cinema, criou a *matinê* da moda, nas sextas-feiras. A vontade de distinção encontrou no ditador da moda e dos costumes o mediador correto entre público e cinema: “Como fosse sexta-feira, andamos percorrendo os cinematógrafos. Era a primeira sessão das *soirées* da moda, propostas por distintas senhoras, por nosso intermédio. Os cinematógrafos estavam repletos”. A novidade das fitas falantes, a conjugação do fonógrafo sincronizado com a projeção pelos *chronophones* Gaumont instalados em alguns cinemas, dos ventiladores imprescindíveis movidos a eletricidade, destacados pela imprensa, “tornando suave a temperatura, por mais calamitosa que seja”, foram fatores importantes para a manutenção do público, porém havia uma exigência suplementar: a demarcação de um território voltado para os elegantes. Os cinemas da Avenida Central, da Rua do Ouvidor, até o Cinema Rio Branco, “fora do centro”, foram invadidos pelas “mais elegantes senhoras do nosso *high-life*”. Logo foi criada também a *matinê* da moda, na terça-feira.

“Os cinematógrafos estiveram ontem imensamente concorridos durante o dia. Era a segunda *matinê* da moda. [...] As famílias *smarts* vieram à cidade e percorreram esses divertimentos. Todos os dias e todas as noites a concorrência é sempre grande. Mas

a gente *chic* vem de preferência nos dias da moda – matinês às terças e *soirées* às sextas-feiras”.

A organização dos dias da moda era um fator de coesão social pois as senhoras *chics* e os cavalheiros *smarts* saberiam previamente quem encontrariam nos cinemas. “Na verdade, é muito mais agradável ir-se a qualquer passeio, a qualquer festa, sabendo-se previamente que se encontrará em boa companhia, do que estar na incerteza.” Dessa forma, o Pathé, o “encantador e delicioso Pathé, do sr. Arnaldo Souza, parecia um salão de baile aristocrático, cheio de formosas senhoras. Saindo do Pathé, o mundo *smart* dirige-se para o cinematógrafo Rio Branco, que, não obstante estar – como diria?? – fora de mão, é freqüentadíssimo pelas nossas *professionals beauties*”.

A codificação para o usufruto dos divertimentos da cidade ganhou um calendário. Binóculo, com tácito consenso das senhoras elegantes, estabeleceu a escala semanal: domingo, passeio na Praia de Botafogo e patinação; segunda, passeio à Rua do Ouvidor; terça, matinês nos cinematógrafos e *soirées* no Palace Theatre; quarta, curso de carruagens; quinta, passeios, visitas, etc.; sexta, *soirées* nos cinematógrafos; sábado, passeio na Rua do Ouvidor, onde as senhoras *smarts* comprariam a revista *Fon-Fon*. A relação entre *smartismo* e exibição impunha também a freqüência da troca dos programas. Na terça-feira, todos “eles mudaram de programa – fitas novas, escolhidas a capricho. Foi uma das muitas vantagens dos dias da moda propostos pelo Binóculo. Toda a gente já sabe que às terças e sextas há sempre programa novo. O Pathé, como sempre, esteve cheíssimo. Gente *smart*”. O selo de qualidade da coluna Binóculo recaía sobre poucas salas: Pathé, Parisiense, Palace e Rio Branco. Esses eram “incontestavelmente, os melhores, os mais bem freqüentados. As famílias *chics* procuram-nos, de preferência”. O articulista de “Sete Dias de um Neurastênico” de *Fon-Fon* escreveu sobre o terceiro dia, um dia de calor:

“Abafa-se. Por um movimento de curiosidade observadora, entro em um cinematógrafo. Está repleto. É dia da moda. A elegância feminina de Botafogo e dos outros bairros, enche a escura sala das sessões. Movem-se leques em abanos constantes, há fisionomias lustrosas de suor. Entretanto, todos estão alegres, gozando a delicadeza interpretativa dos filmes Pathé. É esquisito ou não é este nosso povo?”.

