



Matrizes

ISSN: 1982-2073

ISSN: 1982-8160

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

ASTERITO LAPERA, PEDRO VINICIUS; PEREIRA DA SILVA, FELIPE DAVSON
Entre moralidades e visualidades: cinema e religião na Primeira República

Matrizes, vol. 16, núm. 1, 2022, Enero-, pp. 257-283

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p257-283>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143071289013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Entre Moralidades e Visualidades: Cinema e Religião na Primeira República^a

Between Moralities and Visualities: Cinema and Religion During Primeira República

PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA^b

Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – RJ, Brasil

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA^c

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual. Niterói – RJ, Brasil

RESUMO

Tendo como foco o consumo de filmes sacros durante a Semana Santa, este artigo analisa alguns aspectos da relação entre cinema, cultura visual e práticas religiosas durante a Primeira República, no Rio de Janeiro e no Recife. Nosso objetivo é averiguar como os espectadores, os exibidores cinematográficos e a Igreja negociavam um senso comum ligado às práticas religiosas. No tratamento das fontes, utilizou-se o paradigma indicíario, proposto por Carlo Ginzburg, método de crítica textual adequado à análise de fontes que não representam unidades discursivas. Concluímos com a verificação de algumas estratégias de negociação por parte dos exibidores, tal como a veiculação de filmes sacros em alguns dias do feriado.

Palavras-chave: Cinema, cultura visual, Igreja, Rio de Janeiro, Recife

ABSTRACT

Focusing on the consumption of religious movies during the Holy Week, this article analyzes the relation between cinema, visual culture, and religious practices in Primeira República in Rio de Janeiro and Recife. Our goal is to examine the ways spectators, film exhibitors, and the Church negotiated a common sense related to religious practices. In the treatment of the sources, the indicative paradigm proposed by Carlo Ginzburg was used since, as a method of textual criticism, it is more adequate in the analysis of sources that do not represent discursive units. We conclude with the verification of some negotiation strategies by the exhibitors, such as the broadcasting of sacred movies on some days of the holiday.

Keywords: Cinema, visual culture, Church, Rio de Janeiro, Recife

^a A parte do artigo referente ao Rio de Janeiro provém do projeto de pesquisa *Por uma Babel de Sensações: Repertórios, Consumo Cinematográfico e Hierarquização Social no Rio de Janeiro e em São Paulo (1896-1916)*, apoiado pelo edital APQ1/2019 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

^b Pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN/MinC). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7547-1566>. E-mail: plapera@gmail.com

^c Doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolve o projeto de pesquisa *Sedentarização, Produção, Sociabilidade: A História Social do Cinema no Recife (1909-1922)*, com bolsa da Capes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1300-8071>. E-mail: felipedavson@hotmail.com

AS PRIMEIRAS DÉCADAS do século XX testemunharam uma profunda transformação nas cidades brasileiras, sobretudo em infraestrutura e em população. No caso do Rio de Janeiro, a reforma empreendida pelo prefeito Pereira Passos remodelou a então Capital Federal, expulsando as classes mais baixas de suas áreas nobres e redefinindo diversas práticas culturais, em um momento conhecido como *Belle Époque* carioca, claramente alinhado com padrões europeus de consumo (Needell, 1993).

Por sua vez, no Recife, também houve várias mudanças na estrutura urbana para atender às necessidades de uma modernização imposta pelas elites locais, que buscavam consolidar seus próprios interesses (Moreira, 1994). A cidade ampliou sua atuação comercial e sua exclusão social, culminando em uma redistribuição demográfica das classes pelo espaço urbano (Bernardes, 1996).

Nesses cenários muito hierarquizados, os cinematógrafos¹ iniciaram suas atividades e marcaram o uso do tempo livre por diversos grupos sociais, mostrando-se como relevantes espaços de sociabilidade e como propagadores de repertórios novos ou mesmo conhecidos do público, mas que ganhavam novas roupagens.

No Rio de Janeiro, o Parisiense foi o primeiro cinematógrafo inaugurado na Avenida Central, em agosto de 1907; no Recife, o Pathé, aberto na Rua Barão da Victória, em julho de 1909; nessas cidades, surgiram salas de cinema em quantidade razoável e em um espaço de tempo reduzido (Araújo, 1985; Saraiva, 2013). Essas ajudavam a inserir os espectadores em redes simbólicas que disseminavam o ideal moderno, além de atuarem como legitimadores da imagem do Rio de Janeiro como cidade vitrine da nação brasileira (Kessel, 2001) e do Recife como um polo regional de consumo cultural² (Arrais, 1998).

Em paralelo, a Igreja Católica, instituição oficialmente ligada ao Estado brasileiro até o fim do Império, viu-se desligada dele em um dos primeiros atos do nascente regime republicano. O Decreto 119-A, de 1890, marcou oficialmente a separação entre Estado e Igreja no Brasil. Então, a instituição precisou remodelar sua estrutura e se adequar ao novo momento político e social (Aquino, 2012), mas não o fez sem mostrar reservas quanto a alguns hábitos de consumo caros à modernidade.

Este artigo pretende abordar algumas conexões entre consumo cinematográfico e práticas religiosas no Rio de Janeiro e no Recife durante a Primeira República, mais precisamente em algumas mudanças na cultura visual a partir dessa relação. Partimos da definição de consumo

¹ Utilizaremos o termo *cinematógrafo* para designar tanto a tecnologia de projeção de imagens quanto o espaço de exibição de filmes, tal como era empregado pelas fontes coletadas para a elaboração

deste artigo.

² Reconhecemos que a projeção de filmes já ocorria na década anterior à inauguração dos cinematógrafos, conforme atestado por Araújo (1985)

e Silva (2018), em outros espaços como teatros, bares e cafés-concertos. Apenas destacamos o papel das salas de cinema na reconfiguração dos espaços urbanos durante a Primeira República.

Sobre filmes relacionados à vida de Cristo nesse período, conferir Vadico (2006).

de Douglas e Isherwood (2004), que destacam seu aspecto de ritual na delimitação das fronteiras sociais e na distribuição dos bens entre os diferentes grupos, em um processo que “usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos” (p. 115). Incorporamos a crítica de Miller (1987) a essa definição, uma vez que o consumo não opera em vazios de poder, mas está imerso em redes de relações comerciais e entre Estados e instituições³.

Admitindo a impossibilidade de esgotar o tema nos limites de um artigo, nosso foco incidirá na análise de algumas fontes veiculadas pelas imprensas carioca e recifense que abordaram a ida aos cinemas durante a Semana Santa. Também situaremos os leitores em relação ao perfil de alguns jornais, aos formatos difundidos por esses e a sua materialidade.

Atendo-nos à definição de filme sacro como um gênero que retratava aspectos importantes para a fé cristã no Primeiro Cinema (Costa, 2005, pp. 55-57), nossa questão inicial é: de que modos ocorriam as negociações por parte de espectadores, donos de cinematógrafos, companhias de distribuição e Igreja no consumo dos filmes sacros? Tentando nos manter no delicado equilíbrio de não essencializar ou limitar historicamente ao extremo os espectadores (Foster, 1988, p. XI), argumentamos que o consumo cinematográfico no período se situou dentro do horizonte qualificado como *laicidade pragmática* por Aquino (2012)⁴.

O autor define a laicidade pragmática em relação ao Estado durante a Primeira República como “caracterizada pelo reconhecimento da personalidade jurídica das Confissões Religiosas, que, entre outras razões, acomodaria boa parte das tensões sociais inerentes ao prelúdio do regime republicano no Brasil” (Aquino, 2012, p. 152), diferenciando-a das laicidades antirreligiosas francesa e americana.

Expandimos o argumento do autor para salientar que essa laicidade pragmática englobou também outros grupos sociais, tais como os empresários do ramo do entretenimento e parte considerável do público dos cinemas e dos periódicos que circulavam pelas cidades abordadas. Essa conciliação entre os domínios do mundano e do religioso ultrapassou as fronteiras das ações de Estado, permeando o cotidiano dos moradores das grandes cidades e configurando uma estrutura de sentimento (Williams, 1979) importante na disseminação de um senso comum do período. A Igreja também se mostrava atenta a essas rápidas mudanças sociais, tensionando e negociando através da disseminação desses repertórios veiculados pelos cinematógrafos.

Precisamos fazer uma breve consideração sobre o paradigma indiciário, método desenvolvido por Ginzburg (2007) e utilizado no tratamento dessas fontes.

³ É importante salientar que a projeção dos filmes sacros não se limitava à Semana Santa nem a outros feriados religiosos cristãos, havendo apenas uma concentração maior nessas datas.

⁴ Alguns teóricos da cultura visual (Mirzoeff, 2006; Mitchell, 2002) defendem o foco dos estudos desse campo no consumo e nos espectadores, embora não definam bem o que chamam de consumo em suas análises.

