



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BEATRIZ CAFÉ SACRAMENTO

“ME LEVE SEMPRE AO CINEMA, VOS SUPLICO SANTA EMMA”: o cinema e as elites em Feira de Santana (1912-1938)

Salvador

2021

BEATRIZ CAFÉ SACRAMENTO

“ME LEVE SEMPRE AO CINEMA, VOS SUPLICO SANTA EMMA”: o cinema e as elites em Feira de Santana (1912-1938)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Moreno Laborda Pacheco.

Salvador

2021



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



ATA-PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO		MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
Beatriz Café Sacramento		218122063	Mestrado
TÍTULO DO TRABALHO			
"Me leve sempre ao cinema, vos suplico Santa Emma": o cinema e as elites em Feira de Santana (1912-1938)			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Moreno Laborda Pacheco - (UFBA - orientador)		007.895.365-01	
Lielva Azevedo Aguiar (UNEB)		013.937.725-52	
Antonio Luigi Negro (UFBA)		941.153.207-10	

ATA

Aos quinze dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e um, em ambiente virtual, foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Beatriz Café Sacramento, mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Bahia. Após a abertura da sessão, o professor Moreno Laborda Pacheco, orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra à autora, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas da examinada. Ao final, a banca, reunida em separado, resolveu pela **aprovação** da aluna. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL

A dissertação cumpre plenamente com os requisitos esperados em um Mestrado em História e consiste em contribuição de qualidade para as pesquisas de pós-graduação. A banca considera que a investigação da autora apresenta uma análise original para os estudos das elites em Feira de Santana e sua atuação política e cultural, em associação sobretudo com o cinema. Deve-se de destacar o ineditismo de parte das fontes utilizadas, em especial o jornal *A Flor*, o que não deixa de ser ainda mais notável em tempos de pandemia.

SSA, 15/07/2021: Assinatura da aluna:

SSA, 15/07/2021: Assinatura do orientador:

AGRADECIMENTOS

Finalmente das minhas mãos sai escrito aquilo que desejei durante os curtos últimos anos. Agradecer aqui significa o encerramento de um ciclo que não se restringiu à academia. Fazer o mestrado foi uma imersão extremamente dolorosa. Eu escolhi me jogar diante do sol a pino de olhos arregalados. Nunca mais enxerguei de outra forma. Machucou, mas foi escolha. Talvez a escolha mais certa em toda a minha vida.

Durante muito tempo, ritualizei o meu viver e a minha experiência. Tudo precisava estar calculado, racionalizado. Como eu era uma jovem muito mais jovem do que sou agora, eu tinha disposição para fazer e acontecer. O Brasil era outro, éramos outros. Eu era outra. Tudo parecia sempre se alinhar na minha visão ainda ingênua. Eu fazia tudo fazer sentido.

Porém, quando iniciei o mestrado, algo saiu dos meus planos e não seria simples de organizar. Meu corpo se abateu com problemas que fugiram do meu controle. Alienei-me de maneira inconsciente de tudo. Nada fazia sentido e não era por minha escolha. Eu, como historiadora, senti meu trabalho se descolando de mim. Estava fora do tempo, fora de tudo. Escrever, é claro, se tornou a coisa mais difícil a ser feita. Porque eu queria que ela fizesse sentido. Na minha idealização, eu deveria me colocar diante do computador e redigir o texto perfeito. Não conseguia e jamais conseguiria, pois é impossível.

Eu não tinha como analisar as fontes, estudar, com essa percepção fraca. Estudar e escrever História é perceber a ausência de lógica e voltar os olhos às relações. Seria impossível escrever essa dissertação se eu continuasse me olhando no espelho e me perguntando “quem sou eu”? Quando finalmente questionei quais relações eu poderia construir na minha vida, deixei de me perguntar, também, quem eram os sujeitos dessa dissertação e passei a questionar quais relações por eles estabelecidas em Feira de Santana. E é muito bonito chegar aqui, agora, me sentindo conectada com esse trabalho, a ponto de deixar fluir minhas palavras de agradecimento a mim e a todas as pessoas que caminharam comigo nesse devir.

As mulheres presentes em minha vida, no fazer e refazer de minha casa, da nossa família, aquelas que olho e também enxergo a mim, Neide, Zélia e Nívea, fizeram em todos os aspectos meus maiores sonhos sempre se realizarem. Os homens, partes complexas do meu ser, Fábio, Miguel e Dudu merecem também meus sinceros agradecimentos.

Celebro as crianças em minha vida, Arthur, Júlia e Miguel, criaturas de alegria e espontaneidade. Por vocês externalizo um amor igualmente imenso.

Minhas amizades e amores, frutos das relações construídas diante do caos e das dificuldades. Essas me conhecem como conhecem a si próprias e são responsáveis pelos momentos de alegria em diferentes cenários, nas nossas mais diversas ficções.

Meu companheiro Yukio, minha pessoa. Meu amor-amante de jornadas, viagens, imersões. A primavera da minha vida, com quem perdi muitos medos, construí novas percepções e parei muitas horas em janeiros, quando a luz consumia meu coração inteiro. Você sempre está aqui.

Minha amiga confidente, ponto de paz, risos, confusões e dadaísmos, Vicência. A quem vida não falta e se deixa escorrer pela sua veia artística. Não se preocupa, irmã, alguém por aqui me mostrou Caetano Veloso.

Bárbara, meu lado B há longos anos, conhecedora das minhas mais duradouras contradições. Responsável por me lembrar de minhas armas nos dias que preciso sair protegida. Há sempre um fio vermelho que nos conecta nesse labirinto.

Neidinha, minha mãe do mestrado, amiga da vida. A saudade é tão grande quanto a indesejável distância que nos separa.

Minhas amigas e meus amigos fortalecedores de minha caminhada: Neto, meu irmãozinho por quem nutro um carinho antigo; as eternas amiguinhas, Carol e Geizi; minha contraparte, presente que a UEFS me deu, Maria Alice; as rainhas do pensionato, Mile, Alice, Tai, Lidi, Carol e Amábile; Keyse, minha irmã mais nova, companheira de missões e viagens no tempo; Rebeca, minha parceira de casa, cerveja e agruras, presente nos primeiros choques de uma papa-jaca em uma aventura alucinante na capital; a trupe do Trabalho, parceiros de aventuras alcólicas e do desespero cotidiano, Luan, Guto e Pablo; o professor, amigo de fé e irmão camarada, Zózimo; os novos feirenses, maestros de muitos risos, Levy e Plínio; Luísa, minha prima, com quem dividi a infância e presenteou o mundo com um anjo; as eternas rainhas do pensionato, Emile, Alice, Tainá, Lidi, Carol e Amábile; os trocadores de diferentes ideias, João Henrique, Gabriel, Irlan, Ivan, Felipe e Filipe GM.

Os profissionais responsáveis pela concretização desse árduo trabalho. Moreno, orientador, leitor, revisor das letras e ideias aqui escritas, entendedor das minhas inquietações e atos falhos que deixei escapar. Andressa, quem até hoje me escuta e apresenta as ferramentas necessárias para a minha compreensão de ser e estar no mundo.

Muito obrigada às diferentes pessoas presentes nesses três anos de pesquisa, estudo e escrita. Eu sou vocês reunidos numa pessoa só.

São Jorge, eu estou vestida com suas roupas e suas armas.

"Os (...) que pregam a moral e discutem ou melhoram a base psicológica possuem, além de um desejo secreto de ganhar, um conhecimento ridículo da vida, que eles classificaram, repartiram, canalizaram; eles estão determinados a ver as categorias dançar enquanto marcam o compasso (...) pra quê"?

(Tristan Tzara)

RESUMO

Entre o fim do século XIX e início do século XX, diante de um aumento populacional expressivo, as elites de Feira de Santana buscavam por transformações urbanas a fim de fortalecer o comércio local. Os ideais de novo, moderno, de progresso e de civilidade foram acionados por elites que desenharam a cidade de acordo com seus interesses, tendo como base os padrões estéticos europeus e estadunidenses, para que fosse mantido e garantido seu poder. Para isso, as elites feirenses ocuparam diversas esferas sociais e instituições, dentre elas as sociedades filarmônicas, a Santa Casa de Misericórdia, os jornais locais, os grêmios dramáticos, a sociedade de tiro e o cinema local, representado na maior parte do tempo do recorte temporal deste trabalho pelo Teatro/Cinetatro Sant'Anna. Com base nessa premissa, este estudo busca compreender como se deu a relação entre as elites e o cinema em Feira de Santana. O recorte temporal foi definido entre os anos de 1912 e 1938, partindo de uma querela entre dois conselheiros municipais (Quintiliano Martins, coronel, e Celso Valverde Martins, major e negociante) ocorrida dentro do até então Teatro Sant'Anna, durante uma sessão de cinema, e se encerra um ano após o lançamento do Código de Posturas que, em 1937, buscava repaginar a cidade dali em diante.

Palavras-chave: Feira de Santana, Cinema, Elites.

ABSTRACT

By the end of the 19th and the first few decades of the 20th century, the elites of Feira de Santana were fostering a whole set of urban transformations in order to deal with a significant boom in the city's population but also to strengthen the local commercial activities. The ideals of newness, modernity, progress and civility were mobilized by those who were redesigning the city according to their interests and based on European and American aesthetic standards, so that their power could be maintained or even reinforced. In order to achieve this, the elites occupied several institutions, among them the philharmonic societies, the Santa Casa de Misericórdia, the local newspapers, the dramatic guilds, the shooting society and the local cinema, represented in most of the time frame studied here by the Teatro / Cineteatro Sant'Anna. Based on this premise, this study seeks to understand how the relationship between the elites and the cinema took place in Feira de Santana. The time frame goes from 1912 to 1938, starting with a quarrel between two municipal councilors (Quintiliano Martins, colonel, and Celso Valverde Martins, major and businessman) that took place inside the theater, after a movie session, and ends one year after the launch of the Code of Postures which, in 1937, designed to revamp the city from then on.

Keywords: Feira de Santana, Cinema, Elites.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	p. 42
Figura 2.....	p. 53
Figura 3.....	p. 63
Figura 4.....	p. 74
Figura 5.....	p. 101
Figura 6.....	p. 102

LISTA DE ABREVIATURAS

APMFS - Arquivo Público Municipal de Feira de Santana

CEDOC - Centro de Documentação e Pesquisa / UEFS

MCS – Museu Casa do Sertão / UEFS

SUMÁRIO

PARTE 1. INTRODUÇÃO.....	p. 13
A TELA PROJETADA E A FLOR IMPRESSA.....	p. 13
PARTE 2.	p. 18
“TOM MIX E BANDIDOS VÃO BOXEAR NA TELA DO PEQUENO CINEMA”: as elites preparam a pipoca em Feira de Santana.....	p. 18
2.1 Tiros no Beco do Mocó.....	p. 18
2.2 O Cinema e a Modernidade em Feira de Santana: um recurso de poder.....	p. 24
2.3 A Bahia, Feira de Santana e seus coronéis no Brasil Republicano.....	p. 29
2.4 O cinema em Feira de Santana.....	p. 40
2.5 Mais tiros no Beco do Mocó.....	p. 56
PARTE 3.	p. 62
“PULGAS MIL NA GERAL”: cinema, sensibilidades e conflitos na Feira.....	p. 62
3.1 “Leitoras muito queridas, peço-lhes que me perdoem”: cinema e sociabilidades em Feira de Santana, vistos pelas lentes do <i>A Flor</i> (1921 e 1933).....	p. 65
3.2 <i>A Flor</i>	p. 68
3.3 Corolas e Beija-Flores.....	p. 76
3.4 “Cores, sabores, amores e dores”.....	p. 84
3.5 “O olho aprende mais rápido do que a mão desenha”.....	p. 98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 121
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 123

PARTE 1

INTRODUÇÃO

A tela projetada e a flor impressa

O cinema enquanto espaço de sociabilidade é capaz de agrupar sujeitos de acordo com interesses, tendências, estilos, classe, gênero, raça e sexualidade. Sujeitos que compartilham do mesmo interesse ou de interesses próximos ou parecidos. Mesmo o cinema sendo o objeto de nosso estudo, os sujeitos eram os protagonistas a ele sempre conectado, o que nos levou a um questionamento generalizado sobre como os feirenses se relacionavam com a sétima arte. No recorte temporal estabelecido, nas primeiras décadas do século XX, as fontes apontavam o ideal de civilidade e modernização, uma tendência já muito bem consolidada nos estudos feirenses. Gostaríamos de estabelecer em que medida o cinema se aproximava ou se distanciava desse ideal. No entanto, o questionamento a respeito dos indivíduos ainda se mantinha, por isso as fontes precisavam ir além dos jornais como *Folha do Norte* e *O Município*. Com alguns nomes coletados nesses jornais, partimos para pesquisa de processos criminais e cíveis, essencial para recriar o caminho trilhado por alguns dos indivíduos relacionados ao cinema em Feira de Santana. A partir disso, tornou-se impossível não pensar na noção de elites, pois à medida em que eu avançava nas pesquisas, percebia que partia delas o desejo de formar uma cultura sobre a sétima arte, vinculada a um padrão europeu e, posteriormente, estadunidense de consumo.

Cabe destacar que a noção de elites neste trabalho não se contrapõe ao conceito de classe dominante, nem às contribuições marxistas sobre este tema. Pelo contrário, acreditamos que o conhecimento a respeito das classes dominantes contribui para a compreensão sobre as interações sociais das elites, porque toda classe dominante é elite, mas nem toda elite é classe dominante.

Segundo Rinaldo Leite, as elites baianas nas primeiras décadas republicanas possuíam “uma diversidade na unidade do seu conjunto”. Elas eram compostas por diferentes sujeitos de seguimentos dominantes, sociais e econômicos. Compartilhavam de um “patrimônio intelectual” e letramento, que lhes permitia o compartilhamento de ideologia e valores por meio dos discursos.¹ Faziam parte dessas elites

¹ Rinaldo Cesar Nascimento Leite. *A rainha destronada: discursos das elites sobre as grandezas e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012. p. 21.

Citando tais elites em sua variedade, eram compostas por doutores (médicos, advogados e engenheiros), professores, jornalistas, funcionários públicos e afins, homens ricos e dos diversos níveis de classe média; por políticos profissionais, ocasionais e não políticos; por brancos, predominantemente, assim como por alguns mestiços. É importante salientar que, não se constituindo regra, mas indicando uma tendência, muitas vezes a condição de elite social e/ou política e/ou intelectual estava reunida num mesmo indivíduo ou grupo.²

Leite conceituou “elite” no plural³ afim de expressar a diversidade de seu coletivo. Essa variedade também foi constatada nas elites de Feira de Santana. Por isso, nesta pesquisa esse grupo foi tratado no plural.

Consideramos elites um grupo de indivíduos vistos como superiores, por possuir algo que os tornam distintos. No caso de Feira de Santana, “distintos” eram os indivíduos cujo comportamento seguia uma moral “civilizada”. Por vezes, o termo aparece nas fontes com função demarcatória. Ir ao cinema não tornava alguém distinto, mas se comportar “bem”, não fazer barulho durante as sessões, seguir os padrões da moda, apreciar o filme criticamente, ler, inteirar-se sobre assuntos artísticos, ter em vista um casamento sólido, não possuir “vícios” em jogos de azar, álcool ou cigarro, escrever bem e mais uma série de dotes poderiam tornar um sujeito distinto, de acordo com o ideal das elites. Esse ideal civilizador era algo sempre a ser alcançado e possuía uma potência influenciadora, embranquecedora e sexista, visto que existiam papéis a serem cumpridos por homens e mulheres, como veremos no decorrer desta dissertação. Para o estudo das elites, portanto, foi necessário analisar

... aqueles que, numa determinada sociedade, ocupam posição de relevo, os “dirigentes”, os “influentes”, os “abastados” os “privilegiados”, em suma, aqueles que são reconhecidos pelos seus contemporâneos como pertencentes ao grupo dominante.

Esta análise introduz múltiplas interrogações. O que entendemos por elite? Quem faz parte deste grupo? Como se processa a inserção de novos elementos? Quais são os espaços de renovação e os mecanismos de mobilidade (família, educação, carreira, emigração, etc.)? Que delimitação determina a exclusão de alguém? Como reconhecem os contemporâneos as suas elites? Existe consciência pelas elites de o serem? De que forma esta consciência pode determinar comportamentos de fechamento protetor do grupo?⁴

² Leite, “A rainha destronada”, p. 21.

³ Leite, 2012, p. 21.

⁴ Maria Antonieta Cruz; Helder Guimarães. As elites. *Revista da FLUP*. IV Série, vol. 7, nº 2, 2017, pp. 6-7.

Dessa forma, foi possível questionar como e por que as elites de Feira de Santana se interessaram pelo cinema e construíram discursos com base em ideais europeus e estadunidenses sobre a sétima arte. Afinal, o cinema era uma tecnologia e, ao mesmo tempo, um espaço de sociabilidade importante para uma cidade que ansiava uma ascensão cosmopolita e moderna.

Raimundo Fonseca já pontuou sobre “o sonho de um progresso nas cabeças das elites baianas desde o império”.⁵ Aqui cabe uma crítica, pois as elites não possuíam um sonho, mas sim um projeto. Salvador, por exemplo, possuía um cotidiano de lazer marcado por festas religiosas, carnavalescas, eventos esportivos, dramáticos e cinematográficos, elementos essenciais para “a vida mundana dos elegantes soteropolitanos”.⁶ Há aproximações na maneira como as elites feirenses e as soteropolitanas se apropriaram do cinema, pois nas duas cidades baianas existia a intenção de associar a sétima arte ao discurso civilizador e, mais do que isso, apresentá-la como um “meio de civilizar” hábitos africanizados.⁷ Mas além do projeto das elites, os mais pobres, trabalhadores, de quem o funcionamento das cidades dependia, contrariou os ideais das elites, construindo uma relativa autonomia na forma como consumiam o cinema.⁸ No caso de Feira de Santana, as relações de trabalho e dinâmicas sociais próprias da dita Princesa do Sertão influenciaram a definição de público por dias e horários das sessões cinematográficas. Os dias mais agitados passaram a ser as segundas-feiras, quando acontecia a famosa feira da cidade. Quanto maior a agitação da interação social, maior a agitação nas telonas. Os filmes de ação, aventura e terror eram os favoritos dos feirenses nas “sessões populares”.

As elites de Feira de Santana defendiam, nos jornais do início do século XX, a adoção de padrões de comportamento conectados a uma imagem de cidade civilizada. Nas páginas desses mesmos veículos, faziam a divulgação de novas tecnologias, como o cinema, de produtos considerados moda e de diferentes tendências comportamentais do momento. Por isso, não se deve perder de vista que o cinema em Feira de Santana foi divulgado pelos periódicos enquanto um lazer voltado para pessoas tidas como civilizadas. Nas considerações morais acerca da nova arte, o problema parecia ser menos o conteúdo dos filmes do que o comportamento dos frequentadores do cinema. Havia um esforço de sujeitos que controlavam os meios de

⁵ Raimundo Nonato da Silva Fonseca. “*Fazendo Fita*”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA, 2002, p. 29.

⁶ Fonseca. “*Fazendo Fita*”, p. 74.

⁷ Fonseca. “*Fazendo Fita*”, p. 84.

⁸ Fonseca. “*Fazendo Fita*”, p. 197.

comunicação para que fossem fiscalizados e reprimidos comportamentos inadequados para esse tipo de lazer. Percebe-se, por meio dos discursos e pela forma como se deu o consumo de filmes em Feira de Santana, que havia um conflito entre as elites, principalmente as produtoras e divulgadoras do discurso civilizado, e alguns frequentadores do cinema. Esses indivíduos, nunca nomeados nas notas que denunciavam seus comportamentos, eram alvo de repressões aclamadas por alguns colunistas da *Folha do Norte* e deveriam ser esquecidos, “enquadrados” por um grupo cujo desejo era sacralizar o cinema enquanto obra de arte intocável, digna de ser apreciada apenas pelos “distintos” – ou pelos minimamente dignos.

Nada disso podia ser ignorado: as contradições das interações, o desejo do poder, do controle e o desejo da diversão, bem como os conflitos que permeiam esse processo, sempre focando no cinema como um espaço de sociabilidade em Feira de Santana. Para este estudo, contamos com a pesquisa de periódicos como a *Folha do Norte*, *O Município* e uma fonte, breve porém complexa, que se trata do jornal *A Flor*, essencial para compreender o ideal das elites feirenses sobre as tendências de consumo, principalmente nos âmbitos literário e cinematográfico. Provavelmente estaremos abrindo o caminho para a discussão a respeito dessa fonte, afinal não foram encontrados trabalhos que se debruçaram sobre esse material.

O recorte temporal parte do início dos anos 1910, quando o cinema chegou à cidade – data de 1910 a primeira exibição de filme no Teatro Sant’Anna de que se tem registro, no dia 18 de junho, quando seriam exibidas várias fitas, dentre elas “a cômica Um dia de paga”, todas promovidas pela empresa “Cinema Brasil”, do dentista Áureo Oliveira.⁹ Ele se encerra em 1938, após a reformulação do Código de Posturas de Feira de Santana publicada em 1937, documento essencial para compreender o movimento das relações de poder, das formas de ocupação e atribuição de sentido ao espaço urbano, bem como dos padrões de comportamento a serem seguidos nessa cidade em crescimento. No Código, os “Divertimentos Públicos”, aliás, possuíam uma seção própria, o que confirma a importância do teatro e do cinema para o cotidiano citadino. Nesse caminho, os processos cíveis (testamentos, inventários) e crimes, buscados com base nos nomes de indivíduos das elites feirenses, foram cruciais, bem como Relatórios da Santa Casa de Misericórdia e Registros dos Sócios do Tiro de Guerra 310.

Esta dissertação conta com duas partes além da introdução. Na segunda parte, intitulada “Tom Mix e bandidos vão boxear na tela do pequeno cinema”, discutimos, a partir da querela de 14 de dezembro de 1912 entre os conselheiros municipais Quintiliano Martins e

⁹ *Folha do Norte*, 18 jun. 1910, p. 2.

Celso Valverde Martins, como os indivíduos das elites feirenses se envolveram com o cinema na cidade, nas primeiras décadas do século XX. Todos eles estavam inseridos na política, em alguma medida, e circulavam por diferentes esferas sociais, todas elas informadas pelos ideais de progresso e civilidade. Esse acontecimento se deu logo após uma sessão cinematográfica, e foi provocado por disputas no seio das elites feirenses. Isso demarca os conflitos, disputas e contradições ocorridas no Teatro Sant'Anna.

Depois de construída uma imagem das relações de poder entre esses sujeitos, partimos para a terceira parte, “Pulgas mil na geral: cinema, sensibilidades e conflitos na Feira”, onde trazemos uma análise sobre elites, tendências, comportamento e cinema ancorada, principalmente, no jornal *A Flor*. Nesse capítulo, estreitamos a análise sobre cinema e abrimos destaque para os conflitos derivados das dinâmicas sociais a partir do cinema e dos discursos nos jornais.

PARTE 2

“TOM MIX E BANDIDOS VÃO BOXEAR NA TELA DO PEQUENO CINEMA”¹⁰

2.1 Tiros no Beco do Mocó

14 de dezembro de 1912, sessão do conselho municipal de Feira de Santana. Os conselheiros Quintiliano Martins, coronel, e Celso Valverde Martins, major e negociante, protagonizaram uma discussão acalorada, acompanhada de xingamentos, devido a discordâncias sobre o imposto dos mascates, votado na sessão anterior.¹¹ Mais tarde, na mesma data, ambos levaram o conflito para a noite de espetáculo no Teatro Sant’Anna, realizado em benefício à Sociedade Filarmônica Vitória. O episódio acabou em tiros. Segundo a *Folha do Norte*, em matéria de 21 de dezembro, o conselheiro Silvino Ramos, presente no teatro, percebeu uma agitação hostil do coronel para com o major e decidiu conciliar a situação. Conversou diretamente com o primeiro, que garantiu não tomar nenhuma atitude naquele momento, mas não prometeu o mesmo sobre o dia seguinte. Ramos, tentando fazer o coronel mudar de ideia, pediu “que se dissuadisse de tal intento naquele dia ou em qualquer outro, por quanto seria isto um acto iniquo e ofensivo a uma sociedade inteira”.¹² Ou, pelo menos, ele relatou tê-lo feito.

Ainda segundo a matéria da *Folha do Norte*, ao fim do espetáculo, acompanhado de Silvino Ramos e do conselheiro Auto Reis, Celso Martins foi se despedir do coronel Toledo e retornava para seus companheiros quando se deparou com Quintiliano e seus filhos prontos para lhe pegar na saída. A maneira como a *Folha* conta a troca de tiros é bem sugestiva:

[...] ao voltar para unir-se aos companheiros que o esperavam, soffreu inapropriadamente uma aggressão do cel. Quintiliano Martins agrupado com alguns de seus filhos.

Tiros foram disparados e ferido por balla o jovem Salustiano Farias Junior, que se retirava do espetáculo, havendo também disparado o revolver que o maj. Celso trazia quando fora subjugado e atirado por terra, recebendo um ferimento na mão que o impunhava.

¹⁰ Referência ao poema de Eurico Alves Boaventura, “Cinema”. Eurico Alves Boaventura, *Poesias*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1991, apud. Aline Aguiar Cerqueira dos Santos, *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão” (1919-1946)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012).

¹¹ A ata dessa sessão não está disponível no Arquivo Público Municipal de Feira de Santana.

¹² *Folha do Norte*, 21 dez. 1912, p. 1. Jornal anexado ao Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03. CEDOC/UEFS.

Esta asserção nos fôra feita pelo sr. dr. Auto Reis.¹³

Após o quiproquó, foi feito o exame de corpo e delito e aberto o inquérito pelo delegado de polícia. No dia 30 de dezembro, Celso Martins abriu uma queixa na delegacia. Em 11 de janeiro de 1913, a *Folha do Norte* publicou uma declaração sua, em que reiterava a queixa, desmentindo boatos de que a havia retirado. Contrariando a sugestão de alguns amigos, que pediram para que assim o fizesse, ele manteve o processo:

Dando pois esta solemne e obrigatória satisfação aquelles caros amigos, continuo a pleitear perante a Justiça Local e em comum com esta, interessada como em na causa, a punição dos meus agressores, sem ódios e sem ira. A ella, ou antes aos seus digníssimos representantes, em qualquer instância, confio e entrego a definitiva solução do caso, como querelante que sou e continuo a ser.¹⁴

Nesse mesmo número de 11 de janeiro, a *Folha* também publicou uma nota de protesto emitida por José Olympio da Silva e Joel dos Santos Barbosa, conselheiro municipal, em apoio a Celso Martins. Considerando uma “agressão bárbara, premeditada e traiçoeira” por parte de Quintiliano e seus filhos, ambos narram novamente o ocorrido na noite do dia 14 de dezembro, a fim de validar sua indignação diante do ocorrido:

Beneficiava-se naquela noite com uma função no cinematographo existente no theatro local, uma das filarmônicas.

As famílias feirenses, sempre generosas e acessíveis a tudo que diz respeito ao progresso e interesses material e moral desta terra concorreram ao espetáculo, prestando dest’arte o seu valioso contingente. Avultado foi o numero de senhoritas, senhoras, creanças e cavalheiros que affluiram ao espetáculo. Antes mesmo de dar começo a este, uma nuvem de receio pairava sobre alguns espíritos.¹⁵

Essa nota publicada é a primeira referência, encontrada por esta pesquisa, que associa o cinematógrafo “ao progresso e aos interesses material e moral”, que os autores dizem ser de Feira de Santana, em tom generalizante. Afinal, estavam lá para apoiar o evento – beneficente, lembre-se – as boas famílias feirenses, representadas por suas senhoritas, suas senhoras, suas

¹³ *Folha do Norte*, 21 dez. 1912, p. 1. Jornal anexado ao Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03. CEDOC/UEFS.

¹⁴ *Folha do Norte*, 11 jan. 1913, p. 2. Jornal anexado ao Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03. CEDOC/UEFS.

¹⁵ *Folha do Norte*, 11 jan. 1913, p. 2. Jornal anexado ao Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03. CEDOC/UEFS.

crianças e seus cavalheiros. Pelo rol de presentes, tratava-se, na verdade, de um estrato seletivo daquela sociedade: os nomes citados, presentes na fatídica noite, eram de membros do conselho municipal. Os protagonistas do embate, afinal, foram um coronel e um major, este também negociante. Todos parte das elites que seguiam a ordem da política oligárquica do país.

Sigamos com uma sinalização de Rafael Lins:

Os próprios membros do Conselho Municipal, espécie de Câmara dos Vereadores da época, geriam os procedimentos eleitorais. Os eleitores eram previamente alistados pelos partidos, muitas vezes pelos próprios candidatos. Votavam em aberto, possibilitando aos mesários e escrutinadores, sempre figuras ligadas aos candidatos, bisbilhotar, fiscalizar, induzir ou coagir o eleitor. Ações que facilitavam o controle do processo eleitoral, em especial das urnas destinadas aos eleitores mais afastados das capitais.¹⁶

Lins e sua descrição explicitam o jogo de interesses na cidade e as aproximações entre os indivíduos envolvidos com o poder municipal. E confirmam, seguindo a ordem democrática particular àquele contexto, que a política não era para todos. Os interesses que José Olympio da Silva e Joel dos Santos Barbosa disseram ser “desta terra”, na nota que assinaram juntos na *Folha do Norte*, eram, na verdade, interesses de figuras das elites, integrantes da burguesia local ou do exército.

Vários dos nomes detectados aqui estão entre os conselheiros municipais que Nayara Cunha elencou, em dissertação sobre as disputas políticas em Feira de Santana entre 1900 a 1927.¹⁷ Por meio de sua pesquisa sabemos, por exemplo, que além de conselheiro municipal, Celso Martins também foi membro acionista de uma certa Companhia de Melhoramentos,

¹⁶ Rafael Quintela Alves Lins, *A cidade ferve e o bicho espreita: os dominantes e a política em Feira de Santana (1945-1964)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2014) p. 38.

¹⁷ “[...] José Antunes Guimarães, comerciante, Agostinho Froés da Motta, fazendeiro, comerciante e proprietário de casas de aluguel e de uma salgadeira; Quintiliano Martins da Silva Junior, negociante de gado; José Alves Boaventura, farmacêutico, fazendeiro e comerciante; José Pedro de S. Leão, Abdon Alves de Abreu, dono de tipografia e membro da Guarda Nacional; Bernardino Bahia, fazendeiro, negociante de gado e comerciante; João Barboza de Carvalho, farmacêutico e proprietário de farmácia; João Manoel de São Boaventura, João Mendes da Costa, comerciante de gado; Juvêncio Erudilho, fazendeiro e dono de açougue; Celso Valverde Martins, fazendeiro; José Cordeiro, Rogério Cornélio da Maia Pitombo, Raul dos Reis Gordilho, médico e negociante de gado; Silvino dos Santos Ramos, Manoel Portugal, Tertuliano de Almeida, fazendeiro; Felinto Marques, advogado; Antônio Rubem, comerciante; Álvaro Simões, negociante de fumo e couro; José Pinto dos Santos Junior, Onofre Carneiro, Joel Barbosa, Valentim Junior, Auto Reis, médico; Tertuliano Carneiro, cônego; Leolino dos Santos Ramos, negociante; João Lucio, negociante de gado e Gonçalo Alves Boaventura, comerciante de couro e dono de armazém. A maioria desses sujeitos esteve presente repetidamente na política feirense durante os 20 anos de pesquisa. Percebemos que estes faziam e assumiam comissões internas no conselho e cargos políticos visando seu benefício próprio e de sua classe”. Nayara Fernandes de Almeida Cunha, *Os coronéis e os outros: sujeitos, relações de poder e práticas sociais em feira de Santana (1907-1927)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2013), p. 98. Podemos ver que Joel Barbosa, um dos escritores da nota de apoio a Celso Martins, também figura na lista de conselheiros municipais. Não sabemos sua ocupação. Ao longo deste capítulo outras figuras elencadas por Nayara Cunha serão mencionadas e analisadas.

criada em 1926 e dirigida pelo deputado federal Simões Filho, com o objetivo de fornecer luz elétrica para a cidade de Feira de Santana – mais um indício de sintonia entre a atuação política e um certo projeto de modernidade.¹⁸ Os outros acionistas eram “Arlindo Ramos, dr. Eduardo Froés da Mota, Bernardo Martins, coronel Bernardino Bahia, coronel Mario Saback de Oliveira, major Leolino Ramos, Tertuliano José de Almeida”. Voltaremos a rever alguns desses nomes, mais adiante.¹⁹ Por ora, sigamos com Celso Martins, que também era “proprietário da Pharmácia Chile (localizada na Rua Chile)” e empregado “da casa comercial dos srs. Ramos, Irmão & Cia.”²⁰ Seu pai era natural de Irará, município próximo, mas Celso já nasceu em Feira de Santana.²¹

Em 17 de janeiro de 1913, dias depois da publicação do protesto na *Folha do Norte*, o filho de Quintiliano, Arthur Martins da Silva, negociante, abriu uma queixa contra Celso Martins. Nela, Arthur relata a confusão, recuperando-a desde a fatídica sessão do conselho, quando foi apaziguada pelos demais conselheiros presentes, que tentaram colocar um ponto final na situação. Logo, na visão do queixoso, o caso deveria ter se encerrado ali. Como se sabe, isso não ocorreu.

Segundo o filho de Quintiliano, correu na boca do povo um boato sobre uma tentativa de desacato investida por ele, seus irmãos e seu pai contra Celso, que por sua vez teria acreditado na conversa e decidido resolver o conflito com suas próprias mãos – “de caso pensado e já manifestando a intenção criminosa de agredir”.²² Assim, inflado pela boataria que correu pelos circuitos alternativos de comunicação da cidade, Celso teria entrado com uma pistola de dois canos no estabelecimento de Arthur, no dia 15 de dezembro, e anunciado que apareceria armado, à noite, na sessão do Teatro Sant’Anna. Apesar da ameaça, todos foram realmente para o teatro. Mas, segundo o filho do coronel, diferentemente do que contou Auto Reis para a *Folha do Norte*, não houve qualquer indício de agressão por parte do próprio Arthur, ou por parte de seu pai e irmãos. O retorno de Celso ao teatro para cumprimentar o coronel Toledo seria, então, uma mera desculpa para que o major atirasse contra ele, que estava em frente ao teatro, no Beco do Mocó, esperando suas irmãs. Devido ao seu desvio atento, o primeiro tiro não o atingiu. Em seguida, seguindo seu relato, o major voltou a disparar, com o outro cano da pistola, tentativa frustrada por um golpe de guarda-chuva, dado por Anthenor,

¹⁸ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 110-11.

¹⁹ *Folha do Norte*, 3 abr. 1926, p. 1. MCS/UEFS.

²⁰ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 141.

²¹ Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03. CEDOC/UEFS.

²² Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03. CEDOC/UEFS.

irmão do querelante, contra a mão de Celso. Com o desvio, a bala atingiu Salustiano Farias Junior.

No processo, Celso Martins argumentou que, antes de começar a sessão, estava conversando com Agostinho Fróes da Motta, presidente do conselho municipal, sobre o imposto dos mascates, do qual era a favor. Ao ver essa situação, Quintiliano teria se exaltado e sucedeu-se uma discussão “calorosa”. Jamais saberemos o exato teor da conversa entre Agostinho e Celso. Pelo que podemos inferir a partir do relato de Celso, Quintiliano deveria ser contra tal imposto, e pode ter se exasperado com a formação de um conluio em torno do assunto. Os relatos, de qualquer forma, iluminam um pouco o modo como esses sujeitos encaravam a política e construía suas alianças, em conversas e contatos que extrapolavam os espaços da política institucional, espalhando-se também pelos negócios e pelo lazer. Na verdade, e este é um pouco o argumento que avanço aqui, a política das elites era praticada por toda a parte, onde quer que elas sentassem praça e se articulassem. Pouco sabemos sobre a agenda política de Quintiliano propriamente dita, que parecia estar de fora da rede de relações dos outros dois políticos. O fato de Agostinho conversar com Celso Martins e este publicar declarações na *Folha do Norte* sobre o crime, juntamente com José Olympio da Silva e Joel dos Santos Barbosa, em seu apoio, nos diz muito sobre o espaço ocupado pelo major e seus apoiadores na política feirense, naquela altura. Falemos um pouco dele.

O coronel Agostinho Fróes da Motta tinha ascendência negra e escrava.²³ Era um dos homens mais ricos da Bahia, a ponto de criar um banco próprio para cobrança de aluguéis de suas propriedades.²⁴ Negociante de fumo e comerciante, começou a acumular dinheiro na cidade com um estabelecimento de frios, em 1878. Também foi intendente entre 1916-1919 e, como vimos, conselheiro municipal. Como era comum a homens como ele, tinha uma imagem de benfeitor e, ao escrever seu próprio testamento, beneficiou a Sociedade Montepio dos Artistas Feirenses, as filarmônicas Vitória e 25 de Março, o Asilo Nossa Senhora de Lourdes e a Santa Casa de Misericórdia, da qual era provedor.²⁵ Agostinho tinha uma relação intensa com o dono da *Folha do Norte*, Tito Ruy Bacelar. A ele, Tito Ruy solicitou sua patente de coronel, cedida em 1903.²⁶

²³ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 32.

²⁴ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 31.

²⁵ Testamento Agostinho Fróes da Motta. Processo-cível, documento 2573, caixa 166, estante 06. CEDOC/UEFS.

²⁶ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 28.

Eduardo Fróes da Motta, filho de Agostinho, foi seu inventariante e ficou com a posse dos bens do espólio até a conclusão de seu inventário e da partilha. Seus irmãos, Arthur, farmacêutico, e Alberto, engenheiro, acusaram-no de sonegar e não distribuir os bens do acervo aos respectivos herdeiros. A partir desse processo, podemos elencar alguns dos bens de Agostinho Fróes da Motta: uma casa na Rua dos Remédios, outra na Rua General Osório, e o imóvel da firma Agostinho Fróes da Motta & Filho. Eduardo Fróes da Motta também foi acusado de sonegar uma dívida em dinheiro, avaliada em 14:772\$000, paga por Joaquim Alves Pedreira, e de declarar o recebimento de apenas 11:818\$000. O mesmo teria ocorrido com o coronel Manuel Portugal, que lhe pagou 13:000\$000 – só 10:4000\$000 foram declarados por Eduardo.²⁷

Tito Ruy, parceiro de Agostinho, foi chefe local do Partido Republicano da Bahia a partir de 1903, e também intendente municipal (entre 1904 e 1907), deputado estadual e conselheiro municipal. Era a principal liderança política na primeira década do século XX em Feira de Santana, e escolhia os candidatos do PRB que disputariam as eleições pelo conselho e pela intendência municipal. Ao mesmo tempo, e assim como seu parceiro Agostinho Fróes da Motta, sabe-se que Tito Ruy também aliava sua prática política ao cultivo de relações com beneficências: foi membro da Sociedade Filarmônica 25 de Março e da Sociedade Agrícola Protetora de pequenos lavradores, filial da Sociedade Nacional de Agricultura.²⁸

Como já foi avançado por Nayara Cunha, os sujeitos integrantes das altas esferas de Feira de Santana, nos anos iniciais do século XX, eram coronéis e negociantes, o que condizia com a ordem política da Primeira República. As elites organizadas dentro das forças armadas, com patentes da Guarda Nacional, mantinham a premissa dessa instituição, criada em 1831, de constituir uma força paramilitar usada a seu favor, para manutenção e disputa do poder.²⁹ A trajetória de Agostinho Fróes da Motta espelha essa tendência: ele cresce economicamente, a partir de um pequeno comércio, para se tornar um dos homens mais ricos da Bahia. A sua patente de coronel, obtida ao longo dessa trajetória, atribuiu-lhe força e influência política, o

²⁷ Alberto e Arthur acusaram Eduardo de sonegar outras dívidas pagas, além de tomar a posse da casa para si após a morte de sua mãe, Maximiana de Almeida Motta, em 1918, e alterar o lançamento do imóvel para o pagamento do imposto da décima urbana. CEDOC/UEFS, Processo-cível, 1929, Documento 5365, caixa 255, estante 10. A casa situada na Rua dos Remédios, de número 32, não consta no catálogo de décimas urbanas, nem no nome de Eduardo, nem no nome de seu pai, não podendo ser mapeado com certeza o valor do imposto referido a ela. Livro de Pagamento da Décima, 1924-1924. Arquivo Público Municipal de Feira de Santana, Sala dos Livros, caixa 43.