A formação de um público dedicado ao cinema acabava com a antiga prática da *saison* teatral entre abril-maio e agosto-setembro, na qual reinavam as companhias portuguesas. O calor do verão e a *saison* teatral desde o início da expansão do sistema exibidor foram apontados pela imprensa como obstáculos para a sua fixação. Em julho de 1908, quando atuavam na cidade do Rio uma companhia teatral francesa, a Feraudy-Brandès, a Grande Cia. Italiana de Operetas, a Cia. Taveira de Lisboa, a Cia. José Ricardo, também portuguesa, e o transformista italiano Leopoldo Frégoli, o número de espetáculos atraiu a atenção da coluna especializada do jornal *O País*. “Como temos observado, os cinematógrafos nada sofreram com a variedade de companhias teatrais que aqui temos presentemente. [...] Entre as diversas causas desse fato, deve figurar certamente a escolha das fitas. [...] E quem tem gosto vai vê-las todas.”

O esforço de Binóculo para integrar o cinema no sistema cultural da burguesia carioca, e por mimetismo para o resto do país, caminhava para além da eleição de algumas salas exibidoras em locais de prazer e encontro social dos *happy fews*. A visão de Alice Gonzaga sobre a transformação dos cinemas em locais da moda deve ser ampliada. Havia também o caráter educativo da seção de frivolidades, na qual o leitor era introduzido no significado científico da nova diversão, impulsionados a dela participar e mesmo a se inserirem nos seus aspectos *dernier cri*. O cinema para Figueiredo Pimentel era um entretenimento entre outros, mas também um objeto que podia ser explicado pela ciência. De que



forma ele funcionava? Pela ilusão retiniana, isto é, “[...] devido à propriedade que tem a retina de conservar, por espaço de um décimo de segundo, a impressão da imagem de um objeto”. A mudança da imagem com o intervalo rítmico de 14 ou 15 cenas por segundo produzia a ilusão de movimento. Esse lado científico da projeção servia ainda para desculpar uma falha: a trepidação. Ela ocorria menos por problemas técnicos de regularidade elétrica e mais em consequência das imperfeições dos projetores, pois a “falta de regularidade e de frequência das excitações rítmicas” impedia a perfeita fruição da fita.

O segundo aspecto da ação educativa relacionava-se ao cinema brasileiro. Num momento em que todas as possibilidades estavam abertas para a exibição, a recepção ou mesmo a produção de filmes, Binóculo fez algumas incursões no campo do ensino dos espectadores frente às câmaras. Essa atitude derivava das filmagens iniciadas por Antonio Leal para a Foto-Cinematografia Brasileira dos cursos de carruagens, outra das iniciativas da coluna para a transformação da Avenida Beira-Mar numa espécie de Bois de Boulogne da elite carioca. No dia 15 de fevereiro de 1908 a coluna pediu para que os frequentadores da avenida aparecessem até às 17 horas para serem filmados pelo cinegrafista do Cinema Rio Branco. Dois dias depois nova recomendação para que carruagens e carros moderassem a marcha durante o curso de forma a serem tomados pela câmara. A exposição para a câmara cinematográfica dos moradores da cidade colava-se ao processo de visibilidade da elite construída pelas revistas ilustradas. João do Rio glosou uma Mme. de Figueiroa que tinha escondido o rosto na Avenida Central diante da câmara kodak, dando ensejo a mais uma “doença nervosa”: a do exibicionismo por meio da reportagem fotográfica. A coluna Binóculo estendeu o mesmo processo para a imagem em movimento. Vicente de Paula Araújo verificou que os foliões do Clube dos Democráticos foram apanhados pelo cinegrafista do Rio Branco, resultando num trabalho perfeito, “[...] num préstito nu-

