



## O CINEMA VIRA NOTÍCIA NOS ESTADOS UNIDOS: SEGUNDAS IMPRESSÕES SOBRE O CINEMA PELA MÍDIA

Cid Vasconcelos\*

Universidade de Fortaleza (Unifor)

[nickmovie@yahoo.com.br](mailto:nickmovie@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Artigo que detalha alguns pontos de uma pesquisa ainda em fase inicial sobre a representação do cinema em seus mais diversos significados por parte da mídia escrita americana entre 1895 e 1910, destacando a questão da moralidade e os processos de classificação dos mais diversos aspectos do dispositivo cinematográfico, tendo como ponto de partida 125 jornais do período dos mais diversos estados norte-americanos. O intuito maior é o de cotejar representações de historiadores do período, centrados sobretudo em órgãos de imprensa especializados, com percepções específicas de jornais não especializados.

**PALAVRAS-CHAVE:** História do Cinema – Imprensa – Primeiro Cinema.

**ABSTRACT:** This article focus on some points of a preliminary survey about the cinema's representantion in its various instances by the north american pressed media between 1895 and 1910. The morality and the labels to classify the cinema institution at all including physical and moral safety in movie theaters and the plot of the movies were analysed through the scope of 125 american newspapers of several american states. The main point is to compare representations of cinema scholars mainly based in specific magazines of the area with the wide press of the period.

**KEYWORDS:** History of Cinema – Press – Early Cinema.

O presente artigo pretende fazer um comentário sobre alguns dos primeiros anos de recepção do dispositivo cinematográfico<sup>1</sup> como um todo nos Estados Unidos.

---

\* Recém-doutor em sociologia pela UFC com a tese **Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos anos 1940**, cuja pesquisa foi empreendida na Escola de Comunicações e Artes da USP durante os anos de 2004 a 2006, onde também participou do grupo de pesquisa Cinema e História, coordenado pelo prof. Eduardo Morettin. Possui vários artigos vinculados aos estudos de cinema publicados em revistas como **Caligrama** (USP), **Ciberlegenda** (UFF), **Semiosfera** (UFRJ), e **AV** (Unisinos) assim como capítulos em livros como a coletânea do **XI Encontro Internacional da Socine** (Sociedade de Estudos de Cinema) e **Latin America Melodrama** (University of Illinois), a ser lançado em breve. Atualmente leciona nas Faculdades Nordeste (Famor) e Universidade de Fortaleza (Unifor).

<sup>1</sup> Lembrando com Jacques Aumont e Michel-Marie que a noção de dispositivo engloba aspectos diversos do cinema que vão desde a câmera que capta as imagens, a projeção, a sala escura, assim

Nesse sentido, minha pesquisa procura captar todas as menções, por mais indiretas que sejam, a qualquer dos aspectos que envolvam a instituição que viria a ser mais claramente definida posteriormente como cinema: recepção, exibição, produção, tecnologia, institucionalização, criminalização, etc. no período que vai de 1895 a 1910, nos mais diversos jornais norte-americanos. O período temporal extenso, que tem se modificado ao longo da pesquisa, foi capaz de propiciar não apenas uma visão mais complexa da recepção do novo meio pela imprensa como, inclusive, de conduzir a alterações substanciais sobre a compreensão desse processo pelo pesquisador, tal como articulado ao final do texto. Divisei, para um primeiro momento da pesquisa, as primeiras 120 entradas disponíveis para o termo *moving pictures* e *motion pictures* no site da Biblioteca do Congresso Americano. Faz parte do acervo da referida instituição on line um projeto denominado **Chronicling America**, que conta com amplo acervo hemorográfico de oito estados norte-americanos<sup>2</sup> que já possuíam um projeto de digitalização avançado em curso. A opção pelos termos *moving pictures* e *motion pictures* foi por se descobrir esses os modo mais populares como os filmes eram conhecidos então em língua inglesa, entre 1900 e 1910. Tal opção pelo termo não restringe a pesquisa em relação a apreciação de todo o dispositivo pela imprensa, já que várias matérias que incluem o termo não se limitam individual ou genericamente a um grupo de filmes, antes pelo contrário, centrando-se muitas vezes em sua recepção, questões morais e outras. Em segundo lugar, porque os próprios termos também podem designar a própria “instituição” cinema abarcando seus vários processos (produção, exibição e distribuição). E, por fim, por não se ter restringido o escopo da pesquisa aos termos em questão, tendo-se investigado denominações como “nickelodeon”, associado sobretudo ao espaço de exibição.

Sem dúvida alguma, 1906 representa o ano que é divisor de águas no processo de visibilidade do meio na imprensa escrita, caso tomemos como referência para além dos números presentes das referências diretas ao termo (Tabela I ao final) uma análise do material selecionado, ou seja, as 120 primeiras entradas já referidas. Enquanto os 5 anos anteriores acumulam 11 referências, o ano em questão sozinho conta com 12

---

como a recepção dessas imagens por parte do espectador. (Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.)

<sup>2</sup> Os estados em questão são Califórnia, Distrito de Colúmbia, Flórida, Kentucky, Nebraska, Nova York, Texas, Utah e Virgínia.

referências sobre uma diversidade de aspectos, apontando para uma dimensão de estabelecimento do cinema enquanto parte - mesmo em termos de preocupação - crescente do “universo burguês”. Algo que ficará ainda mais claro a partir de 1908, que soma o dobro de referências de dois anos antes, ou um 1/5 do total de artigos coletados para a primeira amostra da pesquisa. Para além da questão numérica, no entanto, pode-se perceber que as referências a partir da segunda metade da década se tornam cada vez mais comumente inseridas em contextos de artigos mais amplos, detalhados e diversificados sobre o tema, algo que passaria despercebido quando observados somente os números<sup>3</sup>.