²⁸ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 57.

²⁹ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 52.

que, fechando o circuito de crescimento de riqueza e prestígio, terminava por reforçar a acumulação de sua fortuna.

Ao longo deste capítulo veremos como esses sujeitos controlavam várias esferas da vida econômica, social e política, e como as relações que estabeleciam entre si foram determinantes em suas trajetórias pessoais e coletivas. Diante da força de seu grupo, e sem entrar no mérito do julgado, não causa surpresa que as acusações de Arthur contra Celso, baseadas nos artigos 294 e 13 do Código Penal dos Estados Unidos do Brasil,³⁰ tenham sido consideradas improcedentes na conclusão do processo.

2.2 O Cinema e a Modernidade em Feira de Santana: um recurso de poder

O cinema é um recurso de poder da modernidade e por isso reflete algumas de suas características fundamentais. Dentre elas, podemos citar a cultura de valorização do espaço urbano e das sociabilidade que correm dentro das cidades e de suas instituições; o enaltecimento do corpo enquanto linguagem, local de atenção e visão, de estimulação de sensibilidades – que ficam explícitos, por exemplo, nos desfiles cívicos, efetuados tanto pelas filarmônicas quando das sociedades de tiro, de que falaremos mais adiante; a massificação do público com base no poder do comportamento coletivo; a representação de instantes em imagens, locais de sensibilidade; a indissociação entre realidade e representação; a cultura do consumismo nas cidades etc.³¹

Mas todas essas características, se são expressão de um tempo e de sua linguagem, tampouco estão dissociadas do desejo das elites de regular o espaço urbano. Afinal, e apesar de nunca se resumir a isto, o cinema também foi um espaço pensado, definido e ocupado por estes

³⁰ O artigo 294 dizia respeito à tentativa de homicídio condizente com as circunstâncias mencionadas nos parágrafos 2º, 3º, 6º, 7º, 8º, 9º, 10º, 11º, 12º, 13º, 16º, 17º, 18º e 19º do art. 39 e § 2º do art. 41. Os parágrafos do artigo 39 que podem dizer respeito a essa acusação são o 2º: “ter sido o crime cometido com premeditação, mediante entre a deliberação criminosa e a execução o espaço, pelo menos, de 24 horas”; o 7º: “ter o delinquente procedido com traição, surpresa ou disfarce” e o 8º: “ter precedido ao crime a emboscada, por haver o delinquente esperado o offendido em um ou diversos lugares”. Já o parágrafo 2º do artigo 41 trata do julgamento de crimes “quando a dor physica for augmentada por actos de crueldade”. Disponível em: planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm. Acesso em: 20 jul de 2019.

³¹ Erica Savernini, O Cinema dos Primórdios como texto sobre o mundo: o que esse cinema revela sobre o momento da sua instituição e prefigura do ciberespaço. In: Encontro Nacional de História da Mídia. 2013, 9. Ouro Preto. *Anais*. Ouro Preto, 2013, p. 2.

grupos.³² As legislações, inclusive, foram construídas com base nessas premissas. Por um lado, o tempo passou a ser regido pelo ritmo das cidades, âmbito de trabalho, consumo e lazer. Por outro, a virtualidade se tornou cada vez mais presente na comunicação, através das molduras das telas do cinema e das janelas dos trens, ônibus e demais veículos de transporte – públicos ou privados, coletivos ou individuais: a imagem é linguagem e sempre tem algo a dizer. A cidade estava representada em todos os lugares e, no limite, até por ela mesma. Não deve haver uma contradição no modo de análise da relação entre espectador, ou telespectador, e a imagem, mesmo que alguns apontem para a postura estática dos primeiros.³³ Se há influência da imagem no corpo, este não fica estático, perspectiva que acabaria ocultando práticas particulares dos sujeitos enquanto agentes, com total capacidade de interferir no espaço em que vivem.

De acordo com Michel de Certeau, “espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais”. Ele não é estável e, portanto, pode ser mudado: “é um lugar praticado”.³⁴ Esta definição, então, nos leva a prestar especial atenção aos agentes, que efetivamente transformam um lugar em espaço.

Em uma cidade, convivem diversas experiências espaciais e, portanto, coexistem diferentes espaços e diferentes cidadãos. Essa compreensão nos afasta da ideia de um ser humano estático, apenas consumidor daquilo que vislumbra: aqui, ele, antes de tudo, destrói, constrói e reconstrói. Por meio das interações que estabelecem, os indivíduos são capazes de organizar suas próprias relações, ou o “jogo das relações mutáveis”, que implanta ordens estáticas ou aceleradas.³⁵

Com essa compreensão, podemos dizer que o cinema é uma das muitas práticas existentes no espaço urbano e, assim, está dentro do jogo. Antes de se tornar um recurso administrado e pensado para as elites, o cinema viveu uma fase marginal, sem apresentar local fixo para suas apresentações, que ocorriam em diferentes espaços, como a conhecida exibição de “Chegada do Trem à Estação”, dos Irmãos Lumière, no subsolo do Grand Café de Paris. Os irmãos Lumière também usaram outros espaços com esse fim, de maneira improvisada, como

³² Não devemos em hipótese alguma desconsiderar os trabalhadores que movimentam as cidades, tanto no sentido econômico como no social.

³³ Savernini, *O Cinema dos Primórdios como texto sobre o mundo*, p. 3.

³⁴ Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*: Artes de fazer. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 184.

³⁵ Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 185.

o café L'Eldorado, cujo dono, posteriormente, fixou um cinematógrafo no estabelecimento com exibições gratuitas, para atrair clientes e movimentar o comércio em sua loja.³⁶

Outra característica do cinema, na passagem do século XIX para o XX, era a divisão do espaço com manifestações artísticas diversas, como teatro, música, dança, muito comuns nos *vaudevilles* (espetáculos de variedades).³⁷ Até que foi inaugurado, em 1905, o *nickelodeon* nos Estados Unidos, por Harry Davis e John Harris, que transformaram um depósito no primeiro espaço exclusivo, ainda que de tamanho pequeno, para a exibição de filmes. O cinema, a partir daí, passa de um material artesanal para um produto industrial.³⁸

Em 1908, a indústria cinematográfica estava mais complexa, com maior variedade de filmes que dispensavam mais mão de obra e uma melhor definida divisão de trabalho para suas produções. Assim ocorre o avanço do mercado cinematográfico mundial, que no início do século XX era disputado pelos Estados Unidos e pela França, com intervenções também da Itália.³⁹ Até 1915 o cinema vai se estruturando industrialmente, com a divisão de produções para materiais destinados à gravação, ao estúdio e à montagem.⁴⁰

Nesse momento, a expansão dos *nickelodeons* atraía um público numeroso por conta de seus ingressos baratos (daí a origem do nome: níquel) e isso também forçou a indústria cinematográfica a se reorganizar, porque a demanda por filmes cresceu bastante. Os Estados Unidos começaram a regulamentar a venda e distribuição de filmes em 1909, com a criação da Motion Pictures Patents Company (MPPC), que objetivava solidificar as bases econômicas da sua indústria cinematográfica. Para isso, o preço dos ingressos e o aluguel dos filmes subiu e aos poucos foi adotada, nos filmes, uma convenção narrativa que atraísse um público de classe média. O objetivo era imprimir, desse modo, alguma respeitabilidade no mercado.⁴¹

É após essa tomada estadunidense que as exibições de filmes em Feira de Santana começam a acontecer. Esta dissertação parte dos primeiros anos da década de 1910, quando são registradas as primeiras exibições de filmes no até então Teatro Sant'Anna, e segue até 1938, um ano após a publicação da atualização do Código de Posturas de Feira de Santana, um novo

³⁶ Eliana Kuster, "Desejo de cinema, desejo de modernidade". *Tempo Social*, São Paulo, v. 27, n. 1. p. 217-237, 2015. p. 225, 226

³⁷ Kuster, "Desejo de cinema, desejo de modernidade", p. 226.

³⁸ Eleticé Rangel Santos, *O sistema multiplex e a crise das salas de cinemas tradicionais em Salvador*. (Monografia Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000), p. 9-10.

³⁹ Cid Vasconcelos Carvalho, "O Cinema Vira Notícia nos Estados Unidos": Segundas Impressões sobre o Cinema pela Mídia. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia, v. 6, 2009. *Anais*. Paraná: UTP, 2009.

⁴⁰ Flávia Cesarino Costa, "Primeiro Cinema". In: Fernando Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 26.

⁴¹ Costa, "Primeiro Cinema". p. 27-28

ordenamento jurídico que buscava disciplinar o crescimento da cidade e também os usos de seus espaços, o que incluía dispor sobre – e reger – os divertimentos públicos.⁴² Nesse período, o cinema foi administrado por integrantes da sociedade civil e representava um local de sociabilidade frequentado tanto pelas elites quanto por populares. Argumento, aqui, que se tratava de um recurso de direcionamento social posto em andamento pelas elites, mas que recebia atenção dos subalternos, consumidores das sessões populares, de maneira muitas vezes inventiva e inesperada – inesperada pelas elites, diga-se logo. Tratarei destes temas mais adiante.⁴³

O Código de Posturas de Feira de Santana fazia parte da estrutura legal e política da cidade, e tinha como objetivo alinhá-la segundo um certo ideal de civilidade. Esse corpo legal não se resumia a tentar reproduzir um modelo de cidade herdado do passado, mas de direcionar as transformações a um futuro pretendido: “através dessa legislação é possível perceber não só o ordenamento estrutural que as elites queriam que vigorasse no espaço urbano, mas também a intenção de produzir novos comportamento e atitudes civilizadas”.⁴⁴ Em larga medida, o Código de Posturas buscava disciplinar, por meio da coerção, todo o perímetro urbano. Tratava-se, portanto, do “domínio direto”, representado pelos ditames jurídicos e legais, e “iluminado” por uma projeção da Feira de Santana que suas elites pretendiam construir.

Nem só de elites vivia o cinema, naturalmente. Soleni Fressato,⁴⁵ ao tomar o cinema como objeto econômico e político, feito para os lucros e para disseminar ideologias de governo (ainda que variáveis por região), problematiza a sua função de transformador da cultura em mercadoria e sua capacidade manipuladora e legitimadora da ideologia do que ela chama de “classes dominantes”:⁴⁶

A indústria do prazer planeja a diversão coletiva, mas em função dos critérios de seus proprietários. É, pois, um lazer que não é livre. O lazer se transforma na continuidade da vida alienada, dissolvendo os limites entre a realidade, a ilusão de realidade e a pura ficção. Enquanto nova produção cultural, a indústria cultural surge com um objetivo específico de ocupar o espaço de lazer e de diversão do trabalhador assalariado para reproduzir lucrativamente

⁴² Tal código foi publicado em 29 de dezembro de 1937. Arquivo Público Municipal de Feira de Santana. Prefeitura Municipal de Feira de Santana, *Código de Posturas do Município*. Decreto - Lei N° 01 de 29 de dezembro de 1937.

⁴³ Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere*: vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 21.

⁴⁴ Eronize Lima Souza, *Prosas da valentia: violência e modernidade na Princesa do Sertão (1930-1950)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana 2008), p. 196.

⁴⁵ Soleni Biscouto Fressato, “Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? Tênuê linha entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt”. In: Jorge Nóvoa; Soleni Biscouto Fressato; Kristian Feigelson (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

⁴⁶ Fressato, “Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa?”, p. 95.

seus capitais. Mas adquire uma contrapartida não menos importante: amplia a hegemonia do capital sobre o trabalho. Nestes espaços, contrariamente, o trabalhador busca recompor suas energias através da evasão, da emoção, da reflexão para enfrentar mais uma semana de trabalho.⁴⁷

A autora considera que, à medida que a massificação do cinema aumenta ao longo do tempo, mais pessoas têm acesso e condições de desfrutar das mais variadas formas de filmes.⁴⁸ Mas, ao mesmo tempo em que identifica a participação do trabalhador no consumo, esquece de sua capacidade de agência de interferir no espaço onde assiste ao filme – ou, no limite, até mesmo na atribuição de sentidos ao que vê em tela.

Neste ponto, é preciso destacar a importância de Raimundo Fonseca para o estudo do cinema na Bahia. O autor percebeu que, na Salvador do início do século XX, não só as elites iam ao cinema, mas também as classes populares. Ambas construíram, assim, através desse lazer, dois tipos de diversão em Salvador: o elitista e o popular, que transitavam entre seus espaços. É possível estabelecer um paralelo de investigação sobre tais aspectos no caso feirense. Mas o estudo de Fonseca é também necessário para compreender o cinema como uma prática estética, elemento da constituição de uma interação social, na Salvador da abertura do século XX, quando os ideais de modernização, civilização, eugenia, higienização, dentre outros, deveriam caracterizar uma “boa sociedade” na Primeira República.⁴⁹ Esses ideais chegaram oriundos da Europa, sendo utilizados primeiramente no processo de urbanização do Rio de Janeiro, tida como “capital irradiante” por Nicolau Sevcenko.⁵⁰ Sendo um exemplo das tentativas modernizadoras no Brasil, o modelo carioca terminou por influenciar outras cidades brasileiras.

Muitos defendiam que a difusão de padrões de comportamento civilizados poderia ser feita pela via do cinema. No entanto, outros teciam fortes críticas aos hábitos difundidos pela sétima arte. De acordo com Aline Aguiar Santos, a influência do cinema na moda, com a chegada de novos cortes de cabelo feminino (*o la garçonne*), novos trajés com saias mais curtas e a ausência do uso da meia, não agradou alguns feirenses. A autora evidencia ainda os conflitos em torno da moral e dos bons costumes, relacionados ao convívio em espaços de lazer ocupados

⁴⁷ Fressato, “Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa?”, p. 92.

⁴⁸ Fressato, “Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa?”, p. 95.

⁴⁹ Raimundo Nonato da Silva Fonseca, “*Fazendo fita*”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA; Centro de Estudos Baianos, 2002.

⁵⁰ Nicolau Sevcenko, “A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. Fernando A. Novais (org.), *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

por indivíduos de diferentes classes.⁵¹ Havia conflitos até mesmo na percepção sobre as possíveis influências negativas e positivas que o cinema poderia exercer sobre os indivíduos que entrassem em seu circuito. Ou seja, que passassem a ser, eles também, espectadores.

A chegada do cinema em Feira de Santana, portanto, foi objeto de apreensões diversas e, nos diferentes sentidos da palavra, de expectativas e apropriações. Teremos chance de tratar mais desse assunto na segunda parte desta dissertação. Mas, fisicamente, isto é, em sua maquinaria e técnica, o cinema fez sua entrada por uma via conectada de maneira íntima com as esferas da alta sociedade civil e política feirense. É preciso, portanto, ir até ela.

2.3 A Bahia, Feira de Santana e seus coronéis no Brasil Republicano

O olhar da historiografia, por muito tempo influenciada pela visão não-conflituosa da política do café-com-leite, que destacava Minas Gerais e São Paulo como potências, manteve a imagem de uma Bahia apagada no cenário político nacional das primeiras décadas do século XX. Nessa configuração, São Paulo teria sido o provedor do país, uma espécie de “pai”, enquanto Minas Gerais seria como uma devota mãe.⁵²

De fato, o bloco do sul do país, representado por São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, estava em ascensão e o Nordeste em “queda” no período enfocado. Porém, essa visão, se tomada de maneira monolítica e homogênea, ofusca o olhar sobre os espaços ocupados no concerto político nacional pela Bahia, que, além disso, mantinha sua devida importância na economia por conta do açúcar, do gado, da mineração e do cacau, que destacavam o estado enquanto potência secundária.⁵³ O estado, por outra parte, também detinha a segunda maior bancada no Congresso Nacional. Juntos, São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul, Minas, Rio de Janeiro e Pernambuco somavam 60% das cadeiras do parlamento.

Antonio Luigi Negro e Jonas Brito consideram o peso de participação no congresso e no parlamento um campo importante para disputas e afirmação política da Bahia. E confirmam que, mesmo com as questões intestinas que acabavam por prejudicá-lo frente ao cenário nacional, o estado não deixou de participar ativamente na política, principalmente através das

⁵¹ Santos, *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão”*, p. 127.

⁵² Antonio Luigi Negro; Jonas Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias? O papel da Bahia na Primeira República para além do café-com-leite”. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 51, p. 863-887, 2013. p. 866.

⁵³ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 870.

figuras de Miguel Calmon, Rui Barbosa, José Joaquim Seabra e também Otávio Mangabeira. Calmon, por exemplo, foi Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio entre 1922 e 1926.⁵⁴ Rui Barbosa foi ministro da fazenda durante o governo de Deodoro da Fonseca, suavizando a queda da Bahia logo após 1889, e também voltou como presidenciável em 1910 e 1919.⁵⁵ Mas essa presença não se fez sem trepidações. Seabra, que controlou a Assembleia Legislativa da Bahia em 1915 e impôs reformas na cidade de Salvador com o intuito de derrubar seus “traços coloniais”, foi um desses políticos baianos que obtiveram destaque nacional, aliando-se a Hermes da Fonseca, no Rio, o que acirrou ainda mais sua relação com Rui Barbosa. Esses conflitos internos baianos, por vezes manifestados no tablado da política nacional, contribuíram para que o Rio Grande do Sul, após uma coesão política liderada por Pinheiro Machado, passasse à frente da Bahia na hierarquia nacional.⁵⁶ Pinheiro Machado, que sofria e fazia oposição sistemática a baianos e pernambucanos, tentou eliminar eleitores fantasmas baianos, conhecidos como “fósforos”, buscando reduzir assim seu coeficiente eleitoral.⁵⁷

As “disputas intra-oligárquicas” da Bahia, portanto, prejudicaram seu “desempenho político nacional”, uma vez que as unidades mais estáveis da república, como Minas Gerais e São Paulo, conseguiam interferir com veemência nos rumos políticos do país. Não obstante, a participação política ativa da Bahia, assim como do Rio de Janeiro, não foi impedida por suas lutas internas ou pelo facciosismo de suas elites.⁵⁸ De acordo com Claudia Viscardi, entre os estados médios (Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro), a Bahia foi o que se saiu melhor na ocupação de cargos ministeriais, com um índice de ocupação geral de 18,85%. Já entre os estados grandes (Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul), Minas foi o maior destaque, com um índice de 28,73 %.⁵⁹ A Bahia também foi um dos destaques na participação de escolha prévia das candidaturas para presidente, ficando atrás apenas de Minas, São Paulo e Rio Grande do Sul.⁶⁰

Em paralelo e em auxílio às disputas de poder político, os baianos se empenharam no discurso e na oratória, sempre apelando para a antiguidade e a tradição baiana de ter sido sede

⁵⁴ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 871.

⁵⁵ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 875.

⁵⁶ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 872.

⁵⁷ Claudia Viscardi, *O teatro das oligarquias: uma revisão da política do café com leite*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019. p. 83.

⁵⁸ Viscardi, *O teatro das oligarquias*, p. 44.

⁵⁹ Viscardi, *O teatro das oligarquias*, p. 56.

⁶⁰ Viscardi, *O teatro das oligarquias*, p. 62.

da primeira capital do Brasil.⁶¹ Na cultura bacharelesca, o estado se destacou por fundar, em 1891, a primeira Faculdade de Direito da República. Seu poder foi percebido por Adolfo Azevedo, então presidente da Câmara dos deputados, ao declarar que no jogo político nacional Bahia, São Paulo e Minas eram os ases, e Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Pernambuco, os reis.⁶²

Os homens das elites baianas também se valiam de discursos influenciados por ideais europeus, bem como de sua culinária – responsabilidade das empregadas negras, diga-se de passagem –, que impressionava os visitantes. Na verdade, esses ideais também estavam incutidos em reformas urbanas responsáveis por configurar o progresso das cidades, de modo que as elites pudessem sair às ruas sem se esbarrar com o populacho.⁶³ A Bahia se colocava como a maior representante do progresso, supervalorizava as cidades, as urbes. Seus homens seletos performavam uma exacerbada civilidade, tudo sempre sustentado pelo trabalho de sujeitos negros.⁶⁴

No plano da disputa discursiva e performativa de civilidade, as elites baianas se valeram de um importante instrumento político: a imprensa. Segundo Rinaldo Leite, os periódicos tiveram o papel de disputa dos estados brasileiros pelo favoritismo e autonomia, expressões do regionalismo.⁶⁵ Um bom exemplo baiano é o do *Diário Oficial do Estado da Bahia*, e podemos flagrar o modo como ele atuava na edição especial de 2 de julho de 1923, em que a publicação exaltava e propagandeava o estado ao celebrar o centenário de sua independência. Essa edição contou com a contribuição de membros da elite intelectual, como Sílio Bocanera Júnior,⁶⁶ Góes Calmon e Brás do Amaral.⁶⁷ Essas três figuras também eram membros fundadores do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, instituição que, desde 1894, publicava a *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, de cunho científico, que evidenciava elementos do estado, tais como sujeitos de destaque, estudos etnográficos e arqueológicos, dentre outros.

⁶¹ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 875.

⁶² Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 876.

⁶³ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 879-880.

⁶⁴ Negro; Brito, “Mãe parálitica no teatro das oligarquias?”, p. 882.

⁶⁵ Rinaldo César Nascimento Leite, *A rainha destronada: discursos das elites e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santa, UEFS Editora, 2012, p. 342.

⁶⁶ Dramaturgo, sujeito ativo da cena dramática de Salvador, membro do Conservatório Dramático da Bahia, já no século XIX, do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e da Academia Baiana de Letras. Ver: Leite, *A rainha destronada*, p. 426.

⁶⁷ Professor da Faculdade de Medicina da Bahia, representou a Bahia como deputado federal, fundador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e da Academia de Letras da Bahia. Ver: Leite, *A rainha destronada*, p. 424.

Mas a revista *Bahia Illustrada* é a que mais se destaca por seu caráter propagandístico, segundo Leite. Tendo sido presidida em um determinado momento de sua trajetória por Otávio Mangabeira,⁶⁸ a revista foi usada por membros das elites baianas para divulgar a noção de grandeza política da Bahia, tanto em nível estadual como nacional. E, como era comum nos periódicos, ela foi dirigida por membros da classe política intelectual, sempre alinhados a uma figura política de destaque. No caso da *Bahia Illustrada*, seus colaboradores eram vinculados a Rui Barbosa e, portanto, opositores de José Joaquim Seabra.⁶⁹ Ambos disputavam o domínio da política baiana. Rui Barbosa era integrante do Partido Republicano da Bahia (PRB) e J. J. Seabra vinha ganhando destaque. Após uma cisão no PRB, em 1907, foi criado o Partido Republicano Dissidente (PRD), do qual Seabra fez parte, e que depois se tornou Partido Democrata (PD).⁷⁰

Tais periódicos, principalmente o *Bahia Illustrada*, estavam comprometidos com a manutenção e a continuidade do poder da Bahia, considerada pelas elites como “Rainha do Norte” – que “foi, é, e será sempre, pelo amor, e pelo civismo e pela pregação de seus filhos a heroína dos seios titânicos, e brilhará, como astro de primeira grandeza, na constelação do Brasil”, nos dizeres de um Henrique Autran⁷¹. E, em complemento na conformação da pretensa “realeza” baiana, Feira de Santana era chamada de “Princesa do Sertão”. O epíteto buscava disputar e fazer reconhecer o espaço ocupado pela cidade que, entre 1900 e 1923, viveu um considerável crescimento populacional, saltando de 61.756 para 77.600 habitantes. Nos anos seguintes, a curva de crescimento se acentuaria, chegando a 98.552, em 1930.⁷²

Algo expressivo entre fins do século XIX e o início do século XX foi o crescimento populacional das grandes capitais do país como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, o que agravou problemas sociais, com o alastramento de epidemias e a falta de moradias. Em resposta a isso, os dirigentes dessas cidades buscaram por transformações urbanas, às quais Rinaldo

⁶⁸ Foi eleito vereador de Salvador em 1907, vinculado a José Joaquim Seabra e apoiador de Hermes da Fonseca. Foi dirigente baiano do Partido Republicano Conservador, também eleito deputado federal pela Bahia em 1911, pelo Partido Republicano Democrata. Após divergências com Seabra, em 1919 se desliga do PRDe passa a integrar o Partido Republicano da Bahia. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MANGABEIRA,%20Ot%C3%A1vio.pdf>. Acesso em 29 de setembro de 2019.

⁶⁹ Leite, *A rainha destronada*, p. 352, 353.

⁷⁰ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 62.

⁷¹ “Centro Bahiano”, RBI, Rio de Janeiro, n. 32, jul, 1920. Apud. Leite, *A rainha destronada*, p. 398.

⁷² Kleber José Ferreira Simões, *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938)* (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2007), p. 25; Rollie E. Poppino, *Feira de Santana*. Salvador: Editora Itapuã, 1968, p. 245-246.

Leite se refere como “modesta urbanização”.⁷³ Com o decorrer do tempo, a burguesia de Salvador, por exemplo, buscou preservar seus negócios e reivindicou algumas reformas nas áreas comerciais da cidade, ao lado do porto, considerado insalubre e carente de higiene, o que, segundo as opiniões correntes, afastava comerciantes estrangeiros.⁷⁴

Os ideais de novo, de modernidade, de progresso e de civilidade foram acionados pelas elites, que buscaram redesenhar as cidades de acordo com seus interesses, tendo como base os padrões estéticos europeus. Toda a organização social foi assim fundamentada: a presença de guarda civil e o anseio por uma disciplinarização dos corpos nas cidades, as instituições, a arborização, a importância da imprensa e do jornalista.⁷⁵ O ideal de civilização e de ordenamento da vida, do tempo e do trabalho, no fim das contas, garantiam as propriedades e o estatuto das elites. E as normas institucionalizadas para garantir o ordenamento das cidades seguiram nesse mesmo sentido. O direito de construir, por exemplo, foi limitado, provocando segregação ao reservar áreas residenciais para os que tinham grande poder aquisitivo. Após a Primeira Guerra Mundial, os códigos de postura e planos de melhoramento tiveram acentuada a sua função normatizadora. A infraestrutura das grandes cidades brasileiras foi otimizada pensando na economia agropecuária de exportação. Dessa forma, houve um engrandecimento das áreas centrais, que eram ocupadas pelas elites.⁷⁶

Feira de Santana não deixou de sentir os efeitos dessa tendência. Entretanto, nela, os obstáculos do passado que sombreavam o avanço do discurso modernizador tinham, naturalmente, coloração local. Exaltada como uma sociedade comercial, a cidade de fato se destacava pela feira de gado e por uma localização geográfica que facilitava o comércio com o recôncavo, a capital e as demais cidades do sertão da Bahia. Mas, apesar dos dirigentes disputarem essa identidade urbana e mercantil, o que a movimentava era, fundamentalmente, a agropecuária. Ainda hoje, omite-se um maior conhecimento sobre este traço de sua economia.⁷⁷

A ideia de Feira de Santana como cidade comercial foi imposta majoritariamente por homens das elites feirenses, no início do século XX, tendo em vista a aspiração à condição de

⁷³ Rinaldo César Nascimento Leite, *E a Bahia civiliza-se: ideais de civilização e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana*. Salvador (1912-1916) (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 1996), p. 27.

⁷⁴ Leite, *E a Bahia civiliza-se*, p. 35.

⁷⁵ Leite, *E a Bahia civiliza-se*, p. 37.

⁷⁶ Eduardo Alberto Cuscé Nobre, *O ideário urbanístico e a legislação na cidade de São Paulo: do código de posturas ao estatuto da cidade*. In: Seminário de História da cidade e do urbanismo, 9, 2006, São Paulo. Anais. São Paulo, 2006, p. 3.

⁷⁷ Simões, *Os homens da Princesa do Sertão*, p. 20.

moderna e civilizada, em oposição à sua marca rural.⁷⁸ Esta operação se processou, portanto, a partir da dicotomia entre velho e novo, rural e citadino, civilizado e incivilizado. Obviamente, essa visão maniqueísta não dá conta da complexidade das disputas e dos conflitos entre classes, favorecendo apenas a construção de uma imagem que privilegia a manutenção ou a galvanização do poder das classes dirigentes. Classes estas que, naquela altura, ocupavam diversas esferas sociais e instituições a fim de assegurar sua hegemonia.

As mudanças por que passaram as normas e legislações de Feira de Santana, entre fins do século XIX e as primeiras décadas do XX, são reveladoras do tipo de transformações em curso, no período. Mas, ao mesmo tempo, elas também iluminam a orientação que suas elites pretendiam imprimir para o futuro da cidade. Um breve cotejo entre as duas grandes codificações ordenadoras de Feira de Santana, os Códigos de Posturas de 1893 e 1937, servirá para ilustrar esse ponto.

A grande diferença que emerge da comparação entre os dois códigos está na maneira como a cidade aparece neles representada. No Código de Posturas de 1893,⁷⁹ as normas parecem atender ao básico dos trâmites burocráticos de uma cidade interiorana dos primórdios da república – o número de itens é nitidamente menor do que o de 1937, criado depois do surto de crescimento de Feira de Santana. As regras sobre comércio eram relativamente bem elaboradas, assim como as que tratavam da construção de edifícios, que precisavam seguir um padrão ditado na resolução. Também já é perceptível algum avanço da governança sobre os espetáculos públicos, possíveis de ocorrer somente após o pagamento prévio de seu imposto (os anúncios que publicitavam esses espetáculos só poderiam ser divulgados após a licença emitida pela intendência municipal). Uma conciliação entre elementos rurais e urbanos é burocratizada à luz das necessidades do espaço urbano que se desenhava. Como a cidade era movimentada por animais e pedestres, as normas de trânsito estavam voltadas para esses componentes da paisagem, que não deveriam obstruir as calçadas com pacotes e bagagens. No código do fim do século XIX, as penas e multas vinham logo após cada artigo, indicando a punição prevista em caso de desrespeito a cada um deles.

Todos os elementos existentes no Código de 1893 foram melhor esmiuçados no Código de 1937,⁸⁰ que tinha outras necessidades estruturais, condizentes com avanços tecnológicos experimentados pelos habitantes de Feira de Santana nas primeiras décadas do novo século. As

⁷⁸ Simões, *Os homens da Princesa do Sertão*, p. 22.

⁷⁹ Código de Posturas. Registros de leis e resoluções 1893-1893. Caixa 1. APMFS.

⁸⁰ Código de Posturas. Decreto lei Nº 1 de 29 de dezembro de 1937. APMFS.

regras sobre trânsito, por exemplo, ficaram mais elaboradas, e abarcaram também os veículos automotores, tornando-os dependentes de licença para trafegar. Já veículos de tração animal, como os carros de boi, foram proibidos de circular em ruas calçadas, numa nítida cristalização da dicotomia urbano-rural de que tratamos linhas atrás, mas também da hierarquização dos usos do espaço urbano a partir de critérios de classe. Também a criação de animais soltos nas vias urbanas foi perseguida, criticada e punida no Código de Posturas de 1937.

A burocratização dos espetáculos aumentou – pelo menos na letra da lei. O novo código determinava que teatros e locais de divertimentos públicos deveriam deixar lugar reservado à autoridade municipal, por exemplo. E que o número de ingressos deveria ser controlado, sem ultrapassar o limite da lotação da casa. O código demonstrou preocupação com questões sanitárias e de higiene, e, assim, estar a par com os debates nacionais em torno do crescimento demográfico das cidades, aludidos linhas atrás. Mas como higiene e moralidade andavam lado a lado, do ponto de vista do conteúdo veiculado nesses espetáculos, o Código de 1937 ressaltava que peças ofensivas à moral e aos bons costumes não deveriam ser permitidas.

Do ponto de vista do ordenamento urbano, o futuro da cidade, em seu aspecto físico, é praticamente redesenhado nesse segundo Código. Passou a ser regra, dentro da zona urbana, todas as ruas e avenidas terem largura a partir de onze metros e vinte centímetros. As casas, os edifícios, as calçadas, todos os elementos construídos na cidade dali em diante, sem exceção, deveriam seguir as normas ditadas no documento.⁸¹

No Código de Posturas de 1937, diversos elementos foram organizados para a educação dos corpos na cartografia citadina, evidentes no controle da circulação de veículos, na criação de novos tributos ou no reconhecimento dos antigos, mas também nas devidas punições aplicáveis quando as normas não fossem obedecidas. Aqui, a punição assume o caráter das pretensas civilizações modernas, onde “a certeza de ser punido é que deve desviar o homem de crime”. Adquire centralidade, então, o investimento na reeducação, na correção e na “ortopedia moral”⁸². Há uma associação da mente ao corpo, como um uno, que precisasse ser polido, corrigido, enfim, acertando sua postura. Isso se situa em um campo estratégico e controlador de “tecnologia política do corpo”, apresentada de forma difusa, multiforme, em diferentes materiais e que não é facilmente identificada. Trata-se de um poder exercido pelas elites, que tem como consequências manobras e táticas, com as quais torna-se possível, ao mesmo tempo,

⁸¹ Determinados modelos de casas não deveriam ser construídos, como chalés ou casas de campo. Telhados de dois planos eram inaceitáveis, a menos que fizessem parte de um compartimento anexo da casa.

⁸² Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 14-15.

identificar uma teia de relações tensas que permitem aos sujeitos de baixo, por sua vez, se apoiarem nessa estrutura na luta contra o poder das elites.⁸³

Seguindo esse caminho interpretativo, Mayara Silva problematizou os limites dos discursos e ideais de civilidade em Feira de Santana, onde trabalhadores pobres, vindos do meio rural, comercializavam em área urbana o excedente da produção agrícola, provenientes de seus trabalhos como agregados em fazendas próximas. Por vezes, esses sujeitos, que reiteravam na paisagem feirense a presença de um campo que se queria omitir, foram punidos judicialmente. Noutras, no entanto, valeram-se da justiça para garantir sua subsistência.⁸⁴

O projeto de cidade “civilizada” tinha como porta-vozes alguns dos sujeitos citados anteriormente, ligados ao grupo que envolve Agostinho Fróes da Motta e Celso Martins. A base para o novo discurso hegemônico⁸⁵ do ideal de civilidade era europeia e estadunidense. Seus hábitos urbanos, bem como seus modelos de cidade, eram valorizados pelas elites brasileiras, que a todo momento disputavam o poder e a condução do capitalismo no país.⁸⁶ Segundo Rinaldo Leite,

[...] à civilização correspondia ter algumas preocupações sociais, a necessidade de uma ordem (pública e social), ter a vida na cidade normatizada, distinguir-se por gosto e práticas elegantes, realizar melhoramentos na paisagem e possuir bons serviços de infra-estrutura. Tudo isso dizia respeito à civilização no tocante às idealizações para as cidades e seus habitantes, visto que podiam relacionar-se ainda aos aspectos da ordem econômica e política. E pragmaticamente falando, seria a intervenção na paisagem física e estética da cidade (a remodelação urbana), a higienização dos espaços, a introdução de tecnologias modernas, a regulamentação e organização da vida urbana, a moralização dos costumes, a aquisição de hábitos cultos, a prestação de assistência pública.⁸⁷

Dentre as medidas adotadas para a transformação da sociedade brasileira, podemos listar a reeducação dos habitantes citadinos, visível na estratégia de divulgação de informações sobre

⁸³ Foucault, *Vigiar e punir*, p. 30.

⁸⁴ Mayara Pláscido Silva, *Experiências de trabalhadores pobres em Feira de Santana (1890-1930)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012), p. 152.

⁸⁵ Para Sevcenko, “acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inelutável do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização a ‘qualquer custo’”. Nicolau Sevcenko, “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: *História da vida privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 27-28.

⁸⁶ Aldo José Morais Silva, *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana: elementos para o estudo da construção de identidade social no interior da Bahia (1833-1927)* (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2000), p. 144.

⁸⁷ Leite, *E a Bahia civiliza-se*, p. 43.

higiene por meio dos periódicos⁸⁸ (na maioria das vezes administrados pelos membros das elites), na demolição de casebres e demais construções em estilo colonial e na criação de instituições de aprendizado – fossem de música, teatro, times de futebol etc. Tudo isso forma um conjunto de medidas de educação moral dos habitantes das cidades. A maioria da população, que era trabalhadora, tinha seus hábitos e costumes perseguidos, pois estes iam de encontro à moral “civilizada” difundida por esses canais. Participar de jogatinas, fomentar a prostituição, ter crenças em religiões de matrizes africanas são exemplos do que era considerado incivilizado.⁸⁹ Até mesmo determinados ofícios foram perseguidos, como o dos aguadeiros de Feira de Santana. Responsáveis pelo abastecimento de água na cidade e conhecidos por sua população, esses homens foram considerados impudentes, barulhentos⁹⁰ e dominados por atitudes bárbaras.⁹¹ Essa profissão, enfim, foi sendo paulatinamente substituída pelos avanços nos serviços de água. Mas sua permanência insistente reforçava o elo com os costumes ruralizados que se queria debelar, como no caso dos agricultores que continuavam frequentando o comércio feirense. Ambos destoavam dos avanços tecnológicos adotados pela “Princesa do Sertão”, à instância de suas elites desejosas pelo progresso.⁹²

Como dito mais atrás, uma importante transformação urbana ocorrida em Feira de Santana se materializou na alteração do tráfego de veículos e pedestres. O Código de Posturas de 1937, como visto, proibia a passagem de carros de boi pelas vias calçadas. Mas, de fato, este código apenas sacramentava uma série de mudanças postas em curso nas primeiras décadas do novo século. O fluxo de carros de boi e carroças em algumas vias centrais, calçadas com paralelepípedo, fora proibido já em 1928. Eram os casos da Avenida Maria Quitéria, da Praça da Matriz, da Rua Senhor dos Passos, da Rua dos Remédios e Conselheiro Franco,⁹³ onde estavam localizados o grosso do comércio de maior porte, as instituições políticas, as casas das elites, e eram realizados eventos de lazer.⁹⁴ Essas medidas, que regulavam a circulação dentro da cidade, faziam coro àquelas que, anos antes, buscavam reordenar os fluxos para além do perímetro urbano. Em novembro de 1910, Nilo Peçanha já havia autorizado a construção da via ferroviária que ligaria Feira de Santana ao Oeste baiano, mas também a diversas localidades no

⁸⁸ Leite, *E a Bahia civiliza-se*, p. 148.

⁸⁹ Silva, *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana*, p. 149.

⁹⁰ *Folha do Norte*, 20 ago. 1927, p. 4. MCS/UEFS.

⁹¹ *Folha do Norte*, 4 mai. 1929, p. 1. MCS/UEFS.

⁹² Clóvis Frederico Ramaiana Moraes Oliveira, “*Canções da cidade amanhecendo*”: memórias urbanas, silêncios e esquecimentos, Feira de Santana, 1920-1960 (Tese, Universidade de Brasília, 2011), p. 33-34.

⁹³ Edital da intendência Municipal de Feira de Santana, 25 de maio de 1928. Maço 111, sala dos Livros. APMFS.