Em outra oportunidade (Lapera & Souza, 2010), argumentamos que a heterogeneidade das fontes coletadas e sua disposição fragmentária nos levaram a adotar o paradigma indiciário, uma vez que

a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (Ginzburg, 2007, p. 177)

Algumas informações contidas nessas fontes podem ser lidas como sinais dessa *realidade opaca* aos quais nos é permitido o acesso – mesmo que precário.

Também expressamos a nossa preocupação em “mapear o campo das experiências passadas nas quais o consumo massivo das imagens ocorreu” (Lapera & Souza, 2010, pp. 389-390) e, por ser um método de crítica textual (Ginzburg, 2007), o paradigma indiciário revelou-se adequado ao tratamento de fontes apócrifas e que não representam necessariamente unidades discursivas, mas fragmentos.

Finalmente, consideramos que o Rio de Janeiro e o Recife atravessavam à época processos de reurbanização fortemente hierarquizados, e experimentaram em momentos muito próximos a disseminação dos cinematógrafos e a normatização do ato de ir ao cinema. Acreditamos que, em razão desses processos estruturantes, muitas das questões levantadas pelos cronistas nos periódicos das duas cidades mostram-se semelhantes, sobretudo em situações de conflitos entre espectadores e exibidores locais e de afirmação das práticas do ritual cinematográfico, tais como as fontes coletadas para nosso artigo.

Ainda, esse tipo de análise faz-se possível pois essas cidades representavam importantes polos de atividades culturais e, de certo modo, muitos cronistas⁵ recifenses apontavam no Rio de Janeiro uma importante fonte de comparação. Certamente uma das respostas ao fato de a então Capital Federal estar na tentativa de se consolidar como uma referência civilizacional na América do Sul a partir do final do século XIX (Benchimol, 1992).

“É CRISTO EM ESPETÁCULO”: CONSUMO CINEMATOGRÁFICO NO RIO DE JANEIRO E NO RECIFE DA PRIMEIRA REPÚBLICA

Primeiramente, consideremos, na Figura 1, a foto veiculada na capa do jornal *A Época* em 21.4.1916 (“Como os Tempos Mudam!”, 1916) e as chamadas que a ilustram:

Figura 1*Matéria do jornal carioca A Época*

Nota. Reproduzido de *A Época*, 1916. Em domínio público.

Ocupando o canto direito da capa do jornal, as imagens operam de modo antitético, ao ressaltarem a expressiva presença do público à frente do cinema Odeon e o vazio na porta de uma igreja no Rio de Janeiro, não especificada na legenda que a acompanha nem no corpo do artigo que se segue.

Nele, o autor desconhecido lamenta a perda de público por parte das igrejas no feriado da Semana Santa e condena a troca pelos cinematógrafos: “As casas que exhibem fitas da Paixão não têm capacidade para a massa de concorrentes ás suas cadeiras. O certo é que esse deslocamento de fieis traz como consequencia o ficarem algumas egrejas quasi desertas”⁶ (“Como os Tempos Mudam!”, 1916, p. 1). Continuando sua argumentação, o autor atribui a preferência pelos filmes a uma mudança na sensibilidade do público:

⁶ É importante ressaltar que optamos por manter a grafia original das fontes ao longo de nossa exposição.

É que os tempos mudam, e com elles os nossos costumes. Quem, no dia de hoje, ha alguns annos atraz, iria a um theatro?

Havia menos expansão nos sentimentos religiosos. Muito menos. Não se fazia ruido, em casa como na rua; era prohibido todo e qualquer trabalho; a unica leitura permittida, consentida, era a dos livros sagrados....

Era natural que, sendo assim, as egrejas fossem pequenas, como, de facto, eram, para conter todos os fieis; mas hoje... que já se não jejua e o culto á divindade perdeu todo o caracter ascetico, nada ha de estranhar que os templos catholicos se resintam da concorrença profana dos cinematographos. (“Como os Tempos Mudam!”, 1916, p. 1)

Debruçando-nos sobre a relação entre texto e imagens, é possível deduzir que as últimas têm a função de reiteração e de síntese da ideia defendida no artigo, ocupando um lugar-chave na economia visual do jornal – a capa, usada para chamar a atenção de transeuntes para o conteúdo. Junto com o título e subtítulos, ajudam a incluir leitores com nível de letramento menor no consumo do jornal, visto que o resumo do argumento torna-se mais acessível, sem a necessidade de uma leitura minuciosa do texto⁷.

⁷ Luca e Martins (2006, pp. 42-43) atestam que a inclusão das fotografias nos jornais ocorreu de forma tardia, em razão dos altos custos e de uma incerteza jurídica por conta de questões relacionadas a direitos autorais das imagens.

⁸ Em sua dissertação, Carolina Azevedo di Giacomo (2019, p. 92) recupera o experimento dos simuladores de viagem no Rio de Janeiro; um deles descreve minuciosamente uma viagem à Terra Santa.

⁹ Nos anúncios dos cinematógrafos, é possível encontrar referências a maestros e a orquestras como forma de disputa comercial, sendo isso bastante explorado no caso dos filmes sacros exibidos na Semana Santa.

No artigo, o autor destaca uma alteração significativa na sensibilidade do público. Antes aceitando a contenção e o ascetismo religioso, os fieis e (agora) espectadores passariam a buscar uma expansão do universo sensorial, a partir do ato de assistir a uma projeção. Embora relevante, não se trata somente de uma mudança no regime de visualidade (Mitchell, 2002) do tema sacro, como também da incorporação de sonoridades⁸ e do tático na reafirmação do sentimento religioso⁹.

Encontramos outros artigos veiculados pela imprensa carioca do período a respeito da ida dos fiéis católicos ao cinema durante a Semana Santa, que variaram no tom e na abordagem da questão. Em conjunto, revelam ser um tema considerado importante pela editoria de alguns jornais. No período abordado, recordamos que os jornais eram um meio dotado de forte legitimidade cultural para a veiculação de debates na cena pública, e muitos de seus cronistas eram intelectuais que se valiam do meio para afirmarem sua posição nesses debates e ampliarem seu diálogo com o público leitor (Sevcenko, 1983; Süsskind, 2006).

Por sua vez, os jornais usados em nosso artigo foram fundados no final do Império e ao longo da Primeira República. Em linhas gerais, retratavam o ponto de vista das elites e dos estratos médios que começavam a ganhar voz na cena pública, embora com algumas limitações.

Nesse ponto, é importante salientar a consideração de Ginzburg (2007, pp. 158-161) sobre a crítica textual levar em consideração somente

a dimensão material do texto e dissociá-la de todo o universo sensível que o gerou. Filmando-nos ao método proposto por ele, percebemos os textos veiculados pela imprensa como vestígios das práticas materiais relacionadas ao ato de ir ao cinema e aos sentimentos de religiosidade abordados nessas fontes.

Outra crônica apócrifa, veiculada pelo jornal *A Imprensa* na edição de 13.4.1909, assinalou a importância do feriado religioso para o lucro dos cinematógrafos e a desvantagem na concorrência das igrejas contra eles: “Nas igrejas, só os sermões de lagrimas, quando são eloquentes, podem impressionar tanto como os longos *films* dos grandes cinematographos” (“Films”, 1909, p. 2). Novamente, há o realce da expansão dos sentidos proporcionada pela ida ao cinema.

A crônica também relata uma mudança por parte dos próprios filmes em narrar a Paixão de Cristo que, de um tom pitoresco e até levemente picante – em uma versão vista pelo autor em outra ocasião¹⁰ –, passaram a adotar um tom mais solene: “Os dramas foram serios. Tão serios que fizeram colossal concorrência às igrejas!” (“Films”, 1909, p. 2), o que é revelador de uma adaptação do mercado cinematográfico a partir de uma demanda anterior por parte do público, respeitando o sentimento religioso propagado pelo senso comum à época. Mesmo que esses filmes tenham origem estrangeira, a exibição no Rio de Janeiro pode ser vista como um indício de que os espectadores cariocas se coadunavam com esse sentimento, em conexão com públicos de outros lugares.

No fim do texto, o autor relata a ida de um conhecido industrial ao cinema com sua esposa e sua filha e reproduz seu depoimento: “– Que horror, meu caro! Sabes que não tenho os olhos muito bons. Pois as meninas obrigaram-me hoje a ver, em varias casas, mais de vinte *films*... Consequencia: meus olhos estão cheios de *films*! Que horror!” (“Films”, 1909, p. 2). É interessante observar a ironia do autor dirigida ao consumo de filmes em relação ao mecanismo de atenção exigido por eles. A saturação dessa atenção foi apontada por Crary (2013) em dois níveis: no tempo dedicado ao trabalho e na presença de novos meios de produção de imagens. No último caso, isso remete aos momentos de lazer dos diferentes grupos sociais e, desse modo, o autor do artigo descreve um fenômeno ao qual eram dedicadas as preocupações de intelectuais como Jean-Martin Charcot, William James e Gustav Fechner em um momento histórico imediatamente anterior, recuperadas por Crary (2013, pp. 33-105).