Não por acaso Charles Musser<sup>4</sup> irá datar o início da “era do nickelodeon” como partindo de meados de 1907. Tal fenômeno apontará para tendências diversas no caso da produção, exibição e consumo do cinema. No caso da produção, tende-se a produzir filmes que não mais se sujeitam aos caprichos dos exibidores, ou seja, ocorrem primeiros passos rumo a uma estrutura narrativa linear mais sólida. Deve-se ter em conta enquanto modelo desse novo formato de filme com a presença mais forte do elemento narrativo os filmes que Griffith dirige para a Biograph, a partir de 1908. Filmes em que não mais se torna possível a relativa facilidade com que podiam ser mesclados não somente a outros produtos cinematográficos, como números de magia, dança, música, teatro, etc. em um “programa longo” tais como os filmes dos Lumière, Méliès, Edison ou alguns de Ferdinand Zecca. A extraordinária miscelânea de temas, no último caso, pode ser apreciada através da observação do anúncio de uma sala de cinema que destaca um programa “longo” composto de “um grande número de comédias, sherlock holmes, ladrões de galinhas, lutas de cavalos, elefantes, fantasias árabes, amores enfeitiçados e 40 outros preços populares.”<sup>5</sup> Uma nota jornalística de quatro anos depois fará menção a uma programação da qual consta “dois números de vaudeville, dois filmes e uma canção ilustrada”<sup>6</sup>). Destaque para o fato de agora se tratar

---

<sup>3</sup> Cf. Tampouco se pode deixar de perceber viesés que passam por motivos que fogem ao domínio do pesquisador, como é o caso curioso da anômala quantidade de referências ao termo “moving pictures” no ano de 1899 (Tabela I) certamente menos expressiva de ser condizente com a realidade do que com o projeto de digitalização, sendo igualmente todas as referências de um único jornal.

<sup>4</sup> MUSSER, Charles. **Before the Nickelodeon**: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Co. Berkeley: University of California Press, 1991.

<sup>5</sup> LYCEUM – ORIGINAL Britt-Nelson Pictues, **Woman’s Magazine** Section, The Washington Times, Washington, p. 3, 07/01/06.

<sup>6</sup> GRAND OPERA house. **The Richmond Climax**, Richmond, 14/09/10.

de somente dois filmes, o que aponta para a metragem crescente dos filmes, provavelmente acentuando de igual modo uma maior coerência temática. Por essa época, uma nota de agenda cultural com a programação da capital americana aponta para uma divisão de aproximadamente metade das salas exibindo vaudeville mesclados a filmes e outra metade exibindo exclusivamente filmes<sup>7</sup>. Já em 1908 a estrutura da indústria cinematográfica é complexa o suficiente para merecer um longo artigo detalhado em que se observa dos orçamentos “milionários” de certas produções a uma quantidade bastante surpreendente de técnicos envolvidos que pode se aproximar de uma centena, o que demonstra um processo de divisão de trabalho já bastante segmentado. Apesar das observações sobre o crescimento vertiginoso da indústria, tais considerações são compartilhadas com outras bem mais prosaicas, sobre o fato de várias pessoas ainda acreditarem que os filmes são somente “truques fotográficos”<sup>8</sup>, não tendo existido nada de semelhante diante da câmera.

Algumas mudanças as quais se refere Musser, são perceptíveis de modo bastante rápido na mídia escrita, como já referido no aumento e diversidade de referências com relação às expressões “moving pictures” e “motion pictures”. O mesmo se dá com relação a referência ao termo “nickelodeon” (Tabela II) que acompanha sua trajetória meteórica de uma isolada referência em 1906 para 23 no ano seguinte e 166 em 1908, apontando um significativo declínio em 1910 com relação ao ano anterior que pode ser expressivo da crescente concorrência de novos locais de exibição mais próximos do modelo cinema-palácio, assim como de campanhas de moralização que o tinham como alvo. Outras mudanças certamente levaram mais tempo ou ficaram restritas a comentários dos órgãos de comunicação especializados tais como a menção específica a realizadores e seu reconhecimento artístico, tal como Griffith. Nada de se espantar quando se sabe que os primeiros filmes a apresentarem os créditos de seus realizadores e elenco datam de um período que se inicia por volta de 1911 – no caso de Griffith, somente em 1913, quando de sua saída da Biograph. Bordwell<sup>9</sup> não deixa de enfatizar que a mudança que se presencia no período não pode ser pensada de modo

---

<sup>7</sup> FILMS ARE real help, says YMCA director, **The Washington Times**, Washington, p. 8, 11/10/10.

<sup>8</sup> HOW THE movie picture man, **The Washington Times**, Washington, 17/05/08.

<sup>9</sup> BORDWELL, David; et al. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. London: Routledge, 1988, p. 161.

taxativo ou esquemático quando se pensa que a estrutura de um cinema mais influenciado pelo vaudeville continuaria nos anos seguintes,

[...] em parte por que os realizadores haviam sido treinados nesse sistema, em parte porque os filmes ainda eram exibidos nos ambientes de vaudeville e em parte porque o paradigma clássico levou alguns anos para ser formulado e aceito, de modo mais amplo, como norma.<sup>10</sup> (tradução minha).

Aliás, quanto às referências de se associar o nome de alguém com um determinado conjunto de filmes, não é possível se especificar exatamente como é construída essa relação. É o caso da matéria que se intitula justamente “Os Filmes de Howe”<sup>11</sup>, sobre uma concorrida platéia que vai assistir filmes de temas exóticos e sensacionais (imagens de elefantes na floresta birmanesa, o casamento do Rei Afonso, os jogos olímpicos de Atenas ou uma vista de Devonshire a partir do trem). Afirma-se tratar da terceira visita de Howe a cidade. Seria o mesmo o cinegrafista, exibidor ou produtor dos títulos referidos?<sup>12</sup> O fato do exibidor ser uma referência importante por esses anos também demarca a sua força diante da edição final das imagens referida anteriormente.