meroso distingue-se mais de duzentos foliões da garbosa sociedade. À noite esteve no Rio Branco numeroso grupo de sócios dos Democráticos”. Figueiredo Pimentel também fez a propaganda dos filmes tomados durante o carnaval produzidos pelo Rio Branco, no qual se viam “[...] famílias distintas, pessoas conhecidas, préstitos, cordões, etc.”. O movimento de espetacularização da vida carioca deu um passo adiante quando os próprios interessados pediam para serem focalizados pelas câmaras. “Vários *rowers* [remadores] escrevem-nos solicitando a nossa intervenção para que os cinematógrafos Pathé, Rio Branco e Cinema Palace mandem tirar fitas nas próximas regatas de domingo. Transmitimos os pedidos às respectivas empresas. É provável, é quase certo que seja tomado em consideração”, anunciou o colunista. A exibição da batalha de confetes na Avenida Botafogo, filme de Antonio Leal, foi seguidamente repetida diante dos pedidos de “gentis leitoras do Binóculo” ou de várias senhoras insatisfeitas com uma única sessão. Na primeira metade de 1908, refletindo o sistema de favorecimento envolvendo imprensa, elite e casas exibidoras, o cinema realizado no Rio tinha alcançado um sólido nível de apreço, motivando Binóculo a publicar que são as “fitas nacionais que o público mais aprecia. O sr. A. Leal é um artista perito. As suas fitas são maravilhosas. A dos funerais [de Barroso e Saldanha] é nítida. Conhecem-se as pessoas, oficiais do Exército e da Armada, senhoras, etc. A perspectiva da Avenida, cheia de povo, é magnífica”. João do Rio também percebeu o surgimento do novo espaço simbólico. Além da “epidemia fotográfica”, havia agora a cinematográfica. Um diálogo contido no seu rodapé dominical dizia: “– Esteve ontem no corso? – Não, minha senhora. – Foi pena, estiveram lá os fotógrafos de todos os jornais ilustrados. E contaram-me que um dos cinematógrafos mandou tirar uma fita. Aparecemos todos. – Esta Maria é vaidosa!... Não se farta. Olha que já tem saído numa porção de instantâneos”.

Binóculo deu apoio a todo e qualquer tipo de filme carioca. Quando foi lançada a

comédia *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, a coluna inseriu a sua nota elogiosa. As fitas “cantantes” de Auler eram “admiráveis”. Incentivou o Cinema-Palace a organizar as “matinês da moda”, nas quartas e sábados.

“Nessas matinês exibirá interessantes fitas – As modas da Quinzena – em que se verão reproduzidas todas as novidades parisienses importadas pelos grandes magazines desta capital. Os vestidos colantes, *sans dessous*, as blusas, os *tailleurs* [...]. Serão exibidos os manequins vivos, isto é, trajados por *midinettes*, ou mesmo artistas dramáticas para esse fim contratadas. Por esse processo as senhoras brasileiras ficarão ao par de tudo quanto for absolutamente moderno [...].”

O colunista visitou o estúdio de Leal na Rua dos Inválidos, 139, no qual tudo funcionava como nos teatros, com os atores ensaiando os papéis quantas vezes fosse necessário. Um pouco depois, comentou que

“autores dramáticos, rapazes de talento, que têm decidida vocação para a coisa do teatro, e que não podem aparecer, encontrarão meios de fazer representar cinematograficamente os seus trabalhos. Agora mesmo, Gastão Tojeiro – que com Vitorino de Oliveira, fez representar as obras do porto e Amor e... – escreveu uma pochade para a Cinematografia Brasileira. Coelho Neto estava elaborando um filme para o Cinema Rio Branco. Ainda mais. Rafael Pinheiro já representou para uma fita cinematográfica. Fez o papel de um médico n’Um drama na Tijuca”.