Em relação aos filmes sacros, essa saturação da atenção opera como uma punição moral formulada pelo autor do artigo, no sentido de mostrar uma decadência do sentimento religioso nos fiéis que iam aos cinematógrafos. Ainda, pode ser entendida como a exposição a um perigo no contato com essas tecnologias por parte dos espectadores, em relação a um ideal de pureza das crenças religiosas católicas (Douglas, 1976).

¹⁰ Pressupomos a autoria masculina em razão do comentário sobre a atriz que interpretava Maria no filme: “Nos momentos mais solenes, olhava para a platéa e fazia uns mimos de olhos tão sugestivamente parisienses.... A rapariga era endiabrada e com certeza andava a namorar algum operador da casa Pathé!” (“Films”, 1909, p. 2).

Essa condenação de ordem moral também esteve presente em uma crônica apócrifa e sem título publicada no jornal *Gazeta de Notícias* em 25.3.1910. Esta inicia aludindo a duas vias principais do Rio de Janeiro que, após a reforma empreendida por Pereira Passos, contavam com vários espaços de lazer reservados aos estratos médios e superiores: “Hontem, quinta-feira santa. Até meio dia a solemnidade eucaristica fez da Avenida Central e da rua do Ouvidor duas vias de communicação para a concurrenceia enorme das igrejas” (*Gazeta de Notícias*, 1910, p. 2).

Em seguida, descreve a multidão em trajes pretos que ocupou a área então recém-reformada da cidade, um recurso narrativo que remete à visualidade, uma forma de competir com a fotografia e com o cinema no apelo sensorial aos leitores: “Por excepção, de vez em quando, uma ‘toilette’ colorida scintillava pecaminosa, numa lindeza cheia de atrevimento. Quanto no mais, nos vestidos passeios, palpitavam os vestidos pretos, ‘toillettes’ negras colleando num ‘frou-frou’ de sedas machucadas” (*Gazeta de Notícias*, 1910, p. 2).

Nesse ponto, há a alusão à presença das mulheres no espaço urbano do Rio de Janeiro, apresentadas como ávidas frequentadoras dos cinematógrafos e, simultaneamente, dotadas de um forte sentimento religioso e inseridas em um projeto bastante restritivo quanto aos papéis de gênero que exerciam, responsáveis por uma imagem pública de respeitabilidade e de contenção em relação à família nuclear burguesa, instituição fundamental ao projeto republicano no Brasil (Caulfield, 2000, pp. 85-87).

Finalmente, a crônica aponta a principal mudança identificada no tocante à iconografia religiosa, isto é, a exploração do tema da Paixão de Cristo pelos cinematógrafos:

Mas o modernismo quiz invadir também a religião. Os cinematographos reviveram na magia reconstituinte das suas fitas coloridas toda essa tragedia de amor immenso, desenrolada sob o céo mais lindo do oriente, na terra mais formosa da Palestina. regada pelo sangue do mais puro dos homens e do mais amorooso dos Deuses. A manivela do operador revivia aos olhos da fé, no meio do mais absoluto respeito, o drama da salvação que, se não tivesse outro merito, bastara ser a primeira historia que nos commoveu e nos fez chorar, quando tivemos entendimento, contada por nossa mäi... (*Gazeta de Notícias*, 1910, p. 2)

Uma narrativa-base da fé cristã transmitida secularmente no universo privado pelo convívio entre os membros das famílias e fortalecida pelo ideal burguês de família nuclear (Gay, 2002) era atualizada pela comercialização de filmes sacros e pelo esforço físico do projetista cinematográfico em exibi-los

a uma plateia cada vez mais interessada neles. É importante observar o recurso estilístico de aludir à figura do projetista como uma forma de familiarizar o público com detalhes do próprio ato de ir ao cinema, ressaltando seu aspecto de convenção.

A crônica é encerrada com uma dupla acusação: “E, assim, calmamente, unctuosamente, o cinematographo, depois de matar o theatro, quer concorrer com as casas de oração” (*Gazeta de Notícias*, 1910, p. 2). Além de atribuir ao cinematógrafo a responsabilidade pela crise financeira do teatro, também o relaciona à menor afluência de público nas igrejas, condenando explicitamente os donos de cinema e fiéis que trocaram o ritual religioso pelo cinematográfico.

Por sua vez, o texto “Semana Santa: As Igrejas Cheias, os Cinemas Repletos” (1914) – publicado na capa da edição de 10.4.1914 do jornal *A Noite* – aborda pontos semelhantes aos artigos anteriores, mas em um tom abertamente mais positivo. Mesmo reconhecendo a perda de público por parte das igrejas, defendeu o uso comercial da data por parte dos cinematógrafos, afirmando serem “os grandes dias para os cinemas; empresas pobres ha que chegam mesmo a só esperar a semana santa para com as fitas sacras resarcir possíveis prejuizos do anno” (p. 1) e destacando também que havia exibições itinerantes em zonas rurais durante a data comemorativa.

O artigo narra em detalhes a concorrência entre as fábricas de filmes para conquistar o público. Em razão de o tema ser o mesmo todos os anos, destaca que elas “têm recorrido a expedientes os mais caros e variados, para conseguir o melhor trabalho, que mais agrade á clientela” (“Semana Santa”, 1914, p. 1) e, ainda, que um desses filmes havia sido filmado na “Terra Santa”, mas nem por isso tinha sido bem-sucedido: “Aqui no Rio, pelo menos, apezar do formidavel reclame que lhe fizeram, nem por isso o seu sucesso foi mais auspicioso. Si pagou as despesas, foi o máximo” (“Semana Santa”, 1914, p. 1).

Em seguida, o texto coloca diretamente a questão de a ida aos cinematógrafos ter diminuído ou não a frequência das igrejas, e a responde de modo dúvida. Ao mesmo tempo que não reconhece diretamente o vínculo entre os fatos, cobra dos donos de cinematógrafos um esforço no sentido de diminuir a diferença entre o seu público e o das igrejas.

Por último, o artigo menciona algumas estratégias por parte das igrejas na competição contra os cinematógrafos, tais como a apresentação da Ceia em tamanho natural, gravuras com imagens da Paixão de Cristo e um trabalho de ornamentação e de iluminação na decoração para a data especial. Essa ênfase na dimensão comercial da exibição de filmes sacros vai ao encontro da expectativa do público leitor do jornal que, de acordo com Carvalho (2012, p. 43), era formado também por sujeitos pertencentes aos setores médios, os quais

¹¹ Pseudônimo do jornalista e escritor Paulo Barreto (1881-1921).

¹² Sobre cinema e literatura na obra de João do Rio, conferir Gomes (2010).

¹³ Essa crônica já foi analisada por Araújo (1985, pp. 292-293) e por Vadico (2006, pp. 97-98).

a editoria do jornal tentava abertamente incluir no seu consumo, assumindo alguns de seus pontos de vista na análise da vida política e social do período.

De autoria de João do Rio¹¹, escritor conhecido pelo seu fascínio em relação ao cinema¹², a crônica “A Revolução dos Films” (Barreto, 1909)¹³, publicada na *Gazeta de Notícias* em 10.4.1909, é a que defende mais abertamente os cinematógrafos, e pode ser lida como um engajamento na expansão dos sentidos no ato de ir ao cinema.

Ao longo da crônica, vemos a narração dessa dimensão multissensorial presente nos cinematógrafos, que ocupa uma posição-chave no texto. Qualificando os cinematógrafos como os “novos templos”, João do Rio pondera que “as crises religiosas trazem crises de sensualidade” (Barreto, 1909, p. 1) para, em seguida, apresentar o espetáculo proporcionado pela multidão presente nos cinemas, se aglomerando em suas entradas: “havia uma multidão suarenta e febril até ao meio da rua disputando logar e avançando lentamente contra uma onda de gente feliz que sahia” (Barreto, 1909, p. 1). Mas não sem antes apontar o que atraía aquela multidão: “o cinematographo acaba de fazer a grande revolução.... É *Christo em espectaculo* [ênfase adicionada]” (Barreto, 1909, p. 1).

É possível conectar a narração do autor à lógica de hierarquização do espaço urbano e de sua espetacularização nas áreas consideradas nobres do Rio de Janeiro. Em consonância com um *princípio civilizador* articulado pelo nascente Estado republicano na sua relação com os cidadãos e em atendimento aos interesses dos grupos dominantes (Benchimol, 1992, p. 205), a visualidade narrada nos artigos é perpassada por um modelo de cidade no qual alguns cidadãos situam-se na cena pública para apreciar as novidades e as transformações da cidade e, simultaneamente, serem vistos nela.