Enfim, do mesmo modo que o cinema praticamente fora ignorado pela mídia nos primeiros anos do século, sobretudo se se leva em conta uma análise que vá além da meramente quantitativa – nesse período praticamente todas as referências se encontram voltadas para a fotografia, que já atingira de muito o caráter de entretenimento e lazer familiar e até mesmo o status de arte, em certos casos – essas inovações a que Musser se refere com relação ao crescente reconhecimento artístico de realizadores específicos somente ganharão sua notoriedade mais precisa na grande imprensa posteriormente. Um dos exemplos que Musser considera central para a evolução da narrativa dos filmes provocou por vezes polêmicas, geralmente negativas. Tratava-se dos filmes em que era necessário se ter uma “presciência” sobre a narrativa desenvolvida partir de uma narrativa anterior, fosse uma Paixão de Cristo, um dos exemplos mais funcionais já que bastante conhecido evidentemente ou alguma peça de sucesso contemporânea ou

<sup>10</sup> BORDWELL, David; et al. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. London: Routledge, 1988, p. 161

<sup>11</sup> HOWE'S PICTURES. **Frankfort Roundabout**, Frankfort, 27/10/06.

<sup>12</sup> Aqui o auxílio veio da pesquisa bibliográfica. Musser dedicou um livro a Lyman H. Howe, célebre por sua exibição itinerante de filmes de viagem entre 1880 e 1920. (Cf. MUSSER, Charles, MUSSER, Charles. **Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Co.** Berkeley: University of California Press, 1991)

clássica, o que já restringia bastante a possibilidade de conhecimento prévio por boa parte dos espectadores. Tal polêmica ao qual Musser encontrou inúmeras referências na imprensa especializada passa praticamente indelével na grande imprensa. Por outro lado a referida absorção da fotografia seja a esfera dos registros domésticos ou “exóticos” (a fotografia de índios realizada por amadores é abordada por mais de um artigo) seja – e principalmente – à esfera da arte talvez explique em boa parte a vitória do termo “photoplay” efetuada pela produtora Essanay junto ao público em 1910 enquanto proposta para nova denominação do espetáculo cinematográfico<sup>13</sup>. Algo que não se refletirá nos jornais pesquisados, em que o termo é utilizado com parcimônia quase absoluta (módicas 6 entradas) em comparação com as 14.268 para “moving pictues” e 6.632 para “motion pictures” Vou tentar fazer um apanhado panorâmico, dados os motivos de espaço, dos principais tópicos retratados pelas referências.

### **A MORALIDADE DUVIDOSA DO CINEMA E O FENÔMENO DO NICKELODEON**

A partir do momento que o cinema despertou a atenção da burguesia de modo mais sistemático, com o surgimento dos nickelodeons, também surgiram uma série de temores sobre a moralidade desprotegida de homens e – principalmente – mulheres e crianças que eram levados aos espetáculos cinematográficos. Os chamados “filmes de luta”, que apresentavam cenas de lutas de boxe, são um motivo à parte nessa celeuma, sendo proibidos em diversos estados. Porém outras referências são feitas como, por exemplo, as animações com imagens “bombásticas” e o seu potencial efeito deletério sobre as mentes das crianças<sup>14</sup>. Preocupações essas que também se estendiam à integridade física dos espectadores, no que diz respeito aos incêndios, pois os filmes de menor qualidade geralmente são associados a locais de exibição de características semelhantes: “[...] e as condições físicas das salas são dificilmente menos importantes que o caráter moral de seus programas”<sup>15</sup>.

É o que demonstra, igualmente, uma crescente pressão, inclusive das companhias já mais estabelecidas na indústria, em relação às menores:

---

<sup>13</sup> GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 2.

<sup>14</sup> THE HARM in some moving pictures. **The San Francisco Call**, San Francisco, 03/07/10.

<sup>15</sup> **NEW YORK Tribune**, New York, 09/05/09.

Juntamente com esses projeccionistas incompetentes e locais insalubres e inseguros há o risco de acidentes. Os grandes homens do ramo estão bastante ansiosos de verem uma fiscalização mais apropriada nesses pequenos locais, o que levaria a um progresso tanto para o público quanto para própria indústria.<sup>16</sup>

É sobre uma vistoria da equipe dos bombeiros e recomendações genéricas para os cinemas no sentido de prevenção que aborda outro artigo do mesmo ano<sup>17</sup>.

No outro extremo do espectro moral se encontram filmes que auxiliam na divulgação de mensagens cristãs, filmes que retratam viagens ao exterior e seus “estranhos” costumes, os chamados “travelogues”, invariavelmente acompanhados da fala de um especialista. É interessante perceber, ainda que de modo isolado, uma referência já a “evolução” até mesmo dos filmes ficcionais, citando-se como exemplo os filmes inspirados em Shakespeare, que conseguem ir além das habituais e “mais ou menos vulgares corridas de cavalo, extravagâncias da lâmpada de Aladim e as caricaturas tão prontamente apresentadas pelos projetores de cinema”.<sup>18</sup> Percebe-se que os filmes com o “cheiro vaudevilliano estão dando lugar àqueles de mais elevado interesse dramático”.<sup>19</sup>

Moralidade essa que por vezes, e raramente, encontra-se associada ao próprio espaço do nickelodeon, como quando se afirma que esse novo tipo de espectador, predominante nesse local busca algo de mais sério e de melhor qualidade (Op.cit). Embora aparentemente contraditória com a habitual condenação moral relevada ao nickelodeon, deve-se compreender que tal artigo expressa bem uma certa compreensão de que uma das influências mais perversas do mesmo seria a do vaudeville<sup>20</sup>, do qual se fazia necessário se afastar para se locupletar ou pelo menos se aprimorar enquanto arte. Tal perspectiva é praticamente ponto pacífico em toda a historiografia sobre o período,

---

<sup>16</sup> MILLIONS IN Picture shows. **The Sun**, quinta seção, 07/03/09.

<sup>17</sup> RULES FOR theaters. **The Washington Herald**, Washington, p. 12, 24/09/09.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> GOSSIPS ABOUT The theaters. **San Francisco Call**, San Francisco, p. 26, 11/10/08.