O último esforço de Figueiredo Pimentel para a elevação do cinema como espetáculo de elite foi devotado ao esclarecimento dos *films d’art*, no início de 1909. O interesse demonstrado por Binóculo pelos filmes da Societé Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), cuja primeira produção, *A Arlesiana (L’Arlésienne)*, tinha sido lançada em Paris em outubro do ano anterior, talvez estivesse sintonizado com o momento aziago escolhido pelos

exibidores Arnaldo Gomes de Souza e Guilherme Auler. “Tivemos ontem, de novo, um dia aborrecidíssimo, chuvoso, úmido. Dia de *spleen*. Estivemos por aí. Quase ninguém”, escreveu Figueiredo Pimentel em dezembro de 1908. O verão com o seu calor escaldante empurrava os que podiam sair do Rio para as praias distantes, a montanha (Petrópolis, Teresópolis ou Friburgo) ou a Europa, iniciando a fuga da elite para lugares mais aprazíveis. “Dia aborrecidíssimo, dia de tédio mortal [...]. Fizemos a Avenida, passeamos rua do Ouvidor, acima e abaixo. Algum movimento. Percorremos os cinematógrafos. Ninguém ou antes, *peessoas desconhecidas*”, continuou na mesma linha o Binóculo, sendo secundado por outro cronista da primeira página dominical da *Gazeta de Notícias*: “semana de êxodo! [...] Êxodo dos encalmados que fogem do Rio como se foge de um forno aceso [...]. A ‘Côte d’Azur’ das nossas elegâncias está bem pelo Ipanema, Copacabana e Leme, para onde a Jardim Botânico chama a freguesia dos seus bondes [...]”.

O trabalho de lançamento dos *films d’art* no Teatro Lírico, portanto, merecia uma atenção redobrada. Os filmes *A Arlesiana*, *O Assassinato do Duque de Guise* e *A Mancha de Sangue* devem ter custado caro pois, para a sua rentabilização, os exibidores foram obrigados à locação do teatro onde o preço mais baixo, as galerias, era 1 mil-réis. Uma orquestra de 25 músicos sob a regência do maestro Costa Júnior, do Rio Branco, foi mobilizada. Um apresentador, o teatrólogo e jornalista Rafael Pinheiro, foi escalado para a introdução das películas. Os jornais trouxeram somente trechos do discurso de Pinheiro no dia 8 de janeiro quando foi apresentada *A Mancha de Sangue*. Binóculo anunciou que ele faria a “[...] elucidação dos principais quadros, o que aumenta o interesse por esse espetáculo verdadeiramente excepcional”. O anúncio da *Gazeta de Notícias* referia-se somente ao “breve resumo mostrando a marcha do cinematógrafo para o teatro”. Os *films d’art* eram a atração principal de um espetáculo em três partes no qual a primeira e a terceira compunham-se de cinco filmes diver-

sos, entre os quais um “cantante” produzido pelo Cinema Rio Branco. O *film d’art* era o *clou* da segunda parte. A coluna Teatros e... da *Gazeta* afirmou que o empreendimento foi um sucesso, e “valeu a pena porque no gênero cinematográfico não pode haver nada mais interessante”. As famílias Ramalho Ortigão, Medeiros e Albuquerque, Felix Pacheco, Humberto Gottuzo, Dodsworth marcaram presença no *carpet* do Binóculo. O Teatro Lírico foi arrendado para janeiro inteiro, sendo que no final do mês o Pathé de Arnaldo passou a exibir os filmes, enquanto Guilherme Auler seguia por mais uma semana de fevereiro com a programação.

Em março, Binóculo ainda mantinha seus elogios aos “legítimos *films d’art*, isto é, peças escritas pela Societé Générale des Auteurs et Gens de Lettres e representado pelos primeiros artistas dos primeiros teatros parisienses, não as devendo o público confundir com quaisquer outras produções illogicamente exibidas com o mesmo título”. O objetivo da nota era destacar *O Açougueiro (Le Boucher de Meudon)*, película “soberba”, comovente de ponta a ponta, fazendo a platéia cair em lágrimas. “Inúmeros espectadores choraram. E não houve um só que não aplaudisse”, na opinião de Figueiredo Pimentel.