A ida aos cinemas por ocasião da Semana Santa revela-se, assim, uma oportunidade especial no processo de conversão do capital econômico em capital simbólico (Bourdieu, 2006) por alguns desses sujeitos – caso da família do industrial do artigo publicado em *A Imprensa* –, mas também sinaliza alguns potenciais de subversão dessa ordem republicana representada pela reforma urbana da então Capital Federal. No caso da crônica de João do Rio, narra-se a presença de batedores de carteira e de mulheres kleptomaniacas que “navalham bolsas e saias”, aproveitando-se da confusão ocasionada pela multidão.

Em sua conclusão, João do Rio é categórico na defesa dos cinematógrafos:

E é um mal para a religião? Não. É um bem. Na igreja, o espectaculo é sempre o mesmo: triste de apparencia, mas obrigando o povo a pensar, a trabalhar o cerebro, para se commover. Tres partes e meia dos visitantes não se commovem, antes se entremgam a um passeio de excitação sensual. No cinematographo, logo, imediatamente,

a multidão se sente presa ao facto visível, a multidão vê a agonia, a multidão soffre a tremenda injustiça e chora, e freme, e melhora. A suggestão eleva-a. Melhor do que visitar vinte igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir a uma dessas sessões, ingenuamente crente. Sai-se renascido com o exemplo, sai-se com a bondade – esse sentimento lyrico que decai – muito mais aumentado. Nesta semana os cinematographos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Maria com as suas conferencias.

Certo, o cinematographo pôde e é aproveitado não só para o desenvolvimento de conhecimentos scientificos, para o alargamento de noções sérias, como para excitar o riso e a depravação. Mas os proprios apaixonados dos “films”, esses grandes educadores sem palavras, talvez não se lembrem que na crise ganhadora dos emprezarios-cinemas a servir a sêde de real illusão da cidade, o cinematographo, simples applicação da electricidade, industria, scientifica para as divulgações uteis, vinha, servo pressuroso da Fé, fazer na sua indifferença, mais viva a chamma da Crença, mais ardente a Religião, um pouco melhor – pelo menos no momento – os homens a quem os deuses sempre bem fizeram... (Barreto, 1909, p. 1)

Concebendo o cinematógrafo a partir de uma suposta neutralidade da tecnologia, o autor considera que ele pode ampliar as sensações no ato de exibir filmes sacros e, desse modo, atuar diretamente na expansão dos sentimentos religiosos. Sua ênfase em sensações como *ver a agonia, chorar, fremer* são indícios de uma cultura visual que as incorpora e as potencializa perante o ritual religioso, retratado como monótono, desinteressante e, no limite, até mesmo desagregador dos fiéis.

A crônica de João do Rio também condena a ganância dos donos dos cinematógrafos, situando-os no que Sevcenko (1983, pp. 25-40) chamou de “cosmopolitismo agressivo”, isto é, um ambiente urbano marcado pela competição acirrada, pelo arrivismo, pelo uso de relações privadas na obtenção de vantagens junto ao Estado e por uma forte hierarquização social em termos de classe, de raça e de gênero.

Essa hierarquização também aparece em outro momento do artigo de João do Rio. Ao relatar a lotação dos cinematógrafos da Avenida Central e sua peregrinação por outros cinemas da região, o autor relata, em um misto de resignação e amargura, que “conseguimos entrar num de classe inferior, e isso porque a onda nos forçava” (Barreto, 1909, p. 1), sendo isso um vestígio de que essa hierarquização passava pela apreciação das casas de diversão frequentadas pelos diferentes grupos sociais.

Analizando os anúncios veiculados pelos cinematógrafos entre 1908 e 1917 nos jornais *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, notamos que a exibição de filmes

sacros se concentrou massivamente na quinta e na sexta-feira da Semana Santa, ao passo que, no sábado e no domingo, a maioria das programações deixava de explorar os filmes sacros.

Em 1908, encontramos quatro anúncios veiculando filmes na quinta e na sexta-feira da Semana Santa, enquanto no sábado e no domingo esse número caiu para apenas um. O número foi crescendo e chegou ao ápice de oito anúncios na quinta e na sexta em 1913 e apenas um nos dias subsequentes. Em 1916, possivelmente em razão da forte queda no comércio de filmes ocasionada pela Primeira Guerra Mundial, esse número diminuiu para dois na quinta e na sexta e nenhum nos dias seguintes¹⁴.

¹⁴ Atemos-nos aos números, sem mencionar quais filmes e salas de cinema em razão dos limites impostos a nosso artigo.

Encontramos uma fonte tratando da concorrência entre teatro e cinema, na qual há menção ao fato de os cinematógrafos terem sido pioneiros em exibir filmes sacros e estes “soffre[ram] depois a concorrencia directa dos chamados spectaculos por sessões e, então, ha uns tres annos para cá, o theatro tambem abriu concorrencia ao cinema e á Igreja, na Semana Santa e nos Finados, representando as chamadas peças sacras” (“A Semana Santa nos Theatros”, 1915, p. 2). Essa informação é confirmada pela análise dos anúncios nos jornais mencionados. A partir de 1913, houve um gradativo aumento no anúncio de peças sacras por companhias teatrais durante a Semana Santa.

Além de contrariar a ideia defendida por uma parte da historiografia de que o cinema teria sido um mero compilador dos temas e dos gêneros teatrais, em uma lógica claramente evolucionista, essa fonte apresenta uma especialização do mercado do entretenimento carioca. Por fim, assinala que “nada menos de seis peças sacras vamos ter durante os dias santificados” (“A Semana Santa nos Theatros”, 1915, p. 2), um indício de que a demanda do público carioca por esses produtos aumentou ao longo dos anos. Na prática, isso representava uma concorrência ainda maior com as igrejas.

Também é interessante apontarmos a análise dos anúncios veiculados pelos cinematógrafos nos jornais a partir de 1908. Ocupando outro lugar importante na economia visual do jornal – o verso, visto que poderia ser consultado sem que os leitores fossem obrigados a abrir o jornal –, esses anúncios eram bem sucintos entre 1908 e aproximadamente 1911-1912, contendo o nome e a localização do cinematógrafo, além do título dos filmes exibidos no dia e uma breve descrição de seus conteúdos.

Porém, à medida que a concorrência entre eles avançava, os anúncios também foram se sofisticando, aumentando consideravelmente em tamanho e conteúdo. Inicialmente apenas um *tijolo* de poucos centímetros no verso dos jornais, algumas companhias cinematográficas e alguns cinematógrafos passaram a comprar mais espaço¹⁵ para veicular sua programação.

¹⁵ Em alguns casos, um terço da página, ocasionalmente metade e até mesmo uma página inteira.

Como exemplo, encontramos anúncio divulgado na edição de 9.4.1914 do jornal *Gazeta de Notícias* (Figura 2):

Figura 2

Página da *Gazeta de Notícias* sobre o filme *Pascoha Rubra*



Nota. Reproduzido de *Gazeta de Notícias*, 1914. Em domínio público.

Como um sintoma da sofisticação da concorrência no mercado do entretenimento, o anúncio traz uma montagem com quatro fotos e mais quatro fotos avulsas, ocupando uma página inteira. Enquanto um investimento

por parte de um exibidor ou de uma companhia (distribuidora) de cinema, a compra desse espaço é um indício de uma lucratividade mais do que desejada, até prevista, por quem explorava o comércio cinematográfico.

Em razão do tema e do feriado, há a exploração da imagem de Cristo no anúncio, em um horizonte bastante próximo ao projeto republicano de aproximar-se de uma iconografia religiosa clássica, vinculada a figuras conhecidas – tais como Tiradentes e Frei Caneca –, em busca de uma legitimidade simbólica para o então nascente regime (Carvalho, 1990, pp. 55-73). Embora o anúncio não mencione essas figuras valorizadas no projeto republicano, é difícil desconsiderar que elas faziam parte da cultura visual do período analisado, sobretudo pelo tema da crucificação, que também remetia ao sofrimento corporal imposto a Tiradentes e a Frei Caneca (Carvalho, 1990, pp. 64-67).

Observar a conexão entre o projeto descrito e a atuação de sujeitos como os donos de cinematógrafos ajuda-nos a perceber a expansão do horizonte da laicidade pragmática (Aquino, 2012) para além dos limites da atuação do Estado, em que se reafirma um senso comum ligado às práticas religiosas e a imagem de Cristo filiada a valores como sacrifício e redenção. No limite, isso também estava de acordo com as pretensões da Igreja Católica de veicular suas crenças em um cenário de perda recente de seu status oficial.