<sup>20</sup> Não deixa de ser curiosa essa habitual visão unidimensional do vaudeville, quase sempre associado à vulgaridade e nunca enquanto celeiro para gêneros que pavimentariam não apenas as carreiras de renomados realizadores do cinema na década seguinte, tais como Mack Sennet ou Chaplin como o próprio cinema narrativo clássico através de gêneros como os “filmes de perseguição” e as *slapstick comedies*. Uma comédia aparentemente ingênua como **Show People** (1928), de King Vidor, apresenta com uma perspicácia talvez ímpar a envergonhada relação do cinema clássico com suas origens vaudevillianas.

com a excêntrica exceção de Grieveson<sup>21</sup>, que chega a comentar, a certo momento, sobre o papel edificador do vaudeville para o nickelodeon.

Essa visão moral do cinema e sua contrapartida por parte dos exibidores dos nickelodeons e das casas de espetáculos herdeiras do vaudeville parece refletir intensamente um processo que já vinha se delineando pelo menos nas duas últimas décadas do século XIX com relação ao novo mundo do entretenimento voltado para às massas. Ou seja, de um lado antigas formas de entretenimento familiar, com palestras com informações culturais de viés grandemente religioso; de outro, a diversão pela diversão gerada por espetáculos de cunho secular, de muito maior apelo popular<sup>22</sup>. O que talvez Musser deixe de frisar em sua obra é que o cinema viria se somar aos dois tipos de entretenimento, a essas duas visões contraditórias de mundo e diversão, como se pôde observar acima.

Os efeitos do novo espetáculo na província são observados de modo aparentemente irônico nessa ambígua nota de um semanário:

O povo de Anacostia já começa a sentir os efeitos benéficos que os espetáculos de cinema por cinco centavos provocam nas mentes de rapazes e garotas e, particularmente, a abertura dos espetáculos aos domingos vem contando com uma oposição amarga da igreja e de outros.<sup>23</sup>

Noutro exemplo, trinta cartas de mães são enviadas ao prefeito com reclamações sobre impropriedades relativas a exibição de filmes e ao público infantil. O artigo exemplifica com uma das cartas na qual a mãe relata de seu temor com relação às jovens, incluindo sua filha, utilizarem parte de seu tempo nesse local “pavoroso”. Uma das críticas ressaltadas na mesma reportagem é do baixo custo da licença anual dos proprietários das salas de exibição (26 dólares) diante das pagas pelos proprietários de teatros (500 dólares). No embate exemplificado no artigo entre proprietários das salas de exibição e as autoridades policiais, os primeiros procuram se safar através de uma legislação ainda bastante precária e pouco homogênea. Com relação a abertura ou não

---

<sup>21</sup> GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 19.

<sup>22</sup> MUSSER, Charles. **Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Co.** Berkeley: University of California Press, 1991, p. 19.

<sup>23</sup> ANACOSTIA, **The Weekly News**, 11/09/09.



das salas aos domingos, os proprietários afirmam que “a lei do domingo<sup>24</sup> difere tão enormemente nos tribunais e nos departamentos de polícia que fica difícil para o cidadão comum cumprir a todos os requisitos”.<sup>25</sup> A lista de temas proibitivos, no entanto, parece abarcar praticamente todos os gêneros então produzidos como “apresentações de tragédias, comédias, ópera, balé ou farsa” ou ainda lutadores de boxe (com ou sem luvas), apresentações circenses e equestres, acrobatas, dança da corda ou apropriação integral ou parcial de peças teatrais. A lista dos temas aprovados, bem mais concisa, refere-se não coincidentemente aos mais culturalmente prestigiados pelo *establishment*, ou seja, filmes que ilustravam palestras de “ordem educacional ou instrutiva” e também a apresentação de orquestras e outros instrumentos musicais ou vocais, mas sem conexão com qualquer exibição teatral. Aliás, as palestras tampouco podiam ser associadas a qualquer espetáculo teatral<sup>26</sup>. A preocupação com as obras teatrais bastante referida na legislação parece ser menos de ordem moral do que provavelmente vinculada a apropriação sem autorização de espetáculos teatrais e a questão dos direitos autorais.

Ao menos um comentário mais preciso deve ser dedicado ao *nickelodeon* e sua importância em relação ao debate moral e higiênico do período. A historiografia clássica<sup>27</sup> e à nova historiografia<sup>28</sup> sobre o período, para não falar de uma historiografia voltada para a história do cinema de modo mais amplo<sup>29</sup> e de recortes sobre os meios de comunicação que vão além do cinema<sup>30</sup> associaram sempre a representação dos nickelodeons como locais de exibição precários em bairros populares, portanto alvos

---

<sup>24</sup> A Lei do Domingo se refere a polêmica sobre a abertura das casas de espetáculos aos domingos, contrariando princípios éticos religiosos. O fato dessa lei, já existente nas duas últimas décadas do século anterior, somente ser questionada em termos das casas que exibiam filmes, assim como as preocupações no que diz respeito ao código de segurança aos incêndios, a partir de 1907 são mais uma demonstração do quanto o crescimento massivo do nickelodeon chamou a atenção da sociedade. (Cf. GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004.)

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> TO WATCH Sunday shows – Police get order from Bingham to enforce the law. **The Sun**, p. 2, 27/12/08.

<sup>27</sup> JACOBS, Lewis. **The Rise of American Film**. New York: Harcourt Brace, 1939.

<sup>28</sup> GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004.

<sup>29</sup> RHODE, Eric. **A History of the Cinema – From Its Origins to 1970**. New York: Hill and Wang, 1976, p. 43.