⁹⁴ Oliveira, “*Canções da cidade amanhecendo*”, p. 35.

entorno da cidade.⁹⁵ Sobre isso, a *Folha do Norte* publicou: “A nós, principalmente os feirenses, interessa muito de perto a construção da via para o entroncamento e a ligação com o Centro Oeste e que virá impulsionar extraordinariamente o nosso progresso”.⁹⁶ Outra obra férrea iniciada no período tratava do prolongamento do ramal de Cachoeira para Feira de Santana até o quilômetro 42 de São Francisco.⁹⁷ O outro lado da moeda do progresso material, decorrido do fortalecimento das conexões mercantis da cidade com o seu entorno e mais além, era o disciplinamento do fluxo de cargas, dali em diante supostamente canalizados para os caminhos de ferro.

A arborização também fez parte das mudanças do espaço urbano, considerada essencial para a redução de calor na cidade. Nesse sentido, a mesma *Folha do Norte* se colocava na função não só de censurar práticas consideradas nocivas como também de orientar a população em suas necessidades sociais. Seguindo essa lógica, uma matéria faz uma pequena descrição da cartografia de Feira de Santana:

A cidade de Feira de Sant’Anna, situada numa vasta planície arenosa e clara, desabrigada das grandes árvores, tem as suas largas e extensas ruas principaes bem alinhadas, quase paralelas entre si, e orientadas na direção N. S.

Em geral a sua casaria, ou dá a frente para a nascente e o fundo para o poente, ou a frente para o poente e o fundo para o nascente.

Esta invejavel disposição e uma edificação regular, das melhores do Estado, composta na sua maioria de casas abarracadas e elegantes, sem a elevação dos grandes sobrados, permitem que a luz solar inunde a cidade de um extremo a outro, e que livremente, o ar ahi circule.

Eis uma condição hygienica admiravel, mas ha excesso de luz e de calor, e o excesso em tudo é nocivo.

[...]

Como corrigir, pois, esses excessos?

Simplesmente por meio de uma boa arborisação.

[...]

Por esse meio, alem de outras vantagens, podemos combater as sêccas que periodicamente, nos flagellam.

É a temperatura do sólo que regula a temperatura do ar.

Ahi deve e póde o governo local, desde já, crear, senão quatro, ao menos duas pequenas florestas-uma ao nascente, outra ao sul, onde os ventos reinantes são mais assiduos.

⁹⁵ Os lugares conectados à Feira de Santana por via férrea incluíam Machado Portela, Montes Claros, Boa Vista, Tremendal, Ituassú, Bom Jesus dos Meiras, Caetité, Sítio Novo, Mundo Novo, Morro do Chapéu, Monte Alto, Bandeira de Melo, Lençóis e Vale do Santo Antônio.

⁹⁶ *Folha do Norte*, 6 nov. 1910, p. 1. MCS/UEFS

⁹⁷ *Folha do Norte*, 18 nov. 1910, p. 2. MCS/UEFS.

[...]

Na sua *Hydrologia Agricola* F. Dinert diz: Desde muito tempo se reconheceu que a floresta tinha a propriedade de aumentar a quantidade da água da chuva. Esta influencia é devida às árvores e a sua cobertura. As árvores formam um obstáculo ao vento e forçam este a se remontar as partes elevadas e frias da atmosfera, onde tem lugar a condensação do vapor de água.

[...]

Melhoremos, pois, o nosso clima, vestindo essas paragens, onde o solo dá ideia de uma ave dependada.

A planta é a manifestação vital do solo.

O solo nu é um cadáver de solo.⁹⁸

Além dessas orientações ao governo da cidade, a matéria trazia várias referências de estudos sobre as propriedades benéficas das florestas, a relação da planta com o solo e com a luz, no intuito não só de cobrar medidas do governo, como também de reeducar e instruir a sociedade feirense. A ortopedia social, aqui, encontrava na domesticação da natureza um importante aliado em sua luta por construir um ambiente saudável e arejado.

Essa matéria do *Folha do Norte* é um exemplo de como a imprensa utilizou a ciência como um instrumento para a melhoria da cidade e para seu progresso. No início do século XX, qualquer local pretensiosamente civilizado deveria valorizar e utilizar a ciência em seu benefício, para que a natureza não dominasse o homem, mas sim o homem dominasse a natureza e o lugar onde vive. O cuidado com a cidade e com seus habitantes deveria vir da interferência do homem no meio, melhorando seu espaço e promovendo a higienização por meio de planejamentos racionais.⁹⁹

A energia elétrica também já estava sendo anunciada em 1913, quando os coronéis Ignacio Bastos e José Alves de Souza Ferreira foram até Feira de Santana com o objetivo de levar a moderna iluminação pública para a cidade, de acordo com a abertura de uma “concorrência” para que o projeto fosse devidamente apresentado. Isso também foi noticiado na *Folha do Norte*, que fazia, ao mesmo tempo, um apelo ao governo local para agilizar a abertura do edital. Ao lado desta matéria, outra foi publicada anunciando que tinham sido aceitas as propostas de Virgílio Fiuza Barreto e Estanislau Alves Barreto, de acordo com os editais, para a realização das obras de iluminação pública e asseio da cidade.¹⁰⁰

⁹⁸ *Folha do Norte*, 4 jan, 1913, p.1. MCS/UEFS.

⁹⁹ Silva, *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana*, p. 157-158.

¹⁰⁰ *Folha do Norte*, 11 jan.1913, p. 2. MCS/UEFS.

Segundo Aldo Silva, esse ideal de civilização foi associado a novas tecnologias, à unidade capitalista a partir da Segunda Revolução Industrial, à superioridade bélica europeia, ao imperialismo e à “missão civilizadora da raça branca”.¹⁰¹ Essas realizações dos europeus eram vistas como um indicador eficaz de desenvolvimento e, por isso, as autoridades brasileiras importaram esse ideal no período republicano com o objetivo de superar a sociedade colonial, considerada atrasada.¹⁰²

Nesse sentido, o cinema foi visto como um mecanismo da modernidade, elemento essencial em uma pretensa urbe civilizada e parte de um projeto das elites feirense, desejosa de pedagogizar os sujeitos circulantes da cidade em diferentes âmbitos culturais, seja na música, com as filarmônicas, ou no teatro, com os grêmios dramáticos. E o filme, além de tudo, trazia a importação de uma cultura branca, racializada, estadunidense (principalmente). Potencial provocador de sensibilidades, ele incentivava o consumo de novas tendências de moda, costumes e relacionamentos adequados a uma vivência cidadina.

2.4 O cinema em Feira de Santana

O primeiro registro referente ao cinema em Feira de Santana não tem relação com o Teatro e, mais tarde, Cineteatro Sant’Anna: em 1908, o periódico *O Município* registra a vinda à cidade de Cyrillo de Carvalho, dono de um cinematógrafo. Não há, contudo, referência ao seu uso na cidade.¹⁰³

A primeira referência feita a um cinema propriamente dito, com tal designação, só acontece dois anos mais tarde, em 18 de junho de 1910. Em nota intitulada “Cinema Brasil”, o mesmo *O Município* anunciava: “Estreia hoje em o nosso Teatro Santana, este aperfeiçoado aparelho que tem como seu empresário o ilustre sr. Áureo Oliveira”.¹⁰⁴ Em dois de julho, o mesmo Cinema Brasil, alocado no Teatro Sant’Ana, fez uma exibição em benefício à sociedade Filarmônica Victoria,¹⁰⁵ feito repetido uma semana depois e em benefício à mesma sociedade.¹⁰⁶ Áureo, além de empresário, era também dentista prático. Seu filho, Áureo de

¹⁰¹ Silva, *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana*, p. 145.

¹⁰² Silva, *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana*, p. 146.

¹⁰³ *O Município*, 1908, p. (ilegível). MCS/UEFS.

¹⁰⁴ *O Município*, 18 jun. 1910, p. 2. MCS/UEFS.

¹⁰⁵ *O Município*, 2 jul. 1910, p. 1-2. MCS/UEFS.

¹⁰⁶ *O Município*, 9 jul. 1910, p. 1-2. MCS/UEFS.

Oliveira Filho, viria a ser fundador do Cine Santanópolis, em 1958, além de vereador de Feira de Santana e dono do Colégio Santanópolis.

O próximo registro é do Cinema Elo de Ouro, propriedade de Galdino Santos, que faria apresentação gratuita durante as festas de louvor à Santana, em 1910. De acordo com *O Município*, tratava-se do mesmo Cinema Brasil, o que nos sugere que Galdino sucedeu Áureo de Oliveira em seu comando, trocando a empresa de nome, mas não há mais detalhes sobre esse trâmite.¹⁰⁷ O Cinema Elo de Ouro funcionaria na residência do vigário Tertuliano Carneiro – “acessível, portanto, a todo o povo” durante as festas.¹⁰⁸ Por algum motivo não explicitado, a sessão não ocorreu na casa do vigário, e sim em outro local não precisado, onde o equipamento de projeção já estaria montado.¹⁰⁹

Ainda que os planos não tenham se concretizado, é curioso notar que uma das primeiras exposições do cinematógrafo em Feira de Santana foi planejada para tomar lugar em meio a honras à padroeira da paróquia que deu origem à cidade e, mais ainda, na residência de seu vigário.¹¹⁰ A atuação de Tertuliano Carneiro ia além da sua Paróquia de Senhora e São Domingos, em que atuou de 1908 até 1927, e onde, de acordo com Oscar Damiano de Almeida, “era muito benquisto dos seus paroquianos, dos quais recebeu homenagem consagrada pelo transcurso do Jubileu de Prata Sacerdotal” – ou seja, por ocasião do 25º aniversário de sua ordenação sacerdotal.¹¹¹ Sua casa foi de fato caracterizada como “acessível”, pois o vigário tinha “relações sociais com boa parte da população feirense”.

¹⁰⁷ *O Município*, 23 jul. 1910, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁰⁸ *O Município*, 30 jul. 1910, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁰⁹ *O Município*, 6 ago. 1910, p. 1. MCS/UEFS.

¹¹⁰ A paróquia só seria elevada à condição de sé episcopal em 1962.

¹¹¹ Oscar Damiano de Almeida, *Dicionário da Feira de Santana*. Santa Rita, 2006.



Figura 1

Vigário Tertuliano Carneiro no jornal A Flor¹¹²

Além de ter sido presidente da Sociedade Montepio dos Artistas Feirenses em 1911 e 1912,¹¹³ Tertuliano foi quadro frequente do conselho municipal entre 1915 e 1926, chegando à presidência do mesmo em 1925.¹¹⁴ O cinema sacramentava sua entrada em Feira de Santana, então, sob a proteção de seu principal pároco, a quem os memorialistas registraram como sujeito popular, mas que, sabemos, circulava com desenvoltura também entre as elites.

No ano seguinte à exibição do Elo de Ouro de Galdino Santos, em meio às festas em louvor à padroeira, em 26 de fevereiro de 1911, ocorria, então, a primeira menção a uma sessão de filmes no Teatro Sant'Anna. Anunciava-se, sob o título “Cinema Pathé”, no jornal *Folha do Norte*, a chegada da empresa de cinematógrafo de propriedade de Augusto A. Santos, que, dotada de um aparelho “movido a eletricidade, de êxito seguro”, faria uma primeira exibição gratuita de filmes no teatro. A *Folha do Norte* informava ainda que a empresa contava com grande repertório de filmes, como o “Funeral de Afonso Pena”, um filme sobre “Luiz 14” e a “Paixão de Cristo” (em cópia colorida), “A revolução de Portugal” e “A revolta de marinheiros do navio Minas Gerais”.¹¹⁵ O destaque para a segurança da operação do aparelho aparece porque eram comuns os incêndios em sessões cinematográficas, por conta do uso de elementos inflamáveis na execução da fita. Era preciso atrair, então, não só a atenção, mas também a confiança do público com relação ao aparelho de projeção. Em 4 de março, essa sessão foi

¹¹² *A Flor*, 1 mai. 1921, p. 1.

¹¹³ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 143.

¹¹⁴ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 30.

¹¹⁵ *Folha do Norte*, 26 fev. 1911, p. 2. MCS/UEFS. Também foi anunciada a chegada de Augusto Santos em O Município, 26 fev. 1911, p. 2. MCS/UEFS.

comentada, como de costume, no mesmo jornal, que considerou pequena a presença do público, mas que o aparelho utilizado era “excelente”.¹¹⁶ A estadia de Augusto A. Santos em Feira de Santana foi curta, e ele partiu, com seu cinematógrafo, por volta do dia 22 de abril de 1911.¹¹⁷

Ao que parece, a breve passagem do Cinema Pathé retomou a associação, que se revelaria longeva, entre o espaço do Teatro Sant’Ana e as sessões cinematográficas. No ano seguinte, foi inaugurado o “Cinema Victoria”, de Lúcio Victoria, mencionado em anúncio de título “Cinema Victoria”, no jornal *O Republicano*, que divulgou a estreia do cinema no mesmo Teatro Sant’Anna, em 26 de maio de 1912.¹¹⁸ Em clima de antecipação, o anúncio ressaltava que o aparelho já havia sido instalado no local dias antes, aguardando a estreia.¹¹⁹ Sabemos, por um processo movido em 1919, que o nome registrado do proprietário legal do Cinema Victoria era o de Albertino Victória. Nesse ano de 1919, o funcionário José Paulino Victoria, comerciante e operador do referido cinema, veio a processá-lo, por conta do não pagamento de 48 meses de serviço. Por meio desse documento, sabemos também que José Paulino trabalhou no Victoria desde 1913, e que o cinema era uma “especulação lícita”, propriedade de Albertino.¹²⁰ Este cinema encerrou suas atividades no mesmo ano em que José Paulino moveu o processo contra seu antigo patrão.

Não sabemos ao certo se Albertino Victoria, que aparece como dono do empreendimento em 1919, e Lúcio Victoria, mencionado no anúncio de 1912, conforme dito acima, eram a mesma pessoa. Após o fechamento do Cinema Victória, o Teatro Sant’Ana passou a se chamar Cineteatro Sant’Anna. Sua inauguração foi anunciada sob o mesmo título, “Cine-theatro Sant’Anna”, em 21 de junho de 1919, na *Folha do Norte*:

Com um espetáculo em benefício da próxima festa de Sant’Anna, estreia, amanhã, a empresa sucessora do Cine Victoria. A função está anunciada para as 20hs em ponto, constando do programa o celebre filme policial em 5 partes “Os irmãos das Trevas”.¹²¹

Segundo Aline Aguiar Santos, o primeiro arrendatário do Cineteatro Sant’Anna foi, a partir de 1920, Raul Ferreira da Silva, um sujeito cuja trajetória dá dimensão do espaço que o novo cinema ocuparia nas redes de sociabilidades feirenses a partir dali. Paralelo a Raul e ao

¹¹⁶ *Folha do Norte*, 4 mar. 1911, p.1. MCS/UEFS

¹¹⁷ *O Município*, 22 abr. 1911, p. 2. MCS/UEFS.

¹¹⁸ *O Republicano*, 26 mai. 1912, p. 2. MCS/UEFS.

¹¹⁹ *O Republicano*, 11 mai. 1912, p. 2. MCS/UEFS

¹²⁰ Processo-cível. Estante 08, caixa 206, documento 4283. CEDOC/UEFS, 1919.

¹²¹ *Folha do Norte*, 21 jun.1919, p. 1. MCS/UEFS.

Cineteatro Sant'Ana, Francisco Bahia, sobrinho de Bernardino Bahia, inaugurou o Cine Brasil, também em 1920, na rua Conselheiro Franco (mesma rua do Cineteatro Sant'Ana), e exibiu na sua estreia o filme "Maternidade".¹²²

Outro cinema, o Elite, substituiu o Cine Brasil a partir de 2 de outubro de 1920.¹²³ Não sabemos em que circunstâncias este novo cinema foi inaugurado, ou se esse seria o próprio Cine Brasil, de Francisco Bahia, eventualmente vendido e reinaugurado como Elite. Esta, contudo, é uma possibilidade, pois quando este último aparece, o primeiro deixa de frequentar as colunas da *Folha do Norte*. Em 1921, os cineteatros Elite e Sant'Anna tinham suas programações divulgadas juntas em outro periódico, o *A Flor*, de que trataremos em detalhe mais adiante. O Elite ficou inoperante durante meses, provavelmente a partir de maio, quando teve seu último anúncio antes do fechamento¹²⁴, até 16 de outubro do mesmo ano, quando foi avisado o seu retorno nessa mesma data, estreando a película "Duas Mulheres", com Norma Talmadge.¹²⁵

Em 22 de maio de 1922, a *Folha do Norte* divulgava a venda de um cinema completo, motor Farbanks-Mosse 6 Hp, dínamo de 40 amperes, com todos os acessórios da cabine, lanterna completa, "amperímetros, voltagem, motorinho, etc.", mobília com "38 bancos em grupos de seis cadeiras com assento de palhinha, palco, bastidores, pannels de boca e fundo". Funcionava em um prédio com capacidade para 400 pessoas, que estava sendo cedido desejando continuar em Feira de Santana, "tudo por 9:000\$000 de réis".¹²⁶ Dado o sumiço do Cineteatro Elite dos registros, é possível que este cinema à venda tenha sido ele, pois não foram encontrados sinais de aviso sobre seu fechamento definitivo no referido jornal e nem no *A Flor*.

Raul Silva, por sua vez, administraria o Cineteatro Santana até o início da década de 1930, quando foi sucedido por José Calmon de Siqueira.¹²⁷ José Calmon era também escritor

¹²² *Folha do Norte*, 24 abr. 1920, p. 2. MCS/UEFS; *Folha do Norte*, 1 mai. 1920, p. 2. MCS/UEFS.

¹²³ *Folha do Norte*, 2 out. 1920, p. 1. MCS.

¹²⁴ O último anúncio do cine-teatro Elite divulgado pelo *A Flor* foi em 1 de maio de 1921, sobre o futuro espetáculo com o filme "A vida de Napoleão". *A Flor*, 1 mai. 1921, p. 4.

¹²⁵ *A Flor*, 16 out. 1921, p. 4.

¹²⁶ *Folha do Norte*, 22 mai. 1922, p. 3.

¹²⁷ José Calmon de Siqueira morava em Salvador e era arrendatário do cine-teatro Sant'Anna. Em 19 de julho 1949 ordena por meio de seu advogado um depósito para a Santa Casa de Misericórdia. O depósito tinha a importância de setecentos cruzeiros, "correspondente aos alugueis dos meses de Dezembro de 1948 e Janeiro a Junho do corrente ano, do prédio de propriedade da Santa Casa de Misericórdia desta cidade, de vez que a dita instituição nega-se a receber a mencionada quantia, sob a falsa alegação de que o contrato firmado com o suplicante, já alcançou o término". A mensalidade do aluguel custava cem cruzeiros. por meio desse processo é possível saber a aparelhagem completa do cinema, citada pelo locatário, que constava de "movietone, motores, caixas contra incendio e artigos outros de cinema, poltronas, ALTO FALANTES, etc.". Processo-cível. Estante 13, caixa 357, documento 8246. Centro de Documentação da Universidade Estadual de Feira de Santana (CEDOC). 1949-1951.

do Tribunal de Justiça.¹²⁸ Já no final da década de 1930, o Cineteatro foi novamente repassado, dessa vez a Elziário Santana, membro do grêmio dramático Salles Barbosa, que rivalizava com o Taborda de Raul Silva e seus irmãos.¹²⁹

Mas concentremo-nos neste sujeito, Raul Silva. Além de arrendatário da casa de espetáculos, registros de natureza diversa dão conta das atividades e dos espaços por onde ele circulava. Raul surge como doador, por exemplo, no balancete da tesouraria da Santa Casa de Misericórdia, este importante espaço de sociabilidades das elites feirense.¹³⁰ Informações ainda mais cruciais: Raul também era o diretor geral e redator da mesma *Folha do Norte* que anunciou a retomada das atividades cinematográficas no Sant'Anna, junto com seus irmãos Dálvaro e Arnold Silva. Em outro momento, identifiquei que Raul Silva também foi gerente da tipografia Joviniano, em São Felix, e membro da filarmônica 25 de março, o que faz parecer que, ao assumir o cineteatro, ele dava sequência a outras incursões no ramo das artes.¹³¹ Seu irmão Arnold, político, seria intendente municipal de Feira de Santana poucos anos mais tarde, entre 1924 e 1928, e voltaria a governar a mesma cidade, dessa vez como prefeito, entre 1958 e 1962.

A trajetória da família Silva e a expressão política acumulada por Arnold são essenciais para entender a relação de Raul Silva com a *Folha do Norte* e com a política local. O pai, Amâncio Ferreira da Silva, havia sido capitão da Guarda Nacional. A mãe, Vicência de Lima e Silva, era irmã do major Juvêncio Erudilho, que nasceu na Vila do Cumbe e chegou a Feira de Santana com quatro anos de idade. Erudilho foi delegado de polícia, comerciante, conselheiro municipal, fundador e presidente da sociedade Filarmônica 25 de Março, membro dos conselhos administrativos da Sociedade Montepio dos Artistas Feirenses e da Santa Casa de Misericórdia. Também era ligado politicamente ao coronel Tito Ruy Bacellar, com quem Amâncio tinha proximidade.¹³²

Tito Ruy é figura importante na trajetória da família. Este feirense, nascido em 1850, pecuarista, cresceu no ramo da imprensa local, trabalhando como redator nos jornais *O propulsor*, *Folha da Feira* e *O motor*. Foi deputado estadual, intendente municipal e dono dos

¹²⁸ Processo-crime. Estante 02, caixa 42, documento 703, referente à localidade de Feira de Santana. Centro de Documentação da Universidade Estadual de Feira de Santana (CEDOC). 1938-1958.

¹²⁹ Santos, *Diversões e civilidade na princesa do sertão*, p. 104-105.

¹³⁰ Raul Silva doou 88\$800 em 1922, e 60\$000 em 1923, as quantias mais baixas dentre as esmolas angariadas pela instituição naquele período. Para mais informações ver: CERQUEIRA, João Batista de; SOUZA, Maria Lúcia Cerqueira (org.). *Memorial histórico da Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

¹³¹ Sacramento, *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana*, p. 50-51.

¹³² Juliano Mota Campos, *Entre tinteiros e palanques: a trajetória intelectual e política de Arnold Ferreira da Silva em Feira de Santana-BA (1909-1930)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2016), p. 22, 23.

periódicos *O progresso* e *Folha do Norte* até sua morte, em 1922 – Raul Silva foi, portanto, seu subordinado. Além disso, Tito Ruy idealizou e criou o primeiro grêmio dramático de Feira de Santana, o “Taborda”, e a primeira liga futebolística da cidade.¹³³

Como não tinha filhos, além de chefe de Raul, Tito Ruy apadrinhou Arnold Silva politicamente e socialmente. Foi ele quem lhe deu o trabalho como secretário da *Folha do Norte* em 1909 (ano de seu lançamento), essencial para sua visibilidade e seu prestígio. Após a morte de Tito, os três irmãos Arnold, Raul e Dálvaro Silva compraram a redação, em 1922.¹³⁴ Por fim, Tito Ruy deixou a Arnold, de herança, toda sua biblioteca, essencial para a construção de sua imagem intelectual.¹³⁵

Arnold havia sido ourives, contador, escrivão de cartório e rábula. Graças a sua ocupação como contador, trabalhou para o coronel Bernardino Bahia, intendente municipal por duas vezes, entre 1912 e 1915, e, depois, 1920 e 1923. Arnold fez a contabilidade da “Empresa Amado Bahia”, do coronel, e se aproximou de sua família, vindo a casar com uma sua filha, Amanda de Barros Bahia. Após a morte desta, em 1926, ele foi inventariante de seus bens.¹³⁶ Em 1930, em reafirmação à aliança político-familiar, casou-se uma segunda vez, com outra filha de Bernardino Bahia, Maria Bereniza Barros Bahia.¹³⁷

Como se vê, Arnold foi formado nos mais diversos meios das elites feirenses. Como sinalizou Juliano Campos, a própria sede da *Folha do Norte* constituía um espaço de reuniões e discussões sobre política. Mas a trajetória de Arnold também é testemunha de como os circuitos da política feirense possuíam bem ativadas interfaces com os circuitos da arte na cidade, pois ele integrou, como ator, o grupo Taborda, fundado por seu padrinho, e, como palestrante, o grêmio lítero-dramático Rio Branco. Foi ainda presidente das filarmônicas Euterpe e 25 de Março, diretor da Sociedade Montepio dos Artistas Feirenses e da Caixa Rural, irmão da Santa de Casa de Misericórdia e fundador do Banco de Crédito Agrícola Popular.¹³⁸

¹³³ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 23.

¹³⁴ Processo-cível. Documento 4842, caixa 228, estante, 09. CEDOC-UEFS.

¹³⁵ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 23.

¹³⁶ Dentre os bens de Amanda Bahia elencados no processo estão os terrenos em uma fazenda denominada “Santa Luzia”, localizada do distrito da Gameleira, suas cercas de arame, dois currais, uma casa de morar, outras duas casas menores, e mais outras 27 casas “arruinadas”, todos localizados na mesma fazenda. Outra fazenda menor situada no mesmo distrito, três pequenos sítios e mais quatro casas, estas situadas na cidade de Feira de Santana. Partes de outros quatro imóveis, cento e trinta cabeças de gado e mais o capital da “Folha do Norte”. Processo-cível. Documento 512, caixa 47, estante, 02. CEDOC/UEFS.

¹³⁷ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 24.

¹³⁸ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 25.

Tudo isso foi essencial para sua trajetória de intelectual de elite, que terminou por desembocar em sua atuação política como intendente municipal nos anos de 1924 a 1926, conselheiro municipal de 1928 a 1930 e, na sequência, também como deputado entre 1934 e 1937.¹³⁹

Em seu estudo, Rafael Lins considera Arnold Silva um dos frutos da ordem dos “homens da alta roda” feirense. Os dois primeiros homens nessa linha de frente foram Agostinho Fróes da Motta e Bernardino Bahia, sogro de Arnold, como vimos, por duas vezes. Agostinho e Bernardino se revezaram na intendência municipal por quase doze anos, e passaram o bastão desse revezamento para Arnold e o filho de Agostinho, Eduardo Fróes da Mota. Mas esta alternância esteve longe de ser fruto de antagonismos: Arnold e Eduardo se mantiveram aliados políticos até 1937.¹⁴⁰ Kelman Silva indicou que a separação dos dois, neste ano, ocorreu devido a disputas econômicas, pois ambos eram sócios de um banco¹⁴¹ e ligados aos comércios de fumo e de gado, mas nada disso foi confirmado. Silva compara esta situação ao que Gramsci define como “pequena política”, ou política de intriga de corredor, pois se trataria de uma questão cotidiana, advinda das disputas entre sujeitos de diferentes “frações de uma mesma classe política”, dentro de um equilíbrio estrutural sem a intenção de romper com este.¹⁴²

Juliano Campos, entretanto, considera que a aliança entre Arnold e Eduardo foi rompida por disputas políticas decorridas do Estado Novo, entre aqueles que apoiavam Getúlio Vargas, liderados por Eduardo Fróes da Mota, e os que se posicionaram contra, comandados por Arnold. Em 1937, Arnold de fato perdeu o seu mandato de deputado estadual pelo Partido Social Democrático (PSD). Contudo, continuou comandando parte importante da economia da cidade, enquanto morava em Salvador e administrava a Empresa de Carnes Verdes da Bahia, sendo um de seus sócios-gerentes João Marinho Falcão, que seria prefeito de Feira de Santana entre 1954 e 1958. Arnold ainda escrevia sobre política na *Folha do Norte*, demonstrando sua posição udenista e demarcando sua posição contra Vargas.¹⁴³

¹³⁹ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 26.

¹⁴⁰ Lins, *A cidade ferve e o bicho espreita*, p. 38.

¹⁴¹ Talvez esse banco seja o Banco de Crédito Agrícola Popular, fundado por Arnold “em parceria com representantes das famílias Bahia e Motta”, mencionado por Juliano Campos. Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 26.

¹⁴² Kelman Conceição Silva, *Quem manda na Feira?: Política, classe e rearranjos de poder em Feira de Santana na Era Vargas (1930-1945)* (Dissertação, Universidade do Estado da Bahia, 2012), p. 141; Gramsci, *Cadernos do cárcere*, v. 3., p. 21.

¹⁴³ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 26.

O ponto de vista de Kelman Silva, que caracteriza a intriga entre Eduardo e Arnold como manifestação da “pequena política”, pode ser questionado, quando vemos essa situação se desembocar nas eleições municipais de 1958, disputada entre os dois. Arnold já organizava seu quadro político desde 1945, quando Juracy Magalhães lhe pediu que retomasse a “vida política pela União Democrática Nacional (UDN)”. Como consequência dessas articulações, disputou em 1958 o comando da cidade pela UDN, contra Eduardo Fróes da Mota, que concorria pelo PSD. Arnold ganhou as eleições em uma campanha assentada na premissa de que daria continuidade ao que fora feito por João Marinho Falcão, que lhe antecedeu.¹⁴⁴ Seu governo foi descontinuado, em 1962, devido a problemas de saúde, que ocasionaram sua morte três anos mais tarde.

Retomando a relação dos três irmãos com a *Folha do Norte*, sabe-se que Arnold, Raul e Dálvaro ficavam responsáveis pelas composições e pela difusão de textos e, assim, (por que não dizer?) influenciaram uma prática de leitura, tanto pelas notícias como pela comercialização de livros e do periódico. A *Folha do Norte*, representada por seus donos ao longo do tempo, teve seu corpo configurado de acordo com os interesses políticos e comerciais dos irmãos. Era o principal veículo de informação, formação e transformação de um público leitor de Feira de Santana. Por meio dele, era possível saber as notícias locais, nacionais e mundiais, ainda que a ênfase recaísse sobre a cidade e sua região.¹⁴⁵ Reforçando as conexões entre as letras, as notícias e outras artes, parte da galvanização do aspecto intelectual em que se escorou a imagem da família Silva, a *Folha do Norte* também informava seus leitores quanto aos grandes filmes exibidos na cidade, os livros vendidos, as intrigas e querelas políticas do momento, além de divulgar a agenda dos mais diversos eventos sociais, as atas do conselho municipal, os resultados de eleições municipais, as obras públicas em andamento e futuras etc. A amplitude temática coberta faz adivinhar a diversidade do perfil de público pretendido para o periódico, que atendia a uma hierarquia,¹⁴⁶ a dos dominantes, e daí explica-se sua função pedagogizante: ele tentava instruir seu leitor a ser um cidadão distinto e censurava práticas destoantes desse

¹⁴⁴ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 27

¹⁴⁵ Por isso o nome “Norte”, levando em consideração a posição geográfica de Feira de Santana e cidades próximas também do sertão baiano. Georgina Erisman também se referiu à cidade como “do norte a princesa altaneira”., Georgina Erisman (Org.) Hino à Feira. In: *Hinário escolar para o orfeão da escola normal da Feira de Santana*. Livraria Silva e Irmãos: Feira de Santana, 1928. Para mais informações sobre os hinos de Feira de Santana ver: Aldo José Morais Silva, “Um hino para a cidade”: as disputas pela representação da memória e identidade através dos hinos cívicos em Feira de Santana, no século XX. *CLIO: Revista de pesquisa histórica*, Recife, n. 35.2, p. 53-74, 2017.

¹⁴⁶ Gramsci, *Cadernos do cárcere*, v. 3., p. 246-247.

padrão almejado. A orientação ideológica da *Folha do Norte* correspondia aos ideais de civilidade explicitados anteriormente.

O cinema, a imprensa, as filarmônicas, os grêmios líricos e teatrais... todas essas iniciativas e atividades da família, alimentadas, em gérmen, desde o tempo do patriarca Amâncio e seu cunhado Juvêncio, estavam bem ancoradas numa determinada visão de modernidade e civilização. Visto dessa perspectiva, é fácil compreender que elas estavam plenamente integradas nas estratégias do clã. Talvez a imprensa seja a atividade em que a atuação política da família fique mais evidente, e isto é perceptível mesmo na história do periódico, desde antes de pertencer aos irmãos Silva. Como já dito, a *Folha do Norte* foi propriedade desse padrinho dos Silva, Tito Ruy Bacelar. Cunha considera que a *Folha* é uma continuação dos esforços periodistas do grupo de Tito, iniciados com o *Progresso*, pelo fato deste encerrar suas atividades em 1909, mesmo ano no qual é inaugurada. No mais, os dois periódicos teriam seguido linhas editoriais semelhantes.¹⁴⁷

A trajetória do periódico é ilustrativa de como os Silva se integraram a um projeto editorial que lhes antecedia, mas, também, a um projeto político ao qual o jornal esteve atrelado desde o seu início. A *Folha do Norte*, de fato, não existia sozinha no cenário periodista feirense. *O Município*, o jornal que anunciou as primeiras aventuras cinematográficas em Feira de Santana, citado anteriormente, era um desses a povoar o cenário, e representava uma oposição ao grupo de Tito Ruy. *O Município* funcionou durante o mandato da intendência municipal de Abdon Alves Abreu, rivalizando com a *Folha do Norte*, por sua vez criada para atacar o governo municipal. Na sequência, em 1912, foi criado o jornal *O Republicano*, defensor do seabrismo e do Partido Republicano Conservador (PRC). Circulou apenas naquele ano. Cunha supôs que poderia ter sido uma continuação de *O Município*.¹⁴⁸

O Republicano e *O Município* eram, portanto, ligados ao grupo de Abdon Alves Abreu, rival político de Tito Ruy.¹⁴⁹ Abdon rompeu com o PRB local em 1905. Ele e seu genro, Requião, dono d'*O Republicano*, declararam oposição a Tito Ruy, quando este era intendente municipal.¹⁵⁰ Mais tarde, Abdon veio a ser ele mesmo intendente, entre 1908 e 1912. Também foi amigo de João Mendes da Costa, chefe do PRC local, fazendeiro e comerciante.¹⁵¹ A maioria

¹⁴⁷ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 42.

¹⁴⁸ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 43-45.

¹⁴⁹ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 129.

¹⁵⁰ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 42.

¹⁵¹ Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 140-141.

dos políticos em Feira de Santana era do PRB e Abdon, portanto, constituía oposição.¹⁵² Esses poucos dados reunidos indicam que muitos periódicos em Feira de Santana foram fundados ou refundados de acordo com as conveniências da vida pública, e eram considerados, por parte dos contendores, como importantes instrumentos da disputa política.

A partir de 1913, no entanto, a *Folha do Norte* não lidou mais com periódicos opositores e, durante suas intendenções municipais, seguindo as lógicas dos compadrios e das alianças expostas acima, os coronéis Bernardino Bahia¹⁵³ e Agostinho Fróes da Motta,¹⁵⁴ intendentess entre 1912 e 1923, não receberam ataques no periódico.

Isso nos leva de volta aos irmãos Silva, que foram donos do jornal a partir de 1922, durante a intendência de Bernardino Bahia. Como visto, Arnold também foi aliado político de Eduardo Fróes da Motta, filho do coronel Agostinho Fróes Motta, até 1937. Essa ligação política é confirmada pelo fato de Raul Silva, já diretor da *Folha do Norte* e arrendatário do Cineteatro Sant’Anna, ter se envolvido em querelas locais por conta de seu apoio a Eduardo Fróes da Motta, em 1925. O advogado Agnello Ribeiro de Macêdo, “delegado Regional da zona das ‘Lavras Diamantinas’”, entrou com uma ação para notificar Raul Silva e obrigá-lo a publicar gratuitamente sua resposta de defesa, por considerar que foi “cruelmente difamado, injuriado e calunniado pelo senhor Doutor Eduardo Fróes da Motta, médico, enfardador de fumo”, em uma “publicação que o mesmo, com a responsabilidade da sua assignatura reconhecida por notário público, fizera inserir na edição de número setecentos e oitenta e sete de nove de maio deste ano, do periodico Folha do Norte”.¹⁵⁵ Ou seja, o delegado acionava Raul Silva por seu jornal ter publicado nota difamatória a seu respeito, assinada por Eduardo Fróes da Mota. Se houve alguma tentativa frustrada de obter essa espécie de direito de resposta diretamente com o editor do *Folha do Norte*, não sabemos. Mas não devia escapar ao querelante que eram, o editor do jornal e o redator da nota, dois velhos aliados.

Raul Silva foi o sujeito envolvido com o cinema que mais acumulou funções ligadas a um ideal de civilidade em Feira de Santana, nas décadas aqui enquadradas. Em primeiro lugar, era dono do jornal local de maior circulação, que divulgava também as sessões de cinema e as atividades da Filarmônica 25 de Março e do Grêmio Taborda. Não desempenhou funções em

¹⁵² Campos, *Entre tinteiros e palanques*, p. 46.

¹⁵³ É possível encontrar referências a Bernardino Bahia no *Folha do Norte*, como um “varão ilustre e prestigioso a quem deve a Feira inestimáveis serviços” em uma mensagem de felicitações de aniversário. *Folha do Norte*, 21 jun. 1930, p. 2. MCS/UEFS.

¹⁵⁴ Os dois intendentess revezaram seus mandatos. Bernardino governou entre 1912 e 1915, Agostinho entre 1916 e 1919. Depois Bernardino é novamente eleito para governar a intendência entre 1920-1923.

¹⁵⁵ Processo-cível. Estante 10, caixa 263, documento 5612. CEDOC/UEFS, 1925.

cargos políticos, já que isso ficou para seu irmão, Arnold, como vimos. Mas – e haveria aí indícios de uma estratégia familiar? – foi ativo na realização de atividades ligadas a uma rede de práticas específicas das elites feirenses, como a promoção de atividades pedagógicas de cunho cívico ou artístico. O seu cinema, para além de grande símbolo de um novo tipo de lazer associado à modernidade e ao progresso, tinha um cunho artístico, era divulgador de novos hábitos e, no plano local, sempre funcionou como promotor de beneficências a diferentes instituições, também bancadas por sujeitos das elites e estreitamente ligadas a elas.¹⁵⁶

As conexões entre o cinema e as sociedades de extração elitista despontaram desde cedo. O Tiro de Guerra 310, por exemplo, presidido por Agostinho Fróes da Motta, foi beneficiado pelo Cinema Victoria, acompanhado de apresentações das filarmônicas Victoria e 25 de Março, ainda em 1918.¹⁵⁷ Meses mais tarde, a filarmônica 25 de Março tocou novamente em espetáculo no teatro Sant’Anna, onde encerrou o *raid* de resistência individual entre os atiradores, durante uma passeata cívica da Sociedade de Tiro 310, e na finalização de um espetáculo também no Sant’Anna, proporcionado pelo mesmo Cinema Victoria.¹⁵⁸ A exibição pública de exercícios conduzidos pelos atiradores da sociedade de tiro tinha, além de uma função celebratória, militarista e nacionalista, que terminava exaltando os próprios membros da agremiação em nível local, o objetivo de deleitar a assistência com o garbo e a elegância de movimentos corporais ajustados a um novo olhar sobre o espaço urbano.¹⁵⁹

As sociedades de tiro, bem como as filarmônicas e demais sociedades criadas durante o início do século XX no Brasil, foram configuradas com base em relações de poder.¹⁶⁰ As primeiras, ligadas ao Ministério da Guerra,¹⁶¹ faziam uso do “treinamento corporal de caráter militar” nos indivíduos associados, os atiradores. Possuidoras de uma ligação entre a esfera civil e militar, o maior objetivo dessas sociedades “era a nacionalização da juventude brasileira através de uma educação do corpo de cunho militar”.¹⁶² Os nomes de José Victoria (possivelmente o funcionário do Cinema Victoria citado anteriormente), Arnold Silva e

¹⁵⁶ Sacramento, *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana*, p. 50.