Paralelamente, no Recife, surgiram os primeiros cinematógrafos fixados na Rua Barão da Victória, no bairro de Santo Antônio, região de importância comercial (Arrais, 1998, p. 25). Em pouco tempo, já se notavam alterações no espaço urbano onde se localizavam tais casas de espetáculo; segundo Arrais (1998, p. 51), com o advento de exibições noturnas, os horários dos bondes eram noticiados pela imprensa, bem como outros tipos de transportes para garantir um maior conforto e segurança ao término das sessões.

Sobre a imprensa recifense, na qual coletamos as fontes de nossa pesquisa, os jornais *Diário de Pernambuco*, *A Província* e *Jornal do Recife* foram criados no período imperial e, no final do século XIX, já eram os mais vendidos na cidade. No começo do século XX, destacamos o *Diário de Pernambuco*, *A Província* e *O Pequeno Jornal*. Suas linhas editoriais mostravam-se muito atreladas à posição política dos editores/donos, o que denota uma atuação muitas vezes personalista (Nascimento, 1966).

O consumo cinematográfico no Recife não passou despercebido pela Igreja, instituição de relevância política e social na cidade (Arrais, 1998, p. 139). Buscou observar e se inserir nesse novo tipo de diversão moderna, mesmo antes das salas de exibição: no período de itinerância de projeções, ela já frequentava esse recinto. Como podemos observar abaixo:

Bellissimos – Foi pequeno o salão da rua da Imperatriz, hontem para conter por duas vezes o grande numero de famílias que alli foi assistir os quadros da Paixão de Christo, que são de bellissimo efeito. Os martyrios são reproduzidos de modo a tocar o sentimento religioso do povo, que commove'se umas vezes e em outras sente'se jubiloso pela crença que mantem.

Há muita verdade no apanhamento das scenas, havendo algumas photographias bastante nitidas.

Ainda hoje, e a pedido, serão reproduzidas, ás 7 horas, 7 3,4 e 8 1,2.

Este aviso satisfazendo ao proprietário do Cinematographo, fazemos não somente ás famílias, mas também ao clero, que em todos os logares onde hão sido exhibidos os quadros, tem comparecido. (“Bellissimos”, 1900, p. 2)

Nota-se que, em um espaço improvisado na Rua Imperatriz, região elitizada (Arrais, 1998, p. 25), fora exibido um filme sacro sobre a Paixão de Cristo e, segundo a matéria, houve público expressivo. Como o filme tratava de história conhecida, a narrativa seria bem usada pelos exibidores por ser de fácil entendimento por parte do público.

Essa recepção positiva foi observada pela igreja, que, por meio de representantes, compareceu às exibições, como informa outro relato alguns dias depois: “é até representantes do clero têm alli comparecido” (“Bellissimos”, 1900, p. 2). Trata-se de uma informação importante, visto que o clero via o cinematógrafo com desconfiança, por se tratar de um aparelho *mundano* (Marques & Amaral, 2013, p. 292).

Contudo, esse novo espaço de sociabilidades e diversões poderia servir à igreja no estabelecimento de uma cultura visual de práticas e representações como parte de uma iconografia religiosa. A partir de certo ponto, já com vários cinematógrafos, notamos certa frequência de filmes sacros próximos, durante e após as festividades da Semana Santa.

Helvetica – Este estabelecimento conforme os seus annuncios realisou espec-taculos carnavalescos havendo em todos os dias boa concurrence e completa ordem. Hoje para inicio da quaresma será exibido o grandioso film sacro de 1500 metros de extensão dividido em 40 quadros e uma appotheose “A vida Infancia, Paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Christo”, film este mandado colorir expressamente para esta casa e de uma nitidez admiravel. (“Diversões”, 1911, p. 2)

Como descrito no *Jornal Pequeno*, a matéria destaca uma suposta coloração exclusiva para o Helvética para o início do período da quaresma. Observamos

que os exibidores montavam um repertório específico para atrair o público no período da Semana Santa, com filmes que representavam histórias de teor sacro.

A partir de 1911, durante o período da Semana Santa, esse repertório se intensificou nos cinematógrafos pelo Recife. Em um anúncio, lia-se a “Inauguração dos espetáculos apropriados à Semana Santa. Será representado o grandioso film todo colorido expressamente para este estabelecimento pela casa Pathé Frères” (Theatro-Cinema Helvetica, 1911, p. 2).

Porém, em determinados momentos, não eram descritos somente os filmes e quem os produziu. Alguns roubos eram noticiados, como o de um comerciante vindo do interior para as festividades da Semana Santa. Esse foi seguido por um homem que, sendo cordial, o convidou para ir ao cinema e, por fim, aproveitou-se da inocência em que o comerciante estava ao ver os filmes e o roubou. No entanto, a vítima conseguiu chamar a polícia, que prendeu o ladrão (“Mais um Conto do Vigário”, 1911, p. 2). É interessante verificar como, a partir desse caso, podemos inferir a presença de um público vindo do interior do estado e das zonas rurais durante as festividades religiosas, corroborando o fato de o Recife ser um polo cultural da região.

Ao observar as páginas dos jornais, sobretudo em determinados períodos do ano, como os dias que antecedem e preparam para a Semana Santa, nota-se, na mesma página e em vários exemplares, uma relação de paralelismo entre colunas informativas sobre a programação das festividades religiosas – o que seria celebrado em cada igreja, templo ou mesmo procissões ao ar livre – e os anúncios dos cinemas¹⁶.

Sobretudo durante os festejos sacros, essas disposições se repetem, em diferentes periódicos, com destaque para o jornal *A Província*, nos anos 1910 e 1913, por dias consecutivos e algumas delas em destaque na primeira página. Em outro periódico, o *Jornal Pequeno*, isso ocorria também. Como exemplo, a coluna “Semana Santa Actos do Dia de Hoje” (1915) citou: “começando hoje a semana santa, iniciaram-se, em quasi todos os templos da capital e interior, os actos da quaresma” (p. 4). Ao lado, a coluna “Theatros e Cinemas” (1915) descreveu o que seria exibido em cada cinematógrafo (p. 4).

Outro ponto importante é o tamanho de algumas programações nos jornais. Ao trazer o filme *A Vida do Martyr de Golgotha* (Maitre, 2013), que seria exibido nos cinematógrafos na quinta e na sexta-feira santas, o anúncio no *Jornal do Recife* (“A Vida do Martyr do Golgotha”, 1914) descreve detalhes do enredo e informa os gastos da produção da película, com vestuários e cenários, e ainda inclui pequenos quadros desenhados com as fases da vida de Cristo (Figura 3). Podemos verificar que as programações dessas casas exidoras estavam ligadas a filmes distribuídos pela Companhia

¹⁶ Essa correlação entre a disposição dos textos referentes à igreja e aos cinematógrafos foi observada a partir de 1910.

Cinematográfica Brasileira e se serviam de repertórios oriundos de outras regiões do país (Butcher, 2019, p. 170).

Figura 3

Anúncio da Companhia Cinematográfica Brasileira para o filme A Vida do Martyr do Golgotha



Nota: Reproduzido de *Jornal do Recife*, 1914. Em domínio público.

Para atrair o leitor, destacou-se a frase “grandioso acontecimento cinematográfico”, além de “apresentação solenne do magnífico film sacro”, bem como informa uma atualização de uma película anterior: “film completamente aumentado e inconfundível com o precedente VIDA DE CHRISTO (em 5 partes) de ‘Pathé Frères’ igualmente de edição antiga de mais de 6 annos” (“A Vida do Martyr do Golgotha”, 1914, p 5). Indica que havia uma renovação dos repertórios filmicos, tendo como inspiração as produções europeias. Isto é, a relação entre jornais, exibidores e assuntos sacros, mesmo que observados na temática filmica, convergia em diferentes experiências visuais, o que pode ser compreendido como o “resultado de processos de produção de sentido em contextos culturais” (Knauss, 2006, p. 113).

Por sua vez, em 9.4.1914, na programação veiculada no *Diário de Pernambuco*, as sessões do Polytheama (1914) são dedicadas à Igreja, e o anúncio informava que a película sacra seria uma “última copia, importada pelo capitalista J.R. Staffa. Este nosso film é o verdadeiro adoptado na Religião Catholica” (p. 6). Podemos observar o nome de J. R. Staffa, importante exibidor do Rio de Janeiro

e representante da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) na região norte do país, incorporando ao nosso argumento o fato de que vários desses filmes sacros exibidos no Recife eram oriundos principalmente do Rio de Janeiro (Butcher, 2019, p. 170).

No Theatro S. Izabel (1914), utilizavam-se artifícies discursivos para atrair espectadores, como “grandioso e maravilhoso cinematographo, o mais importante da America do Sul” (p. 6), provavelmente pela sua história como a principal casa de espetáculos no Recife no século XIX, mas que começou a diminuir seu prestígio na virada do século XX (Arrais, 1998, p. 23). Ao exibir possivelmente o mesmo filme sacro que o Polytheama, buscou trazer novos elementos para sua exibição, sendo um desses recursos “a orchestra tocará trechos especialmente ensaiados para este film” (p. 6).