<sup>30</sup> CIZTROM, DANIEL J. **Media and the American Mind**. Chapper Hill: North Carolina University, 1982.

fáceis de serem criticados pelas campanhas moralizadoras do cinema. Uma alegada incompreensão do “mapa do entretenimento”, ou seja, da distribuição de tais casas de espetáculo pela cidade de Nova York parece ter sido um dos motivos do respeitado historiador Robert C. Allen<sup>31</sup> ressaltar que tal estereotipo aparentemente dizia respeito a uma compreensão equivocada do fenômeno. Allen sugere se tratar de uma deformação de pesquisadores que se restringiram a zona de Nova York já aludida e esqueceram não somente outros trechos da cidade como de todo o restante do país. Voltaria a ressaltar que mesmo a proposição de Allen não sendo necessariamente equivocada, pois a imprensa poderia ter focado principalmente nessas zonas associadas aos bairros pobres, conseqüentemente provocando o equívoco de pesquisadores posteriores, autores mais recentemente questionaram os méritos da afirmação de Allen, inclusive no que diz respeito ao próprio mercado nova-iorquino<sup>32</sup>, ressaltando ser esse um ponto ainda longe de pacífico.

Deve-se destacar, no entanto, a partir da análise da referência ao termo pela imprensa, que ela se situa maciçamente nos adjetivos negativos associados a casa de espetáculos, demonstrando igualmente uma identificação mais afim com a visão do conjunto de historiadores citados e parece contradizer Allen, senão vejamos a partir de uma pequena amostra de trechos do material selecionado:

Outro dia, enquanto caminhava por uma rua, passei diante de um Nickelodeon, diante do qual letreiros enormes e brilhantes anunciavam que **Love's Revenge** e **Dead Men Tell no Tales** iam ser exibidos aquela noite.

Se vou para um Nickelodeon não pretendo assistir coisas como essas. Elas deixam um gosto ruim em sua boca; se você frequenta em excesso acaba comprometendo seu gosto por verdadeira literatura.

Antes de tudo, eu acho que deveriam ser exibidos muitos filmes de viagens que mostrassem,, por exemplo, pessoas escalando os Alpes, experiências em minas e caçadas na África com Roosevelt.<sup>33</sup>

Esse depoimento é bastante rico ao expressar, de modo condensado, muito do olhar burguês e culturalmente “higienizador” que esboça um choque diante do

---

<sup>31</sup> ALLEN, Robert C. Motion Picture Exhibition in Manhattan 1906-1912: Beyond the Nickelodeon. In: KINDEN, Grahah Anders (Org.). **The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures**. Carbondale: Southern Illinois U Press, 1982.

<sup>32</sup> GUNNING, Tom. Early American Film. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church. (Orgs.). **The Oxford Guide to Film Studies**. New York: Oxford U Press, 1998.

<sup>33</sup> AN INTERVIEW with a nickleodeon friend, **The San Francisco Call**, San Francisco, p. 12, 21/08/10.

marketing agressivo que vende atrações primárias associadas ao sexo e a morte. Diante desse “sensacionalismo capenga” se propõe o que era então considerado de bom gosto, em termos de cinema, os chamados filmes de viagens (travelogues) e os que apresentam personalidades políticas, sendo adicionada à dimensão nacionalista-patriótica as paragens exóticas africanas. Não menos interessante é a correlação do cinema não com o teatro, como habitual, e nem mesmo com o jornalismo, mas com a literatura, como se tratasse de um gênero literário de terceira categoria.

Em outro artigo que faz um apanhado geral sob um aparente tom de neutralidade, os preconceitos surgem de modo mais subliminar, nas referências sobre se encontrar entre o público favorito da controvertida casa de espetáculos as crianças e “as raças latinas que não conseguem falar inglês, que não podem compreender sequer uma palavra de uma peça em inglês, mas que podem entender e gostar de um filme de pantomima”.<sup>34</sup> A associação do imigrante a figura de debilidade que requer cuidados especiais e sua associação com outra figura típica a requerer tais cuidados, a da criança, é bastante comum no período, como deixa evidente a declaração de certo reverendo de que “os filmes são particularmente perniciosos pelo fato de serem vistos ‘pelos mais jovens e ignorantes’, particularmente ‘os que não podem compreender o inglês ou não podem ler’”.<sup>35</sup>

Desnecessário talvez se faça ressaltar o evidente etnocentrismo que vai além de simplesmente considerar a incompreensão da língua inglesa por parte dos imigrantes ao associá-la com um tipo racial específico (raças latinas) e ao espetáculo cultural correspondentemente inferior (pantomimas filmadas ao invés do teatro dramático de respeito). Essa alusão aos imigrantes, associados a imoralidade e criminalidade em uma série de reportagens jornalísticas, floresceram rapidamente, a partir do meio-oeste americano segundo Grieveson<sup>36</sup>.

Talvez bem mais enigmática ainda permaneça a visão social e moral sobre o período que antecede o nickelodeon, sobretudo os primeiros cinco anos do cinema. Não acredito que até hoje a historiografia tenha dado uma resposta efetiva sobre o tipo de

---

<sup>34</sup> RULES FOR theaters. **The Washington Herald**, Washington, p. 12, 24/09/09.

<sup>35</sup> GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 189.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 61.

exibição que acompanhou esses primeiros anos. Tratavam-se predominantemente de casas de espetáculo de maior prestígio cultural ou de exibidores itinerantes e com perfil ainda mais próximo do vaudeville? Pelas indicações de jornais da época, mais elogiosas ou neutras, poderia se apostar na primeira hipótese. Como então se falar que uma das revoluções provocadas pelo nickelodeon foi justamente o de trazer o espetáculo cinematográfico para um espaço fixo? A imprensa simplesmente teria ignorado a associação do espetáculo cinematográfico com o vaudeville e se detido somente nos travelogues e outros gêneros “recomendados”? O nickelodeon popularizou o espaço sedentário antes associado com instituições de maior prestígio como academias culturais, museus e congêneres e com seus equivalentes fixos menos apreciados como as “penny arcades”? O perfil do público espectador parece ter se popularizado com o nickeloden, ao menos é o que se pode ler nas entrelinhas dessa consideração sobre “o espectador médio do nickelodeon não possuía um conhecimento particular”<sup>37</sup> para compreender os dramas que se baseavam em um repertório literário como era comum então. Se esse tipo de drama já era produzido antes, sem esse mesmo questionamento, pode-se ter em conta que antes haveria um público mais sofisticado que não teria problemas em reconhecer elementos provenientes de uma cultura teatral ou literária. Ou teriam sido os filmes do período que se tornaram mais sofisticados e com referências mais eruditas do que os realizados antes?