¹⁵⁷ *Folha do Norte*, 4 ago. 1918, p. 1; *Folha do Norte*, 24 mai. 1918, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁵⁸ *Folha do Norte*, 20 jul. 1918, p. 2. MCS/UEFS.

¹⁵⁹ Marcelo Moraes e Silva; André Mendes Capraro, “O tiro de guerra 19 Rio Branco”: apontamentos acerca da institucionalização esportiva de Curitiba (1909-1910). *Revista Brasileira Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 29, n. 2, 2015, p. 229-243, p. 233.

¹⁶⁰ Sacramento, *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana*, p. 40.

¹⁶¹ “O ministro da guerra ao Tiro 310 convida para tomar parte da formatura da parada em 7 de setembro, próximo da capital da República. A sociedade de Tiro 310 ainda não havia respondido o convite”. *Folha do Norte*, 21 jun. 1917, p. 2. MCS/UEFS. Esta matéria também anunciava, para o dia 5 de agosto de 1917, missa solene às dez horas e, à noite, espetáculo de gala no Cinema Victoria.

¹⁶² Silva; Capraro, “O tiro de guerra 19 Rio Branco”, p. 234.

Tertuliano Suzart Carneiro (o nosso vigário) constam no registro de sócios da linha de tiro de Feira de Santana.¹⁶³

No rastro das beneficências e das instituições que fomentavam atividades cívicas em Feira de Santana, reunindo suas elites em torno de seus ideais de urbanidade e progresso, surgem alguns padrões. Vemos, por exemplo, uma preferência pela Filarmônica 25 de Março nos espetáculos em benefício à Sociedade de Tiro 310. Eis aqui outra aproximação entre as figuras políticas retratadas linhas atrás. Agostinho Fróes da Motta e Bernardino Bahia eram mantenedores desta filarmônica, que por sua vez possuía ligação com a *Folha do Norte*, pois foi presidida por Arnold Silva, também seu orador oficial, ligado politicamente aos dois.¹⁶⁴ Como visto, a própria filarmônica havia sido fundada por seu tio, Juvêncio Erudilho. A *Folha do Norte*, a Filarmônica 25 de Março, o Tiro de Guerra 310 e o Cineteatro Sant’Anna constituíam, assim, empreendimentos distintos, porém conectados em torno dos mesmos ideais, com um pequeno grupo de indivíduos se revezando em sua condução e em suas posições de destaque. Esses sujeitos se reuniam em torno de ideias em comum, é verdade, mas também por relações de parentesco – reais, por afinidade ou fictícios.

Essas iniciativas não eram, naturalmente, as únicas em Feira de Santana. A filarmônica Victoria, por exemplo, era dirigida por um outro grupo, liderado pelos médicos Gastão Guimarães e Juventino Pitombo. Também era glorificada na *Folha do Norte*, porém em nível menor do que a 25 de Março.¹⁶⁵ De fato, a 25 de Março foi a mais beneficiada pelo cinema como um todo, em Feira de Santana, além de fazer a trilha sonora de alguns espetáculos cinematográficos.¹⁶⁶ A primeira menção a esta sociedade como banda musical, durante exposições de filmes e beneficiada pelo cinema, ocorre em 1911, quando foi anunciado um espetáculo no teatro Sant’Anna promovido pelo “Cinema Pathé”, de Augusto Santos.¹⁶⁷

¹⁶³ Registro de sócios Tiro de Guerra, caixa 588, p. 2-4 1929. APMFS.

¹⁶⁴ Santos, *Diversões e civilidade na Princesa do Sertão*, p. 57.

¹⁶⁵ Santos, *Diversões e civilidade na Princesa do Sertão*, p. 57.

¹⁶⁶ Sacramento, *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana*, p. 37.

¹⁶⁷ *Folha do Norte*, 2 abr. 1911, p. 2. MCS/UEFS.



Figura 2

Membros da Sociedade Filarmônica 25 de Março demonstram seu alinhamento e apuro, em dia de inauguração do novo fardamento (1940)¹⁶⁸

Mais do que uma estratégia de arrecadação de fundos (que não pode ser desprezada), a participação em apresentações em seu “benefício” pode ser, na verdade, mais uma forma de assegurar visibilidade à filarmônica. É o modo de associá-la ao evento cultural inovador que ocorria no momento. Também é a forma de torná-la sempre presente e atuante, bem como o grupo político que estava por detrás de suas atividades. Esse mesmo padrão funcionou para todas as instituições beneficiadas pelo cinema na cidade.

Durante toda pesquisa, nunca foi identificado um benefício, promovido pelo cinema, que tenha sido compartilhado entre duas ou mais sociedades, em uma mesma ocasião. No caso das filarmônicas, o benefício não poderia ser dividido porque “eram espaços de relações de poder, com atuações sociopolíticas, assim quem pertencia a uma determinada filarmônica não pertencia à outra, proporcionando momentos de disputas nesse universo do lazer”.¹⁶⁹ Isso nos faz pensar que a beneficência era disputada pelas diferentes sociedades. O cinema era, portanto, algo em disputa, de caráter dinâmico, vantajoso para a sociabilidade das elites e para a divulgação de atividades e práticas tidas como civilizadas. A música, executada pelas

¹⁶⁸ Sede da Sociedade Filarmônica. Fonte: Raimundo Gama, *Memória Fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994, p. 200. APMFS.

¹⁶⁹ Santos, *Diversões e civilidade na Princesa do Sertão*, p. 52.

filarmônicas, era um exemplo disso, símbolo de um progresso com cunho educativo e pedagógico, importante para a realização de um projeto de civilidade.¹⁷⁰

Outra instituição beneficiada pelo cinema foi a Sociedade Montepio dos Artistas Feirenses. As sociedades montepio, no Brasil, foram fruto do associativismo e mutualismo durante a Primeira República, sendo uma alternativa para os trabalhadores em um ambiente carente de direitos trabalhistas. Segundo Ronaldo de Jesus, o mutualismo é parte das experiências manifestadas em “solidariedades horizontais, aglutinando homens e mulheres (em geral pobres e trabalhadores) e gerando uma cultura emergente, diante das transformações econômicas, sociais, políticas e ideológicas que marcaram o período”.¹⁷¹ Na Bahia, essas sociedades eram formadas, em maior parte, por artesãos que se financiavam através do socorro mútuo, garantindo “serviços previdenciários como tratamento médico, auxílio a doentes, inválidos, velhos e viúvas”.¹⁷² Mas já foram comprovadas a participação e direção, por parte das elites, na Sociedade Montepio de Artistas Feirenses, que contava com nomes como Bernardino Bahia, Filinto Marques e João Mendes da Costa, entre outros.¹⁷³ Como vimos anteriormente, Arnold Silva dirigiu-a.

No início do século XX, várias agremiações e sociedades estavam se organizando com o intuito de aglomerar as forças dos intelectuais que as compunham.¹⁷⁴ Nesse sentido, a beneficência advinha de uma relação de troca, onde dava-se o benefício em troca de alguma maneira de ascensão social.¹⁷⁵ Desde a chegada do cinema em Feira de Santana, na década de 1910, várias instituições e iniciativas consideradas de caráter cívico foram beneficiadas por suas exhibições. Uma dessas instituições foi a Liga Auxiliadora da Recreio do Bonfim, considerada “de gala” e que, nos dizeres da *Folha do Norte*, merecia “excepcional reclame” (o espetáculo contou com a participação de duas bandas musicais, que não tiveram seus nomes citados na matéria).¹⁷⁶ O Grêmio lítero-dramático Rio Branco, do qual Arnold Silva foi orador, também

¹⁷⁰ Santos, *Diversões e civilidade na Princesa do Sertão*, p. 51.

¹⁷¹ Ronaldo Pereira de Jesus, “Associativismo no Brasil do século XIX: repertório crítico dos registros de sociedades no Conselho de Estado (1860-1889)”. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v.13, n. 1. p. 144-170, 2007, p. 155.

¹⁷² Philipe Murillo S. de Carvalho, “A sociedade Monte Pio dos Artistas de Itabuna: trabalhadores, cultura associativa e o republicanismo dos de baixo, 1920-1930”. In: Encontro Regional de História. Profissão historiador: formação e mercado de trabalho, 19, 2014, Juiz de Fora. *Anais*. Encontro Regional de História. Profissão historiador: formação e mercado de trabalho. Juiz de Fora, 2014, p. 2-3.

¹⁷³ Cunha, *Os coronéis e os outros*, p. 116.

¹⁷⁴ Carvalho, “A sociedade Monte Pio dos Artistas de Itabuna”, p. 6.

¹⁷⁵ Jesus, “Associativismo no Brasil do século XIX”, p. 152.

¹⁷⁶ *Folha do Norte*, 22 fev. 1913, p. 2. MCS/UEFS; *Folha do Norte*, 24 jan. 1914. p. 1. MCS/UEFS.

foi beneficiado.¹⁷⁷ Demais beneficiados foram as obras das torres da Matriz, o bloco de adeptos da 25 de Março,¹⁷⁸ o grêmio das protetoras da 25, a festa de Sant'Anna,¹⁷⁹ o bloco de adeptas da filarmônica Victoria,¹⁸⁰ os festejos do Cruzeiro,¹⁸¹ o Centro Instrutivo Rio Branco, a Festa do Rosário, as obras do Cruzeiro¹⁸² e da capelinha do Cruzeiro,¹⁸³ o Clube da Cruz Vermelha e a Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana.¹⁸⁴

As conexões entre o Cineteatro Sant'Ana e a Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana, aliás, merecem um comentário à parte. Em primeiro lugar, cumpre notar que a Santa Casa era dona do espaço em que funcionava o Cineteatro Sant'Ana, constante de seu patrimônio regular, mas que, pelo que já comprovamos em outro lugar, pouco rendia para enfrentar as suas graves obrigações – a instituição teve, inclusive, despesas com o local, que custaram 1:137\$060 em 1920,¹⁸⁵ 481\$400 em 1922¹⁸⁶ e 178\$000 em 1923¹⁸⁷.

Levando em consideração os espetáculos beneficentes promovidos pelo Cineteatro Sant'Ana, pode-se considerar que o estabelecimento reforçava os valores da instituição por ser seu patrimônio. E como todas as sociedades foram beneficiadas pelo Sant'Ana e eram compostas pelos mesmos membros das elites que circulavam entre elas, é possível também concluir que a filantropia fazia parte da sociabilidade das elites e foi um elemento presente na sua organização, fundamental para lhe dar reconhecimento perante à sociedade e também entre os seus.¹⁸⁸

Mas um outro componente deve entrar na análise das conexões entre a realização de sessões beneficentes e os seus patrocinadores: os responsáveis pelas sessões de cinema não realizavam espetáculos beneficentes por livre e espontânea vontade. Teatros e cinemas foram considerados divertimentos públicos desde 1893, pelo Código de Posturas promulgado naquele

¹⁷⁷ *Folha do Norte*, 24 jan. 1914, p.1. MCS/UEFS.

¹⁷⁸ *Folha do Norte*, 11 jun. 1913, p. 2. MCS/UEFS.

¹⁷⁹ *Folha do Norte*, 13 set. 1913, p. 2. MCS/UEFS.

¹⁸⁰ *Folha do Norte*, 27 set. 1914, p.1. MCS/UEFS.

¹⁸¹ *Folha do Norte*, 13 jun. 1914, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁸² *Folha do Norte*, 2 mar. 1918, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁸³ *Folha do Norte*, 4 jun. 1919, p. 1. MCS/UEFS.; *Folha do Norte*, 4 set. 1920, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁸⁴ *Folha do Norte*, 8 jun. 1918, p. 1. MCS/UEFS. Para mais informações ver: Sacramento, *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana*, p. 45.

¹⁸⁵ João Batista de Cerqueira; Maria Lúcia Cerqueira Souza (org.). *Memorial histórico da Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009, p. 324.

¹⁸⁶ Cerqueira; Souza, *Memorial histórico da Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana*, p. 354.

¹⁸⁷ Cerqueira; Souza, *Memorial histórico da Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana*, p. 366.

¹⁸⁸ Sacramento, *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana*, p. 55. Para mais informações sobre a Santa Casa de Misericórdia na Bahia, ver: Andréa da Rocha Rodrigues, *A infância esquecida*. Salvador 1900-1940. Salvador: EDUFBA, 2003. p. 101; Ângela Cristina Salgado de Santana, *Santa Casa de Misericórdia da Bahia e sua prática educativa: 1862-1934*. Salvador: A. C. S. de Santana, 2008. p. 45.

ano. Mas o novo código de 1937, que, como vimos, tratava dos artigos com mais pormenores, traçou uma série de pré-requisitos para o funcionamento de tais estabelecimentos. O código determinou, por exemplo, que eles deveriam ter assentos reservados às autoridades municipais, e que nenhuma sessão de divertimento público, cujos ingressos fossem cobrados, poderiam ser realizadas sem o pagamento prévio do imposto de caridade.¹⁸⁹ Tal imposto não é discriminado pelo documento, o que deixa a entender que os benefícios para as diferentes sociedades estavam inclusos enquanto caridade, se levarmos em consideração o significado do oferecimento, favor e benefício. Isso era uma forma de impor aos arrendatários o apoio às sociedades interessadas no benefício, mesmo que eles não fossem diretamente ligados ao projeto de urbe civilizada empreendido pelas elites.

Se a caridade entrava por uma porta, a ortopedia moral entrava por outra e o cinema também deveria corresponder ao novo padrão desejável pelo poder público, encabeçado por essas mesmas elites. Segundo o Código de Posturas de 1937, qualquer casa de divertimento público, além de pagar imposto de caridade, deveria adotar “os moldes modernos aconselhados pela hygiene, esthetica e segurança”.¹⁹⁰ Assim como qualquer outro espaço urbano, o cinema deveria obedecer às normas do padrão moderno e civilizado. Naturalmente, por hygiene devemos entender não só a limpeza ou o simples asseio dos espaços físicos onde transcorriam exhibições fílmicas, mas também a sua reorientação de modo a ajudar na conservação de atributos humanos considerados elevados, o que envolvia a manutenção da serenidade e o controle de apetites e paixões.¹⁹¹ Como sabemos, nesse período os caracteres morais embutidos no conceito de hygiene – ou hygiene pública – estavam completamente embebidos por noções racialistas.¹⁹²

2.5 Mais tiros no Beco do Mocó

O cinema em Feira de Santana era encarado por suas elites, portanto, como parte integrante do moderno ambiente pretendido por elas para a cidade. Por meio dele e de outras

¹⁸⁹ Código de Posturas, 1937, p. 37. MCS/UEFS.

¹⁹⁰ Código de Posturas, 1937, p. 21. MCS/UEFS.

¹⁹¹ Chernoviz, *Diccionario de Medicina Popular e das ciencias accessarias para uso das familias*. Paris: Roger & Chernoviz, 1890, p. 173.

¹⁹² Lilia Moritz Schwartz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 269-274.

iniciativas, que envolviam uma atuação política direta mas também manifestações politizadas de natureza diversa, sujeitos como Raul Silva, Arnold Silva, Bernardino Bahia e Agostinho Fróes da Motta disputaram a construção de uma cidade em processo de franco crescimento. Eles se apropriaram de campos culturais e políticos como a música (através as filarmônicas), o teatro (por meio dos grêmios dramáticos), o cinema e a imprensa, e lhes deram um sentido de acordo com seus interesses, ao mesmo tempo em que disputavam o poder em uma cidade que ampliava sua base demográfica e econômica. Neste caso, o sentido atribuído por esses sujeitos estava relacionado com os ideais de progresso e civilidade, reforçando sua hegemonia.

Mas o avanço desses projetos e ideais encontrou, naturalmente, seus percalços e suas desobediências. Em 1917, a nossa *Folha do Norte*, porta-voz do grupo que temos seguido até aqui, fez um forte apelo pelo disciplinamento do Teatro Sant'Anna, onde tomavam lugar os principais espetáculos de Feira de Santana e onde, já sabemos, funcionava o Cineteatro Sant'Anna (que naquela altura ainda não tinha sido adquirido por Raul Silva):

O Theatro de Sant'Anna, que é, na cidade, a casa única e espetáculos, está a pedir melhoramentos que lhe deem maior espaço e melhor conforto, rara é a função, ali, em que não fica de pé, por falta de lugares na plateia e nos camarotes, grande parte da assistência, o que origina confusão, incomodo e tumulto.

A polícia talvez possa corrigir essa confusão, esse incomodo e esse tumulto proibindo, como em todos os centros cultos, a vendagem de ingressos em número superior à lotação...¹⁹³

Já sabemos que, vinte anos mais tarde, o novo Código de Posturas atacaria diretamente o problema da venda de tíquetes acima da capacidade de lotação das casas de divertimentos públicos. Mas o texto, que até aqui parecia se preocupar com uma simples questão de lotação e segurança dos assistentes, dá então uma guinada que ilumina bem as conexões entre higiene, segurança e moralidade públicas:

... Mas o que a polícia pode, positivamente, corrigir, vedando, no mesmo teatro, a entrada de rapazolas mal-educados e homens sem brio, é a assuada de assobios e chilradas, que acompanham a passagem das películas nas exibições cinematográficas.

É preciso moralizar o nosso teatro. A <Folha> está disposta a clamar por isto, indicando até às autoridades, si for preciso, o nome dos imbecis que fazem daquilo circo de cavalinhos ou cousa pior.¹⁹⁴

¹⁹³ *Folha do Norte*, 11 ago. 1917, p.1. MCS.

¹⁹⁴ *Folha do Norte*, 11 ago. 1917. p.1. MCS/UEFS.

Provavelmente os “imbecis” estavam longe de fazer parte das elites. Se levarmos em consideração que o estabelecimento já tinha sido palco de tiros, frutos de uma briga entre dois conselheiros municipais, tumultos, barulhos e chilradas não chegam perto desse rebuliço. Vale lembrar que aquele episódio de 1912, com que abrimos este capítulo, foi retratado de maneira bem diferente pela *Folha do Norte*, que em nenhum momento, em nenhuma matéria por ela publicada, fez apelo pela presença da polícia ou pelo bloqueio de elementos perigosos à entrada do estabelecimento. Mesmo com os balaços que punham em perigo as senhoritas, crianças, senhoras e cavalheiros das boas famílias feirenses. Isso é um claro exemplo de demarcação de espaço, por meio de um instrumento da imprensa dominado por Tito Ruy Bacelar, parceiro de Agostinho Fróes da Motta, intendente municipal no período em que a matéria citada acima foi publicada.

Esse tipo de discurso persiste no tempo, e é possível captá-lo em diversos momentos. No ano seguinte, em 1918, a mesma *Folha do Norte* repetiu a reclamação “pela forma indecente e revoltante por que se conduzem, durante as exhibições, alguns rapazinhos sem educação”, que faziam “algazarra” e fumavam no cinema – para não mencionar os “assobios e chilros que sublinham e acanalham certas cenas”.¹⁹⁵ Duas décadas depois, em 1934, pouco antes da publicação no novo Código de Posturas, em 1937, no mesmo jornal, repetia-se a comparação do Sant’Ana com o circo de cavalinhos, acompanhado do apelo por um “saneamento moral” de sua plateia pela polícia, já que o mau comportamento de certos rapazes poderia levar as famílias a abandonarem as funções da casa:

As diversões públicas devem ser sob todos os pontos de vista moralizadoras e carecem, pois, de severa fiscalização, máxima quando espectadores desabusados timbram em transformar a plateia de um teatro em poleiro de circo de cavalinhos, como está acontecendo entre nós. Em uma cidade culta como é a Feira não se pode conceber, se quer, a possibilidade de que a conduta reprovável dos aludidos espectadores obrigue as famílias a renunciarem às funções do único cinema que possuímos. Impõe-se, portanto, a intervenção salutar da policia para repressão desses desmandos que, a bem de nossos créditos, devem desaparecer de todo. Em caso contrário, volveremos ao assunto e empreenderemos a campanha pelo saneamento moral da nossa plateia.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Folha do Norte*, 22 jun. 1918, p. 1. MCS/UEFS.

¹⁹⁶ *Folha do Norte*, 10 mar. 1934, p. 1. MCS/UEFS.

Fazer apelo em nome da moral parecia ser um recurso comum, corrente nas décadas iniciais do século XX, e naturalmente não era algo que se circunscrevesse ao ambiente do cinema feirense. As assuadas na plateia e o incômodo das “famílias” eram, de fato, manifestação localizada de uma disputa mais ampla, em andamento para além das fileiras de assentos do Cineteatro Sant’Anna. Em uma matéria da *Folha da Feira*, também de 1934, a conexão entre a rua e o cinema fica explícito no apelo ao chefe de polícia local, Capitão João, para que recolhesse menores abandonados que ficavam transitando pela cidade, falando coisas “indecentes”, fazendo “algazarras”, se pendurando nos ônibus chegados da Capital, jogando jogos de cartas, falando “obscenidades”. Segundo a matéria, esses menores se reuniam no beco ao lado do Cineteatro Sant’Anna, principalmente nas segundas-feiras, quando não conseguiam comprar ingressos para a geral. Lá ficavam, pelo visto, fazendo brincadeiras de luta, dando seus próprios tiros no Beco do Mocó.¹⁹⁷ Aparentemente em atendimento a este tipo de apelo veiculado no jornal, três anos mais tarde, em 1937, o novo Código de Posturas apertaria o cerco ao determinar que “todo indivíduo, de qualquer sexo ou idade, que for encontrado sem ocupação ou em estado de vagabundagem, será mandado á presença da autoridade policial competente, para que esta providencie, na forma da lei”.¹⁹⁸

Além dessa relação externa dos populares com o cinema, identificada por meio deste caso, temos a relação direta, representada pelo funcionamento das sessões cinematográficas de segunda-feira no Cineteatro Sant’Anna, muito conhecidas por seus frequentadores. Mas, antes de prosseguirmos, um aparte: é essencial ter cuidado para não recair em uma análise pura e simples sobre o privilégio dos produtores dos discursos de disciplina, de separação ou distinção, como foi colocado acima. É preciso atentar para a permanência de um apelo que atravessa décadas, ou seja: as práticas persecutórias continuam, sempre em prol de uma separação dos sujeitos que perturbam a ordem e dos que fazem parte dela. No primeiro grupo, temos os rapazes agitados do cinema e os frequentadores das sessões populares em geral; no segundo, as “famílias”, os “distintos” e as elites de Feira de Santana.

Mas onde há o que se perseguir, há a existência e a resistência deste que é perseguido, e a população sempre soube jogar com os mecanismos da disciplina. Dentro e ao redor do Cineteatro Sant’Ana não era diferente. Os moleques, por exemplo, sabiam muito bem como aproveitar o beco contíguo ao cineteatro, para brincar quando não conseguiam ingressos. Os consumidores das sessões cinematográficas também terminaram por organizar a dinâmica de

¹⁹⁷ *Folha da Feira*, 9 abr. 1934, p. 3. MCS/UEFS.

¹⁹⁸ Código de Posturas. Decreto-Lei Nº 1 de 29 de dezembro de 1937, p. 36. MCS/UEFS.

funcionamento do próprio cinema, pelas suas demandas, e o maior exemplo disso era o que ocorria nas segundas-feiras: “o grande espetáculo popular”. A divisão por dias teve início em 1920, quando o domingo passou a ser destinado às famílias e às elites, com filmes de drama e de conteúdo religioso, e a segunda-feira voltou-se para os menos endinheirados, exibindo filmes de faroeste, policiais e aventuras – a quinta-feira passou a apresentar um perfil variado, oscilando entre esses dois polos.¹⁹⁹ Aquela divisão era sintoma de outras divisões, presentes na sociedade feirense de maneira mais ampliada, e que refletiam diretamente sobre a organização e uso daquele quinhão da modernidade. Pelo que foi constatado por Aline Santos, as sessões das segundas foram frequentadas por todo tipo de gente, a partir da década de 1930, que via os protagonistas do dia, como Tom Mix e Bela Lugosi, sempre em cena no Sant’Ana. Os jovens populares e também os membros das elites compartilhavam um momento de liberação das emoções diante dos filmes das sessões de segunda. Pelas descrições, era uma verdadeira baderna, o que nos faz pensar que os moleques que não conseguiam ingressos faziam, no Beco do Mocó, o que costumavam fazer na audiência, no interior do cinema.²⁰⁰

O público feirense do cinema não se rendia, ao menos não completamente, ao desejo de distinção de público das elites encontrado nos jornais. A divisão por dias de acordo com o público significa, para além do desejo de separação deles, uma demanda. Enxergar esse dado também como uma resistência dos comportamentos desviantes e baderneiros dos telespectadores é importante para perceber as múltiplas táticas desses sujeitos, que se apropriaram o espaço do cinema, ora organizado por “técnicas de produção sociocultural”.²⁰¹

Thompson chamou atenção para a função racional dos costumes nas rotinas de trabalho diário e semanal. Podemos levar isso em consideração para perceber a dialética entre trabalho e cultura, esta também entendida como costume. Logo, costume e trabalho não se separam. É possível perceber as “discretas sobrevivências” desses costumes na rotina e na configuração de trabalho.²⁰² Aqui, não estamos interessados em analisar grupos específicos de trabalhadores, afinal este não é nosso objetivo. Mas seria um equívoco observar a construção da ideia de uma Feira de Santana moderna apenas a partir de suas elites, e de seus olhares sobranceiros, ignorando outras dinâmicas sociais que definiam a cidade em toda a sua complexidade.

¹⁹⁹ Santos, *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão”*, p. 118.

²⁰⁰ Santos, *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão”*, p. 123-125.

²⁰¹ Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 40-41.

²⁰² Edward Palmer Thompson, *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 15.

A segunda-feira popular, como era comumente conhecida, alocou-se neste dia da semana por conta da economia na cidade, marcada pela feira ocorrida nas segundas-feiras – e, na verdade, marcada sobretudo pelos trabalhadores que para lá afluíam e faziam a feira acontecer. É possível citar, aqui, o trabalho de Larissa Pacheco que, mesmo se voltando para a década de 1970, trata de mentalidades e costumes que resistiram por décadas de vida urbana. Por isso, posso citar, a partir de seu trabalho, os diferentes trabalhadores presentes na Feira:

Grandes comerciantes, fateiras, magarefes, vendedores de cachaça, donos de bancas de jogo do bicho, quitandeiros, carregadores, empregados rurais, criadores, fazendeiros, vendedoras de sarapatel e ensopados ao meio dia, uma infinidade de pessoas que vivem diferentes relações sociais, enquadravam-se neste mundo da feira livre e são chamados de feirantes.²⁰³

É mais que necessário destacar a presença e interferência de grupos subalternos na feira livre e na cidade (é impossível pensar Feira de Santana sem a sua feira). Assim como Pacheco, percebe-se o que já era esperado: as fontes dizem pouco sobre as experiências desses trabalhadores com o cinema.²⁰⁴ O que as fontes, sobretudo os jornais, contam melhor é a outra face dessa moeda: a imagem que sujeitos das elites buscavam associar ao cinema e a si mesmos, conectada aos gostos, às impressões e às sensibilidades que deveriam povoar essa nova Feira de Santana glamourizada e moderna. E o *A Flor*, um pequeno jornal de vida curta, publicado no período, constitui uma ótima rota de entrada para captar esse ambiente

²⁰³ Larissa Penelu Bitencourt Pacheco, *Trabalho e costumes de feirantes de alimentos: pequenos comerciantes e regulamentações do mercado em Feira de Santana (1960-1990)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009), p. 20.

²⁰⁴ Pacheco, *Trabalho e costumes de feirantes de alimentos*, p. 19.

PARTE 3

“PULGAS MIL NA GERAL”: cinema, sensibilidades e conflitos na Feira

Orange Salisbury Cash nasceu em Nova York no dia oito de maio de 1876. Começou a atuar nos palcos em 1898, iniciando sua carreira artística como ator dramático. Esteve em cinco produções da Broadway e atuou em mais de 40 filmes. Em 1920, estrelou um drama dirigido por Douglas Gerrard, no qual interpretava Camello, um conde rico que trava uma luta com seu inimigo Gregory pela mulher amada, Mary Drake. Gregory, que supostamente havia morrido numa guerra, reaparece na véspera do casamento de Camello e Mary. O conde é enterrado vivo por seu rival, mas ressurge dos sete palmos abaixo da terra para desafiá-lo em um duelo mortal.²⁰⁵ Seu título é *The Phantom Melody*.²⁰⁶

É este o filme do cartaz exposto no cavalete na fachada do Cineteatro Sant'Anna, próximo a um Raul Silva escorado na porta, em trajes brancos. Dado o ano do filme anunciado, mas também o ano em que Raul Silva arrendou o cineteatro, a foto é obviamente posterior a 1920. Nesse tempo, as produções estadunidenses ganhavam tração em escala global. Na Princesinha do Sertão, a agenda do Santana ficava mais frequente, com filmes de grandes estúdios como a Paramount ou a Universal – a companhia que produziu *The Phantom Melody*. A foto deveria, por um lado, divulgar a atuação de Raul sobre aquele espaço, como um sujeito responsável pela cultura local e por trazer as novidades do cinema para os feirenses. Mas também pode se tratar de um registro, para a posteridade, do tempo em que conduzia aquela moderna casa de espetáculos. Sua imagem fica pequena diante da fachada do Santana. A opção pelo plano aberto denuncia que, aqui, o cinema é o objeto de apreensão principal. Mas é possível perceber que há uma preocupação de Raul, detectável em sua postura e em seu traje. O cenário comanda, mas o personagem importa.

²⁰⁵ Infelizmente não foram encontradas mais informações sobre este filme, considerado perdido, restando como fonte mais completa este site: https://www.wikiwand.com/en/The_Phantom_Melody. Acesso em 28 de março de 2020.

²⁰⁶ *The Phantom Melody*. Direção de Douglas Gerrard. Los Angeles: Universal Film Manufacturing Company, 1920. (66 min).



Figura 3:

Raul Silva, em frente ao Cine-teatro Sant'Anna, por volta de 1920²⁰⁷

Na fotografia, Raul está em pé com seu terno branco, calças mais altas, gravata. Aparência esguia, encostado como quem não quer nada, em uma das entradas da propriedade a ele alugada. É o seu cinema. Não há mais ninguém na foto não ser ele. Seu corpo está pra jogo, exposto em uma das raras fotos nas quais aparece. Ele é enfeitado para imitar alguns corpos que também vestiriam essa mesma roupa, de homens “distintos” como ele. Igualando-se a outros, Raul Silva se distingue, portanto, de “outros outros”. Nessa foto de Raul e seu cinema, estão expressos os significados da moda, tais como explicados por Simmel: há imitação e distinção, conjugados “em um mesmo agir unitário”. A sua função é justamente unir essas tendências em cada cultura, seja ela individual ou social. Enquanto a moda une um grupo, exclui outros, porque é “um produto de divisão de classes”²⁰⁸.

²⁰⁷ Raimundo Gama, *Memória Fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

²⁰⁸ Georg Simmel, “A moda”. *IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 163-188, 2008. p. 165-166. Texto publicado pela primeira vez em 1911, na *Philosophische Kultur*, em Leipzig.

Raul imprimia sua masculinidade, seu domínio público e sua autonomia.²⁰⁹ Ao mesmo tempo, pelo cenário e ocasião do registro fotográfico, Raul associava o seu domínio também sobre uma tecnologia, símbolo de um processo muito desejado de modernização, como vimos linhas atrás – não ignoremos também a inserção do poste de iluminação pública, em primeiro plano. Administrando o principal cinema da cidade, Raul se posicionava como sujeito engajado na luta travada entre a modernidade e a sociedade de bases rurais. Ele construía sua autorrepresentação amparada no urbano, no moderno, no novo, e assim mostrava que posição ocupava naquela sociedade. Não se tratava de apenas mais um amante das artes, como outros. Era também um investidor. Apresentava-se como alguém que detinha os recursos necessários para manter esse tão suntuoso avanço tecnológico na interiorana Feira de Santana.

Podemos supor que o registro respondia à intenção de produzir uma memória, mas também de divulgação de um clima de distinção estimulado pelas elites, por meio das novas tecnologias, como o cinema, cristalização de um padrão de consumo e de comportamento “modernos”.²¹⁰ Dentre esses comportamentos, e em íntima associação ao traje e à postura de um Raul Silva sobre a soleira da entrada principal do seu cinema, podemos listar o consumo de roupas finas, que tornavam elegantes os corpos que essas mesmas roupas deveriam prover de carisma e singularidade. Em Feira de Santana, esses artigos poderiam ser encontrados na Loja Oriental, na Casa Gomes ou em O Alfaiate, que vendiam chapéus de feltro, gravatas *papillon* – borboleta –, capas em Gabardine, tecido de brim branco e Loção Frank Lloyd.²¹¹ Também não ficam de fora dessas sessões de compras associadas ao progresso os conhecidos *footings*, caminhadas em tom performático pelas ruas, muito útil para os flertes. No caso de Feira de Santana, os *footings* aconteciam na rua Conselheiro Franco (onde estava localizado o Cineteatro Sant’Anna) e na Senhor dos Passos, onde as pessoas ouviam *jazz*, tango e maxixe no restaurante Suetto.²¹²

Todos esses elementos da moda em voga em Feira de Santana têm o aspecto apontado por Simmel, de conjugação da “tendência à uniformização social com a tendência à distinção individual”.²¹³ É a junção do unir com o distinguir. O que analisarei aqui é o jogo descrito por

²⁰⁹ Kleber José Fonseca Simões, *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938)*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2007), p. 76.

²¹⁰ Simões, *Os homens da Princesa do Sertão*, p. 89.

²¹¹ Simões, *Os homens da Princesa do Sertão*, p. 84.

²¹² Simões, *Os homens da Princesa do Sertão*, p. 86-87.

²¹³ Simmel, “A moda”, p. 166.

Simmel onde as peças são movidas constantemente pelas elites, que constroem sempre uma “nova moda” pensada exclusivamente para ela, mas que chama a atenção das classes populares, que acabam por dissolver o caráter homogêneo da tendência, refazendo-a também à sua maneira. Havia, naturalmente, um ideal almejado de como o Cineteatro Sant'Anna deveria se apresentar, associado também a novas formas de se comportar e sentir.

3.1 “Leitoras muito queridas, peço-lhes que me perdoem”: cinema e sociabilidades em Feira de Santana, vistos pelas lentes do *A Flor* (1921 e 1933).

As sociabilidades das elites estão expressas nas suas relações pessoais, ligações políticas, profissionais, amistosas ou também amorosas. Quando os espaços das cidades passaram a ser locais de desfrute social para os ricos, muitas mudanças já estavam em curso. A compreensão de família tradicional, seio da formação dos ricos, já não estava associada apenas à transmissão de propriedades por herança através de casamentos calculadamente projetados. O casamento passou de uma obrigação para uma consequência. Os diferentes sujeitos considerados distintos poderiam sair e frequentar diferentes lugares: bares, teatros, cinemas, cafés. Em contato com outras pessoas da mesma classe, era possível a formação de diferentes casais e, quem sabe, um casamento. O amor sob novos moldes seria, então, um elemento possível numa relação selada por interesses políticos ou econômicos.²¹⁴

A vida urbana significou uma abertura para as mulheres brancas, e lhes ofereceu alguma chance de escolha. Márcia Barreiros Leite demonstra como a mulher não pode ser pensada distante das transformações da concepção de família. Ao longo do século XX, as mulheres reelaboraram suas funções consideradas tradicionais. Com as múltiplas vivências femininas experimentadas no período, a vigência da família patriarcal sofreu fortes deslocamentos e, junto com ela, a própria lógica paternalista se transformou. Na passagem do século XIX para o XX, essas mulheres das elites puderam receber uma educação literária e tornaram-se leitoras. Barreiros Leite também chama atenção para a diferenciação sexual, feita por meio da educação. Os homens possuíam privilégios e a entrada das mulheres na vida pública

²¹⁴ Simone Ramos Marinho, *A imprensa e a norma para o bello sexo: o periodismo feminino na Bahia (1860-1917)* (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2010), p. 65.

não ocorreu sem conflitos. Mas passou a ser do interesse feminino, paulatinamente, disputá-la.²¹⁵

Nesse sentido, as salas de leitura se configuraram um importante local para o desenvolvimento de um público leitor. Nesses espaços organizados por mulheres aconteciam recitais de poesia, leituras de romances, negócios, compadrios e também paqueras – dentro dos trâmites e de comportamentos que, ainda que novos, passavam a ser socialmente esperados por essas mesmas elites. Nesses ambientes, as mulheres brancas desempenharam um importante papel na introdução de novos hábitos culturais por meio da leitura e as suas salas de leitura se tornaram espaços de ligação entre o público e o privado.²¹⁶

Desde o século XIX, os periódicos foram se constituindo veículos de literatura. Neles eram publicados os romances de folhetim, normalmente em sua parte inferior. *A priori*, os rodapés dos jornais contavam com conteúdos de entretenimento diverso. Com o passar do tempo, foram ganhando espaço os romances, frequentemente interrompidos por matérias sensacionalistas, e que normalmente tinham sua continuação nos próximos números dos jornais, que viriam na sequência. O hábito da leitura de rodapé foi construído com base no desejo de leitura sobre coisas leves, diferentes das notícias sensacionalistas. Isso influenciou, posteriormente, a construção de elementos textuais distintos, para além do rodapé. Segundo Simone Marinho, os jornais baianos femininos recorreram a historietas, poemas e charadas para tornar a leitura mais aprazível e estabelecer um vínculo maior com seu público – presumido ou pretendido.²¹⁷

No decorrer do século XX, os meios de comunicação se desenvolveram em conjunto com a indústria gráfica. Comprar equipamentos para a realização de jornais passou a ser muito dispendioso por conta das leis do mercado, em voga com a industrialização pela qual o Brasil passava. Por isso, a imprensa, que se tornou um empreendimento a exigir maiores e mais pesados investimentos, superou sua fase individual e artesanal, como funcionava no século XIX.²¹⁸

²¹⁵ Márcia Maria da Silva Barreiros Leite, *Educação, cultura e lazer das mulheres de elite em Salvador, 1890-1930*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 1997), pp. 36-37.

²¹⁶ Marinho, “A imprensa e a norma para o bello sexo”, pp. 66-67.

²¹⁷ Marinho, “A imprensa e a norma para o bello sexo”, p. 68.

²¹⁸ Marinho, “A imprensa e a norma para o bello sexo”, p. 84.

Mas, é claro, essas transformações não foram sentidas com o mesmo impacto, ou ao mesmo tempo, em todos os lugares. Restavam ou surgiam, em nichos específicos e cidades com ambiente editorial menos competitivo, publicações que flertavam com as novas características industriais, mas também seguiam carregadas de influências narrativas ainda de sua fase artesanal, e nas quais era possível encontrar variadas formas textuais, entre prosa e poesia.