No Helvetica (1914), esse recurso sonoro também se faz presente, ao informar que “a orchestra executará uma linda partitura sacra inedita com 40 numeros de musica do maestro Verdi de Carvalho. Por occasião do milagre de Santa Veronica será entoado pela cantora lyrical CLARETTA: Ave Maria, de Gounot” (p. 6). Desse modo, faz-se notório não só o uso de diversos repertórios para atrair o público, como nos fornece indícios de uma estrutura visual e sonora exclusiva para filmes sacros projetados em Recife.

Por último, nessa mesma página do *Diário*, o Theatro Moderno (1914) anuncia que “hoje e amanhã: exhibirão pela segunda vez nesta Capital do film sacro que tanto agradou aos nossos Habitantes A Vida do Martyr Golgotha” (p. 6), mesmo filme que fora exibido em diversos cinematógrafos em outros anos. Dessa forma, notamos que os discursos proferidos nos jornais, por meio dos anúncios, utilizavam uma linguagem específica por meio de palavras como *exclusividade, programmas nunca exhibidos*, dentre outras, para influenciar uma concorrência pelo espaço no mercado cinematográfico, lucrativo para ambos, os exibidores e os jornais.

A partir de 1916, percebemos a diminuição de filmes sacros anunciados nos jornais durante a Semana Santa¹⁷. A forte queda na importação de películas durante a Primeira Guerra Mundial pode ter ocasionado uma mudança forçada na programação nesse período, como também ocorreu no Rio de Janeiro. Em 1920 essa configuração se reproduz novamente; numa coluna intitulada “As Tradicções que Não Morrem – Impressões da Semana Santa” (1920), no *Jornal Pequeno*, descreve-se a força da tradição da fé católica no Recife, já que “o que se viu nas egrejas em que foram celebradas as solennidades da semana santa vale por uma afirmação pujante de que permanece viva a tradição religiosa da família pernambucana”, e “a frequencia de fieis era extraordinaria, em todas as classes” (p. 3). Ainda reforça o vazio da cidade, na quinta e na sexta,

¹⁷ Entre 1909 e 1920, através do *Jornal do Recife*, notamos que a exibição de filmes sacros se concentrou na quinta e na sexta-feira da Semana Santa, com maior frequência nos anos 1911, 1913 e 1914, mas no sábado e domingo, não localizamos exibições na mesma proporção.

devido às famílias estarem em seus convívios familiares. Porém, esse vazio nas ruas era modificado à noite, pois “á noite dos referidos dias, os cinemas estiveram á cunha, exhibindo o magnifico *film* da vida e do sacrifício de Christo” (p. 3), em um processo muito semelhante ao ocorrido no Rio de Janeiro.

Essa inter-relação entre o espaço da igreja e o cinematógrafo confeccionava um regime de visualidade (Mitchell, 2002) que, por sua vez, substituía a oralidade das missas durante o dia, com leituras de textos sagrados e cantorias sacras, por uma visualidade das imagens em movimento, ou seja, uma percepção seletiva (Sérvio, 2014) proporcionada pelo contexto em que tais práticas foram inseridas pelos cinematógrafos.

Além de algumas reações por parte da Igreja, já apresentadas, outras também foram veiculadas pela imprensa da época. Na edição de 29.5.1912, *A Noite* reproduziu com comentários um artigo do *Osservatore Romano* – jornal editado pela instituição no Vaticano – a respeito de projeções cinematográficas em igrejas, na notícia “O Cinema Conquista a Igreja” (1912). Sublinhando o cinematógrafo como mais uma possível fonte de renda para a Igreja, enumeraram-se as regras impostas à realização dessas projeções: separação entre sexos no momento em que ocorressem; vedação ao ambiente totalmente escuro, tal como nas salas de cinema; escolha dos filmes restrita àqueles com temáticas morais e religiosas aprovadas pela instituição e, portanto, devendo ser previamente aprovados pelo bispo local; e, por último, cabia ao padre a tutela das sessões, devendo vigiar o comportamento dos fiéis.

Assim, a notícia sublinha que se trata de orientações gerais a serem difundidas pela Igreja, que se mostrava bastante preocupada com o interlúdio entre os sexos, com a difusão de conteúdos contrários a seus preceitos, sobretudo aqueles consumidos por seus fiéis e, ainda, valendo-se de uma reserva moral quanto ao hábito de ir ao cinema, como já analisamos em outras oportunidades (Lapera, 2019, 2020). Mesmo sendo orientações aplicadas à instituição como um todo, é possível inferir que essas normas encontravam eco no projeto republicano brasileiro para a família nuclear e para a divisão dos papéis de gênero (Caulfield, 2000; Esteves, 1989).

O jornal *Brizas do Campo: Órgão do Christianismo Interdenominacional*¹⁸, cuja editoria era focada em temas religiosos, também abordou o mesmo fenômeno em sua coluna “Cinema na Egreja” (1912), publicada na edição de 14.7.1912: “Segundo as ultimas noticias de Roma, o papa Pio X acaba de permitir o funcionamento de cinematographos dentro das egrejas. Em todo o mundo catholico, esse acto do papa causou surpresa . . . bella e util conquista da sciencia” (p. 4) e, ainda, “uma invenção de utilidade – inquestionavel – e é impossivel, negar que a sua efficacia pode ser grande como meio de educação moral e religiosa” (p. 4).

¹⁸ Apesar de este jornal ter sido editado em Campos dos Goitacazes, resolvemos trazer essa fonte, pois traz informações complementares sobre a reação da Igreja católica às sessões cinematográficas.

Por sua vez, alguns conflitos entre o cinematógrafo e a igreja no Recife eram noticiados pela imprensa, como o caso de um cinematógrafo ironicamente intitulado *Cinema Alegre*. Localizado no Bairro de São José, seria frequentado apenas por homens e gerido por uma pequena sociedade composta por dois homens e uma mulher (“O Caso do Cinema Alegre, 1915, p. 3). Essa última viraria o principal alvo da imprensa após ter tido seu nome divulgado, por ter aberto esse espaço para exibições de conteúdo adulto. Mesmo conseguindo as licenças necessárias para a abertura, as exibições nesse cinematógrafo foram suspensas, por ordem judicial. Esse episódio nos possibilitou inferir alguns indícios sobre o papel da igreja em Recife, sobretudo a partir de sua influência nos setores médios desta cidade, a partir do texto escrito pelo padre Heliódoro Pires.

Sendo esse padre uma figura importante no círculo católico recifense, colaborador do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP), professor de diversos colégios, responsável, no II Congresso Católico de Pernambuco (“2º Congresso Catholico de Pernambuco”), pela elaboração de um ensaio sobre a luta contra a pornografia, intitulado “Um Flagello Nacional” (1914)¹⁹. Alguns meses após a divulgação desse material, escreveu uma carta intitulada “O Meu Protesto Vehemente e um Grito da Alma Católica” (Pires, 1915), publicada no jornal *A Província*, em que relata a existência de um cinematógrafo para exibições de filmes “alegres ou livres”²⁰. Segundo ele, “os cinemas pornographicos constituem o agente mais terrível, mais furioso, mais favorosamente funesto de dissolução social de desfibramento de raça e de enervamento de caracteres” (Pires, 1915, p. 1).

¹⁹ Não encontramos esse texto. Segundo a nota a um jornal *A Província* (“Um Flagello Nacional”, 1914, p. 1), foram impressos em torno de 200 exemplares. Teria 22 páginas e seria escrito por Philon, pseudônimo do padre Heliódoro Pires e divulgado no II Congresso Católico de Pernambuco, em 1914 (“Um Flagello Nacional”, 1914, p. 1).

²⁰ Segundo Lapera (2019), os termos *alegre* e *livre* são eufemismos para pornografia nesse período.

A carta do padre enuncia diversos pontos sobre o que considera ser o papel dos poderes públicos de manterem a ordem moral e de projetarem dados que julga como “authenticos e insofismáveis” (Pires, 1915, p. 1) contra esse desvio de uma cidade que “crê civilizar-se” (Pires, 1915, p. 1). Nessa linha, destaca um projeto civilizador liberal em curso no Brasil por meio da construção de um imaginário social, mas toma certo cuidado para não ferir os valores individuais, em prol de uma nação forte e soberana, ao afirmar que:

O estado não pôde permitir a liberdade particular, individual, quando dessa resulta prejuízo collectivo social, nacional. O estado não pôde dar a liberdade para o crime, para a apotheose do mal. Expôr uma tela pronographica, fomentando a libidinagem, é certamente um crime. A fé, a raça, as tradições, a nobreza de sentimento, o caráter, o futuro do paiz, a grandeza nacional estão acima de tudo. (Pires, 1915, p. 1)

Ao solicitar mecanismos de controle, por parte de autoridades competentes, observamos a defesa de uma censura que poderia estabelecer uma ordem moral,

base discursiva citada em diversos momentos de seu texto. O apelo pela moralidade é direcionado às “Mães de familia pernambucanas”, para que elas não escondam a “indignação de leões feridas!” (Pires, 1915, p. 1), que cuidem dos seus filhos para não verem tais cenas obscenas nas telas, pois isso irá afetá-los quando se tornarem homens e futuros maridos. Pois, para o autor, o “cinema estimulará a infidelidade e o deboche e quando o pae de familia é um desgraçado, um typo sem elevação moral, para o qual as leis do matrimonio nada valem, a familia já começou a desagregar se! Duvidem, si é possivel!” (Pires, 1915, p. 1).