### FOI AO CINEMA E SALVOU A FAMÍLIA

Entre os artigos que defendem, de um maneira geral, o cinema, encontra-se um de um diretor de um Y.M.C.A, a célebre associação católica voltada para a juventude, após uma inspeção pelos cinemas da capital, no qual o mesmo afirma que a maior parte dos filmes exibidos são espetáculos para toda a família, mais ajudando que prejudicando os valores familiares, consistindo uma minoria os filmes não recomendados ou prejudiciais<sup>38</sup>. É interessante pensar que duas das defesas mais acirradas do cinema em meio a uma panacéia geral sobre a necessidade de sua moralização venham justamente de autoridades religiosas. Em uma delas o responsável pelo ensino de religião no país

---

<sup>37</sup> GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 189.

<sup>38</sup> FILMS ARE real help, says YMCA director, **The Washington Times**, Washington, p. 8, 11/10/10.

afirma sobre a necessidade da utilização de filmes nas aulas de religião como um atrativo pedagógico que não pode ser desprezado<sup>39</sup>. Desnecessário afirmar que os setores progressistas da sociedade também se pautavam pela moralidade, só que agora revertendo a chave da apreciação sobre o cinema, considerado um meio que poderia ser benéfico quando comparado a outras formas de entretenimentos das classes populares tais como os *saloons*<sup>40</sup>. Os anos de 1909 e 1910, ainda que registrem vários artigos sobre a necessidade de moralização do cinema e censura as lutas de boxe após um extenso movimento nesse sentido, também apresenta um maior aceno para o crescimento do status moral do meio como deixa patente o seguinte trecho: “Apesar de ainda existirem muitos lugares onde filmes vulgares são exibidos, esse número tem decrescido rapidamente. Além do que, o verdadeiro valor educativo da câmera cinematográfica está começando a ser sentido”.<sup>41</sup> Tal tom laudatório ao cinema não parece ser isolado, mas ser parte de um esforço mais amplo, associado evidentemente a indústria cinematográfica e certos setores da igreja e da imprensa, aos quais o referido jornal deveria se unir, no sentido de que havia publicado matéria de teor semelhante uma semana antes. Tal matéria se encontrava inserida entre grandes anúncios que fazem propaganda tanto de uma série de adaptações de Shakespeare quanto um anúncio do distribuidor da empresa francesa Gaumont que traz como lema “A realização de um filme é uma arte mais difícil que a encenação de uma peça sofisticada”.<sup>42</sup> E, ao lado da ilustração de estúdios da empresa em Londres e Paris, acrescentará que o grande elenco disponível e o enorme cuidado na preparação dos cenários é similar a das produções de grandes óperas. Realiza também uma revisão da breve história do cinema, que acredita ser de 12 anos, afirmando que seu processo de “evolução” levou inicialmente as pessoas a se admirarem da invenção e não dos temas tratados ao seu oposto nos dias em que o cronista escreve: “Hoje é o tema que interessa e não a novidade da invenção.”<sup>43</sup> Há,

<sup>39</sup> PICTURES IN religion class, *Deseret Evening News*, 13/08/10.

<sup>40</sup> GRIEVESON, Lee. **Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 25. Tal argumento a favor do cinema será explorado pela própria indústria cinematográfica, na extensa cruzada moralizadora presente em filmes como **A Drunkhard's Reformation** e **What Drink Did** (ambos de 1909), dirigidos por D.W. Griffith, apresentando o teatro (enquanto espelho do cinema) como propiciador de uma arte capaz de regenerar homens alcoólatras ou o *saloon* como espaço de desestruturação familiar a partir do alcoolismo do chefe da família respectivamente.

<sup>41</sup> PICTURE SHOWS educators, *The Sun*, 14/03/09.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> MILLIONS IN picture shows. *The Sun*, quinta seção, 07/03/09.

portanto, toda uma motivação em ressignificar o que poderia ser uma mera curiosidade tecnológica em arte séria, associada ao teatro e a ópera. Porém, ao mesmo tempo, é involuntariamente irônica qualquer tentativa de se falar em um “cinema”, pois existem possibilidades múltiplas que resistem a qualquer processo de classificação homogeneizador.

### PROCESSOS DE CLASSIFICAÇÃO

Para ficarmos no próprio exemplo recém-citado, não deixa de ser interessante se observar que compartilha a mesma página do anúncio um extenso artigo jornalístico no qual o cinema considerado é aquele que “apresenta vistas excitantes” de temas como o dos vaqueiros, Niagara Falls ou a África, nada que, nas suas devidas proporções, os cinegrafistas de Lumière já não trabalhassem muito antes. As apresentações de tais vistas, normalmente acompanhadas de uma palestra, eram bastante consideradas, como acima exposto, porém em nenhum momento se questiona o quão diverso é esse tipo de cinema das ficções a partir de temas literários consagrados, outro gênero benquisto. Faz-se importante, para demarcar quais filmes seriam recomendados, que houvesse uma distinção entre os gêneros diante da grande diversidade tanto temática quanto estética das produções de então.

Como em qualquer outra atividade humana, o cinema, desde os seus primórdios, sofreu um processo para tentar classificá-lo. Em certa crônica<sup>44</sup>, os filmes são divididos segundo o seguinte espectro, os “legítimos” e as “cenas naturais”.<sup>45</sup>

No caso dos primeiros se filmam motivos como paradas militares, corridas de carros, caças a raposas ou tigres, gênero segundo o qual o cronista afirma ser impossível o falseamento. Tal gênero de filme sempre é associado com características impossíveis de serem reproduzidas no “palco teatral”. Um público mais selecionado que o do “nickelodia” que se diverte de modo indiscriminado com toda sorte de espetáculos é

---

<sup>44</sup> HOW THE movie picture man, **The Washington Times**, 17/05/08.