Nas primeiras décadas do século XX, como aponta Marinho, a imprensa construída por mulheres tinha grande influência, principalmente entre setor católico. *A Paladina do Lar*, periódico publicado entre 1910 e 1917, é o maior exemplo disso, sendo a primeira revista fundada e redigida por mulheres na Bahia. Estas mulheres eram católicas que atuaram em resposta ao momento de enfraquecimento institucional da Igreja Católica, que buscava angariar mais fiéis e reestabelecer seu poderio e influência não só no Brasil, mas a nível mundial. Dada a influência feminina para a literatura e leitura no país, a mulher passou a ser uma potencial aliada da Igreja na criação de jornais católicos. Mas Simone Marinho reconhece que *A Paladina* não constituía uma publicação estritamente católica e também se engajou na publicação de conteúdos que ultrapassavam a esfera religiosa.²¹⁹

Em Feira de Santana, de maneira geral as mulheres das elites estavam ligadas ao setor católico, onde construíam suas atividades assistencialistas e filantrópicas. No plano do discurso, em par com o engajamento com obras sociais, elas se esforçavam por se mostrar recatadas e, assim, dar mostras de sua capacidade de fornecer uma base estável às suas famílias. O valor social feminino era, então, embebido da fé católica, do sacrifício e da criatividade, mas também do recato. Era esperado que a mulher se dedicasse ao lar e à Igreja. Sua bagagem seria construída dando forma à sua virtude. Dessa maneira, os espaços em que a feirense de bem se mostrava e vinha à público eram também calculadamente protegidos, como no caso da Associação das Senhoras de Caridade, que realizava suas atividades em benefício ao Asilo Nossa Senhora de Lourdes.²²⁰

Como visto na primeira parte desta dissertação, na época da criação de *A Paladina do Lar* na capital baiana, Feira de Santana passava por uma crescente instrumentalização da imprensa, testemunhada pela criação de diferentes jornais, como *O Progresso* (1900-1908), *O Propulsor* (1906-1908), a nossa conhecida *Folha do Norte* (fundada em 1909), *O Município*

²¹⁹ Marinho, “A imprensa e a norma para o bello sexo”, p. 86.

²²⁰ Cristiana Barbosa de Oliveira Ramos, *Timoneiras do bem na construção da princesa: mulheres de elite, cidade e cultura (1900-1945)* (Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado da Bahia, 2007), pp. 64-65

(1908-1911), *O Republicano* (1912), dentre outros. Seguindo as tendências de fortalecimento do mercado e de exploração de novos nichos de consumidores e leitores, Feira de Santana assiste, em 1921, ao lançamento de *A Flor*, jornal noticioso e literário – como a própria direção o classifica. Destinado para o público jovem de Feira de Santana e também para mulheres, *A Flor* se constituiu como um espaço de leitura e escrita, reunindo diferentes manifestações literárias elaboradas por jovens das elites feirenses. Era um meio pelo qual as elites consumiam e produzia seu próprio conteúdo, importante para a formação de relações pessoais entre rapazes e moças. Por essa razão, e por sua inclinação às artes literárias e cinematográficas, *A Flor* oferece um interessante ângulo de análise dos novos afetos e sensibilidades da Feira de Santana da época.

3.2 *A Flor*

Em 17 de abril de 1921, foi publicado o primeiro número de *A Flor*. Presidido pelo tipógrafo Arlindo Ferreira e editado por “um grupo de jovens” interessados na “evolução moral e intellectual”, o jornal tinha como objetivo dedicar-se “puramente a litteratura e a todas as demais questões que ella se prende”. Mas os editores também se interessavam por “assunptos cinematographicos”, considerados “tão em moda nos melhores jornaes e revistas do paiz”. Voltado para o público jovem, era destinado “em parte ao belo sexo feirense”²²¹.

Mais tarde, Arlindo Ferreira se tornaria um dos presidentes da micareta de Feira de Santana, junto a outros “sujeitos notáveis da sociedade feirense”. A festa emergiu em 27 de março de 1937 nos clubes tradicionais e nas ruas, principalmente a conhecida Conselheiro Franco, antiga Rua Direita,²²² onde estava localizado o Cineteatro Sant’Anna. Como vimos, esta era uma zona privilegiada pelas elites feirenses, em seus convescotes e em suas propostas de reformas e reordenamentos urbanos.

A Flor conta com apenas 34 números disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Dentre eles, estão disponíveis todos os números publicados em 1921 e um insólito número de 1933, quando, aparentemente, tentou-se uma retomada da publicação. Como veremos nas páginas a seguir, apesar de ter sido um empreendimento de fôlego curto, como o

²²¹ *A Flor*, 17 abr. 1921, p. 1.

²²² Itamar Ribeiro de Souza, “Micareta de Feira sempre a primeira: Nova Metodologia Sócio Cultural”. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Covilhã, 2010, p. 2.

foram diversos outros no período,²²³ o *A Flor* constitui uma valiosa fonte sobre hábitos, sensibilidades, literatura, relações amorosas correspondentes às elites. Infelizmente, não foi possível mensurar com exatidão a duração de sua atividade, e tudo o que sabemos até aqui diz respeito às edições disponíveis na hemeroteca.²²⁴

O formato do periódico se manteve relativamente estável ao longo do tempo. Suas quatro páginas – que às vezes se estendiam a seis –, divididas na maioria das vezes em duas colunas, incluíam poemas, crônicas, cartas, fofocas das celebridades do cinema, notícias comentadas em humor ácido e clichês de artistas do cinema. Aniversários de personalidades feirenses, óbitos, resumos de jogo de futebol locais, agenda dos cineteatros Sant’Anna e Elite²²⁵ e eventos religioso católicos eram sempre divulgados.

A Flor contava com uma gama de supostos autores, que assinavam seus textos usando codinomes, dentre eles Sertanejo, Viôleta, Dolôres, Beija Flor, Yvonne, Innocente, Gulosa, Dalila, Alma Sofredora... Algumas vezes, acontecia alguma troca de cartas entre eles, a exemplo de Violêta, que declarou sua admiração a Sertanejo logo no segundo número do periódico: “Eu a meditar estou. Sinto-me feliz porque te aprecio. Oh! luar saudoso”.²²⁶ Mas Sertanejo assumia uma performance de interiorano residindo na capital, saudoso de sua vida em Feira de Santana e principalmente de uma tal Marina, a quem se dedica insistentemente em seus postais românticos. Tudo era publicado no jornal. Apesar de, no limite, podermos nunca saber se estes codinomes de fato disfarçavam a identidade de pessoas reais ou eram puramente fictícios, os textos que eles assinavam buscavam criar um efeito de realidade. E parte desse esforço estava na elaboração de uma certa consistência em suas personalidades, quando expostas em mais de uma ocasião – como vimos no caso do Sertanejo.

A assinatura do periódico custava 500 réis por mês e sua periodicidade era semanal. Sua impressão parece ter sido realizada pela Tipografia O Feirense, cujo nome aparecia por

²²³ Juliano Mota Campos, “A liturgia das letras: a trajetória intelectual e política de Arnold Ferreira da Silva através do jornal Folha do Norte – Feira de Santana-BA (1909-1930). *Dia-logos*, v. 10, n. 01 (2016), p. 49-59, p. 56.

²²⁴ Os números publicados em 1921 também estão organizados em um tomo editado pelo Núcleo de Preservação da Memória Feirense por Rollie E. Poppino, retirados do acervo da Biblioteca Nacional. É possível encontrá-lo na Fundação Senhor dos Passos, em Feira de Santana. Ver Carlos A. A. Mello; Carlos A. O. Brito (orgs.). *Memórias A Flor: jornal noticioso, independente e literário*. Feira de Santana, Samp Gráfica, 2019.

²²⁵ Este cinema foi nomeado como Cinema Brasil e se tornou, ainda em 1919, o Elite. A mudança de seu nome ainda é desconhecida. Consideramos uma provável demarcação de espaço social e econômico, destinado apenas a este setor, pelo menos *a priori*. Afinal, este era o concorrente do Sant’Anna, a principal casa de exibição de filmes e espetáculos dramáticos da cidade.

²²⁶ “Postal Femenino”, *A Flor*, 24 abr. 1921, p. 3.

vezes nas suas páginas, e pela Tipografia D'A Flor, que aparece meses depois, nas mesmas páginas. Decerto sua redação estava alocada na Praça João Pedreira, número 22, próxima às obras do Paço Municipal, iniciadas nesse mesmo ano, na segunda gestão do coronel Bernardino Bahia.²²⁷

O número publicado em 1933, e disponível na hemeroteca da Biblioteca Nacional, se situaria no que os diretores chamam de “segunda fase” do jornal, sendo o segundo número datado do dia 24 de setembro de 1933. Nessa fase, Arlindo Ferreira dividiu a direção com José A. Oliveira, mas o periódico seguiu contando com redatores diversos, como na primeira série. A *Flor* passou de semanário para quinzenário, e seu perfil aparece primeiramente “humorístico”, depois “literário” e “noticioso”, em seu cabeçalho. Continuava com quatro páginas, com organização de conteúdos semelhante à primeira fase.

Em sua primeira fase, em 1921, na primeira página corriqueiramente estavam os escritos literários, textos mais longos que os demais, ou alguma notícia local e poemas. Às vezes, o rodapé apresentava os títulos de filmes a serem exibidos, em fontes maiores, para ganhar mais destaque. A segunda e terceira páginas normalmente dispunham de textos postais, crônicas e pequenas notícias. Os anúncios de acontecimentos locais, festas, aniversários, bailes, tocatas e filmes encontravam-se na terceira ou quarta página. As notícias, por vezes, eram comentadas com sarcasmo e humor ácido. Para ilustrar rapidamente o tipo de linguagem empregada na publicação, tome-se de exemplo o textinho que, em 15 de maio de 1921, anunciava a morte de um senhor de 125 anos:

Victor Manoel é nome de um morador de - Pé do Monte - districto de Monte Alegre que acaba de fallecer com a insignificante idade de 125 annos, ainda robusto, contando o seu filho mais moço apenas 10 annos de idade.²²⁸

Sempre nos rodapés, essas notícias parecem querer estimular o riso e quebrar a sequência romântica dos postais e crônicas. No caso acima, há um nítido apelo sexual voltado à suposta robustez do sujeito, mas a nota também parece conter uma ironia sobre adultério, o que torna o texto sarcástico, ambíguo, e dá o tom ao seu teor humorístico.

²²⁷ A construção do Paço Municipal foi realizada pelo engenheiro Accioli Ferreira. Sua inauguração aconteceu na gestão de Arnold Silva, em 3 de abril de 1926, representando um símbolo de um progresso almejado pelas elites. Ver: Santos, *Diversões e civilidade na princesa do sertão*, pp, 28-30. A Praça João Pedreira continua no mesmo local, onde hoje está a estimada obra de Juraci Dórea, semelhante à sua *Terceira Escultura do Tanque Novo*, 1933, Projeto Terra, Itaú Cultural.

²²⁸ “Longevidade robusta”, *A Flor*, 15 mai. 1921, p. 2.

A fluidez de conteúdo entre as páginas era recorrente e abria espaço para conectar o *A Flor* com tendências do mercado editorial, de maneira ampliada. Em determinado momento, por exemplo, nos deparamos na primeira página com uma notícia sensacionalista, retirada de *A Gazeta de Pesqueira*, periódico pernambucano: um veneno teria sido descoberto pelo “laboratorio chimico militar de Washington”, capaz de matar com apenas “tres gottas sobre a pelle de um homem”. O redator finaliza seu texto considerando um “achado para os candidatos ao suicidio”!²²⁹ Nos loucos anos 1920, as taxas de suicídio no Brasil aumentaram e se tornaram assunto recorrente nos jornais do país. Após a Primeira Guerra Mundial, a relação das pessoas com a morte passou por modificações potencializadas pelas transformações ocorridas nas metrópoles e demais cidades. A psicanálise também se debruçou sobre o suicídio, considerando a morte da pessoa um potente causador de comportamentos obsessivos que poderiam desembocar na súbita retirada da vida do sujeito obsessivo.²³⁰ No Romantismo, o suicídio era componente da tendência do “Mal do século”, ligado ao sentimentalismo, ao pessimismo, sentimento de fuga e à desilusão. Mais à frente, discutiremos sobre o peso do amor romântico na vida das elites feirenses.

Com o decorrer do tempo, se tornou possível comprar números avulsos do jornal por 200 réis. Algumas vezes, *A Flor* possuiu 6 páginas, quando o conteúdo se estendia com algum texto maior do que o esperado usualmente. No número 33, de 18 de dezembro de 1921, foi noticiada a vitória de Feira de Santana no torneio intermunicipal de futebol, com resumos dos jogos, ocupando uma página e meia. Por isso precisaram ser adicionadas duas páginas, sendo a última destinada quase inteiramente ao anúncio da Typ. do *A Flor*. Abaixo, encontrava-se a divulgação do filme “Flor de castidade”, estrelado por Bessie Barriscale, a ser focalizado no “Cine-theatro Sant’Anna”.²³¹

A Flor também apresentou seis páginas quando Wederval Pitanga, um dos seus redatores, criticou o autor do pasquim *O Prelio*, Aluizio Rezende.²³² Na verdade, Rezende havia sido redator d’*A Flor* e uma publicação que fez em 4 de setembro de 1921 irritou Pitanga. Nela,

²²⁹ “Que veneno!”, *A Flor*, 22 mai. 1921, p. 1.

²³⁰ Pedro Frederico Falk, “A modernidade e a vida cotidiana: relações com o suicídio em Pernambuco na década de 1920”. In: Carlos Alberto Cunha Miranda. (Org.), *Cadernos de História: Escritos sobre a saúde, doenças e sociedade*, v. 7, Recife: Editora Universitária UFPE, 2011, p. 309.

²³¹ *A Flor*, 18 dez. 1921, p. 6.

²³² *A Flor*, 15 set. 1921, pp. 1-4.

Rezende criticou uma crônica de Pitanga, que exaltava um novo redator do jornal, José Ribeiro Falcão. Seguem trechos da publicação de Rezende que desencadeou a intriga:

Sò mesmo um Werdeval poderia encontrar na produção de sr. José Ribeiro Falcão, o mesmo ritmo de linguagem que existe nas obras de Almeida Garret, o vernaculo que há nos <<Elogios Academicos>> de Latino, e a sonoridade de contos de Coelho Netto. A diferença que há de Almeida Garret para o sr. José Falcão, é que o primeiro pinta sugestivamente com as côres delicadas da sua palhêta de oiro fino, e o segundo, se não conhece ainda a combinação de côres empregadas num esbôço de paisagem simples, muito pior o manejo do pincel em téla fina.²³³

A alteração é indicativa de como os autores d'A Flor disputavam a intelectualidade nas páginas do jornal. Ao criticar José Falcão, Rezende tenta comprovar seu conhecimento sobre literatura e artes plásticas. Ele também começa o texto pedindo para que os leitores lessem “com mais prazer e anciedade” e tratassem “da língua com mais interesse, para não errarem tanto em tão poucas linhas”. Na verdade, Rezende já apresentara desde antes uma postura ácida diante de seus companheiros de jornal. Essa publicação confirma isso, porque sua crítica toca diretamente na incapacidade que escritores como José Falcão tinham em escrever e dominar assuntos intelectuais. Assim, para Rezende, seria ignorância equipará-lo com Coelho Netto e Almeida Garret – ignorância aliás compartilhada por Falcão e Pitanga.

A indicação, feita por Rezende, de que os escritores do *A Flor* deveriam ler mais “para não errarem tanto em tão poucas linhas” irritou Pitanga, que prontamente escreveu uma resposta, em uma extensão de três páginas, no número seguinte do jornal, em que acusa Rezende de ser inconsciente, faltar com a convicção e cometer vários erros gramaticais em seus próprios textos. Segundo Pitanga, em uma reunião no Grêmio Dramático Rio Branco, Rezende disse ser um “doutrinador são, não enxergando, porisso, pessôa alguma na Feira que estivesse livre das leis absurdas de seu cutéllo”. Pitanga então ironiza, dizendo que seu rival gostaria de “dominar a Feira intellectual”. E também se defende ao afirmar que não chamou José Falcão de “futuro vulto”, mas sim de “um sonhador ardente e futuroso das letras nacionais”. Por fim, Pitanga diz que aceitaria “por mestre alguém que erre menos, que tenha mais um pouquinho de conhecimento em letras e que seja tambem mais delicadosinho em suas críticas”. E termina por convidar Rezende para “beber um pouquinho de luz literaria no [Grêmio] Rio Branco”.²³⁴

²³³ *A Flor*, 4 set. 1921, p. 1.

²³⁴ *A Flor*, 13 set. 1921, pp. 1-3.

Pelo visto, após essa querela, Aluizio Rezende abandona *A Flor* ou é convidado a se retirar e acaba lançando seu próprio pasquim, *O Prelio*. Revoltado com esse mesmo pasquim, Werdeval Pitanga passa a atribuir a ele e a seu redator adjetivos como “purulento”, “malicioso” e “immoral”. Pitanga afirmou saber de uma senhora viúva que havia queimado um exemplar de *O Prelio* “para o brio das suas filhas tão queridas não ser desdoirado antes suas nodoas perigosas”²³⁵. O que pode ser observado, ao longo das críticas direcionadas a Aluizio Rezende, é que ele evolui de um crítico sem limites e aspirante a intelectual para uma ameaça às moças que leram ou poderiam ler seu pasquim. Pitanga passa ao ataque também pela via da vida particular, mostrando que Aluizio fora adotado pela “distintíssima família Rezende” e que alguém que aparentava ser seu pai de criação (Candido Rezende) pediu-lhe que retirasse de sua resposta ao *Prelio* o sobrenome de sua família e o substituísse por Paulo de Azevedo. Candido Rezende deu a justificativa de que Aluizio chegou em sua casa com poucos meses de idade e que foi obrigado a suportá-lo, além de afirmar que Aluizio lhe pagava com mal o bem que lhe ofereceu. A procedência familiar de Aluizio foi, portanto, colocada em xeque, sendo ele acusado de não retribuir os cuidados que recebeu. A partir de então, passou a ser chamado de Paulo de Azevedo ou, jocosamente, “o ex-Rezende”.²³⁶

Mais adiante na sua crítica, Pitanga chama o ex-Rezende de bifron. Bifron é um demônio, responsável pelo domínio das artes, ciências, ervas. É semelhante a um monstro, mas pode tomar uma aparência humana. Também foi um dos nomes dados a Baphomet. Essa colocação soa interessante, ainda mais quando Rezende é acusado de faltar com a moral e ser considerado uma ameaça nas páginas de um jornal de clara influência católica. É mais uma forma de caracterização desse sujeito como um oposto, rival ou inimigo.

O que de fato foi publicado no pasquim de Aluizio não sabemos, pois não foi dito por Pitanga, talvez para potencializar o burburinho e prender a atenção do leitor, envolvido em uma fofoca contada por um participante da confusão. Ao criticá-lo, Pitanga também demarcava o espaço de *A Flor* no âmbito da imprensa feirense, comprometendo-a com a divulgação da moral e da civilidade e ao combate de quaisquer propostas desviantes. Neste caso em particular, Pitanga afirmava o comprometimento de *A Flor* com a boa formação das moçoilas que deveriam compor o seu público. Essa intriga mostra a competitividade no ambiente editorial – competitividade entre publicações, mas também entre autores. Mais adiante veremos de

²³⁵ “Machiavelismo de um novo Icaro”, *A Flor*, 25 set. 1921, pp. 1-2.

²³⁶ “Machiavelismo de um novo Icaro”, *A Flor*, 25 set. 1921, p. 2.

maneira mais elucidativa como Aluizio Rezende colocou-se como um crítico ácido das elites feirenses no *A Flor*.²³⁷ Mas cabe apontar de passagem que, após trabalhar para o *A Flor*, Aluizio Rezende se tornou revisor da *Folha do Norte*, no final da década de 1920²³⁸, e depois redator, entre as décadas de 1930 e 1940. Nesse emprego, ele ainda se dedicaria a alfinetar parte das elites feirenses e mostraria possuir relações próximas com alguns sujeitos desse grupo.²³⁹



Figura 4

Fotografia de Aloísio Resende na Folha do Norte²⁴⁰

²³⁷ A grafia exata de seu nome era Aloisio Resende, um rapaz negro que tinha vinte e um anos de idade quando trabalhou no *A Flor*. Ele nasceu em 14 de janeiro de 1900, era filho de Maria José de Sousa, mulher negra e lavadeira, e Eufrazio Paulo de Souza, soldado. No entanto, foi apadrinhado por Laura Resende, casada com Benigno Resende, de quem herdou o sobrenome. Por meio dessas informações, supomos que o tal Candido Rezende pediu para chamarem Aloisio de Paulo por conta do segundo nome de seu pai biológico. Quanto ao sobrenome Azevedo, nada foi encontrado. Alexandra Vieira de Carvalho Santana Pereira, *Aloisio Resende: um poeta negro “revoltado contra o destino” (Feira de Santana, 1900-1941)*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2009), p. 47-48; 69-70.

²³⁸ Pereira, *Aloisio Resende: um poeta negro “revoltado contra o destino”*, p. 40.

²³⁹ Aluizio Rezende elogiaria o governo de Arnold Silva em 1928 que, segundo ele, era um dos dirigentes políticos e intelectuais responsáveis pela transformação de Feira de Santana em uma cidade de progresso e trabalho. Também demonstraria apoio ao sucessor de Arnold, Elpídio Raimundo da Nova, eleito para o mandato da intendência entre 1928 e 1930. Apesar de demonstrar apoio ao grupo político de Arnold Silva e louvar o "progresso" por ele proporcionado, Pereira não identificou o ideal modernizador como uma pauta defendida por Rezende em seus escritos, diferente de outros integrantes da intelectualidade Feirense, como Georgina Erismann e Eurico Alves Boaventura. *Folha do Norte*, 28 abr 1928, p. 4; Pereira, *Aloisio Resende: um poeta negro “revoltado contra o destino” (Feira de Santana, 1900-1941)*, p. 96.

²⁴⁰ *Folha do Norte*, 10 jan. 1948, p. 4. apud. Pereira, *Aloisio Resende: um poeta negro “revoltado contra o destino”*, p. 76.

A Flor também contava com uma seção de aniversariantes, onde nomes conhecidos volta e meia apareciam, indicando-nos o círculo social em que o periódico se inseria ou, no limite, seus redatores pretendiam inseri-lo. Personalidades da sociedade feirense, conhecidos nossos, como Raul Silva, o coronel Agostinho Froes da Motta e o vigário Tertuliano Carneiro, estimados por Arlindo Ferreira, deram as caras. O diretor do periódico se refere a Raul Silva não só como “proprietário do Cineteatro Sant’Anna”, mas também como assinante do *A Flor*.²⁴¹

É por meio da divulgação do aniversário de Agostinho Fróes da Motta, aliás, que identificamos mais um traço frequentemente associado às elites feirenses: o propalado – e sempre suposto – fervor de seu catolicismo. Por ter nascido em maio, o mês de Maria e dos festejos do Sagrado Coração de Jesus, o *A Flor* nos informa que o natalício do coronel foi comemorado com uma missa na capela dos Remédios, seguida de um “selecto cortejo (...) acompanhando belíssima effigie do S. S. Coração de Jesus em rica e majestosa moldura que conduzida por graciosas creanças vestidas de anjo, ia ser enthronisada no salão do palacete” do aniversariante.²⁴²

Além de conter diferentes pistas dos caminhos tomados pelas elites feirense, *A Flor* foi o primeiro periódico a se dedicar em parte às mulheres da cidade. Portanto, para sua análise se fazer mais completa, é preciso discuti-lo no âmbito das relações de gênero. Primeiramente, por contribuir para a construção da compreensão do belo sexo e do homem, ambos enquanto sexos ou corpos sexualizados. Em segundo lugar, o jornal veiculava certos padrões e se tornava, ele mesmo, portador de sociabilidades, que aconteciam em suas páginas, através da troca de cartas, da promoção de concursos e por meio da divulgação de nomes do quadro jovem das elites feirenses. Esses nomes apareciam acompanhados de adjetivos que facilitavam a busca e identificação. Tornavam-se modelos de beleza procurados, desejados e eventualmente alcançados.

3.3 Corolas e Beija-Flores?

*O homem é a águia que voa; a mulher o rouxinol que canta.
Voar é dominar o espaço; cantar é conquistar a alma.
O homem tem um fanal; a consciência;
A mulher tem uma estrela: a esperança.*

²⁴¹ “Raul Ferreira da Silva”, *A Flor*, 8, mai. 1921, p. 3.

²⁴² “Cel. Agostinho Froes da Motta”, *A Flor*, 8 mai. 1921, p. 3.

*O fanal guia, a esperança salva.
Enfim...
O homem está colocado onde termina a terra;
A mulher onde começa o céu.
(Victor Hugo)*

*Estrela — na tempestade,
Rosa — nos ermos da vida;
Íris — do naufrago errante,
Ilusão — d'alma descrida!
Tu foste, mulher formosa!
Tu foste, ó filha do céu! ...
... E hoje que o meu passado
Para sempre morto jaz...
Vendo finda a minha sorte,
Pergunto aos ventos do Norte...
"Oh! minh'amante, onde estás?..."
(Castro Alves)*

Antes de adentrarmos na análise do conteúdo veiculado pelo semanário, é necessário demarcar de quem estamos falando. Ou seja, de que juventude é retratada nas suas páginas e, mais importante, que juventude a publicação pretendia alcançar. Em primeiro lugar, é forçoso constatar que *A Flor* tratava o público de maneira binária: seus leitores eram homens ou mulheres, sem mais. O marcador da raça não está presente. Sua ocultação nos leva a considerar que se dirigia a homens e mulheres brancas das elites feirenses, afinal são seus nomes que aparecem costumeiramente em suas páginas. Dentro de todos os padrões conhecidos da época, obviamente estes homens e mulheres, além de brancos, eram cisgêneros.

Segundo Simakawa, a cisgeneridade abarca a experiência de pessoas cujo gênero é correspondente ao sexo de nascimento. Portanto, uma pessoa que nasce com vagina, e se identifica com seu corpo desse modo, é considerada mulher.²⁴³ Isso nos leva a pensar o gênero como uma construção social. No entanto, Butler aponta para os riscos dessa análise, afinal, se o gênero é uma construção social, o sexo não o é? Seria o sexo imutável, incontestável? Em suas discussões, a autora mostra o caráter culturalmente construído do sexo enquanto problematicamente binário, tanto em morfologia, como em constituição. Logo, se o sexo foi construído binariamente, isso pode ser questionado e também não há razão para o gênero ser

²⁴³ Viviane Vergueiro Simakawa, *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2015), p. 44.

dividido em dois, afinal “a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”.²⁴⁴

A compreensão sobre sexo dos estudos da Teoria Queer nos auxilia no entendimento sobre sua construção ao longo da história. Neste caso, veremos como a noção de sexo foi construída pelo jornal *A flor*. De antemão, afirmamos que não existia, nesta publicação, a divisão entre sexo e gênero, o que estava de pleno acordo com o que ditavam os padrões científicos e a influência católica do período – só nos anos 1950 a academia passaria a fazer esta distinção.²⁴⁵ A família deveria ser edificada através da união matrimonial entre um homem e uma mulher, sexos masculino e feminino. Não existia ainda a noção de gênero tal como compreendida hoje e, portanto, não era aceitável, e nem mesmo mencionada, qualquer transformação desviante deste senso. O sexo era visto no sentido biológico e religioso. A pessoa já nasceria mulher ou homem. Sendo assim, esta pessoa já assumiria uma posição antes de seu crescimento, o que recai novamente na construção do sexo – lembremos que o *A Flor* busca atingir, aliás, leitores ainda em fase de amadurecimento.

Periodicamente, *A Flor* publicava textos cujo título era “Corollas”, sempre assinado por “Beija Flor”. Nesses pequenos textos, o eu-lírico associava diferentes flores a elementos sinestésicos, a atitudes femininas e a relações entre homens e mulheres. A cada número, uma nova flor era apresentada, com seu nome científico, características e críticas, como se a flor tivesse contornos humanos. Em seu primeiro texto, Beija Flor discorre sobre a família *Rosaceae*:

Dentre os revestimentos da flor é a corolla a mais formosa, justo é que seja a mais apreciada. Entretanto tão esquisitos e varios são os gostos, que prudente foi o Autor da natureza formando tantas e tão variadas corollas: Eu, franqueza, gosto de todas; as vezes a corolla não é bonita quanto a côr, mas a forma encanta, em outras uma ligeira nuence me faz enlouquecer, assim necessito depor em casa uma o meu beijo amigo para, satisfazendo o meu coração, ficar contente comigo mesmo.²⁴⁶

²⁴⁴ Judith Butler, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 24-25.

²⁴⁵ Joan Scott mostra que a palavra “gênero” foi usada para evocar “Traços de caráter ou traços sexuais” desde 1876. Somente em meados do século XX em diante, as feministas usaram o “gênero” para se referir à organização social entre os sexos. Depois, a palavra passou a indicar uma rejeição ao determinismo biológico implícito na noção de “sexo”. Para mais informações ver: Joan Scott, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: *Educação & Realidade*, v. 15, n. 2, 1990, p. 2.

²⁴⁶ “Corollas”, *A Flor*, 24, abr. 1921, p. 1.

A corola é conjunto de pétalas da flor. Cabe a ela a proteção do androceu e do gineceu – os órgãos reprodutores da flor. Sua variação de espécies e de cores é uma adaptação para atrair e selecionar polinizadores. Neste caso, Beija Flor se coloca quase como um polinizador, atraído por todas as corolas, pois ele gosta de todas. Este texto e seu autor, em codinome, ilustram uma metáfora para relação afetuosa entre homem e mulher. A botânica dá o tom científico, curiosamente em passo com o ar modernizante que, como vimos na primeira parte desta dissertação, pautou o debate público sobre o crescimento de Feira de Santana, no começo do século XX – sem que isto, no entanto, signifique o questionamento do papel do “Creador” enquanto “Autor da natureza”. Mas Beija Flor segue em sua toada naturalista, para tratar do processo de polimento da natureza feminina que só a boa educação proporciona:

Essa corolla, pertencendo á familia das rosaceas propriamente ditas, apresenta as vezes serios inconvenientes quando dellas nos approximamos por exemplo: hastes com aculeos muito salientes representados por mau genio, por grosseria natural, onde o orvalho suave da educação faltou para a boa conformação da planta.²⁴⁷

Os acúleos são projeções agudas de origem epidérmica, pertencentes à estrutura do caule da rosa – tecnicamente, as roseiras não possuem espinhos. Sua função é protegê-la de predadores. Nesse caso, o “mau genio” é uma crítica às mulheres consideradas pouco ou nada polidas porque não eram instruídas nas letras – “... o que a torna pouco attrahente, pois de quando em vez no melhor de uma prosa, é o nosso delicado aparelho auditivo ferido por um *me levas ao passeio?* ou *essa fructa é para mim comer?* e outras cousinhas que nos faz arripiar”.²⁴⁸

A preocupação de Beija Flor reflete uma estima pela ilustração, que vimos mover Pitanga e Rezende, mais acima. Mas reflete também, ao mesmo tempo, um interesse das elites. No período em tela, era frequente e prevalente a associação entre as mulheres e a República. Na visão de Augusto Comte, por exemplo, a humanidade estava acima de qualquer valor e a mulher deveria ser seu espelho. Em segundo lugar vinha a pátria e, em terceiro, a família. Esse pensamento é fundamental para compreender o papel da mulher ideal durante a Primeira

²⁴⁷ “Corollas”, *A Flor*, 24 abr. 1921, p. 4.

²⁴⁸ “Corollas”, *A Flor*, 24 abr. 1921, p. 4.

República. Inclusive, para o positivista, a imagem ideal da humanidade seria uma mulher de trinta anos, carregando um filho nos braços.²⁴⁹

Para ser uma imagem da humanidade e responsável pela orientação dos filhos, a mulher de elite precisava de uma formação ligada aos ideais aspirados pela República, sendo eles moralizantes, urbanos e higienistas. O padrão de higiene, por exemplo, possuía um forte apelo ao indivíduo, à hereditariedade e excluía a população negra e trabalhadora que vivia em péssimas condições de habitação. O ideal higienista era também eugenista. Mas qual a relação disso com o papel da mulher na República? Se a República deveria ser representada por uma mulher (branca) e a esta mulher estava destinado o cuidado do marido, do lar e a educação dos filhos e o ideal de família também era higienista, eugenista e, portanto, racista, chegamos ao ideal de família branca das elites republicanas.²⁵⁰

Durante a República, a Escola Normal foi um importante espaço para a formação profissionalizante de mulheres. Ela foi pensada ainda no século XIX como espaço de educação para moças e rapazes. Era voltada para a formação de professores e possuía uma direção positivista, pública, laica e humanista clássica. Aos poucos foi se descolando dessa tendência e assumindo uma influência cientificista. A partir de 1889, ela passa a ser definitivamente laica, preocupada com a ciência, com a higiene e a moralidade. Após essas mudanças, a partir de 1901, as escolas normais se abriram para as mulheres e o magistério foi caracterizado como profissão feminina, pois elas dominavam o ensino primário no Brasil.²⁵¹

Como as mulheres passaram a ocupar esse espaço público, as escolas se tornaram um local de vigilância, pois qualquer atividade que não correspondesse aos afazeres do lar deveria ser regulada para que a mulher não se afastasse de sua principal função: ser mãe e dona de casa. Por isso, o ensino passou a ser uma profissão correspondente à função sexual feminina, que constituía na vocação maternal. Seu trabalho enquanto professora não seria um problema porque a maternidade já assumia um caráter de formação e instrução. Portanto, na escola a mulher só estaria dando continuidade a esta função. Cabia a ela a atividade de higiene e

²⁴⁹ José Murilo de Carvalho, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 8

²⁵⁰ Renata Patricia Forain de Valentim; Renata Dahwache Martins; Mariana Martelo Rodrigues. “Ideários da Educação Feminina na Primeira República Brasileira”. In: *Cadernos Pagu*, 57, Campinas, 2019, p. 4.

²⁵¹ Valentim; Martins; Rodrigues, “Ideários da Educação Feminina na Primeira República Brasileira”, p. 7.

“profilaxia social”, enquanto professora e mãe, intervindo no comportamento da criança e orientando-a dentro dos padrões exigidos.²⁵²

Ao longo da Primeira República, as escolas normais, enquanto laicas, tornaram-se espaços de formação das mulheres da classe popular, pois o magistério se tornou uma alternativa para as mulheres pobres sobreviverem e complementarem a renda familiar. Já os cursos secundários dos colégios católicos religiosos privados eram destinados à educação das moças de elite, que não consideravam o magistério uma profissão, porque sua formação era voltada para o casamento.²⁵³ Os colégios religiosos, principalmente os católicos, garantiam o melhor desempenho da mulher-mãe e sua educação deveria reforçar esse papel. Para viver cuidando dos filhos e permanecer ao lado de seu marido, a mulher precisava ter um grau cultural e intelectual superior, para ser um complemento e companhia para ele.²⁵⁴

As elites se valiam, portanto, de escolas, da Igreja e também dos periódicos, como já foi dito. Revistas e jornais foram construídos para atrair o público feminino de classes média e alta. Os assuntos centralizavam-se na vida doméstica, na maternidade, no núcleo familiar e, como vimos, a instrução intelectual permeava tudo isto. Em *A Flor* não existe, por exemplo, uma preocupação com assuntos políticos voltados para mulheres, porque a visão de instrução feminina era norteadada pelo ideal da maternidade e possuía uma forte presença masculina na escrita. Então a educação, a intelectualidade e o domínio da língua portuguesa eram importantes porque a mulher deveria “formar o caráter do homem, educar as virtudes de seus filhos”.²⁵⁵

No início da República, existiam dezenove escolas públicas em Feira de Santana (cinco na sede municipal e as demais nos distritos e povoados). A sua estrutura escolar não atendia satisfatoriamente nem a difusão das primeiras letras e a maioria da população era analfabeta. Só as elites tinham acesso à educação privada. Aulas particulares também eram comuns, a exemplo do professor Geminiano Alves da Costa, que fazia propaganda de suas aulas no jornal

²⁵² Valentim; Martins; Rodrigues, “Ideários da Educação Feminina na Primeira República Brasileira”, pp. 12-14.

²⁵³ Michelle Pereira Silva; Geraldo Inácio Filho, “Mulher e educação católica no Brasil (1889-1930): do lar para a escola ou a escola do lar?” In: *Revista HISTEDBR*, n. 15, Campinas, 2004, p. 6.

²⁵⁴ Elza Nadai, “A educação de elite e a profissionalização da mulher brasileira na Primeira República: discriminação ou emancipação”. In: *R. Fac. Educ.*, v. 17, n. ½, São Paulo, 1991, p. 28.

²⁵⁵ Elizabeth Sousa Abrantes, “Mãe civilizadora: a educação da mulher nos discursos feminista e antifeminista na Primeira República”. In: *Usos do passado (XII Encontro Regional de História)*, 2006, Niterói. *Anais...* Niterói, 2006, p. 7.

*O Município*²⁵⁶. A Escola Normal de Feira de Santana foi criada por um decreto do Governador Góes Calmon em 1926, mas só foi inaugurada em 1 de junho de 1927. Esse processo se deu por conta da conta da Reforma Anísio Teixeira (artigo 119 da Lei 1846, de 14 de agosto de 1925), que previa a manutenção, pelo Governo, de quatro escolas normais para ambos os sexos, sendo uma na capital e as demais no interior.²⁵⁷

Portanto, o posicionamento de Beija Flor advém da tendência pedagogizante sobre a mulher, que deveria ser destinada ao casamento. Na visão masculina de Beija Flor, a mulher enquanto belo sexo é tida como símbolo, cujo sentido está fora dela. Ela deveria ser submissa às regularidades e às regras da economia de bens simbólicos, para que fosse garantido o poder masculino. As estruturas sociais geram esquemas fundamentais da experiência da prática do corpo, dependente de categorias como homem/mulher, masculino/feminino. O corpo também é representado por uma taxonomia social binária: alto/baixo, grande/pequeno, elegante/grosseiro.²⁵⁸

Em *A Flor*, a mulher é pensada várias vezes dentro de categorias dominantes, ou seja, masculinas. Em um cenário de desenvolvimento do centro urbano de Feira de Santana, de formação de uma classe comerciante, de abertura para novas sociabilidades, as elites reformataram suas estratégias de reprodução diante de influências externas, advindas dos países centrais do capitalismo. Em novas roupagens, o ideal de família burguesa estava sendo perpetuado.²⁵⁹ Por isso, era interessante considerar a mulher como leitora e redatora, afinal era preciso formar a mulher de elite, responsável por edificar a família, cuidar do lar e criar os filhos. Ela precisava estar atenta às demandas de sua classe social, à moda, às notícias e às tendências literárias. Por fim, Beija Flor pediu desculpas às “leitoras muito queridas” caso tomassem “por ousadia o ardente culto que dedico ao bello”.

Outras associações foram feitas por Beija Flor, como entre o perfume da flor e a inteligência, para atrair os polinizadores. Várias corolas foram descritas, seguindo esse mesmo padrão, em números sucessivos. Dentre elas a magnólia:

²⁵⁶ Norma Lúcia F. de Almeida, “Urbanização, escolarização e variação linguística em Feira de Santana - Bahia (século XX)”. In: *Tabuleiro de Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*, n. 4, Salvador, 2012, p. 9.

²⁵⁷ Almeida, “Urbanização, escolarização e variação linguística em Feira de Santana”, p. 9.

²⁵⁸ Pierre Bourdieu, *A dominação masculina*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012, p. 62

²⁵⁹ Bourdieu, *A dominação masculina*, p. 118.