A união das fitas nacionais “cantantes” com os *films d’art*, o melhor da produção local com o melhor da francesa, selou o sucesso do cinema entre o público que nunca lhe tinha regateado aplausos. Num momento em que o Binóculo comemorava o seu segundo aniversário, boa parte das honras também lhe eram devidas pela sua “inegável” influência sobre o meio social letrado. Não sem razão, João do Rio, na Semana Santa comentou a “revolução dos filmes” em termos de substituição da festa religiosa pela profana:

“[os] filmes de arte realizaram uma completa revolução nos costumes. [...] O cinematógrafo acaba de fazer a grande revolução. Venham vê-los. É Cristo em espetáculo. [...] Na Avenida era impossível entrar em qualquer casa-cinema. Havia uma

multidão suarenta e febril até o meio da rua disputando lugar e avançando lentamente contra a onda de gente feliz que saía. [...] Os ‘chasseurs’ reclamistas, a espécie agalorada de derviches urrantes dessas casas, que em Paris usa chapéu alto e casaca e aqui tem boné e fardeta, não se esgoelavam, bracejavam para conter o povaréu murmurando – ‘É impossível mais gente. A lotação está completa para a sessão que vai começar’”.

Quando *A Mancha de Sangue* foi exibida em São Paulo, no Bijou-Theatre de Francisco Serrador, para a revista *A Vida Moderna* só restava reverberar o efeito carioca, comentando que o filme era de um “valor extraordinário”. O espetáculo cinematográfico tinha se consolidado.

Figueiredo Pimentel foi o mediador entre a elite carioca afrancesada e um cinema predominantemente francês. Na sua coluna de observação baudelairiana da cidade, o cinema era um artefato cultural cuja fruição requeria novos paradigmas. Por essa via, notamos que a sua importância vai além da criação de um *slogan*, “O Rio civiliza-se”, da imposição de modismos, o *five-o-clock tea*, ou de estrangeirismos. Como agente propagador de novas formas de recepção cultural, seria insuficiente vermos somente a transformação do cinema em modismo, que poderia facilmente ser esquecido como toda moda, sendo mais importante a criação de um sistema codificado destinado a uma parcela reduzida da população, como opera toda moda. A escolha do espaço urbano tinha sido definida de antemão pelo aparecimento da Avenida Central. João do Rio declarou que a avenida “marcava outro Brasil”. O exibicionismo, o se ver e o ser visto, derivava da avenida, e nunca um espaço urbano foi tão

apropriado para determinar o aparecimento de um espetáculo em que a visão está no centro da fruição. Nela, nem todas as salas mereciam o mesmo tratamento. O Pavilhão Internacional, de Paschoal Segreto, nunca esteve entre os privilegiados por Binóculo, pois se dedicava ao prazer *voyeurista* masculino ao combinar filmes eróticos com prostituição. De forma contrária à de Segreto, propondo um espetáculo de mão única, os espectadores desejados pelo jornalista eram aqueles afeitos à civilização urbana e moderna, que estavam preparados para a recepção de exibições em que sentimentos diversos eram mobilizados rapidamente. O olho treinado para o recebimento das novas sensações deveria distinguir, no mesmo tempo, entre alegria e tristeza, velocidade e placidez, o melodrama e o filme cômico. O espetáculo mecânico impunha uma repetição distinta do teatro; dispensava a estação teatral. Elas agora aconteciam duas vezes por semana. E sendo uma emoção no início sem estatuto firmado enquanto arte, a sua fruição ganhava foros de uma diversão de consumo rápido, inesgotável, unindo-se a outro signo da modernidade tropical, a indiferença. A indiferença está na origem da recepção do cinema no Brasil, pois, como escreveu Paulo Emilio Salles Gomes, “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”. Figueiredo Pimentel durante dois anos, entre 1907 e 1908, foi o condutor de um processo de esclarecimento, dando um significado ao que antes era sem sentido. Que isso tenha sido feito através de uma coluna assim dita “social” é um dos fatores que tornam a chegada e a aclimação do cinema no Rio de Janeiro uma experiência cultural distinta da de outras cidades e inteiramente envolvida pela história do desenvolvimento urbano que a gerou.