<sup>45</sup> Classificação que parece antecipar, em certos aspectos, uma divisão igualmente valorativa entre “posados” e “naturais” no cinema brasileiro, ainda que sob sentido inverso tanto no que diz respeito ao termo “naturais”, utilizado pelos brasileiros para pensar o que se aproximaria mais hoje do documentário, quanto numa ênfase negativa nesse gênero por parte da crítica brasileira, vindo a ser conhecido pejorativamente como filmes de “cavação”, algo que é considerado positivo no artigo em questão justamente por ser impossível de ter um equivalente teatral.

aquele que atende ao chamado de palestras em “liceus, escolas dominicais” para quem o cinema abriu um “campo inteiramente novo”.<sup>46</sup>

Já as “cenas naturais” tratam de encenações sobre fatos extraordinários do cotidiano dramatizados tais como seqüestros, fugas, assaltos, etc. Aqui já se faz presente a relação complexa que se estabelece entre o que se filma e o que é filmado. Em muitos desses filmes o autor chama a atenção para a participação de populares durante a cena, aumentando o seu caráter de autenticidade, numa dimensão evocativa de um desejo que seria posteriormente atribuído a movimentos do cinema moderno tais como a Nouvelle Vague. Ainda que, ao mesmo tempo, o autor não deixe de fazer menção ao mais comum oposto, tratando-se de se levar duas câmeras distintas, para com uma delas se enganar o público presente na locação, de forma a que não fique comprometido o andamento da diegese narrativa. Dentro desse subgênero o autor classifica igualmente filmes produzidos no momento contemporâneo e em locações como as rotineiras *Paixões de Cristo*, destacando o fato de que o cuidado com os detalhes nessas produções faziam quase como se fossem filmadas na própria época, numa tentativa que evidentemente também busca criar uma maior similaridade entre esses dois grupos de filmes (com temática contemporânea e históricos). Nos próprios anúncios publicitários, como um da companhia Selig, fica evidente o desejo de se diferenciar dos filmes de trucagens, por apresentarem-se “sempre naturais, fiéis à vida”.<sup>47</sup> Por outro lado as trucagens parecem permitidas desde que, curiosamente, sejam compreendidas enquanto maximizador do efeito realista buscado, tal como no anúncio de David Belasco, mais famoso empreendedor do teatro de então e modelo para Griffith, que já havia incorporado o espetáculo cinematográfico em sua grade de atrações, ainda que numa porção mínima do anúncio que faz menção a um “concerto de filmes” que inclui além do caráter educativo e de entretenimento “maravilhosos efeitos semelhantes a vida”.<sup>48</sup> São os filmes de trucagens – literalmente chamados de “terceira classe” – também conhecidos como “filmes de mistérios”, que são os menos considerados por fazerem uso de truques ausentes, ao menos na visão do cronista, nos dois outros gêneros<sup>49</sup>. Uma consideração

---

<sup>46</sup> CRAZY FOR the moving pictures, *The Sun*, segunda seção, 14/03/09.

<sup>47</sup> MILLIONS IN picture shows. *The Sun*, quinta seção, 07/03/09.

<sup>48</sup> SUNDAY AMUSEMENTS, *The Washington Times*, 09/02/08.

<sup>49</sup> O que não deixa de ser interessante, no sentido de que as *Paixões de Cristo* não estavam imunes às trucagens, antes pelo contrário quando se pensa, por exemplo, em um filme como *A Vida e Paixão de*

que não elimina a de outro jornal, antes pelo contrário, de ser o gênero mais popular de filmes<sup>50</sup>.

O que fica patente na classificação do cronista acima exposta é o quanto à associação da imagem com a representação realista da própria vida vem a ser o quesito principal a diferenciar a qualidade dos filmes e não qualquer motivo ético, por exemplo, associado ao conteúdo dos filmes em questão. Nessa escala, aqueles que reproduzem eventos exteriores e com um olhar mais próximo do que chamaríamos hoje de documentarizantes são os mais valorizados pois autênticos como a própria vida. Os que privilegiam cenas externas ou tentam reproduzir com maior mimetismo a realidade, ainda que encenados, teriam um valor um pouco inferior aos primeiros, não importa se Paixões de Cristo ou filmes de perseguição e assalto. No final da escala viriam os assumidamente fantasiosos e que ganhariam a menor simpatia do cronista por sua facilidade em falsearem a realidade a partir de truques “fáceis” que o autor faz questão de detalhar (abertura e fechamento da objetiva para a substituição e transformação da cena, fundo neutro para associação de elementos filmados em locais distintos, reversão do filme).

### DUAS FACES DO EXÓTICO: A MODERNA E A DISTANTE

Desde os primeiros filmes dos Lumière fica evidenciado que o apelo do cinema poderia ser grandemente voltado tanto para a apresentação de tecnologias as mais recentes e inovadoras (por exemplo, o engenhoso registro da esteira rolante em **Inauguration de l'Exposition Universelle**, de 1900 ou os 3 filmes produzidos por Edison a partir do mesmo engenho) com, por outro lado, flagrantes de recantos e práticas “exóticas” distantes tais como o uso do ópio por orientais ou práticas da religião islâmica, ambos devidamente encenados para os cinegrafistas à serviço dos irmãos de

---

**Jesus Cristo** (1905), que foi motivo de minha análise em texto ainda inédito. No caso das paixões, tal utilização de trucagens seria “perdoada” por adentrarem no campo da representação do sobrenatural, milagroso? Nesse sentido, a mesma trucagem que o cronista faz exemplar a ser criticado da justaposição de cenas de um pescador em estúdio e imagens “submarinas” na série **O Pescador de Pérolas** para simular uma cena de pesca poderia ser aplicada para a famosa cena de Jesus atravessando as águas do mar sem se molhar. O mais interessante de tudo é quando se sabe que tanto a série ao qual o autor faz referência quanto a Paixão de Cristo citada foram dirigidas pelo mesmo realizador, Ferdinand Zecca. Por outro lado até mesmo filmes de atualidades ou “legítimos” como chamados pelo cronista não eram totalmente avessos às trucagens como demonstra **Pan American Exposition by Night** (1901), no qual uma panorâmica descritiva, típica do gênero, subitamente passa a flagrar a noite e não mais o dia, sem que maiores sobressaltos na imagem sejam percebidos.