O tamanho, alvura e perfume que lhe são peculiares lembram-me os alevantados empreendimentos do espirito humano, as esferas elevadas em que se mantêm os grandes corações [...] E ao acariciar as setineas petalas da magestosa magnolia sente-se sempre o deslumbrado Beija Flor.²⁶⁰

Foi inserida no conhecimento do leitor e da leitora a trepadeira, do gênero *Aristolochias*, a qual Beija Flor chama erroneamente de “família”:

De flor em flor deparei com uma trepadeira da familia *Aristolochias* (...) não tem perfume ou por outra exhala um aroma pouco agradável, d'onde lhe vem o nome scientifico de *Aristolochia fetida* (...) é uma flor assassina, tem uma especie de gargalo, revestido de pelos, os insectos attrahidos pelo fetido que exhala penetram em seu interior facilmente, pois que os pellos estao dispostos obliquamente de cima para baixo, e uma vez ahí não podem sahir impossibilidados pelos mesmo pelos, que, secretando uma especie de liquido digestivo, os dissolvem completamente. Horrroso, não é? Uma flor assassina! Quadro expressivo do que se passa nos seres mais perfeitos do reino animal (...) o homem junta o encanto da palavra á lhaneza do trato e, depois que a victima incata [sic] se lhe entrega com toda a boa fé, lhe astassalha a dignidade (...) procurando-a aniquilar moralmente (...) Cumprindo meu dever de delicadeza retirei-me de bello-malvado e fui em busca de outros ares purificar-me.²⁶¹

Novamente uma planta descrita com traços humanos. A repressão do comportamento não esperado pelo homem faz com que ele se assuste e compartilhe o espanto com as leitoras e leitores: “**Horrroso**, não é? Uma flor assassina!”. Cabia ao homem reconhecer a mulher ideal para formação de um par, para não correr o risco de se envolver com uma mulher que viesse a aniquilá-lo moralmente. Como fazê-lo, Beija Flor demonstrava através de seus textos. Por isso a associação com uma trepadeira, uma planta espaçosa, que toma grandes proporções. Uma mulher indigna era como uma trepadeira.

Outra planta apresentada faz parte da ordem botânica das *umbelliferae*, ou “umbellíferas”. De acordo com Beija Flor, se assemelhavam às “cabecitas louras de creanças grupadas em pueris folguedos”. Não poderiam ser belas, mas mostravam a “singeleza” das crianças. “Finalmente a pouca attracção ou antes a falta de ostentação de suas cores symbolisam

²⁶⁰ “Corollas”, *A Flor*, 1 mai. 1921, p. 2.

²⁶¹ “Corollas”, *A Flor*, 5 jun. 1921, p. 1.

a virtude que viceja muitas vezes ignorada, longe do bulio do mundo (...) Eis as cogitações que ante as umbelliferas faz o Beija Flor”.²⁶²

Em outros momentos, o elemento infantil aparece em *A Flor*, através de receitas de “Bolo infantil”, “Sorvete infantil”, “Licor infantil”. Os ingredientes eram as meninas:

Bolo apetitoso infantil

Para que as amiguinhas fiquem bem convictas da receita espical-a.

Ajunta-se 50 grammas dos beijinhos de *Zirinha Portugal*; 100 rammas do riso de *Noemia Fernandes Saback*; de *Amelinha Simões*, um pouquinho da bondade, por ser muito forte. Depois de tudo batido, para mais gostoso ficar adiciona-se 5 grammas do espírito de *Dódó*, 20 gottas da intelligencia de *Rittinha Ferreira*. Estando prompta a massa que deverá ficar leve e delicada, unta-se a forma com bastante quantidade da gordura de *Dirinha P.*, e leva-se ao forno brando do coração de *Regina Ramalho*. Depois de assado tira-se da fôrma e embelleza-se com o dourado dos cabellos de *Divinha*, e serve-se a vontade, não esquecendo de enviar uma fatiazinha a Gulosa.²⁶³

Em fins do século XIX e início do século XX, as crianças são inseridas na sociedade por meio da pedagogia. A partir de então, são pensados estudos sobre as crianças e são construídas instituições para sua educação. Um reflexo das transformações sociais, do fim da escravidão, e da inserção das mulheres brancas no meio público.²⁶⁴ A instrução pedagógica deveria acontecer por meio dessas mulheres. Por isso, a atuação ao longo do século XX das mulheres em escolas normais. Além disso, desde crianças as mulheres já precisavam ser preparadas na vida católica para seguirem, futuramente, seus destinos de donas de casa.

Antes de seguirmos adiante, um breve comentário que diz muito sobre a circulação dos nomes publicados nas páginas de *A Flor*: Noemia Fernandes Saback e Amelinha Simões, que surgem na receita do “bolo apetitoso infantil”, reaparecerão como duas personagens concorrentes do “Concurso Internacional de Belleza”, por Feira de Santana, em 1930. *A Folha do Norte* reproduziu as bases do concurso, publicadas no jornal *A Noite*. Dentre elas estão as idades das moças, que deveriam ter idade entre 18 e 25 anos. Também não deveriam ser artistas de teatros, cinema, ou outro tipo de diversão paga. Noemia, até o dado momento da apuração semanal era a mais votada, com 15 votos. Já Amelinha era a sétima, somando um total de 7 votos.²⁶⁵

²⁶² “Corollas”, *A Flor*, 8 mai. 1921, p. 1.

²⁶³ Bolo apetitoso infantil”, *A Flor*, 1 mai. 1921, p. 3.

²⁶⁴ Paloma da Silva Jacomé, *Criança e infância: uma construção histórica*. (Monografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018), p. 27.

²⁶⁵ *Folha do Norte*, 11 jan. 1930, p. 1.

3.4 “Cores, sabores, amores e dores”

*A verdade da mentira é a emoção
Você vai levar pro coração
(Vandal)*

A Flor era um jornal literário e mobilizou os jovens das elites feirense para publicarem em suas páginas. Era um periódico formativo tanto para o leitor como para quem se preparava para publicar nele. Era esperado dos proponentes algum grau de intelectualidade, bem como de conhecimento de ciência, literatura, filosofia e artes. Quem publicava poemas, postais e demais textos deveria ser versado nessas artes, e as publicações estavam frequentemente envoltas em uma performance intelectualizante. Nos textos, os autores deveriam provar seu entendimento da língua portuguesa – portanto, erros gramaticais eram criticados com aspereza, como vimos. Algumas vezes, os editores davam dicas para determinados codinomes, sinalizando seus equívocos de escrita, de maneira breve e sarcástica. Não bastava ser elite, era necessário ser intelectual. Essa exigência servia para homens e mulheres. Mas para cada um era destinado um papel diferente.

As vozes mais contundentes em *A Flor* eram masculinas. A começar pelo seu dono, Arlindo Ferreira. Portanto, quem selecionava, editava e criticava as submissões, primeiramente, era um homem. E eram majoritariamente homens os que, por meio desse veículo, divulgavam um ideal de relacionamentos afetivos e de amor.

A Flor, fruto dos anos 1920, foi influenciado por um ideal de amor correspondente às famílias das elites, destinado à formação do lar, centrada na figura feminina como mantenedora da família. Mas até chegar na configuração que encontramos nesse período, o ideal de amor para as elites passou por diferentes modificações. Devemos situar o amor no tempo e no espaço. Como as elites feirenses, e sobretudo os estratos mais jovens dessas elites, idealizavam o amor em 1921, através do jornal *A Flor*?

Tratava-se, antes de mais, de um amor romântico domesticado. Segundo Jacqueline Cavalcanti Chaves, o amor construído pelo Romantismo tratava o sexo como essencial, por isso não era possível amar sem o erotismo, sem o desejo sexual. Sendo assim, o sexo deveria ser um elemento primordial na relação amorosa, mas, no entanto, ele deveria ser marcado por uma reciprocidade entre os amantes e também pela exclusividade. Esses elementos, combinados, tornariam a relação possível. Isso contava com a premissa de uma trajetória amorosa. O homem

ou a mulher poderiam se envolver afetiva e sexualmente sem a pretensão de casarem. Se a relação não se concretizasse, nem fosse duradoura, pelo menos as partes envolvidas acumulariam uma experiência amorosa e a usariam na próxima relação. Essa idealização, que rompia com a obrigatoriedade do casamento, atraiu muitos jovens burgueses da era vitoriana e foi considerado um risco por suas famílias. Mas a mudança de mentalidade provocada pelo Romantismo obrigou as famílias a se apropriar e recriar esse ideal de amor romântico para conseguirem sustentar a importância do casamento entre pessoas da mesma classe social.²⁶⁶

Aconteceu, assim, a domesticação do amor romântico. O amor conjugal burguês interferiu no amor romântico, eliminando sua potencialidade transgressora. Ao invés do sexo ser um elemento fundamental para a relação, o amor ocupou o seu lugar e passou a ser essencial para a manutenção do casamento. Então a noção de amor domesticado é completamente literal, pois ele é transferido para a criação do lar, mais um fator idealizado nesse conjunto de idealizações.²⁶⁷

As elites tratavam as coisas de maneira binária em seus jogos de poder. Então o lar também tinha seu oposto: o trabalho. O lar era o espaço para onde o sujeito retornaria, após se dedicar à vida pública. Enquanto o homem passaria o dia fora, a mulher deveria ficar dentro de casa, cuidando do ambiente doméstico e garantindo a sua harmonia. Outro aspecto importante da influência dessa mudança de paradigma não diz respeito apenas à relação amorosa entre o homem e a mulher, seguindo seus papéis binários de gênero, mas também à sua relação com seus filhos. O lar passou a ser um ambiente pedagogizante para as crianças, norteadas pela mãe. À mulher era destinada a função do cuidado. Para ser uma mulher completa, dentro desse ideal, ela precisaria passar por várias etapas já previstas no ideal de relacionamento amoroso da época: do flerte ao namoro, noivado, casamento e, finalmente, à maternidade, o ápice da trajetória feminina para as mulheres das elites.²⁶⁸

Isso nos leva a pensar em como a monogamia incidia de maneira especial sobre as mulheres, dentro da concepção corrente de família, pois as expectativas em relação aos homens das elites eram mais permissivas. Numa perspectiva das relações de gênero, poderíamos afirmar

²⁶⁶ Jacqueline Cavalcanti Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, *Análise Social*, v. 41, n. 180 (2006), p. 830.

²⁶⁷ Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, p. 835.

²⁶⁸ Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, p. 836.

que a monogamia,²⁶⁹ a partir do século XIX, foi desenvolvida para as mulheres, favorecendo o jogo de dominação masculina, porque se esperava que a mulher fosse dependente do homem, seguindo a lógica do amor domesticado entre as elites.²⁷⁰

Advém da expectativa da futura maternidade das meninas, aliás, a preocupação em educá-las. Ocorre, assim, a forja de uma nova concepção de maternidade. O amor, outrora recíproco e erótico do Romantismo, foi incutido numa personalidade feminina. A sensibilidade, o carinho, o cuidado, a dedicação e o amor deveriam vir da mulher – e a relação sexual aconteceria apenas para procriação. Ao mesmo tempo que há uma construção do sexo feminino, dentro desse padrão, a mulher-mãe era também dessexualizada, tida como “jovem casta e pura”.²⁷¹ Veremos em breve como traços desse amor romântico estavam presentes em *A Flor*.

Esse ideal das elites europeias chegou ao Brasil entre fins do século XIX e início do século XX, devido às políticas expansionistas dos países europeus mais desenvolvidos e dos Estados Unidos. A exploração das matérias-primas de países da periferia do capitalismo levou ao aumento de mercados de consumo. Com isso, os países centrais buscaram transformar a vida nos países explorados e as elites destes países acabaram incorporando os ideais europeus e norte-americanos. Por isso a preocupação em modernizar as cidades de acordo com os padrões europeus, a adoção de novas sociabilidades e hábitos relacionados a cidades metropolitanas.²⁷² No caso de Feira de Santana, este processo ocorreu, como vimos, em passo com a oposição ao seu “passado rural”, com a ascensão de discursos que visavam um ideal de progresso, mas que em sua contraface perseguia os trabalhadores rurais e os elementos do campo que teimavam em marcar a paisagem urbana. Tanto a instalação do cinematógrafo como a importação de tecnologias anunciadoras do esperado progresso foram parte desse processo, em que a divulgação do ideal de amor romântico domesticado também tomava parte, no plano da organização familiar e da economia dos afetos.

Nesse sentido, veículos de informação, a imprensa e a literatura, enfim, serviram como formas de pedagogia afetiva, interferindo no processo de subjetivação da mulher. O amor

²⁶⁹ Vale destacar que existem diferentes manifestações de relações monogâmicas, variando entre classe, raça, gênero e sexualidade. Mas aqui, nos referimos à monogamia enquanto instituição das elites. E até mesmo para as elites, a monogamia e o amor foram experimentados de diferentes formas.

²⁷⁰ Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, p. 838.

²⁷¹ Luzia Margareth Rago, *Imagens da prostituição na Belle Époque paulistana. I Conferência Internacional sobre Moças, Alice in Wonderland: Transitions and Dilemas*, Amsterdã, 2019, pp. 41-43, p. 41.

²⁷² Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, p. 842.

passou a ser um fator de identidade para ela, que deveria servir e cuidar do marido e dos filhos. Como ela deveria estar disponível para o casamento e para a vida materna, a renúncia sexual ou a dessexualização passou a atribuir um valor para a mulher. Para ser a escolhida, ela deveria acumular requisitos, para além dessa subserviência. Precisava ser religiosa, como já foi dito, jovem e casta, além de, preferencialmente, ser proveniente de família de elite. Todos esses traços estavam presentes nas produções publicadas em *A Flor*, como é possível perceber nesse trecho de título “Pudim dos apaixonados”, no qual era usado mais uma vez o expediente da receita. O pudim em si era feito pelo enlace amoroso:

Dez dusias de beijinhos estalados, cinco abraços apertados, duas olhadelas feiticeiras depois juntam-se todos estes ingredients e amassam-se em consistencia de ternura. Põe-se na caçarola do coração e leva-se ao fogo ardente do amor.

Mas, depois de cozido o pudim, *A Flor* ensinava a fazer a sua imprescindível “calda”:

Uma garrafa de agua benta, uma libra de estolla. Volta-se outra vez para o forno da egreja e logo que chegar o ponto do Padre Filho Espirito Santo tira-se e agazalha-se á noite em cortinados de setim, para que não apanhe ar.

N. B. - Recommenda-se este pudim como especialidade no genero, porem não é bom abusar, visto ser muito indigesto e nem todo estomago digere.²⁷³

Esse último trecho expressa bem a concepção amorosa exposta no referido jornal, acionando para isso uma moral religiosa. Ele descreve a celebração litúrgica do matrimônio, a começar pela água benta, um material que se torna sagrado pela interferência e benção do padre. Quem bebe dessa água também passa a ser abençoado, indicando que ela tem a capacidade de curar e repelir o mal. Se água dá a vida e santifica, o fogo é a energia transformadora do Espírito Santo e ela opera na igreja. A estola é paramento litúrgico e indica a presença do padre, o sacerdote que faz o uso deste objeto e celebra o casamento. Após concluídos esses passos da “receita”, quando o homem e a mulher estiverem unidos no sacramento matrimonial, é permitida a noite de núpcias, quando o casal estará protegido do sereno entre os “cortinados de setim”. É interessante notar como todo o texto é construído com linguagem literal, à exceção da menção ao sexo, mais codificada. Por fim, o texto deixa claro que o “pudim” não deve ser repetido, pois nem todo mundo tem a capacidade para digeri-lo. Ou seja, dentro do catolicismo só é possível casar uma vez, a segunda sendo permitida apenas para viúvos e viúvas. Claramente, o pudim dos apaixonados é o casamento católico. A metáfora da receita mostra

²⁷³ *A Flor*, 21 jul. 1921, p. 3.

como a leitura foi pensada na mulher como receptora da mensagem, pois era ela quem deveria cuidar do lar.

Margareth Rago deixa claro como essa preparação para o casamento e para o lar era direcionada às mulheres das elites, cuja função essencial era o cuidado doméstico.²⁷⁴ Então o discurso em torno do matrimônio e da atividade sagrada do lar era voltado para elas. À medida que as publicações do *A Flor* avançam, o tema do casamento fica mais evidente, como acontece em outro momento, no texto intitulado “Ladainha das moças”, assinado por “B. C. R.”:

Milagroso São Raymundo
Cazador de todo mundo,
Dizei ao bom Santo Anthero
Que em breve cazar-me quero
Na igreja de São Benedicto
Com um moço bem bonito.
[...]
Minha Santa Margarida
Que me traga bem vestida
Me leve sempre ao cinema
Vos suplico Santa Emma
Vos peço São Agostinho
Que me dê um só filhinho

Também rogo a São Gregorio
Que seja logo o cazorio.
Rogo a Santa Innocencia
Que nao me falte paciencia
Assim como São Caetano
Que seja logo este anno.²⁷⁵

Uma ladainha às moças (as que são virgens e solteiras) é, literalmente, uma oração para ser evocada. O tipo de moça não é especificado, porque a intenção é incutir o desejo pelo casamento em qualquer senhorita. Mas, além disso, todos os versos são bem marcados de acordo com a função de cada santo. São Raimundo Nonato é o padroeiro dos nascituros e gestantes durante o parto, mas na ladainha aparece como um santo “cazador”, o que remete mais uma vez à ligação entre o casamento e o amor materno. Mas ao longo do texto, percebemos invocação a vários santos cuja intercessão não diz respeito ao casamento ou à maternidade, como São Benedito, São Gregório, Santo Agostinho e São Caetano. Santa Margarida é conhecida pela sua história de martírio e perseguição devido à sua fé católica, também é um

²⁷⁴ Margareth Rago, *Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 63.

²⁷⁵ *A Flor*, 4 set. 1921, p. 3.

dos quatorze santos auxiliares²⁷⁶ e costuma ser invocada para interceder pelas grávidas. Santa Ema é venerada pela sua vida de caridade após ficar viúva do conde Wilhelm von der Sann. Curiosamente, ela rima com “cinema”, um espaço muito utilizado para as paqueras, mas também para o exercício da caridade – como vimos, era comum acontecerem sessões em benefício a alguma sociedade ou algum projeto, como o *A Flor* mesmo noticiou, por ocasião da exibição do filme *O Valente*, em benefício da Sociedade Filarmonica Victoria.²⁷⁷ Além disso, como o cinema era um antro de flertes, a proteção da santa devia ser necessária para que as jovens não se envolvessem com rapazes pouco distintos.

Já que os santos citados possuem funções diferentes na mitologia católica, essa ladainha tem a função pedagogizante para a mulher. A simbologia de uma ladainha para os católicos é usada para apelações emergenciais, por isso a invocação de vários santos a um propósito. Na construção desse texto, o chamado a cada um deles é intercalado com um pedido que poderia ser resumido, mas a repetição do desejo do casamento, do filho, do marido, além da remissão a um milagre urgente, educa a pessoa que reza. Neste caso, educa a virgem solteira a querer casar, sempre pelo intermédio de símbolos católicos.

Como foi dito, à medida que *A Flor* avançava em suas publicações, a intenção pedagógica cristã ficava mais explícita, sempre direcionada às mulheres, como esse pequeno texto de título “A educação”, assinado pelo pseudônimo Sorrisos de Abril:

A mulher para ser bem educada é preciso que seja religiosa e esta é a base da educação. A mulher religiosa, é bôa para Deus e para a sociedade. A religião e um raio mysterioso, que fecunda nos corações educados e estes não á tendo, não poderão receber esta luz transfigurante, fascinadora e deslumbrante. Educai oh! mães de familia, os vossos filhinhos! encinai-os o caminho da virtude, do trabalho e do dever. Tirai das suas vistas as nuvens brumesas da dor, vos que sois a doce imagem sobre o altar do amor! Vós que sois o sol da esperança, em nossos corações encontrarão o pharol que ha de guial-as pela estrada do [bem] e do mal. Desfolhai sobre esta estrada as rosas da virtude; clariai com luz do bem, circudai com a caricia doce da religião; enchei seus coraçõezinhos de luz purificadora.

Não as deixeis ver a paisagem entrestecida da vida; elluminai para que não as vejam lagrimas correrem. Não as deixei ver a porta do Paraizo fechada para

²⁷⁶ Os quatorze santos auxiliares são invocados coletivamente em situações emergenciais e possuem sua ladainha própria para isso. Eles são São Jorge, São Brás, Santo Erasmo, São Pantaleão, São Vito, São Cristóvão, São Dionísio, São Ciríaco, Santo Acácio, Santo Eustáquio, São Egídio, Santa Margarida, Santa Catarina e Santa Bárbara.

²⁷⁷ *A Flor*, 24, set. 1933, p. 5.

sempre. Não eduqueis só com as luzes da ilustração; abri os vossos coraçõeszinhos e plantai a religião que colhereis o amor e a caridade.²⁷⁸

Este texto é o que mais explicita o tripé “mãe-esposa-dona de casa”, que deveria operar sob a vigilância da Igreja Católica. Jaqueline Chaves explica como determinados papéis sexuais foram atribuídos ao homem e à mulher, com o intuito de reforçar a importância da família enquanto instituição social.²⁷⁹ *A Flor* não era um periódico cristão, mas seguia a tendência de institucionalização do amor e a construção do lar como um local de felicidade, organizado pela mulher. Portanto, a mulher só poderia ser feliz se ela estivesse casada e fosse boa cristã, principalmente porque ela deveria ter filhos e, para educá-los, precisaria de uma base religiosa católica assegurada. O ideal de progresso estava presente também na família e a mulher deveria seguir um caminho cujo destino a levaria a ser mãe. Então, ela deveria ser preparada desde cedo nos ditames católicos, para que sua fé fosse cuidadosamente alimentada e adquirisse a sensibilidade necessária para educar seus filhos. À mulher era destinado o dever das sensibilidades, pois ela precisava levar luz e alegria à sua casa. Praticamente tudo dependia dela: preparação, instrução, educação, manter a beleza, atrair um marido, conquistá-lo, não ser frígida, ter filhos, educá-los e, no mais, criar e manter a alegria no lar, independente da realidade à sua volta – como um refúgio. A necessidade de sustentação dessa alegria mostra o esforço em fazer da família uma instituição segura. Por fim, o trecho de *A Flor* sinaliza a junção da ciência com a religião, chamando atenção para uma educação não apenas baseada na ilustração, mas também no amor e na caridade, ambos valores cristãos.

Não só a Igreja e a imprensa forjaram e divulgaram o mito do amor materno, mas também os discursos médicos reproduziam a ideia de que as mulheres nascem com o dom de ser mães. Logo, se a mulher não desejasse casar, nem ser mãe, ela ainda estaria indo contra as leis da natureza, recusando seu papel sagrado e inato de sacrifício para o lar e para a humanidade. Para não sair dos trilhos nem rejeitar seu destino, a mulher precisava se manter vigilante, sem sucumbir às tentações. Aquela que permanecesse firme nos valores cristãos, tinha sua virtude elevada. Por isso a supervalorização de sua aparência e de sua virgindade.²⁸⁰ Cristiana Ramos aponta para essa valorização virginal em Feira de Santana, associada a uma reclusão feminina possível entre as elites, na análise de um poema de Godofredo Filho, este

²⁷⁸ *A Flor*, 2 out, 1921, p. 3.

²⁷⁹ Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, p. 841.

²⁸⁰ Rago, *Do cabaré ao lar*, p. 79.

nascido em família de grandes proprietários rurais. O memorialista fala sobre a reclusão das mulheres em sua fazenda como sinônimo de virtude e riqueza: “e minhas tias-bisavós que nunca chegaram à janela/dentro de casa nunca vestiram senão seda/comiam em baixelas de prata/lindas donzelas frágeis”.²⁸¹

No entanto, em *A Flor* é possível identificar diferentes visões sobre o amor, para homem e mulher. O mesmo autor da “Ladainha das moças”, Sorrisos de Abril, escreveu pequeno poema para um tal “Duque de Monte Verde”.²⁸² Vejamos:

Como é bom quem ama, como é feliz amando!
Se o amor não fosse ilusão, tudo seria uma alvorada de perfumes,
um ideal dos ideais, uma doçura constante um prazer sem fim.
Mas o amor nos traz um oceano de martírios...
Nos parece uma criança pura como os affagus da brisa, quando no
seu íntimo, germina o mal!...
Vivemos de ilusão, e na ilusão morremos.²⁸³

A inspiração romântica é notável. Essa continuidade da influência do amor romântico anterior à sua domesticação ainda estava presente na experiência da elite masculina. Mas isso também pode ser explicado de outra forma. A imposição do amor romântico domesticado foi recebida com conflitos e resistências dentro das mesmas elites, por isso homens e mulheres iam de encontro a esse modelo. Considerar esse embate é perceber como as elites do Brasil e de Feira de Santana eram diversas e trocavam informações, costumes e hábitos. O ideal existia, porém não foi aceito de forma pacífica, o que nos leva à conclusão de que o amor era experimentado de diferentes formas em diferentes classes sociais e que havia variação mesmo dentro de uma mesma classe.²⁸⁴

É importante destacar que as “classes populares” viviam o amor de forma diferente das elites. As mulheres trabalhadoras negras se encontravam com seus amantes em locais proibidos, escolhiam seu parceiro independente da família, tinham relações sexuais antes do casamento e muitas vezes optavam pela amasia, uma alternativa de vida conjunta que “não tinha como condição fundamental a virgindade e era aceito e legitimado entre seus pares”. Alguns

²⁸¹ Godofredo Filho, “Feira de Sant’Anna”. In. *Irmã Poesia: seleção de poemas (1923-1986)*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986, p. 85, apud Cristiana Barbosa de Oliveira Ramos, *Timoneiras do bem na construção da Princesa: mulheres de elite, cidade e cultura (1900-1945)* (Dissertação, Universidade Estadual da Bahia, 2007), p. 41.

²⁸² O pronome utilizado é feminino: “para a Duque de Monte de Verde”.

²⁸³ *A Flor*, 4 set. 1921, p. 2.

²⁸⁴ Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, p. 844.

dos fatores que estimulavam a amasia eram a dificuldade de habitação, a instabilidade econômica e falta de identificação e proximidade das classes populares com os ideais defendidos pelas elites.²⁸⁵ Além disso, os próprios homens das elites possuíam relações extraconjugais, uma configuração antiga que permaneceu mesmo com a mudança de mentalidade no início do século XX – afinal não existe monogamia sem prostituição.²⁸⁶ Esses homens recorriam a prostitutas a fim de satisfazerem seus desejos. Ao contrário da mulher esposa-mãe-dona de casa, a prostituta era sexualizada. O discurso médico-sanitarista, a partir do século XIX, construiu a imagem das prostitutas como mulheres diferentes da “mulher normal”, definidas por sua performance corporal e por sua inclinação ao vício sexual. Por isso, nesta concepção, ela fazia o possível para satisfazer seu vício, inclinando-se à mentira, à preguiça e, portanto, à negação do trabalho. Mas, por outro lado, a prostituição também foi vista de maneira positiva, principalmente fora do Brasil, pois elas eram veículo de iniciação na vida amorosa. Os cabarés, recônditos heterotópicos dos homens das elites, permitiam sua passagem por esses locais, usufruindo e explorando o serviço de prostitutas de luxo enquanto faziam negociações políticas entre eles, conversavam, ouviam música e bebiam.²⁸⁷

Como *A Flor* era dirigido por um corpo masculino, o discurso está colocado de maneira heteronormativa, imbuída de uma dominação masculina naturalizada. Mas o interesse pelo público feminino feirense mostra uma compreensão acerca da vivência feminina dentro e fora do lar. Em uma suposta entrevista de uma moça chamada Lizette, concedida ao *A Flor*, há uma sinalização sobre a participação da mulher em locais públicos que não a Igreja ou os clubes de leitura. Ela ocupa a primeira página do jornal, de ponta a ponta. Vejamos alguns trechos:

Lizette é uma delicada senhorita de olhos esverdeados e de cabelos loiros, intensamente loiros e frisados.

Em se tratando de mulheres é a mais original de todas as mulheres. Correu já meio mundo em companhia do seu estremecido papà, um senhor já bem entrado em anos, que vive fidalgamente dos seus rendimentos no "Banco do Brasil".

²⁸⁵ Chaves, “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, pp. 843-844.

²⁸⁶ Supõe-se que o amor, para as elites, é a base do matrimônio, para preservar as aparências. Por isso, o homem não deixou de usufruir da prostituição. A mulher, em certa medida, também traía o homem, mas isso era mais raro. Engels faz uma piada sobre o homem sempre sair ganhando: ganhar a jovem, conquistá-la, ou ganhar “um par de chifres”. O adultério é um dado, com ou sem prostituição. O filósofo leva em consideração duas noções de prostituição que sustentam a monogamia: a prostituição do trabalho pago a profissionais do sexo; e a prostituição por parte da esposa, que vendia seu corpo para sempre, em um contrato nupcial, para servir ao marido e à família como uma escrava. Friedrich Engels. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Lafonte, 2017, p. 95

²⁸⁷ Rago, *Imagens da prostituição na Belle Epoque paulistana*, pp. 41-43.

Na França onde ela permanecera alguns bons anos, gosando os prazeres que lhe podia proporcionar a sua invejável fortuna, aprendeu a elegancia impecável das parisienses, o culto exagerado pelas extravagancias d'A Moda, a maneira exquisita de pensar e exprimir as suas idéas sobre literatura, ciencia, artes, política interna e internacional.

Na Itália dedicou-se exclusivamente á musica. Admirou a escultura, a pintura e a arquitetura. Cantou em falsete *La Gioconda* e *Il Trovatore*, executou no piano as operas de Verdi e Donizzetti. Recordou *Romeu e Juliêta*, leu Danuzio no original, e entre o azul luminoso e macio do ceu de Veneza e as aguas placidas do Adriatico, recitou os versos maviosos de Leopardi e de Carducci. Na Alemanha fez-se apologista da sua tão decantada filosofia, imbiuiu-se de teorias diversas, seguiu afinal a doutrina esquecida desse tal professor Pangloss.

Na Inglaterra praticou quasi todos os sports; na America do Norte meteu-se *cow girl*, chegou a contratar um treinador de box, e esteve em vesperas de posar um film de aventuras p'ra <<Universal>>.²⁸⁸

Primeiramente, o autor, o nosso Aluizio Rezende (o ex-Rezende), apresenta ao leitor as características físicas de Lizette. O texto é bem extenso e mostra a carreira, verídica ou não, da moça. Mas a sua aparência torna-se algo de valor no discurso, pois corresponde exatamente ao ideal de beleza da época: loira, branca, jovem e de olhos claros. Semelhante ao poema do feirense Godofredo Filho, a caracterização da classe social da mulher é o que torna possível sua virtude. Devido a seu fidalgo pai, Lizette pôde viajar pelos estimados países europeus e completar o tour no Velho Mundo com um giro pela potência em ascensão na época, os Estados Unidos. A influência dos hábitos norte-americanos e europeus assimilados estão, portanto, presentes, numa rara combinação de artes tradicionais e modernas. Não bastava a pessoa viajar, ela precisava absorver o melhor da cultura de cada local e formar seu caráter artístico e intelectual – a trajetória de Lizette aponta para esse caminho.

Não é possível comprovar a veracidade dos feitos da provável moça, mas isso torna o texto mais interessante. A composição é, no fim das contas, uma propaganda do estilo de vida desejado pelas elites e chama atenção para a importância do dinheiro para alcançá-lo – Lizette o consegue por causa de “sua invejável fortuna”. A figura feminina é utilizada como veículo de culto ao capital, vinculado a elementos culturais, formadores de hábitos. O hábito de ir ao cinema, consumir música erudita, literatura, filosofia e o cuidado com o corpo pela prática do

²⁸⁸ *A Flor*, 21 ago. 1921, p. 1.

esporte. Este corpo é, claro, racializado, pois Lizette é, antes de tudo branca e rica. Por esse conjunto de fatores, é a “mais original de todas as mulheres”.

Mas o texto não para por aí:

Segundo me ela disse, o amor é uma coisa insuportável cá pelo Brasil, principalmente aqui na Feira, quando a gente namora perde logo uma parte da sua liberdade. Se o rapaz è politico, nós temos a obrigação de nos fazermos adeptas da mesma causa, resultando daí o vivermos sempre em questões com as nossas companheiras que também teem os seus namorados, e professam as mesmas teorias. Pelo contrario, se a mulher que se pretende namorar é <<Vitoria>>, é necessário que ele até então <<Vinte e cinco>>, se faça Vitoria para conquista-la.

[...]

Não pode haver nada pior para uma mulher do que suportar um rapaz pernóstico, recalcitrante, ao pè da sua janela, até uma, dous horas da madrugada... assim como tambem creio que, aturar uma mulher nevrotica, que só fala da sinceridade do seu amor e descrê na fealdade do amor do homem, è um sacrificio dez vezes mais penoso do que subir-se uma só vez ao cimo do Calvario, com uma cruz as costas, como fizeram o malaventurado Rabbi da Galiléa.

E as taes correspondencias amorosas? Oh meu amigo, que horror! As nossas mulheres escrevem má [sic], e os nossos rapazes muito pior ainda. Agora calcule você, quão desagradaveis são essas cartas que se escrevem por aí, cheias de fraseado irritante, insipido, sempre iguaes, sempre monotonas... uma sèca!

Das nossas mulheres não direi justamente o que penso sobre elas, para que se me não chamem de despeitada. Mas os nossos rapazes... oh, os nossos rapazes são impossíveis!²⁸⁹

Ao mesmo tempo que apresenta a importância da realização intelectual e cultural feminina, o autor acaba criticando as elites feirense e sua forma de amar por meio da suposta entrevista de Lizette. No trecho em que aponta que “se a mulher que se pretende namorar é <<Vitoria>>, é necessário que ele até então <<Vinte e cinco>>, se faça Vitoria para conquista-la”, a entrevistada trata com sarcasmo o comportamento e a performance masculinos com a finalidade de atrair mulheres. Com visto na primeira parte deste trabalho, a Vitória e a Vinte e Cinco eram duas filarmônicas rivais de Feira de Santana, formadas por homens das elites locais. De acordo com Santos, “as filarmônicas eram associações que projetavam visões de mundo e imprimiam as aspirações dos grupos que as formavam” e também cumpriam “a lógica de

²⁸⁹ A *Flor*, 21 ago. 1921, p. 1.

civilizar e difundir os valores progressistas”.²⁹⁰ O texto acusa as elites de performarem conforme seus interesses, sejam matrimoniais ou econômicos, além de associar as duas coisas: o casamento e o propósito político-econômico. A esposa poderia se interessar por política para manter o casamento, bem como o homem poderia manobrar seus interesses de acordo com seus desejos.

Como vimos, o autor do texto, Aluizio Rezende, foi um dos personagens principais da querela retratada nas páginas do *A Flor*. Rezende, aparentemente, passou a criticar e satirizar o comportamento de alguns sujeitos das elites locais, questionando sua intelectualidade de forma afrontosa nas páginas do jornal. Pelo visto, as intrigas o fizeram abandonar ou ser expulso do corpo do periódico e mais tarde, como foi discutido anteriormente, lançou seu próprio pasquim, alvo de perseguição dos membros do *A Flor* por ele criticados. Portanto, podemos afirmar que a maneira como cada sujeito escrevia no jornal também refletia suas intrigas pessoais e perspectivas ideológicas.

O *A Flor* aparentemente se tornou uma arena de disputa de homens que se pretendiam intelectuais, e esta característica também era valorizada nos escritos que evocavam uma admiração por alguma mulher. Em uma curiosa coluna denominada “Satellites: aos domingos no Sant’Anna”, o pseudônimo “Dalila” ia ao Cineteatro Sant’Anna escolher uma moça, a qual descreveria e demonstraria um apreço:

Muito penosamente, lamento não possuir uma ideia clara, suficiente, um estylo tenue de linguagem, para então, melhor exprimir os symbolos que justamente attrahe a elegante senhorinha, que no ultimo domingo, em um dos camarotes do Sant'Anna, achava-se, encantadoramente, dando talvez áquella casa de diversões um aspecto mais prazenteiro, risonho. Pelo menos, assim, a pessoa alguma não daria a grande impaciencia de aturar-me, ou mesmo o desprazer, de em tão grotescas phrases, querer perfilar uma tão gentil senhorinha. E porisso, desejava ter eu agora a escola natural de escrever de Zola, para com todos os quintes, quer naturaes, quer artificiaes, esbôçar, aperfeiçoadamente, esta nympha que não muito atrasada, acha-se tambem votada no concurso de belleza deste jornalzinho. Num dos camarotes das curvas da ordem superior, via-se a senhorinha deste perfil; ella, de talhe medio, cabellos cheios e castanhos, pouco conversava com suas amiguinhas, e só algumas vezes deixava, delicadamente, subtilmente, transparecer o seu riso que é completamente manifestado nos cantos dos labios; os seus olhos, que são admirados por todos pela sua purissima identidade rara, mui custosamente, era se ver desviados da téla; nos seus meigos gestos, nas suas formas, notava-se um mixto de bondade, de mulher educada e modesta; uma blusa creme e uma saia de quadros pequeninos e multicolores que furtam a qualquer vista, as mais imaginarias e lindas do mundo, eram as suas vestes

²⁹⁰ Santos, *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão”*, p. 51.

daquella noite de trucs americanos, que mui ligeiramente, consegui divisar. Agora, com a analyse necessaria, terão os precioso leitores ou amaveis leitoras, a senhorinha do meu esbôço.²⁹¹

A preocupação em não parecer chato, mal informado ou desprovido de dotes intelectuais é presente no texto. O autor preferiu escrever sobre a senhorinha após aquela noite, para não correr o risco de ser “grotesco”. A inserção do escritor naturalista Émile Zola remete a um ideal a ser alcançado, como se para bem cortejar ou admirar uma moça, fosse necessário apresentar pleno domínio das letras. Por isso, o autor exalta características “naturaes” e “artificiaes” da senhorinha, tida como “educada e modesta”. Interessante como descreve o olhar atento dela enquanto assistia ao filme, que raramente estava desviado da tela, o que denota um bom comportamento esperado no cinema. Moça boa era aquela que assistia atenta ao filme, sem causar ou participar dos furdunços que, como veremos, grassavam no Cineteatro Sant’Anna.

A entrevista de Lizette, realizada por Aluizio Rezende, ficcional ou não, deixa transparecer elementos da realidade. É da técnica do flerte o rapaz ser agradável, pois ele precisava cortejar a mulher. A artificialidade não é um problema para o rapaz que escreve, pois a performance era essencial para a paquera. A observação e a procura pela mulher no Cineteatro Sant’Anna, especificamente aos domingos, atribuía valor ao dia destinado às famílias das elites feirenses.

Em outro número do periódico, o mesmo autor, Dalila, dá seguimento à sua coluna, dessa vez descrevendo uma moça presente no camarote do Sant’Anna, de cabelos castanhos e “narisinho comprido e afilado”. Ele não deixa de notar que “á sua frente, via-se a sua maninhas que lhe servia de companheira, e com quem palestrava amiude”.²⁹² A moça em questão estava acompanhada de sua irmã, talvez uma forma de fiscalização familiar da jovem e de empecilho para possíveis flertes naquele espaço – de qualquer modo, trata-se de um detalhe que indica a retidão no comportamento das duas. A atenção dada ao olhar e à comunicação não-verbal, expressa pelas roupas e pelo movimento corporal indica que, mesmo sob vigilância, os jovens das elites paqueravam. E talvez o mais expressivo detalhe: o cinema provavelmente era o local principal de encontro desses jovens, motivados por seus desejos e interesses, influenciados ou

²⁹¹ *A Flor*, 25 set. 1921, p. 6.