Para o padre, o simples fato de os homens frequentarem o cinematógrafo não fazia sentido, pois “se o cinema é para homens, os nossos jovens e rapazes, de 13 e 14 annos, poderiam reclamar o direito de se incluirem nesta categoria. E ninguem, debaixo do ceu, lhes dirá que elles não são homens” (Pires, 1915, p. 1). Ao questionar a fiscalização por parte da polícia em relação aos jovens, o autor da carta verifica o cinema como lugar de aprendizagem de libidinagem e depravação, já que esses jovens não “estarão sufficientemente preparados, psysica e psychicamente, para resistirem a estas suggestões terribilissimas, a estas scenas baixa, immundas, crúas a estas nudezes excitantes, a esta embriaguez mortal?!” (Pires, 1915, p. 1).

Logo, o pedido do padre às mulheres para que barrem o avanço da destruição de um ideal de família brasileira estaria atrelado às diversas associações criadas no intuito de cumprirem “um papel de cimentação social, de conservação da unidade ideológica das camadas sociais, especificamente da elite” (Marques & Amaral, 2013, p. 299). Assim, os conceitos e preceitos de moralidade e honra sexual estabelecidos pela igreja católica poderiam ser assegurados.

Na carta, o autor descreve leis protetivas contra a pornografia em diversos países como forma de evidenciar que países “civilizados” estariam tomando medidas no intuito de impedir que o circuito exibidor virasse uma escola da imoralidade. Por fim, conclui a carta agradecendo a imprensa e escritores que “se acham tão nobre e formosamente irmanados nesta campanha contra este flagello nacional: a pornografia” (Pires, 1915, p. 1). Ao buscarmos um fio condutor sobre esse cinematógrafo, averiguamos diversos textos em jornais do Recife – entre janeiro e abril de 1915, com críticas embasadas em leis municipais e estaduais, bem como prerrogativas de estabelecer a conservação do ordenamento social, baseado nos preceitos católicos, que serviriam para o fechamento desse cinematógrafo.

Segundo Ginzburg e Poni (1989, p. 172), pode-se encontrar dados seriais, com os quais é possível reconstruir o entrelaçado de diversas conjunturas. Assim, através de testemunhos dispersos e fragmentários, podemos observar um tecido social em que o nome do padre Heliodoro, bem como as citações ao cinematógrafo

alegre por parte de figuras de setores médios, como Olympio Galvão e Mário Sette, vão se distinguindo por meio de um fio condutor, se cruzando e se entrelaçando em um sistema de negociações entre a igreja e esses setores sociais, para a manutenção de uma ordem moral. Logo, como ressalta Lapera (2019), “a perseguição política, administrativa, judicial e policial à pornografia estava na agenda dos idealizadores e dos mantenedores da ordem na primeira república” (p. 14).

Comparando as duas cidades, é possível afirmar que, tanto no Rio de Janeiro quanto no Recife, o público retratado pelos observadores participantes privilegiados em nossa análise (jornalistas, literatos, redatores dos anúncios) mostra-se heterogêneo em sua composição, em sua expectativa quanto ao cinema e à presença na cena pública.

Mesmo assim, algumas considerações são possíveis quanto a esse público. A presença de sujeitos no interior e em zonas rurais explorando a tecnologia do cinematógrafo e se valendo disso nas práticas religiosas ligadas ao catolicismo é algo digno de nota. Além disso, nas duas cidades, alguns sujeitos relacionados aos estratos sociais superiores e médios parecem explorar uma visibilidade na cena pública durante a Semana Santa.

Os donos de cinematógrafos também se mostraram sujeitos ativos nessa negociação em torno da laicidade pragmática (Aquino, 2012). Embora tenhamos percebido projeções de filmes sacros ao longo de todos os anos de modo difuso, a exibição mostra-se concentrada ao longo do período próximo à Semana Santa e a outras festividades ligadas à Igreja.

Ademais, a estratégia dos exibidores no Rio de Janeiro e no Recife em colocar na programação filmes sacros majoritariamente na quinta e na sexta-feira da Semana Santa pode ser vista como um vestígio da negociação operada entre exibidores e Igreja católica, para que os primeiros não fossem alvos de campanhas tão severas por parte de uma instituição que, embora não fosse mais oficial, ainda detinha um forte capital político e social acumulado (Bourdieu, 2006). Por sua vez, parece-nos que também não interessava à Igreja voltar-se ostensivamente contra um meio que vinha chamando a atenção e ganhando popularidade entre seus fiéis.

No caso do Recife, os filmes sacros exibidos na cidade eram oriundos de produtoras estrangeiras que, por meio de sucursais instaladas pelo país, com destaque para as que existiam no Rio de Janeiro, desembarcavam no porto, seguindo para as casas exidoras, imbuídas de estratégias para atrair o público, ligando os repertórios às festividades da Semana Santa.

Também é possível apontar uma maior especialização do mercado de entretenimento carioca em comparação ao recifense no tocante à exploração comercial dos filmes sacros durante a Semana Santa. Não apenas foram

encontrados no Rio de Janeiro mais cinematógrafos, mas iniciativas por parte da Igreja e de outros meios como o teatro para concorrer com eles (as iluminações e ornamentações das igrejas relatadas em uma fonte e o fenômeno das peças sacras aludido em outra). Dentro dessa lógica de competição, a relação de concorrência entre cinematógrafos e Igreja mostrou-se mais evidente no caso do Rio de Janeiro que no Recife, onde a coexistência era mais pacífica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo que algumas fontes tenham sido consultadas a respeito de algumas transgressões aos limites da moralidade religiosa católica, não encontramos em nenhum texto pedido de fechamento de cinematógrafos durante a Semana Santa ou outro feriado religioso nem de punição aos donos por explorarem os filmes sacros, o que indica que a própria instituição tentava negociar com esses novos repertórios e com esses sujeitos que ocupavam a cena pública.

Sobre as fontes, é preciso ressaltar que constatamos uma grande assimetria no número de periódicos disponíveis nos acervos físico e digital da Biblioteca Nacional. Na base de dados da instituição, há 614 periódicos no acervo físico, microfilmados e/ou em formato digital editados na cidade do Rio de Janeiro entre 1900 e 1919 e apenas 47 editados no Recife no mesmo período. Tomamos por base o acervo da Biblioteca Nacional por conta de sua missão legal de receber os periódicos editados no Brasil. Embora existam acervos como os da Fundação Joaquim Nabuco e do Arquivo Público do Estado de Pernambuco, não acreditamos que essa lacuna seja preenchida.

Tal fato implicou uma diferença de ordem quantitativa e qualitativa nas fontes coletadas entre as cidades e, por conseguinte, no peso dessas para nossa análise. Sobre o Rio de Janeiro, artigos e crônicas foram encontrados em maior quantidade e, desse modo, os anúncios ficaram em segundo plano; ao passo que, no caso recifense, esses anúncios, em conjunto com alguns *fait divers*, acabaram ocupando um papel central em nossa abordagem.