<sup>50</sup> CRAZY FOR the moving pictures, **The Sun**, segunda seção, 14/03/09.



Lyon. Ou ainda a figura indígena que se tornou logotipo da produtora Essanay<sup>51</sup>. Essa atitude ambígua impregna até mesmo os logotipos das empresas produtoras, uma das dimensões simbólicas mais efetivas da parte dos produtores de um filme. No caso de uma produtora como a Urban, em anúncio já explorado acima por outros motivos<sup>52</sup>, observa-se o protótipo de um deus grego com um estratégico pano a lhe cobrir o sexo carregando um globo no qual se observa o lema “Nós colocamos o mundo diante de você”.<sup>53</sup> A associação entre o mítico e o moderno se faz aqui na figura dessa réplica de deus olímpico se equilibrando em um veículo composto somente de uma roda alada e seguido no mesmo trilho por um trem ao fundo e ao lado um navio singrando no mar. Algo bastante sintomático das próprias pretensões dos profissionais da indústria cinematográfica em tentarem equilibrar inovações tecnológicas de ponta do novo meio associadas com a rapidez da modernidade com uma tradição ancorada no clacisismo que poderia ser vinculado a artes já efetivamente reconhecidas como o teatro.

Os próprios cronistas da época advogam um cinema que explore temas como os “do nosso Oeste” com cenas excitantes da vida dos vaqueiros, Niagara Falls, animais da selva africana, “as grandes indústrias do país, o terremoto de Messina, o atentado ao Rei Alfonso no dia de seu casamento”.<sup>54</sup> Ou seja, mescla-se ao exótico geográfico uma curiosidade pelas novas tecnologias e as atualidades, todos costurados por um certo chamariz sensacionalista que não é observado como negativo.

O que foi apresentado são apenas algumas apreciações iniciais sobre uma pesquisa, ainda em seu momento exploratório, que pretendo delimitar melhor seu escopo a partir do contato ainda mais próximo com o extenso material demarcado.

## CONCLUSÃO

As mudanças no recorte temporal do trabalho tem igualmente propiciado uma compreensão nova sobre o processo de recepção do que hoje se chama cinema pela imprensa da época. O primeiro recorte, centrado entre os anos de 1900 e 1910, mesmo que não tenha sido uma escolha minha - tinha como base a produção hemerográfica

---

<sup>51</sup> MILLIONS IN picture shows. **The Sun**, quinta seção, 07/03/09.

<sup>52</sup> MILLIONS IN picture shows. **The Sun**, quinta seção, 07/03/09.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> MILLIONS IN picture shows. **The Sun**, quinta seção, 07/03/09.

disponível *on line* pela Biblioteca do Congresso Americano nesse primeiro momento da pesquisa – parecia justificar uma certa compreensão bastante disseminada de se tratar de um momento significativo no qual o cinema deixa de ser uma atração de feira, semelhante ao *vaudeville*, e conquista um espaço fixo, a partir daí atraindo uma atenção muito mais efetiva por parte da mídia impressa. E também maior respeitabilidade enquanto espetáculo.

Com a incorporação, em um segundo momento, de jornais que fazem menção ao meio em seus primeiros anos, ou seja, de 1895 a 1900, a partir da inclusão desse material no *site* acima referido houve, no entanto, uma atenuação dessa primeira prerrogativa. Mesmo que a atuação da mídia sem dúvida tenha crescido com o tempo, como já observado, não houve um processo gradual de aceitação do meio, mas antes um movimento que parece corroborar o que certos autores próximos de uma nova historiografia sobre o período, surgida por volta do final da década de 1970, defendem. Ou seja, um primeiro momento de aceitação e valoração positiva, amplamente sustentada pela amostra coletada de jornais, do novo espetáculo, que fazem menção ao seu caráter educativo e recreativo e, ao que tudo indica, mais associado ao universo burguês. O momento de disseminação mais ampla do novo meio, com a incorporação maior de um público popular, sobretudo a partir dos *nickelodeons* vai menos atenuar esse preconceito inicial, como se supunha em um primeiro momento, algo que podia ser constatado a partir do recorte 1900-1910, do que problematizar de modo crescente, com relação ao período anterior, sobre a insalubridade e a insegurança desse novo espaço de diversão tanto no aspecto moral quanto físico. Algo que se torna compreensível quando se toma os últimos anos da primeira década do século XX, pois já se pode perceber um esboço de reação no sentido de moralização do meio que irá ficar mais definido na década seguinte, tornando-se prevalente com a constituição do que veio a ser chamado cinema clássico, por volta de meados da mesma década.

Tabela I – Referência exata a palavra Moving Pictures nos jornais norte-americanos digitalizados pela Biblioteca do Congresso americano no período entre 1895-1910.

Moving Pictures		
1895	0	
1896	0	
1897	8	

1898	113	
1899	5	
1900	559	
1901	503	
1902	669	
1903	706	
1904	664	
1905	859	
1906	1.002	
1907	1.478	
1908	1.864	
1909	2.652	
1910	3.186	
Total	14.268	

Tabela II – Referência exata para a palavra Nickelodeon nos jornais americanos digitalizados pela Biblioteca do Congresso Americano no período entre 1895-1910.

Nickelodeon		
1895	-	
1896	-	
1897	-	
1898	-	
1899	-	
1900	-	
1901	-	
1902	-	
1903	-	
1904	-	
1905	-	
1906	1	
1907	23	
1908	166	
1909	261	
1910	177	
Total	628	