²⁹² *A Flor*, 30 ago. 1921, p. 3.

não por suas famílias. Além disso, *A Flor* se tornava um espaço possível para encontros de interesses e exaltação da pessoa desejada, sempre de acordo com forma heteronormativa. Aluizio Rezende fala sobre os feirenses que iam ao cinema prestigiar a beleza de atrizes, devotadas como se fossem amantes:

Aqui na Feira mesmo, é muitíssimo resumido o numero dos que não conhecem o arrojado Eddie Polo, o famoso Elmo Lincoln, o cinico conquistador Eric Von Stroheim, o irrisorio Carlito, a destemida May Walcamp, a genial Virginia e a debochada Priscilla. Cada qual escolhe na tela uma mulher bonita, e dela se faz admirador sincero e devotado. É uma amante que se adquire facilmente, com quem se goza muito e gasta pouco. Um mil reis para ve-la, apenas um mil reis é o preço de uma amante intrepida e formosa na tela do Sant'Anna. As vezes, quando ela conta com grande numero de diletantes no nosso meio, costuma o proprietario do referido cinema aumentar o preço do ingresso para mil quinhentos, dois mil reis. Mas isso ainda não é nada para se ver uma mulher que se ama com fervor. Eu tenho dois camaradas que são os mais originaes apreciadores do cinema, aqui na Feira. Conhecem a vida minuciosa de todos os atores e atrizes.²⁹³

Sem tal periódico, a compreensão do impacto do cinema e de sua sociabilidade seria prejudicada, pois ambos se constituíram enquanto arena de disputas das elites. E o cinema era um espaço que ia além da mera exibição dos filmes, constituindo também palco de conflitos e convivências de diferentes classes sociais. É uma heterotopia, algo que diz respeito a um lugar onde estão justapostos vários espaços que deveriam ser incompatíveis. Nenhuma heterotopia é constante, pois elas assumem formas variadas ao longo do tempo, dependendo de como as sociedades se relacionam com ela. Na tela plana e bidimensional do cinema, é retratado um outro espaço, de três dimensões. Segundo Foucault, o cinema e o teatro são heterotopias ligadas ao tempo, mas não são eternas. Pelo contrário, constituem-se de modo festivo, com hora para começar e acabar.²⁹⁴ No caso de Feira de Santana, cinema e teatro se fundem e são locais de passagens. As sessões de cinema eram organizadas de acordo com o espaço transmitido pela tela em conexão com seu público alvo. As elites tinham dia: o domingo. Os vulgarmente chamados de “populares” também: a segunda-feira. Mas isso não ocorreu de forma engessada. O que nos interessa é essa relação entre-espaços presentes principalmente no Cineteatro Sant'Anna.

²⁹³ *A Flor*, 7 ago. 1921, p. 1.

²⁹⁴ Michel Foucault, *O corpo utópico, as heterotopias*, São Paulo: n-1 Edições, 2013. pp. 24-25

3.5 “O olho aprende mais rápido do que a mão desenha”

Quando Walter Benjamin discorreu sobre a arte e sua reprodutibilidade, situou o cinema no seu devido lugar. O cinema se desenvolveu como imagem em movimento, depois seguiu o ritmo da fala. Mas qual seria sua autenticidade, “a quintessência de tudo que nela é originalmente transmissível”²⁹⁵?

A resposta está na sua reprodutibilidade, algo que não é restrito ao cinema. O som, a música e a imagem podem ser reproduzidos. A arte já poderia ser reproduzida, como uma pintura poderia ser refeita, pintada, copiada por outro artista. Mas ainda preservava sua tradição porque não era reproduzida de forma massiva. Podemos dizer, a partir deste exemplo, que o quadro poderia ser reproduzido, mas não passava por um processo de reprodutibilidade (a multiplicação da reprodução).

Nos primórdios do século XX, a reprodutibilidade técnica passou a incorporar a totalidade das obras de artes e submetê-las a modificações. Além disso, a própria reprodutibilidade se tornou uma arte. Com isso, a arte convencional deixou a tradição e passou para o estúdio, onde começou a ser tratada, copiada, reproduzida e levada até seu receptor. O agente mais poderoso desse processo, até então, era o cinema. Ele liquidava o “valor de tradição na herança cultural” e alinhava a realidade com as massas em um alcance ilimitado.²⁹⁶

O cinema já é, desde sua fundação, destinado à reprodutibilidade, pois a sua técnica de produção força a difusão massiva dos filmes. Produzir e desenvolver um filme sempre foi caro, de modo que apenas uma pessoa não consegue fazê-lo. No início do século XX, não era possível levar uma obra cinematográfica para casa, ela era propriedade coletiva de quem consumia.²⁹⁷ Além disso, ela era sempre passível de melhoria, pois passava – e ainda passa – por várias técnicas até ficar definitivamente pronta. Depende de um roteiro, atores, investimento, gravação, atuação, direção, montagem das imagens. Todos esses processos são sempre discutidos e dependentes de uma construção feita por muitas mãos. Por isso, o filme é a obra de arte que mais pode ser melhorada. Demanda muitos processos e esses processos

²⁹⁵ Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019. p. 57.

²⁹⁶ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 55-58.

²⁹⁷ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 62.

demandam muitas correções. Devido a essa característica, a obra cinematográfica recusa radicalmente o valor de eternidade.²⁹⁸

E é justamente na relação entre o filme e seus espectadores que o jornal exerce um papel fundamental na estimulação do público. Na forja de ficções, os atores atuavam nos filmes e na influência do estilo vida. Então, o interesse que a pessoas tinham no filme podia ser facilmente transferido para a vida pessoal de artistas. Se eram casados ou solteiros, quantos anos tinham, qual o corte de seus cabelos, onde moravam, se tinham animal de estimação, quais trajes costumava usar etc. Essas informações se tornaram interessantes porque o mercado cinematográfico contou com um aparato jornalístico de divulgação massiva. Walter Benjamin considera esse fato uma estratégia para distanciar as massas do interesse original pelos filmes, que era também um interesse de autoconhecimento e, por isso, um potencial instrumento de classe.²⁹⁹ Essa problematização já responde grande parte do questionamento deste estudo e oferece pistas para o entendimento do interesse das elites feirenses pelo cinema.

O cinema parecia ser, então, um dos poucos lazeres possíveis e aprovados pelas elites para os trabalhadores. Mas ainda assim a ortopedia moral fazia-se presente, para que não se perdesse de vista a utopia da civilidade. Era uma atividade, um tempo passado, gasto, que não dependia de uma remuneração. O sujeito poderia ver filmes, desde que pagasse e não perturbasse o almofadinha com quem compartilhava a sessão, sem se preocupar com o tempo gasto fora do trabalho, sem ser taxado de vadio. Mas sempre havia regras a respeitar. Apesar desta dissertação tratar fundamentalmente das elites feirenses, é impossível pensar o cinema sem a proletarização e formação das massas, dois fenômenos que crescem juntos.

Nesse sentido, a divulgação do estilo de vida de atores e atrizes se tornou também uma estratégia de difusão e controle de comportamentos, que rivalizava ou andava em par com a imprensa, a escola, a Igreja. O século XX é conhecido como “o século da imagem” não é à toa. O mundo icônico ficava cada vez mais presente na vida cotidiana de maneira extensa e

²⁹⁸ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 68-69. É digna de nota a crítica que Benjamin faz aos comentadores de cinema (Ibidem, p. 70), cuja especialidade é comparar, anacronicamente, o filme a obras de arte de cunho esculturais (criações de um único lance, impossível de serem corrigidas ou modificadas), como se o filme precisasse atingir uma maturidade de cátedra para ser considerado arte. A maior contribuição de Benjamin para pensar não só o cinema, mas a arte no geral, é reconhecer o caráter reprodutivo de massa contido no filme, algo completamente conectado à realidade do fim do século XIX e início do século XX. Ainda hoje, a cultura cinéfila beira e cai no pedantismo, porque não admite a obra cinematográfica como algo *pop*, de modo que os filmes *pop* são considerados inferiores aos *cults*. Há sempre uma necessidade de elevar um grau artístico ao cinema. Algo desnecessário, pois a arte do cinema é justamente a quebra da tradição.

²⁹⁹ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 83.

profunda. Extensa porque a imagem alcançou diversos lugares do planeta e penetrou diferentes classes e nichos sociais. O filme é um exemplo disso. Diferentes pessoas, de diferentes idades, podem gostar de um mesmo gênero ou estilo de filme.

Ao longo do tempo, o cinema se tornou mais acessível e democrático, sofrendo um processo de diversificação e atingindo diferentes públicos. Sua profundidade é dada pelo envolvimento que o público tem com os filmes, de tal forma que cenas se tornaram clássicas e marcaram a vida das pessoas.³⁰⁰ Mas não simplesmente isso. A câmera penetra o inconsciente. Ela torna cenas objetos dentro do filme, chama a atenção para coisas que não seriam percebidas em um momento trivial do dia-a-dia. Benjamin explica a importância da ação da câmera:

Se o movimento de apanhar um isqueiro ou uma colher nos é grosseiramente familiar, não sabemos quase nada daquilo que realmente ocorre entre a mão e o metal, e ainda menos de como isso se concatena com os diferentes estados em que venhamos a nos encontrar. Aqui entra a ação da câmera, com seus meios auxiliares - seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise.³⁰¹

Para o autor, muito do que as câmeras usam em seus aparatos de gravação está um pouco além do espectro da realidade, presente em sonhos, por exemplo. Como a câmera torna isso visível e apreensível para a assistência, enquanto ela está desperta tem “o seu mundo em comum” e, quem dorme, tem o mundo dos sonhos para si.³⁰² Mas a experiência com o cinema não se resume à tentativa de domínio sobre o público. O filme abre caminhos no lazer, no cotidiano, na aproximação de pessoas. Permite viagens além dos locais de trabalho, botequins, igrejas. E por penetrar no inconsciente, deixa brechas para o fazer-se em coletivo por meio de apropriações do que é transmitido em tela.³⁰³

A influência imagética, tanto do filme como no jornal, é inegável por esses motivos. Com a imprensa e o cinema, encarados de forma relacional, percebemos que o sujeito que lia e assistia (considerando o filme um tipo texto que, logo, possibilita uma forma diferente de

³⁰⁰ Angel Luis Hueso Montón, “O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século”. Jorge Nóvoa; Soleni Biscouto Fressato; Kristian Feigelson (orgs.), *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 32.

³⁰¹ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 88.

³⁰² Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 89.

³⁰³ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 87-88.

leitura) no início do século XX foi inserido num vasto mundo das imagens, mas não foi educado para lê-las, como faziam com a leitura. Vimos, na discussão anterior, como era importante para as elites incentivar o hábito de leitura em mulheres e homens e quais seus devidos papéis. Conhecer e estudar as artes, em suas diferentes manifestações, eram atos encarados como agregadores de valor intelectual. Mesmo que não houvesse uma educação explícita sobre como as imagens deveriam ser lidas, fossem elas audiovisuais ou fotográficas, isso não significava a ausência de um caráter pedagógico nesses materiais.

Em *A Flor*, as fotografias de atrizes e atores eram diagramadas sempre ao lado das notícias sobre os filmes em exibição local. A primeira fotografia de atriz publicada no jornal, logo em seu primeiro número, foi da atriz norte-americana Alice Joyce.



Figura 5

Clichê de Alice Joyce para *Womanhood* postado no *A Flor*³⁰⁴

³⁰⁴ *A Flor*, 17 abr 1921, p. 4.

O clichê dizia respeito ao filme *Womanhood: the glory of the nation*, lançado em 1917. O filme não é citado na legenda. Há apenas o aviso: “surgirá hoje a tela do Cine-Theatro Sant’Anna a formosa e empolgante miss Alice Joyce, uma das estrellas de maior brilho e grandeza da arte muda norte-americana”. Esse trecho explicita bem a tendência de se dar mais destaque à vida da atriz do que ao próprio filme, cujos telespectadores só saberiam do que se tratava quando chegassem ao cinema para prestigiá-lo. Na sequência, o *A Flor* continua:

a [sic] poucos tempos divorciada de Tom Moore, cujo desenlace foi muito comentado pela imprensa de New York. Apresentamos hoje aos nossos leitores e leitoras, que se interessam pelo movimento artistico-cinematographico, o seu clichê como lembrança do film que hoje se vae exhibir.³⁰⁵

Esse clichê é uma fotografia e tem uma “significação política oculta”. Não servia apenas para o leitor recortar e guardar de lembrança, mas atuava como um provocador de inquietações. A fotografia de Alice Joyce estava acompanhada pela legendagem citada acima, um tipo de guia para o observador, uma preparação para ver o filme. A junção da imagem-texto e do texto escrito na legenda direcionava o observador para as cenas consideradas importantes no filme. O clichê, neste caso, foi uma prescrição do filme.³⁰⁶

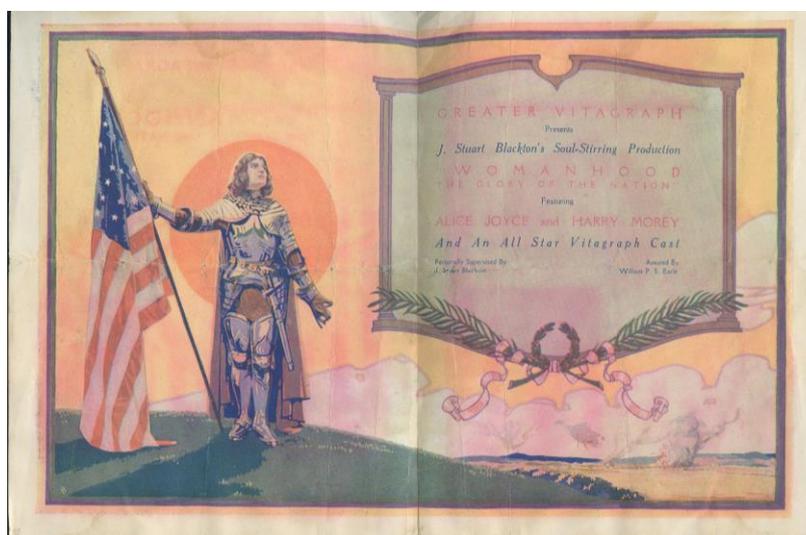


Figura 6

Clichê de *Womanhood* colorido³⁰⁷

³⁰⁵ *A Flor*, 17 abr 1921, p. 4.

³⁰⁶ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 67.

³⁰⁷ Disponível em: <https://web.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/wgotn.htm>. Acesso em 21 set 2020.

Infelizmente, não sobreviveram cópias de *Womanhood*, que é considerado um filme perdido. Podemos, no entanto, rastrear informações sobre ele porque algumas cenas foram colocadas em frames de jornais e revistas. A película contava a história de um mulher norte-americana, paladina da nação estadunidense, falava sobre o amor de uma donzela por um homem, o amor da mãe por seu filho e o amor da mulher por seu país.³⁰⁸ Sobreviveu ao tempo, também, um material de título “*Exhibitors publicity and advertising plan book*”³⁰⁹, com indicações sobre como fazer a agitação e propaganda para este filme. De acordo com esse *Plan Book, Womanhood*

...é uma resposta direta ao grupo pacifista e é a resposta dada pela mulher americana aos que trairiam ou espoliariam sua bandeira. Ela retrata os três grandes amores da vida de uma mulher, o amor de uma donzela por um homem, o amor de uma mãe por seu filho, o amor de uma mulher por seu país.³¹⁰

O significado do filme ganha um sentido interessante, se observado em conexão com um dos principais objetivos do *A Flor*: pedagogizar o público feminino das elites feirense, alinhando-a aos valores da pátria, da república, e estimulando-a a exercer seu papel materno. O próprio título do filme é bem claro, traduzido para o português: “*Feminilidade: a glória da nação*”. A mulher tinha um papel fundamental no desenvolver-se de um país e sua glória estava ancorada no ideal mulher-mãe-dona-de-casa.

De acordo com os materiais publicitários, *Womanhood* seria exibido no *Gem Theatre*, um teatro localizado um teatro na cidade estadunidense de Detroit. Sua construção foi bancada em 1902 pelo *Twentieth Century Club*, um grupo formado por mulheres das elites. Isso demarca relação com a interação feminina das elites, voltada sempre para o cuidado. Essa característica instigante mostra que, no início do século XX, havia filmes voltados para o público feminino, baseados no ideal materno. Partindo da realidade feirense, podemos perceber como esse ideal foi importado também da maior potência mundial através do cinema.³¹¹

³⁰⁸ Disponível em: <http://www.silentfilmstillarchive.com/womanhood1917.htm>. Acesso em 21 set 2020.

³⁰⁹ Livro de plano para publicidade e propaganda de expositores (tradução nossa).

³¹⁰ Disponível em: <http://www.silentfilmstillarchive.com/womanhood1917.htm>. Acesso em 21 set 2020.

³¹¹ Em *Womanhood*, a personagem de Alice Joyce (Mary Ward) é uma estadunidense convidada de honra em um baile na Ruritânia, país comandado por Marshal Prince Dario. Seu filho, Conde Dario, se apaixona por Mary e

A representação feminina, como foi possível ver no clichê em *A Flor*, está conectada com o sentido de pátria-mãe. Aqui reside uma zona de contato entre a influência que o filme deveria exercer no público e as expectativas feirenses. A mulher deveria estar alinhada com os valores da pátria, da república, exercendo seu papel materno, afinal, *Womanhood* falava sobre o amor da mulher pelo marido e pelo país. A mulher tinha um papel fundamental no desenvolvimento de um país e sua glória estava ancorada no ideal mulher-mãe-dona-de-casa, disposta a doar sua vida em nome da família e da nação.

O caráter cívico do filme também era importante para incentivar o ideal de civilidade tão caro para a elite feirense. *Womanhood* chegou em Feira de Santana em 1921, anos depois da Grande Guerra. No entanto, no mesmo ano de seu lançamento nos Estados Unidos, em 1917, a *Folha do Norte* já clamava pela correção policial no Theatro Sant'Anna. Para quem escreveu esse clamor, o Sant'Anna era um centro culto e precisava se manter como tal. Logo, a direção do cinema não poderia vender ingressos além do número de cadeiras, pois o tumulto transformava o teatro em um “circo de cavalinhos”, como também vimos na primeira parte desta dissertação.³¹² A civilidade era uma questão de postura, ortopedia moral. O sujeito poderia não servir na guerra, mas precisava ter uma postura cívica, educada e culta. Para a elite da Princesinha, o teatro e a polícia deveriam garantir essa formação pedagógica.

Em *A Flor* foi encontrada uma ode à pátria, comparada à mãe:

Pátria! És o santuario bendito das minhas devoções! És o templo do imaculado amor, em cujo altar consagro a memoria dos antepassados, o meu mais exelso culto de adoração e admiração.

pede sua mão em casamento. Ela quase aceita e diz que, se ele tiver realmente disposto a se casar com ela, deve ir à América em busca de sua resposta. Conde Dario então sinaliza para a proximidade de sua chegada no país. Mas a Ruritânia, devastada economicamente, vê na América (colocada no filme como pacífica, rica e desprotegida) uma salvação e inicia um ataque contra ela. Em seu retorno para casa, passando por Manila, Mary conhece Paul Strong, um estadunidense que trabalhava como governador na capital filipina. De lá, eles viajam juntos para os Estados Unidos, para cumprirem funções importantes diante do ataque planejado pela Ruritânia. Chegando lá, Mary encontra sua mãe e irmã mortas – daí a apelação, na publicidade, para a morte de entes familiares. O ataque à América é, também, uma ameaça à família. Aproveitando-se do pedido de casamento do conde da Ruritânia, Mary passa a agir como uma espiã, arriscando sua vida pela pátria em contato direto com os invasores. Ela finge estar disposta aceitar o casamento e garante um espaço para si no quartel general ruritano, enquanto se comunica secretamente com o acampamento americano. Para o roteiro esquentar e causar um suspense, os ruritanos descobrem suas artimanhas e ela fica prestes a ser fuzilada, junto com seu parceiro Paul. Mas logo ele apresenta uma solução e garante o retorno seu e de Mary para as linhas estadunidenses. Para finalizar o filme, acontece uma grande batalha em terra e no mar, onde o inimigo é derrotado diante de tanta demonstração de patriotismo fervoroso da dupla americana implacável. Mais informações sobre o filme disponíveis em: <http://www.silentfilmstillarchive.com/womanhood1917.htm>. Acesso em 21 set 2020.

³¹² *Folha do Norte*, 11 ago 1917. p.1.

Em ti, ò patria, bemdigo áquelles bravos guerreiros que, cheios de fé no dogma indefectivel da independencia, vibraram suas armas vencedoras, contra eropêos famintos de ouro e gloria.

[...]

Ela é a grandiosa mãe assim perrificada, os seus órgãos diversos são os representantes de varios estados municipios e arraeis, a pequena, este limitado bairro do nosso nascimento, grande ou diminuto, civilizado ou obscuro, é o coração desse maravilhoso organismo que o representa, no vêr sacrosanto e sublime, das nossas naturaeis predilecções.

Della sorvemos os primeiros alimentos e haurimos os primeiros ensinamentos domesticos e escolasticos.³¹³

Esses fatos são importantes para a percepção da intenção em civilizar a população por meio do cinema em Feira de Santana. Ela não estava restrita apenas a um jornal, como a *Folha do Norte*, mas fazia parte também de *A Flor* e a promoção de filmes como *Womanhood* confirma isso. Podemos dizer, portanto, que o ideal de mulher-mãe-dona-de-casa estava intimamente ligado com o ideal de civilidade e com a divisão dos papéis de gênero para a elite feirense.

Retomando outro aspecto de *Womanhood*, vê-se a presença de Nova York na trama como o local principal de ataque. Isso acionava um imaginário permeado pela ideia de Nova York como o centro do mundo, onde tudo acontece, grande centro metropolitano por onde os artistas circulavam. Essa inserção aproximava o público feirense da realidade norte-americana, ou pelo menos de uma determinada projeção dela. Os artistas, os jornais e o cinema cumpriam esse papel, incentivando um estilo de vida supostamente cosmopolita e inserindo as pessoas de elite em uma “grande comunidade global”,³¹⁴ por meio de representações em textos escritos e imagéticos.

Uma boa demonstração da intercessão entre o mundo do cinema e a realidade das elites feirenses pode ser percebida nos concursos de beleza promovidos por *A Flor*.³¹⁵ Logo no início de suas publicações, o periódico iniciou um concurso de beleza a fim de atrair a atenção de leitores e leitoras, que deveriam votar nas atrizes consideradas mais bonitas. A vencedora teria uma foto estampada no jornal, com uma matéria especial a ela dedicada. Os cupons para a

³¹³ *A Flor*, 31 jul 1921, p. 3.

³¹⁴ Thiago Soares. “Abordagens teóricas para estudos sobre Cultura Pop”. *Logos: Cidades, culturas e tecnologias digitais*, ed. 41, v. 2, n. 24, 2014, p. 75.

³¹⁵ Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 83.

votação foram vendidos na tipografia *O Feirense*, onde eram produzidos os números dos jornais, e custavam 3,100 Rs³¹⁶.

No decorrer desse processo, um fenômeno estranho aconteceu. Quando iniciou o concurso, a atriz Francisca Bertini estava em primeiro lugar com 61 votos, seguida de Ruth Roland com 12 votos e Mary Mac Laren com 1. No número seguinte, Ruth Roland passou para primeiro lugar, com 228 votos. Bertini ficou em segundo, com 200, Priscilla Dean em terceiro (7 votos), Mac Laren em quarto (4 votos) e Leah Baird por último (2 votos).³¹⁷ Uma semana antes do concurso acabar, Francisca Bertini estava em primeiro lugar, somando 450 votos e Priscilla Dean estava em quarto, com apenas 17 votos.³¹⁸ Quando o concurso terminou, Priscilla Dean somava misteriosamente 715 votos, roubando a primeira colocação.³¹⁹

Foi aí que o Aloísio Rezende entrou em cena novamente, antes de ser jogado para escanteio por seus companheiros de jornal. A matéria sobre Priscilla Dean, escrita por Rezende, foi lançada no número seguinte, ao fim do certame:

[Priscilla Dean] Nasceu em Washington, oriunda de uma nobre aristocrática família inglesa, é alva, esbelta, loira e mimosa como Afrodite, seus olhos de um azul ligeiro e doce, de um tom cinzento e leve, ora cintilantes e macios, ora ternos e penetrantes, ora languídos e compassivos, mas sempre volutosos e matadores, são o seu maior encanto.

Primorosamente educada num dos melhores estabelecimentos de New York, revelou desde tenra idade um talento não comum e uma vocação natural para o palco.

Mais tarde, quando só faltava um ano para receber o diploma de baxarela em ciencias jurídicas e sociaes, abandonou os estudos para se dedicar exclusivamente a arte muda. Tem vinte anos e é casada. Ganha duzentos contos por anos e reside na California, no seu elegante palacete.

Tem uma interessante predileção por flores, principalmente as rosas.

Em uma tarde, a convite do mui sincero amigo Jak Hanford, fomos visitar a gentil e bela deusa do cinema, na sua confortavel residencia.

Lady Priscila, muito ingenua, brincava com o seu lindo boby, um cãesinho alvo como leite, que ella trazia nas mãos como uma prenda. E, quantos não desejariam ser o Bobby, para gosar o delicioso e tepido contacto daquelle collo eburneo? Eu mesmo invejei a sorte do lepido Bobby.

Lady Priscila recebeu-nos alegremente com seu riso amável e perlado, desfazendo-se toda em amabilidade e sedução.

³¹⁶ *A Flor*, 24 abr 1921, p. 4.

³¹⁷ *A Flor*, 1 mai 1921, p. 4.

³¹⁸ *A Flor*, 22 jun 1921, p. 4.

³¹⁹ *A Flor*, 3 jul 1921, p. 2.

Palestramos muito, muito como se já nos houvessemos conhecido de longas datas.³²⁰

A matéria não foi assinada abertamente por Rezende. Mas, durante a querela entre ele e Wederval Pitanga, este apontou 66 erros gramaticais cometidos por Aloisio Rezende no texto, denunciando, assim, sua autoria.³²¹ Se a confusão estava centrada na posse de conhecimento e domínio da língua – e Rezende estava sendo taxado de um escritor que comete muitos erros, apesar de bancar a pose intelectual –, será que ele falava inglês? Ele realmente visitou Priscilla Dean na Califórnia, com seu misterioso amigo Jak Hanford? Essas perguntas se tornam interessantes, apesar de não encontrarmos respostas para elas. Podemos nos ater ao discurso presente no texto, considerando elementos de ficção. Escrevendo errado ou não, Rezende possuía uma determinada leitura das tendências do momento, e conseguia transmitir isso em seus textos. Nessa matéria sobre Priscilla Dean, ele reforça os símbolos de beleza ditados pelo cinema estadunidense, focado no padrão magro, branco, sensual, além de destacar determinadas virtudes, que eram sempre associadas à beleza, como ser esbelta, atraente,³²² ter boa conduta, ser gentil e instruída. Não foi à toa o destaque para o suposto local de formação da atriz, “num dos melhores estabelecimentos de New York”.³²³

Isso tudo era expressão da hegemonia do cinema estadunidense, já perceptível por volta de 1919, quando o Teatro Sant’Anna passou a ser Cineteatro. Havia, àquela altura, uma mudança progressiva na forma como os filmes eram anunciados. Em 1919 ainda não estava em voga a divulgação de fofocas sobre celebridades, mas o nome de atores e atrizes já apareciam com destaque na *Folha do Norte*. Antes, se a beneficência era um fator essencial para a exibição de um filme em Feira de Santana, sempre vinculado a outras sociedades de cunho cívico-pedagógico, como as filarmônicas 25 de Março e Victoria, a partir dos anos 1920 isso deixa de ser tão presente. Os reclames passaram a dar maior relevo para o título dos filmes, seus atores

³²⁰ A *Flor*, 10 jul 1921, p. 1.

³²¹ A *Flor*, 2 out 1921, pp. 2-3.

³²² Maria Aparecida Prazeres Sanches, *Razões do Coração: namoro, escolhas conjugais, relações raciais e sexo-afetivas em Salvador, 1889-1950*. (Tese, Universidade Federal Fluminense, 2010), p. 81.

³²³ Não encontramos dados sobre o local de formação da atriz. Sabe-se que ela foi contratada pela Universal Pictures em 1911 e logo ganhou popularidade como a protagonista feminina em séries de comédia. Após sua aparição na série Fantasma Gris, de 1917, ela começou a aparecer em muitas produções prestigiadas da Universal. Posteriormente, após a chegada do som ao cinema, sua carreira ficou prejudicada. Mas no início dos anos 1930 ela ainda atuou em filmes de baixo orçamento, para pequenos estúdios independentes. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0212912/bio?ref=nm_ov_bio_sm. Acesso em 22 jan de 2021.

e atrizes, enquanto as beneficências saíam de cena. Volta e meia ressurgiam, é verdade, mas sem a mesma expressão da década anterior.³²⁴

Na década de 1920, cinema se popularizou. Salvador, por exemplo, contava com cinemas-circos itinerantes, salas populares de cinema, exhibições gratuitas em praças.³²⁵ Em Feira de Santana, o Cineteatro Sant'Anna e o Cinema Elite eram os responsáveis pelos espetáculos cinematográficos. Não existia uma variedade de salas, mas elas organizavam sua agenda de acordo com o público. Os gêneros dos filmes também eram determinantes na hora dessa divisão.

Vejam os filmes divulgados em *A Flor*. Os filmes-séries eram comumente exibidos nas segundas-feiras, como *O mysterio do radium*³²⁶, *Sedução do Circo*, este estrelado por Eddie Polo³²⁷, e *O Homem Leão*³²⁸, com Jack Perrin – este teria seus dois primeiros episódios reprisados numa matiné de domingo, em 7 de agosto de 1921.³²⁹ Sobre este filme, *A Flor* publicou algo interessante em 18 de setembro daquele ano: “Amanhã O Homem Leão fará a sua acostumada algazarra na platéa do Sant'Anna”.³³⁰ A algazarra acontecia na segunda-feira, que mais tarde caiu no gosto do público como o dia das sessões populares, destinadas aos filmes de terror, faroeste, aventura e policial. Em outro momento, o mesmo jornal escreve sobre uma sessão dos últimos episódios do mesmo filme, em uma segunda-feira: “a casa foi repleta”.³³¹ Jack Perrin, a estrela de *O Homem Leão*, atuava principalmente em Westerns. Esse filme foi lançado em 1919 pela Universal Pictures e continha 18 capítulos.³³² *Buffalo Bill*, famoso personagem de filmes de aventura, também abrilhantou as *soirées* do Sant'Anna.³³³

Aline Santos já sinalizou que, desde a década de 1920, o Cineteatro Sant'Anna organizava sessões para o público popular nas segundas e terças-feiras e, para as elites, aos

³²⁴ Ver: Sacramento, *O cinema e as sociabilidades em Feira de Santana (1912-1920)*.

³²⁵ Sanches, *Razões do Coração*, p. 82.

³²⁶ *A Flor*, 5 jun 1921, p. 4.

³²⁷ *A Flor*, 22 mai 1921, p. 4.

³²⁸ *A Flor*, 31 jul 1921, p. 4.

³²⁹ *A Flor*, 7 ago 1921, p. 4.

³³⁰ *A Flor* 18 set 1921, p. 4.

³³¹ *A Flor*, 25 set 1921, p. 4.

³³² Disponível em: <http://silentera.com/PSFL/data/L/LionMan1919.html>. Acesso em 23 set 2020.

³³³ *Folha do Norte*, 9 fev 1924, p. 3.

domingos³³⁴. Isso se confirma com os estudos sobre *A Flor*, cujas legendagens, notas e críticas sobre os filmes dão um norte a respeito do público feirense e de sua relação com o cinema.

O gênero de terror também se fazia presente na segunda-feira, a exemplo de *As caveiras do terror*, estrelado por Art Arcord³³⁵ e *O signal da Cruz*, que segundo *A Flor* era “o maior assombro da cinematographia americana - o consagrado e jamais imitável drama”.³³⁶

Os filmes dos domingos eram dramáticos e românticos, como *Esperança e desilusão*, com Mildred Harris³³⁷; *Louvado crime*, de Mary Mac Laren³³⁸; *Pobre Beatriz*, estrelado por Mildred Harris e Priscilla Dean³³⁹; *Talisman do amor*, com atuação de Harry Carey³⁴⁰; *Amotinação*, por Josephe Girand e Ora Carew³⁴¹; *Amor Ambicioso*, por Earle Williams³⁴²; *Coração de Juanita*, com Miss. Beatriz Mechelene³⁴³; *Historieta*, estrelado por Edith Roberts (e exibido em benefício à festa de Sant’Anna)³⁴⁴; *Resignação*, atuado pela atriz italiana Francelia Belington³⁴⁵; *O rico indigente*, por Ora Crew³⁴⁶; e *A filha de Neptuno*, com a atriz e nadadora Annette Kellerman³⁴⁷. Esses são alguns exemplos. As grandes atrizes, consideradas ícones da beleza, tinham seus filmes exibidos nos domingos, dia preferido das elites para ir ao cinema.

Mas não só de filmes estadunidenses vivia o público feirense. Também foi exibido o primeiro filme alemão em Feira de Santana, no Cine Elite, *Darwin*. Segundo *A Flor*, este foi exibido “com grande exihito” e “extraído da obra deste grande naturalista phisiologo inglez, o qual difiniu na sua philosophia aquillo que Kant no seu Deismo achou impossivel de descrever-se” – uma descrição que denuncia o interesse em atrair os letrados ao cinema.³⁴⁸ O seriado

³³⁴ Santos, *Diversões e civilidade na Princesa do Sertão*, p. 125.

³³⁵ *A Flor*, 18 dez 1921, p. 4.

³³⁶ *A Flor*, 24 set 1933.

³³⁷ *A Flor*, 24 abr 1921, p.4.

³³⁸ *A Flor*, 15 mai 1921, p. 4.

³³⁹ *A Flor* 22 mai 1921, p.4.

³⁴⁰ *A Flor*, 5 jun 1921, p. 4.

³⁴¹ *A Flor*, 12 jun 1921, p.4.

³⁴² *A Flor*, 3 jul 1921, p. 4.

³⁴³ *A Flor*, 10 jul 1921, p. 4.

³⁴⁴ *A Flor*, 31 jul 1921, p. 4.

³⁴⁵ *A Flor*, 7 ago 1921, p. 4.

³⁴⁶ *A Flor*, 21 ago 1921, p. 4.

³⁴⁷ *A Flor*, 30 ago 1921, p. 4.

³⁴⁸ *A Flor*, 24 abr. 1921, p.4.

mudo francês *Tih Minh*³⁴⁹ também foi exibido, mas no Sant'Anna³⁵⁰. Tratava-se de filme seriado francês dirigido por Louis Feuillade, cuja sinopse consiste na história de um aventureiro francês que, após uma expedição na Indochina, leva um livro com uma mensagem codificada sobre o paradeiro de tesouros secretos e inteligência governamental. Isso faz dele alvo de espiões, incluindo uma marquesa de origem latina, um hipnólogo hindu e um médico alemão vilão.³⁵¹ Em um site de crítica cinematográfica, o crítico Aaron Cutler aponta para a relação de Tih Mihn com a Primeira Guerra Mundial. O armistício foi assinado em 11 de novembro de 1918 e o filme foi lançado no dia 30 do mesmo mês, em mais uma indicação, como visto com *Womanhood*, entre política internacional e o cinema. É interessante notar a presença de filmes produzidos na Europa, inclusive aqueles que abordavam a Primeira Guerra Mundial de forma diferente da estadunidense. A exibição da película no Sant'Anna nos indica a presença de uma variedade de filmes, além das grandes produtoras norte-americanas, em solo feirense. É uma brecha encontrada e merece ser destacada. Ela aponta para uma disputa em torno da narrativa sobre um acontecimento em escala global e como isso estava sendo travado no campo cinematográfico. Com isso, percebemos o cinema como arte, mas também como negócio e como política. O público feirense também acompanhava os filmes japoneses, como os de *Sessue Hayakawa*, “cujos trabalhos o publico” já conhecia “com grande admiração”, destacou a *Folha do Norte*.³⁵²

Os filmes de terror faziam sucesso entre os feirenses, como “a assombrosa película *A força do direito*”³⁵³, *A sombra assustadora*, *As caveiras do terror*³⁵⁴, e o já citado *O signal da cruz*³⁵⁵.

³⁴⁹ O filme está disponível na íntegra no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4Yq-wcCJzQ>. Acesso em 22 out 2020.

³⁵⁰ *A Flor*, 1 mai. 1921, p. 4.

³⁵¹ No filme-seriado, Jacques d'Athys (René Cresté) é um explorador francês que leva para sua casa uma jovem de Laos chamada Tih Mihn (Mary Harald). Ele e seu servo, Placide (Georges Biscot), se envolvem em intrigas internacionais com ladrões de joias, espiões que apagam a memória de suas vítimas, um mapa para um tesouro escrita em uma caligrafia asiática, um hindu hipnólogo, um asilo de “loucos” e uma avalanche de rochas. Pela forma como Cutler coloca, Tih Mihn aborda a devastação e o trauma causados pela Primeira Guerra na Europa. O autor da crítica também faz uma comparação entre o diretor de Tih Mihn e Griffith, diretor do filme racista inaugural de Hollywood, *The Birth of a Nation*. Disponível em: www.imdb.com/title/tt0009701/plotsummary?ref=tt_ov_pl. Acesso em 1 out 2020; Aaron Cutler, “The Treasure of Tih Minh” <https://www.slantmagazine.com/film/the-treasure-of-tih-minh/>. Acesso em 25 out 2020.

³⁵² *Folha do Norte*, 16 jun. 1921, p. 3.

³⁵³ *A Flor*, 9 out. 1921, p. 4.

³⁵⁴ *A Flor*, 9 nov. 1921, pp. 2-3.

³⁵⁵ *A Flor*, 24 set. 1933, p. 4.

Além disso, eram comuns filmes sobre o feminino ou relacionamentos de maneira estereotipada, condizente com o ideal das elites divulgados em *A Flor*. Por isso a importância de mencionar alguns títulos, dentre eles *Como se enganam as mulheres*³⁵⁶, *Não te cases por dinheiro*³⁵⁷, *Uma lição de amor*³⁵⁸, *Caprichos de mulher*³⁵⁹, *Volante do amor*³⁶⁰, *Maridos cegos ou Castigo de um Seductor*³⁶¹, *Talisman de amor*³⁶², *Coração bemfasejo*³⁶³, *Flor de castidade*³⁶⁴, *Heroína de sangue azul*³⁶⁵, *Emoções do casamento*³⁶⁶, *Sacrifício de Filha*.³⁶⁷ Filmes divulgadores de hábitos citadinos e cosmopolitas entravam em cena, a exemplo de *A querida New York*³⁶⁸.

O cinema não apenas divulgava certos ideais femininos, mas inseria diferentes hábitos cotidianos entre a sua assistência feirense. *A Folha do Norte* volta e meia publicava alguns artigos sobre moda feminina. Este trecho mostra o interesse pelos costumes estadunidenses:

Até no capítulo - MODAS - aliás um dos mais extensos e interessantes para as loiras miss, se exceptuarmos o dos dollares, a gente yankee, é excentrica como nenhuma outra da immensa bola terraquea.

Senhorinhas e senhoras citadinas émulam, nos Estados Unidos, ao estadear de ligas a que se prendem um, dois, tres e mais guizos de vário metal, consoante as respectivas posses, quiça para annunciarem aos curiosos a sua passagem triumphal e... guizalhante.

Se foi este o intuito, bem avizadas andaram as escravas da moda avizando de sua aproximação os homens de bom senso.

Quem ha, que não receie e não fuja de cascavéis?³⁶⁹

Nem todos os valores importados eram aceitos e a *Folha do Norte* se arrogava o papel de educar os feirenses, alertando sobre os limites morais da adoção irrefletida da moda norte-

³⁵⁶ *Folha do Norte*, 10 mai. 1924, p. 3.

³⁵⁷ *Folha do Norte*, 14 ju.n 1924, p. 3.

³⁵⁸ *Folha do Norte*, 23 ago. 1924, p. 4.

³⁵⁹ *Folha do Norte*, 18 out. 1924, p. 2.