Finalmente, destacamos que, em razão da quarentena decretada por conta da covid-19, não tivemos oportunidade de continuar nossa pesquisa de fontes nos acervos mencionados, uma vez que esses encontram-se fechados. Desse modo, selecionamos fontes que já havíamos coletado ao lado de outras disponíveis on-line. **M**

REFERÊNCIAS

- A Semana Santa nos theatros. (1915, 30 de março). *Gazeta de Notícias*, (89), 2.
<https://bit.ly/3pZikwe>

- A vida do Martyr do Golgotha. (1914, 7 de abril). [Anúncio de cinema]. *Jornal do Recife*, (95), 4. <https://bit.ly/36b2jvU>
- Aquino, M. (2012). Modernidade republicana e diocenização do catolicismo no Brasil: As relações entre Estado e Igreja na Primeira República. *Revista Brasileira de História*, 32(63), 143-170. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882012000100007>
- Araújo, V. P. (1985) *A Bela Época do cinema brasileiro*. Perspectiva.
- Arrais, R. (1998). *Recife, culturas e confrontos: As camadas urbanas na campanha salvacionista de 1911*. EDUFRN.
- As tradições que não morrem – Impressões da Semana Santa. (1920, 3 de abril). *Jornal Pequeno*, (76), 3. <https://bit.ly/3i2C6CE>
- Barreto, P. [João do Rio]. (1909, 10 de abril). A revolução dos films. *Gazeta de Notícias*, (100), 1. <https://bit.ly/3J79xj3>
- Bellissimos. (1900, 28 de abril). *Jornal Pequeno*, 2. <https://bit.ly/3Ji3XdJ>
- Benchimol, J. (1992). *Pereira Passos: Um Haussmann tropical*. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes.
- Bernardes, D. (1996). *Recife: O caranguejo e o viaduto*. Ed. UFPE.
- Bourdieu, P. (2006). *A distinção: Crítica social do julgamento*. Zouk.
- Butcher, P. (2019). *Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia* [Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense]. Repositório Institucional do PPGCine UFF. <https://bit.ly/3vbhgZe>
- Carvalho, J. M. (1990). *A formação das almas: O imaginário da república no Brasil*. Companhia das Letras.
- Carvalho, M. A. R. (2012). *Irineu Marinho: Imprensa e cidade*. Globo.
- Caulfield, S. (2000). *Em defesa da honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro*. Ed. Unicamp.
- Cinema na Egreja. (1912, 14 de julho). [Coluna]. *Brizas do Campo*, 4.
- Como os tempos mudam! Os usos e costumes catholicos nos dias de hoje – A concorrência dos cinemas ao culto das egrejas... (1916, 21 de abril). *A Época*, (1380), 1. <https://bit.ly/3i8Wulf>
- Costa, F. C. (2005). *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. Azougue.
- Crary, J. (2013). *Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna*. Cosac Naify.
- Diversões. (1911, 1º de março). *Jornal Pequeno*, (48), 2. <https://bit.ly/3J9FVS6>
- Douglas, M. (1976). *Pureza e perigo*. Perspectiva.
- Douglas, M., & Isherwood, B. (2004). *O mundo dos bens: Para uma antropologia do consumo*. Ed. UFRJ.
- Esteves, M. A. (1989). *Meninas perdidas: Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Paz e Terra.
- Films. (1909, 13 de abril). *A Imprensa*, (490), 2. <https://bit.ly/35QE6uW>

- Foster, H. (Org.). (1988). *Vision and visuality: Discussions in contemporary culture*. Dia Art Foundation.
- Gay, P. (2002). *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média (1815-1914)*. Companhia das Letras.
- Gazeta de Notícias. (1910, 25 de março). [Crônica]. (84), 2. <https://bit.ly/3I0yU4Q>
- Giacomo, C. A. (2019). *Espectadores em trânsito: Identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro do início do século XX* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-08012020-165920>
- Ginzburg, C. (2007). *Mitos, emblemas, sinais*. Companhia das Letras.
- Ginzburg, C., & Poni, C. (1989). O nome e o como: Troca desigual e mercado historiográfico. In C. Ginzburg, E. Castelnuovo & C. A. Poni, *A micro-história e outros ensaios* (pp. 169-178). Difel.
- Gomes, R. C. (2010). Progresso, velocidade, máquina e mídia: Um futurismo periférico e a crônica jornalística de João do Rio. *Rumores*, 4(8). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51206>
- Helvetica. (1914, 9 de abril). [Anúncio de cinema]. *Diário de Pernambuco*, (69), 6. <https://bit.ly/3hYxTj0>
- Kessel, C. (2001). *A vitrine e o espelho: O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- Knauss, P. (2006). O desafio de fazer História com imagens: Arte e cultural visual. *Artcultura*, 8(12), 97-11. <https://bit.ly/3saVhzH>
- Lapera, P. (2019). Entre “alegres” e “livres”: Prazer e repressão à pornografia nos cinemas do Rio de Janeiro (1907-1916). *E-Compós*, 22(1), Artigo ID1623. <https://doi.org/10.30962/ec.1623>
- Lapera, P. (2020). De “bom exemplo” em “bom exemplo”: Consumo cinematográfico e presença das mulheres no espaço urbano da Belle Époque Carioca. *Cadernos Pagu*, (60), e206011. <https://doi.org/10.1590/18094449202000600011>
- Lapera, P., & Souza, B. T. (2010). Cinematógrafo e espetáculos de massa no acervo da Biblioteca Nacional: Algumas notas metodológicas. In J. L. Braga, M. I. V. Lopes & L. C. Martino (Orgs.), *Pesquisa empírica em comunicação* (pp. 381-401). Paulus.
- Luca, T. R., & Martins, A. L. (2006). *Imprensa e cidade*. Unesp.
- Mais um conto do vigario. (1911, 16 de abril). *Jornal do Recife*, (103), 2. <https://bit.ly/3i0Bltt>
- Maître, M. A. (Diretor). (1913). *La vie de notre seigneur Jésus Christ* [A vida do martyr de Golgotha] [Filme]. Pathé.
- Marques, L. C. L., & Amaral, W. V. (2013). Modernas... mas conservadoras: Associações Católicas e o papel do laicato na Igreja Católica no Recife

- durante a Primeira República. *Revista de Teologia e Ciência da Religião da Unicap*, 3(1), 283-305. <https://bit.ly/3H7Xdxb>
- Miller, D. (1987). *Material culture and mass consumption*. Basil Blackwell.
- Mirzoeff, N. (2006). On visuality. *Journal of Visual Culture*, 5(1), 53-79. <https://doi.org/10.1177/1470412906062285>
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: A critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>
- Moreira, F. D. (1994). *A construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1926)* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal de Pernambuco.
- Nascimento, L. (1966). *História da imprensa de Pernambuco*. Ed. UFPE.
- Needell, J. D. (1993). *Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Companhia das Letras.
- O caso do cinema alegre. (1915, 6 de abril). *Jornal do Recife*, (92), 3. <https://bit.ly/3I3qsSr>
- O cinema conquista a igreja. (1912, 29 de maio). *A Noite*, (270), 1. <https://bit.ly/3i1XkAw>
- Pascoa rubra. (1914, 9 de abril). [Anúncio de cinema]. *Gazeta de Notícias*, (98), 5. <https://bit.ly/3MFI9en>
- Pires, H. (1915, 20 de janeiro). O meu protesto vehemente e um grito da alma católica. *A Província*, (19), 1. <https://bit.ly/3CDfimi>
- Polytheama. (1914, 9 de abril). [Anúncio de cinema]. *Diário de Pernambuco*, (69), 6. <https://bit.ly/3hYxTj0>
- Saraiva, K. (2013). *Cinemas do Recife*. Funcultura.
- Semana Santa actos do dia de hoje. (1915, 29 de março). *Jornal Pequeno*, (71), 4. <https://bit.ly/36h7hrb>
- Semana Santa: As igrejas cheias, os cinemas repletos. (1914, 10 de abril). *A Noite*, (834), 1. <https://bit.ly/3KAfgOQ>
- Sérvio, P. (2014). O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digital do LAV*, 7(2), 196-215. <https://doi.org/10.5902/1983734812393>
- Sevcenko, N. (1983). *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Brasiliense.
- Silva, F. D. P. (2018). *Novidade, imaginário e sedentarização: O espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Rural de Pernambuco]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFRPE. <https://bit.ly/365j23A>
- Süssekind, F. (2006). *Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. Companhia das Letras.

- Tavares, A. (1909, 29 de julho). Esparsos... *Jornal Pequeno*, (168), 1.
<https://bit.ly/34BAMDq>
- Theatro Moderno. (1914, 9 de abril). [Anúncio de cinema]. *Diário de Pernambuco*, (69), 6. <https://bit.ly/3hYxTj0>
- Theatro S. Izabel. (1914, 9 de abril). [Anúncio de cinema]. *Diário de Pernambuco*, (69), 6. <https://bit.ly/3hYxTj0>
- Theatro-Cinema Helvetica. (1911, 11 de abril). [Anúncio de cinema]. *Jornal do Recife*, (99), 2. <https://bit.ly/37s6tjD>
- Theatros e Cinemas. (1915, 29 de março). *Jornal Pequeno*, (71), 4.
<https://bit.ly/36h7hrb>
- Um flagello nacional. (1914, 11 de dezembro). *A Província*, (340), 1.
<https://bit.ly/3u0XIVw>
- Vadico, L. (2006). Os filmes de Cristo no Brasil: A recepção como fator de influência estilística. *Galáxia*, (11), 87-103. <https://bit.ly/3vbfxDj>
- Williams, R. (1979). *Marxismo e literatura*. Jorge Zahar.

Artigo recebido em 22 de fevereiro de 2021 e aprovado em 22 de fevereiro de 2022.