³⁶⁰ *Folha do Norte*, 25 jan. 1930, p. 4.

³⁶¹ *A Flor*, 22 mai. 1921, p. 4.

³⁶² *A Flor*, 5 jun. 1921, p. 4.

³⁶³ *A Flor*, 24 jul. 1921, p. 4.

³⁶⁴ *A Flor*, 18 dez. 1921, p. 5.

³⁶⁵ *Folha do Norte*, 15 ago. 1925, p. 3.

³⁶⁶ *Folha do Norte*, 22 ago. 1925, p. 3.

³⁶⁷ *Folha do Norte*, 29 ago. 1925, p. 4.

³⁶⁸ *Folha do Norte*, 11 jul. 1925, p. 3.

³⁶⁹ *Folha do Norte*, 22 ago. 1925, p. 1.

americana. O uso de cinta liga e a exibição das pernas eram tidos como atos imorais e desavergonhados. Em consonância com os valores divulgados em *A Flor*, como foi discutido anteriormente, as mulheres precisavam atender às expectativas centradas nos papéis masculinos, se comportando como uma recatada, possível esposa. O uso da cinta liga corrompia esse ideal.

Segundo um texto da *Folha do Norte* sobre “A moda actual”, o desejo carnal era um pecado e a carne era inimiga dos cinco sentidos dados por Deus ao homem (ver, ouvir, cheirar, apalpar, gostar). Os homens deveriam estar atentos às filhas do Diabo, da carne e do mundo. As mulheres de cinta-liga seriam um exemplo de filhas da carne, decaídas na luxúria, de quem os homens deveriam manter-se afastados. E a moda daquele tempo seria uma filha do Diabo, da carne e do mundo, ao mesmo tempo – “O Diabo a inspirou, o mundo a desfructa e a carne se embriaga de gôso no escandaloso”. Por isso, alertava a *Folha*, era necessário ir à Igreja para não sucumbir ao pecado e à imoralidade.³⁷⁰

O discurso conservador sobre a moda estava atrelado a uma moral cristã. Novamente, a *Folha do Norte* colocava-se “contra as modas que desnudam e as danças immorales”, parafraseando um bispo de Campinas, citado pelo periódico. Ele determinou que os padres rezassem sempre no fim das missas, aos domingos, “um Padre Nosso e uma Ave Maria pela conversão das victimas das modas exageradas e das danças immorales” que entravam na casa de Deus.³⁷¹

A mesma *Folha do Norte* também chamou atenção para um tal “homem de saia” circulando pelas ruas de Feira de Santana:

Não tardaria a policia lhe ir no encaço

Visto por innumeras pessoas, vem, ha dias, transitando na cidade, um homem trajado com vestes femininas - O <<homem de saia>>, já se vê.

Para commetter alguma acção bôa não é, estamos certos, que esse desacanhado está a praticar tal artimanha.

Como é muito exacto que quem não deve, não teme, quem teme, é porque certo, deve alguma coisa.

Ora, por que então não termos nós nossas desconfianças desses taes homens de saia?

³⁷⁰ *Folha do Norte*, 30 set. 1925, p. 3.

³⁷¹ *Folha do Norte*, 17 out. 1925, p. 3.

Assim sendo, pois, está fazendo necessaria a vigilancia da policia que já deveria estar ajustando contas com esse misterioso.

Ahi fica, pois, a advertencia para quando elle apparecer.³⁷²

O “homem de saia” é um exemplo de um corpo que não seria aceito no cinema de Feira de Santana, porque, antes, ele já não seria bem aceito na cidade, de maneira geral. A ação da polícia contava com uma vigilância e punição dos corpos desviantes. A demarcação do nome também funciona como uma ortopedia moral, pois reduz o sujeito desviante a um “homem de saia” – termo de evidente contorno jocoso. Essa pessoa não identificada poderia não ser um homem, mas aos olhos de uma elite focada na vigilância dos padrões, caso se tratasse de um corpo trans ou travesti, a chamada do texto tratava de avisá-lo, enquadrando-o e informando a percepção de seus leitores sobre o caso, antes mesmo de qualquer ação policial. Era uma pessoa, cuja performance corporal certamente mereceria uma reza de um Pai Nosso e uma Ave Maria aos olhos dos redatores da *Folha do Norte*, para que fosse reencaminhado no caminho dos justos. Mas, nesse caso, a “conversão” talvez merecesse o auxílio do cassetete. A desconfiança dos “tais homens de saia” deixa em aberto a possibilidade de existirem outros corpos como esses, a circular pelas ruas de Feira de Santana.

Fonseca mencionou críticas ao cinema em Salvador, nas primeiras décadas do século XX. Para alguns, era considerado um corruptor da moral e dos bons costumes, visto que o cinema era o grande divulgador de novos hábitos. A moda era, de fato, um alvo frequente. Os cortes de cabelo curtos femininos, bem como a moda de decotes e de joelhos de fora eram exibidos nas telas dos cinemas da capital baiana.³⁷³ Apesar de termos encontrado referências negativas ao cinema em Feira de Santana, as críticas eram dirigidas a elementos impulsionados pelos filmes. A moda foi o principal deles, pois era performada pelas mulheres feirenses, em certa medida, dada a recorrência desses reclames na *Folha do Norte*. Aparentemente, o ato de ver filmes ou frequentar o cinema não era tido como imoral para a elite feirense. Mas, sim, determinados comportamentos de sujeitos que marcavam presença nas sessões do Cineteatro Sant’Anna. Por isso, os jornais tinham o papel de educar e informar, dentro dos ideais civilizados, as pessoas cinéfilas. Junto a eles, estavam a Igreja e a polícia, volta e meia acionadas como instituições repressivas e exorcizantes de comportamentos desviantes.

³⁷² *Folha do Norte*, 2 mai. 1925, p. 4.

³⁷³ Fonseca, “*Fazendo fita*”, pp-. 180-181.

Outros costumes também eram denunciados na *Folha do Norte*. O uso de alguns produtos, como o cigarro, aparecia associado ao cinema, como em um anúncio na *Folha do Norte* do Cigarros Paratodos, onde dizia ser “Mistura fina. Com bellissima colleção de retratos de artistas de cinema”³⁷⁴. Neste caso, tanto o tabaco como o cinema representavam em Feira de Santana uma das facetas da indústria cinematográfica hollywoodiana, que reside na participação ativa na construção de subjetividades, atribuindo sentidos para variados conteúdos e práticas. E o tabagismo não ficava de fora dessa.³⁷⁵

Três anos depois, em janeiro de 1924, a *Folha do Norte* fazia uma denúncia sobre os alguns fumantes do Cineteatro Sant’Anna:

Dentre os refractarios ao regulamento que se lhes impõe, como são todos os que fazem do <<Theatro Sant’Anna>> casa de fumar, uns ha que, dada a sua incivilidade tornam-se inteiramente intoleraveis.

Ali se conhecem varios, que, felizmente, não teem passado sem ser surprehendidos pelos censores de boa educação, no momento em que arremessam, cynicamente, a ponta do cigarro ou do charuto, em plena luz, sem visar direcção, mesmo no proposito de revoltar e prejudicar os que se registra ali.

Vinga-nos, porém quando não uma reprehensão imediata e oppressora de um policial energico, velos decaidos na moral, desconsiderados silenciosamente pelo meio culto e civilizado de nossa terra.³⁷⁶

Os pedidos de fiscalização rígida sobre o Cineteatro Sant’Anna se seguiram:

RECORREU-SE A MEIOS EXTREMOS

É razoavel que prossigamos, muito principalmente si o caso urge e o dever nos impõe.

Reclamando, como vimos, em edições anteriores, sobre as imcoveniencias que se registram no nosso teatro, é justo que não deixemos passar sem uma nota a primeira providência tomada.

Causou tristeza a maneira unica com que foi preciso utilizar o teatro Sant’Anna afim de plantar no seu ambiente a ordem e o respeito.

Mas assim era necessario. Não se desconhece absolutamente a necessidade que sofre o <<Sant’Anna>> de uma fiscalização energica. Não há classificação para os perturbadores que, no ultimo domingo, foram alvo das maiores censuras.

³⁷⁴ *Folha do Norte*, 8 out. 1921, p. 4.

³⁷⁵ Miguel Angel Schmitt Rodriguez, *Cinema clássico americano e produção de subjetividades: o cigarro em cena*. (Dissertação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008), p. 37.

³⁷⁶ *Folha do Norte*, 5 jan. 1924, p. 3.

Na segunda-feira seguinte fez inteiramente preciso que a policia fosse olhai-os disposta a embargar-lhes os capadocismo.

E, assim, poderá o pobre theatro restabelecer-se do seu desfallecimento moral...³⁷⁷

O desejo de fiscalização policial sobre o Sant'Anna se tornou realidade para a elite letrada da *Folha do Norte*. O espaço tão desejado pelos almofadinhas era um palco de disputas sociais. Diferentes sujeitos de diferentes classes frequentavam o referido cinema e a segunda-feira, desde 1924, já dava dor de cabeça para os “civilizados”. Esse conflito de comportamentos e performances persiste ao longo dos anos, sendo necessário para autoridades feirenses fincar multas para que determinadas incivildades fossem contidas.

Mas parece que algumas pessoas frequentadoras do Sant'Anna não estavam muito dispostas a abrir mão da farra e do cigarro. Ainda em 1925, há outra chamada na *Folha do Norte* sobre os teimosos fumantes telespectadores:

É coisa que a bôa lògica demonstra, e a educação exige, não se fumar nos recintos de exhibições, muito principalmente quando nelles são frequentemente e bastante notadas presenças de exmas. familias.

Entre nós, porém, embora lastimoso seja dizer-se, parece que muitos não teem (triste verdade) a faculdade precisa para comprehender o que ensina a razão ou então desconhecem (vergonhosa suspeita) meras exigencias de civilidade.

Tal nos retratam de maneira positivissima esses gestos da incivilidade que já se estão a registrar, mal se iniciam as exhibições no Theatro Sant'Anna, praticados desacanhados marmanjos.

Não é possível, absolutamente, que se continue a tolerar a pratica desses deseducados fumando em pleno cinema.

Digam-se elles <<almofadinhas>> ou gente bôa, não nos amofinamos em orientar aos policiadores, a bem dos nossos foros de povo culto, que se faz necessária, já e já, a reprimenda ao primeiro infractor que incorra no detestavel abuso.

E o que mais é para fazer admirar é que, em letras de fogo, distinctamente, se ostenta às vistas desses incivis o distico do cinema que reza <<É PROHIBIDO FUMAR>>.

Não ha duvidas que são além de descortezes, demasiadamente casmurros.

Ingennuoes é que não os podemos suppor!³⁷⁸

³⁷⁷ *Folha do Norte*, 13 jan. 1924, p. 3.

³⁷⁸ *Folha do Norte*, 15 jul. 1925, p. 1.

Esse discurso pautado no ideal de civilidade servia, como é possível perceber, para pedagogizar qualquer tipo de desviante, fosse ele um “almofadinha” da elite ou um “marmanjo” pobre. E pela insistência de tais atos em um espaço conflitante, sujeitos da elite feirense também praticavam condutas incivilizadas no cinema.

Em 1937, o Código de Posturas de Feira de Santana fazia menção ao dever de todas as casas de teatros e cinema da cidade adotarem “moldes modernos aconselhados pela hygiene, esthetica e segurança”,³⁷⁹ na intenção de regular e fiscalizar o espaço, bem como os comportamentos dos sujeitos frequentadores. Além disso, não deveria ser permitido fumar “nos corredores, camarote, platea e caixa dos theatros e cinemas, multando em 10\$000 o infrator”. Também ficavam proibidas “manifestações de desagrado, assuadas e desrespeitos sejam a quem fôr, multando em 10\$000 o infractor”.³⁸⁰

O cinema em Feira de Santana estava inserido em uma sociedade cuja elite, amante da moral, da civilidade e da monogamia disputava espaços todo o tempo com os outros sujeitos, que ocupavam a cidade de outra maneira, subvertendo a sua propalada moral e os seus bons costumes. Há que se mencionar atitudes desviantes praticadas pela própria elite, tal como a dos almofadinhas ou das seguidoras inconsequentes da “última moda”. Ou seja, mesmo entre as elites havia conflito.

Após as reclamações sobre o comportamento dos telespectadores fumantes no Cineteatro Sant’Anna, o espaço contou com a participação dos artistas da *Companhia do Theatro Olympia*, que encenou algumas peças, dentre elas *O advogado das mulheres*, as peças sacras *A vida de Christo* e *O milagre de N. S. da Luz*, e uma comédia, *Viuva das Camélias*.³⁸¹ É interessante perceber uma disputa em torno dos conteúdos a serem exibidos no Sant’Anna. A presença de um grupo dramático interpretando trabalhos na temática religiosa demarca o interesse de alguns sujeitos em incentivar a moral cristã em um espaço também identificado com profanidades.

Mas o fantasma da imoralidade continuou a assombrar as sessões do Sant’Anna. A galera curtia a algazarra da cinefilia de maneira intensa, não restando outra alternativa a não ser

³⁷⁹ Código de Posturas, Decreto lei nº 1, 29 de dezembro de 1937, p. 21. MCS.

³⁸⁰ Código de Posturas, Decreto lei nº 1, 29 de dezembro de 1937, p. 38. MCS.

³⁸¹ *Folha do Norte*, 12 ago. 1925, p. 1.

despejar a urina ali mesmo, no oitão do Cineteatro, que, afinal, não possuía instalações sanitárias. A sensação experimentada pelos telespectadores era uma explosão de sensibilidades imagéticas e também “cheirosas”, dado o *mix* de odores que fluíam entre fumaça de cigarros e urina. Por isso, a vigilante *Folha do Norte* mais uma vez pediu ações da polícia para conter as bexigas desenfreadas. Como alternativa, indicou um terreno baldio numa travessa abaixo.³⁸²

A higiene, tão cara nesse projeto de nação da república brasileira, não parecia ter chegado ainda no Cineteatro Sant’Anna. Um espaço de tanta importância cultural e social não contava com banheiros, porque não foi construído para ser um teatro, cinema ou um cineteatro. Era um prédio da Santa Casa de Misericórdia, arrendado, que

Ocupava uma área de 600 a 800 metros quadrados, tendo na frente uma porta larga que servia de entrada para a sala de espera, mais 2 portas de frente, para saída, e duas bilheterias entre as portas. Ainda na frente existia 3 janelas na parte alta, no mezanino, que, com advento do cinema, foram fechadas as laterais e transformadas em seteiras a central onde foi instalada máquina de projeção. (...) A parte interna era mobiliada com cadeiras, tendo uma divisão na parte próxima do palco, (...). Nas laterais, a uns três metros do solo, havia uma carreira de Frisas e mais outros três acima, ficavam os camarotes, sendo os do Mezanino especiais. Tudo com realce de Arte Barroca.³⁸³

Essa descrição dá a ideia espacial do Cineteatro Sant’Anna. Os camarotes especiais do mezanino, ao qual se refere Lajedinho, com certeza tinham parte reservada à autoridade municipal. As casas de cinema e teatro deveriam fazê-lo sob pena de cassação da licença e multa do infrator em 30\$000, conforme o Código de Posturas de 1937, que ditava mais obrigações a serem cumpridas no âmbito das casas de espetáculos e divertimentos públicos, onde o Cineteatro Sant’Anna se encaixava:

Art. 154º - Aos funcionários Municipaes incumbidos de inspecionar as casas de espetáculos ou os divertimentos públicos, competirá o seguinte:

I - Evitar que se vendam ou distribuam bilhetes de ingresso em numero superior á lotação, multando o infractor em 20\$000.

II - Fazer executar integralmente os programmas enunciados, não permitindo a representação de peças offensivas á moral publica, ou desrespeitos ás autoridades constituídas.

³⁸² *Folha do Norte*, 29 ago. 1925, p.

³⁸³ Antonio de Lajedinho, *A Feira na década de 1930*. Feira de Santana, 2004, pp. 68-69. apud. Aline Aguiar Cerqueira dos Santos, *Diversões e civilidade na Princesa do Sertão (1919-1946)*. (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012), p. 101.

III - Não permitir sob pretexto algum que os espetáculos, representações ou divertimentos comecem depois da hora designada nos annuncios, impondo, nas infracções, a multa de 20\$000.

IV - Não consentir que nas entradas, sacadas e corredores das casas de espetáculos, de servem pessoas paradas impedindo a entrada ou sahida, ou de qualquer modo que incommodem os demais espectadores, multando em 10\$000 os infractores.³⁸⁴

É interessante pensar essa vigilância das autoridades sobre o cinema como parte de uma disputa. Afinal, como apontam as reclamações da *Folha do Norte*, havia pessoas no Cineteatro Sant'Anna que, de alguma forma, rompiam com os comportamentos desejados pela elite. Não se deve esquecer quem estava por trás da organização e direção desse jornal, como apontado na primeira parte desta dissertação. As publicações eram enviasadas pelas mãos de homens como Arnold, Raul e Dálvaro Silva, homens de elite, com inserção política considerável, tendo em vista a trajetória do primeiro como intendente, sem mencionar as participações em sociedades de cunho civilizador e pedagógico, como o Grêmio Dramático Taborda e Filarmônica 25 de Março e a direção do referido periódico. No entanto, como visto, pensar o cinema apenas como local de elite é um equívoco, principalmente porque as fontes produzidas por essa mesma elite já dão indícios das disputas que envolviam seu uso por grupos distintos.

A *Flor* e a *Folha do Norte*, por exemplo, tratam o cinema de maneira diferente. O primeiro se coloca como um palco aberto para jovens da elite feirense trocarem cartas, desejos, paixões, sempre de acordo com a divisão dos papéis de gênero. E isso tangia o cinema, porque era um dos espaços onde essas pessoas dividiam experiências, conheciam gente nova, desfilavam com seus *looks*, flertavam, retiravam assuntos possíveis de compartilhamento em textos no próprio *A Flor*, viam as estrelas de cinema.

Mas tudo isso parecia acontecer nesse mesmo espaço onde se fumava, brigava, atirava e urinava, não se deve esquecer. A *Folha do Norte*, assim, assumia um papel de vigilância e controle daquilo que poderia ser feito ou não dentro do cinema. Até porque, a partir de 1919 e até início da década de 1930³⁸⁵, o diretor do jornal e o dono do cineteatro Sant'Anna eram o mesmo homem: Raul Silva. Então, não há como desvincular o discurso do periódico de uma

³⁸⁴ Código de Posturas, Decreto lei nº 1, 29 de dezembro de 1937, p. 38. MCS.

³⁸⁵ Santos, *Diversões e civilidade na "Princesa do Sertão"*, p. 102, 104. O sucessor de Raul Silva foi Calmon de Siqueira, que assumiu a direção do Sant'Anna no início da década de 1930.

intenção moralista de sua direção, sobre um espaço cuja administração era sua responsabilidade. Não se tratava um discurso neutro e a exclusão por ele reclamada (sempre acionando a polícia com o objetivo de reprimir ou inibir uma bagunça) revela a ligação com o desejo e poder da elite feirense – e aqui entra a justificativa da disputa por poder praticada cotidianamente pela elite. Segundo Foucault,

o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.³⁸⁶

Essa exclusão era reafirmada por instituições, como a Igreja, a escola, os espaços pedagógicos, as filarmônicas, a imprensa. O cinema ou o teatro deveriam atuar da mesma maneira, garantindo o desejo da elite de se apoderar da Princesa do Sertão. Isso já pressupõe uma disputa. Portanto, o olhar puro e seco de um “domínio” de classe nesse contexto acaba retirando o foco para diferentes atuações encenadas pela elite e pelos subalternos, visto que compartilhavam o mesmo espaço de lazer e o experimentavam de diferentes maneiras. Compreender os discursos do *A Flor* e da *Folha do Norte* é entender não uma universalidade da elite feirense ou daquilo por ela defendido, mas como se dá sua desenvoltura no jogo das interações sociais.

Dentro desse jogo, homens e mulheres das elites tinham seus papéis de gênero definidos. De preferência, deveriam alcançar as escadas dos relacionamentos, desejar, flertar, paquerar, namorar, casar, ter filhos, constituir famílias. Era esse tipo de sociabilidade esperada por eles dentro de espaços como o cinema: algo com uma função social. A civilidade almejada que a *Folha do Norte* tanto reclamava para o Cineteatro Sant’Anna se cruzava com essa sociabilidade, não apenas porque as distintas famílias feirenses frequentavam o cinema, mas porque seus filhos, jovens adultos e adolescentes também estavam presentes e ativos ali dentro. Logo, como uma moça poderia assistir aos filmes de Priscilla Dean, se marmanjos fumavam e demarcavam o local, colocando, literalmente, seus “dotes” para fora ali mesmo, no cinema, em diferentes demonstrações fálicas de desejos? Nesse sentido, filmes como *Womanhood* e figuras como Priscilla Dean não surgiam nas telas como puro entretenimento, mas também como uma atividade pedagógica para as mulheres cinéfilas. E as reclamações da *Folha do Norte* não

³⁸⁶ Michel Foucault, *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 10.

podem ser analisadas separadamente dos filmes, pois compartilhavam com eles um sentido pedagógico, tanto para os homens como para as mulheres das elites, baseado em um ideal de civilidade.

Mas, para contrariar o desejo dos pretensos distintos, o Cineteatro Sant'Anna apresentava cenas conflitantes, tanto nos filmes, como na plateia. A diversidade fílmica vista mais acima já aponta para a existência de diferentes públicos, divididos por sessões. As sessões “populares” de segunda-feira carregavam esse aspecto oposto aos da elite e assumiam, por vezes, uma feição generalizada e estereotipada nas páginas dos jornais estudados. No entanto, não só os “populares” frequentavam as segundas-feiras... Lá estava todo tipo de gente, que se reunia e manifestava diferentes desejos e euforias, de maneira muitas vezes carnalizada. Havia uma barreira, que uma parcela da elite identificava como fruto da imoralidade mas que pode ser um indicativo da existência de outras moralidades, resistentes contra as medidas de controle e policiamento dos costumes. Pelo fato de serem perigosas, atrativas, chamativas, os sentidos e significados que os frequentadores atribuíam às sessões de segunda-feira são de difícil captura. Afinal, o que vinha a público, através de veículos organizados e publicados por uma parcela da elite feirense, eram as narrativas interessantes para esse grupo, sintomas da disputa política, social e sexual em torno daquele espaço. Em outras palavras, os usos e sentidos atribuídos ao cinema pelas vozes estranhas ao impulso normativo e civilizador nos chegam frequentemente marcados sob o signo do desvio e da subversão.

É preciso identificar os espaços de exibição fílmica como locais de divertimento e sociabilidade, onde se encontram costumes e hábitos conflitantes, porque frequentados por diferentes sujeitos. Fonseca já sinalizou sobre as particularidades ocorridas nos cinemas como sinal de circularidade não apenas dos filmes, mas também de quem os frequentava.³⁸⁷ O mesmo é possível afirmar sobre a realidade de Feira de Santana. O cinema era um palco de disputas, não só no campo discursivo, apresentado pelos periódicos, mas também nos comportamentos, na maneira de experimentar e viver o local. Há algo relacionado ao trabalho, marcado pela tradição das feiras-livres nas segundas-feiras, que adentram o Sant'Anna, transformando-o em local de festas e circularidades, paqueras e conflitos, brigas, desentendimentos, tiros, desfiles e performances de moças e rapazes, de calças, saias e cintas-liga, de boas famílias e marmanjos, de santos e filhos do Diabo.

³⁸⁷ Fonseca, “*Fazendo fita*”, p. 168.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema em Feira de Santana foi apropriado pelas elites da cidade, por elas administrado em parte considerável de sua história e apresentado como um local civilizado. Apesar de desejar o ideal de civilidade como um alto padrão a ser alcançado, nem sempre as elites o atingiam em seus tratos pessoais cotidianos, levando conflitos políticos para outras esferas sociais. Um exemplo disso foi o engatilhamento de um episódio marcante numa sessão de cinema no até então Teatro Sant'Anna, o tiroteio com que abrimos esta dissertação, demonstrando como esses grupos eram diversos e disputavam seus interesses até mesmo com tiros e ameaças.

O ideal de civilidade ou de progresso, tão discutido pela historiografia de Feira de Santana, aqui foi colocado como um discurso utilizado pelas elites para continuarem disputando e se manterem no poder. Para isso, organizaram diferentes modos de pedagogizar a população por meio de uma ortopedia moral, como foi o caso das filarmônicas, dos grêmios dramáticos e do cinema, este marcado pelo pontapé inicial da beneficência, um arranjo social e político que colocou a sétima arte em Feira de Santana dependente das configurações organizadas por suas elites.

O cinema, enquanto um espaço de sociabilidade, era apropriado de diferentes formas, tanto pelos produtores do discurso de civilidade a ele atrelado, como pelo público diverso que o consumia. Desde os fumantes insaciáveis, frequentadores semanais e insistentes e resistentes, passando pelos causadores de brigas, mocinhas das elites, sempre desfilando apreciáveis *looks*, os almofadinhas admiradores talvez nem tão secretos, chegando nos moleques que não conseguiam comprar os ingressos porque o Sant'Anna já tinha atingido sua lotação máxima e performavam lutas na rua, enquanto as cenas eram exibidas na telona.

A visibilidade maior dada ao cotidiano do cinema em Feira de Santana entre 1912 e 1938 foi preocupação das elites, pois elas detinham o poder das letras, da produção do conhecimento escrito, controlando importantes meios que hoje nos servem de fontes. A partir disso, percebemos como esse grupo imprimia seus valores e os relacionava com o cinema. A intelectualidade não se restringia à leitura de livros, mas também ao conhecimento do mundo cinematográfico e das estrelas de cinema. Homens e mulheres das elites, para serem civilizados, precisavam treinar leitura. Um homem não poderia cortejar uma mulher no cinema sem demonstrar seus dotes intelectuais, nem uma boa moça poderia atrair homens “de bem” ou casar se não fosse boa leitora. Nesse sentido, para as elites feirenses, o cinema foi tomado como um

palco para as suas performances, com seus atores sociais atuando pela plateia, demarcando seus lugares, esperando serem notados. Mas não só isso. Atrizes e atores de cinema eram vistos como uma representação daquilo considerado belo e educado. Pessoas recortavam e guardavam suas imagens dispostas nos jornais, seus estilos de vida eram desejados e esses indivíduos influenciavam os feirenses com seus cortes de cabelo e roupas da moda. Isso mostra como o cinema foi tomado pelas elites feirenses como um mecanismo importante das culturas europeia e estadunidense, tão estimadas por esses grupos, pois representavam os modelos citadinos a serem alcançados e exibiam imagneticamente os comportamentos por ele esperados.

As elites liam e consumiam o discurso produzido sobre o cinema, mas os trabalhadores e pobres de Feira de Santana fizeram uma outra leitura de imagens em movimento, agitadoras de sensações e emoções, transmitidas pelos cinemas da cidade. A esta prática, vista como uma ameaça para uma cidade cujo grupo dirigente procurava atingir padrões europeus, restaram alguns caminhos escritos de perseguição e repressão publicadas nos jornais. Por outro lado, a persistência das sessões cinematográficas populares das segundas-feiras aponta para uma característica única de Feira de Santana, marcada por uma prática cotidiana comercial de uma cidade sustentada e mantida por seus trabalhadores.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FONTES

1. 1. Periódicos

Museu Casa do Sertão

Folha do Norte
O Município
Folha da Feira

Biblioteca Nacional

A Flor

1.2. Legislação

Arquivo Público Municipal de Feira de Santana

Código de Posturas. Registros de leis e resoluções 1893-1893. Caixa 1.

Código de Posturas. Decreto n. 1, de 29 de dezembro de 1937. Regulamenta o Código de Posturas do Município de Feira de Santana. Feira de Santana.

Museu Casa do Sertão

Código de Posturas. Decreto n. 1, de 29 de dezembro de 1937. Regulamenta o Código de Posturas do Município de Feira de Santana. Feira de Santana.

1.3. Documentação Oficial

Arquivo Público Municipal de Feira de Santana

Registro de sócios Tiro de Guerra, 1929, caixa 588.

Centro de Documentação e Pesquisa da Universidade Estadual de Feira de Santana

Processo-crime, documento 1162, caixa 62, estante 03;
Processo-cível, documento 2573, caixa 166, estante 06;
Processo-cível, 1929, documento 5365, caixa 255, estante 10.

1.3. Iconografia

Arquivo Público Municipal de Feira de Santana

Foto da fachada do Cine-Teatro Santana extraída do livro Memória Fotográfica de Feira de Santana. Fonte: GAMA, Raimundo. Memória Fotográfica de Feira de Santana. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

Foto da sede da Sociedade Filarmônica. Fonte: GAMA, Raimundo. Memória Fotográfica de Feira de Santana. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

Foto da fachada do Cine-Teatro Santana extraída do livro Memória Fotográfica de Feira de Santana. Fonte: GAMA, Raimundo. Memória Fotográfica de Feira de Santana. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

Biblioteca Nacional

Foto do vigário Tertuliano Carneiro. Fonte: A Flor, 1 mai. 1921, p. 1.

Clichê de Alice Joyce para o filme Womanhood. Fonte: A Flor, 17 abr 1921, p. 4.

Online

Clichê colorido de Alice Joyce para o filme de Womanhood. Disponível em: <https://web.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/wgotn.htm>. Acesso em 21 set. 2020.

Material de planos para propaganda de filmes. Disponível em: <http://www.silentfilmstillarchive.com/womanhood1917.htm>. Acesso em 21 set 2020.

2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Elizabeth Sousa. “Mãe civilizadora: a educação da mulher nos discursos feminista e antifeminista na Primeira República”. In: Usos do passado (XII Encontro Regional de História), 2006, Niterói. *Anais...* Niterói, 2006.

ALMEIDA, Norma Lúcia F. de. “Urbanização, escolarização e variação linguística em Feira de Santana - Bahia (século XX)”. In: *Tabuleiro de Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*, n. 4, Salvador, 2012.

ALMEIDA, Oscar Damião de. *Dicionário da Feira de Santana*. Santa Rita, 2006.

ALVES, Chintamani Santana. *Tramas da terra: conflitos no campo na Terra de Lucas, 1900-1920*. Dissertação (Mestrado). Feira de Santana, UEFS, 2013.

BARROS, Maria Lêda Ribeiro de; ALMEIDA, Stela Borges de. “Escola Normal de Feira de Santana: fonte para o estudo da História da Educação”. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 24, p. 9-30, jan-jun, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Juliano Mota. *Entre tinteiros e palanques: a trajetória política de Arnold Ferreira da Silva em Feira de Santana - BA (1909-1930)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2016.

CAMPOS, Juliano Mota. Entre tinteiros e palanques: a trajetória intelectual e política de Arnold Ferreira da Silva (1912-1952). In: Encontro regional de História da ANPUH-Rio: saberes e práticas científicas. XVI, 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Santa Úrsula, 2014.

CAMPOS, Juliano Mota. “A liturgia das letras: a trajetória intelectual e política de Arnold Ferreira da Silva através do jornal Folha do Norte – Feira de Santana-BA (1909-1930)”. *Dialogos*, v. 10, n. 01 (2016), p. 49-59.

CARNEIRO, Eva Dayna Felix. *Belém entre filmes e fitas: A experiência do cinema, do cotidiano às representações sociais nos anos de 1920*. 192 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) Universidade Federal do Pará, Pará, 2011.

CARVALHO, Cid Vasconcelos. “O Cinema Vira Notícia nos Estados Unidos”: Segundas Impressões sobre o Cinema pela Mídia. In: VIII Encontro Nacional de História da Mídia, v. 6, 2009. *Anais*. Paraná: UTP, 2009

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 8

CARVALHO, Philippe Murillo S. de. “A sociedade Monte Pio dos Artistas de Itabuna: trabalhadores, cultura associativa e o republicanismo dos de baixo, 1920-1930”. In: Encontro Regional de História. Profissão historiador: formação e mercado de trabalho, 19, 2014, Juiz de Fora. *Anais*. Encontro Regional de História. Profissão historiador: formação e mercado de trabalho. Juiz de Fora, 2014.

CERQUEIRA, João Batista de; SOUZA, Maria Lúcia Cerqueira (org.). *Memorial histórico da Santa Casa de Misericórdia de Feira de Santana*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAGAS, Ilana Maira. As salas de cinema como espaço de lazer na cidade de São Luiz (MA), no período de 1897-1920. In: Simpósio de História do Maranhão Oitocentista: disputas políticas e práticas de poder, II, 2011, São Luís, *Anais...* São Luís, 2011.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHAVES, Jacqueline Cavalcanti. “Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque”, *Análise Social*, v. 41, n. 180 (2006), p. 830.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

CRUZ, Maria Antonieta; GUIMARÃES, Helder. As elites. *Revista da FLUP*. IV Série, vol. 7, nº 2, 2017.

CUNHA, Nayara Fernandes de Almeida. *Os coronéis e os outros: sujeitos, relações de poder e práticas sociais em Feira de Santana (1907-1927)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Lafonte, 2017.

FALK, Pedro Frederico. “A modernidade e a vida cotidiana: relações com o suicídio em Pernambuco na década de 1920”. In: Carlos Alberto Cunha Miranda. (Org.), *Cadernos de História: Escritos sobre a saúde, doenças e sociedade*, v. 7, Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “*Fazendo fita*”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA; Centro de Estudos Baianos, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*, São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? Tênu limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

GAMA, Raimundo. *Memória Fotográfica de Feira de Santana*. Feira de Santana: Fundação Cultural de Feira de Santana, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*: vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

JACOMÉ, Paloma da Silva. *Criança e infância: uma construção histórica*. (Monografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018).

JESUS, Ronaldo Pereira de. Associativismo no Brasil do século XIX: repertório crítico dos registros de sociedades no Conselho de Estado (1860-1889). *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v.13, n. 1. p. 144-170, 2007.

KUSTER, Eliana. “Desejo de cinema, desejo de modernidade”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 27, n. 1. p. 217-237, 2015.

LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. *Educação, cultura e lazer das mulheres de elite em Salvador, 1890-1930*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 1997).

LEITE, Rinaldo César Nascimento. *A rainha destronada: discursos das elites e os infortúnios da Bahia nas primeiras décadas republicanas*. Feira de Santana, UEFS Editora, 2012.

LEITE, Rinaldo César Nascimento. *E a Bahia civiliza-se: ideais de civilização e cenas de anti-civilidade em um contexto de modernização urbana*. Salvador (1912-1916). 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

LINS, Rafael Quintela Alves. *A cidade ferve e o bicho espreita: os dominantes e a política em Feira de Santana (1945-1964)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

MARINHO, Simone Ramos. *A imprensa e a norma para o bello sexo: o periodismo feminino na Bahia (1860-1917)* (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2010).

MASCARELLO, Fernando (org.), *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 2009.

MORAES FILHO, Evaristo de. Introdução. Formalismo sociológico e a teoria do conflito. In: *Simmel*, 1983.

MORAES FILHO, Evaristo; FERNANDES, Florestan. *Simmel: sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

NADAI, Elza. “A educação de elite e a profissionalização da mulher brasileira na Primeira República: discriminação ou emancipação?”. In: *R. Fac. Educ*, v. 17, n. ½, São Paulo, 1991.

NEGRO, Antonio Luigi; BRITO, Jonas. Mãe parálitica no teatro das oligarquias? O papel da Bahia na Primeira República para além do café-com-leite. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 51, p. 863-887, 2013.

NEVES, Ana Carolina Passos Aun Neves. *Sociabilidade nas salas de cinema da Cidade de Goiás (1909-1934)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

NEVES, Kellen Cristina Marçal de Castro. Cinema: a modernidade e suas formas de entretenimento. *Fenix - Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, n. 4, out/nov/dez/, 2006.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 2009.

NOBRE, Eduardo Alberto Cuscé. *O ideário urbanístico e a legislação na cidade de São Paulo: do código de posturas ao estatuto da cidade*. p. 3. In: Seminário de História da cidade e do urbanismo, 9, 2006, São Paulo. Anais. São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. “*Canções da cidade amanhecendo*”: memórias urbanas, silêncios e esquecimentos, Feira de Santana, 1920-1960. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

PACHECO, Larissa Penelu Bitencourt. *Trabalho e costumes de feirantes de alimentos: pequenos comerciantes e regulamentações do mercado em Feira de Santana (1960-1990)* (Dissertação, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009).

PEREIRA, Alexandra Vieira de Carvalho Santana. *Aloisio Resende: um poeta negro “revoltado contra o destino” (Feira de Santana, 1900-1941)*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2009).

POPPINO, ROLLIE E. *Feira de Santana*. Salvador: Editora Itapuã, 1968.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. *Imagens da prostituição na Belle Epoque paulistana. I Conferência Internacional sobre Moças, Alice in Wonderland: Transitions and Dilemas*, Amsterdã, 2019.

RAMOS, Cristiana Barbosa de Oliveira. *Timoneiras do bem na construção da cidade princesa: mulheres de elite, cidade e cultura (1900-1945)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2007.

REIS, Wagner. *Agostinho Fróes da Motta: trajetórias e conquistas de um “homem de cor” em Feira de Santana (1856-1922)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2012.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. O processo político da Primeira República e o liberalismo oligárquico. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente da proclamação da República à Revolução de 1930*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

RODRIGUES, Andréa da Rocha. *A infância esquecida. Salvador 1900-1940*. Salvador: EDUFBA, 2003.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. *Cinema clássico americano e produção de subjetividades: o cigarro em cena*. (Dissertação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008).

SACRAMENTO, Beatriz Café. *O cinema enquanto sociabilidade em Feira de Santana (1910-1920)*. Monografia (Graduação). Feira de Santana, UEFS, 2017.

SANCHES, Maria Aparecida Prazeres. *Razões do Coração: namoro, escolhas conjugais, relações raciais e sexo-afetivas em Salvador, 1889-1950*. (Tese, Universidade Federal Fluminense, 2010).

SANTANA, Ângela Cristina Salgado de. *Santa Casa de Misericórdia da Bahia e sua prática educativa: 1862-1934*. Salvador: A. C. S. de Santana, 2008.

SANTOS, Aline Aguiar Cerqueira dos. *Diversões e civilidade na “Princesa do Sertão” (1919-1946)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2012.

SANTOS, Eletice Rangel. *O sistema multiplex e a crise das salas de cinemas tradicionais em Salvador*. (Monografia Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000).

SAVERNINI, Erica. O Cinema dos Primórdios como texto sobre o mundo: o que esse cinema revela sobre o momento da sua instituição e prefigura do ciberespaço. In: Encontro Nacional de História da Mídia. 2013, 9. Ouro Preto. *Anais*. Ouro Preto, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: *Educação & Realidade*, v. 15, n. 2, 1990.

SILVA, Aldo J. M. *Natureza sã, civilidade e comércio em Feira de Santana: elementos para o estudo da construção de identidade social no interior da Bahia 1833- 1937*. Dissertação (Mestrado em História). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2000.

_____. *Um hino para a cidade: as disputas pela representação da memória e identidade através dos hinos cívicos em Feira de Santana, no século XX*. CLIO: Revista de pesquisa histórica, Recife, n. 35.2, p. 53-74, 2017.

SILVA, Kelman Conceição. *Quem manda na Feira?: Política, classe e rearranjos de poder em Feira de Santana na Era Vargas (1930-1945)* (Dissertação, Universidade do Estado da Bahia, 2012).

SILVA, Marcelo Moraes e; CAPRARO, André Mendes. O tiro de guerra 19 Rio Branco: apontamentos acerca da institucionalização esportiva de Curitiba (1909-1910). *Revista Brasileira Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 29, n. 2. p. 229- 243, 2015.

SILVA, Mayara Plácido. *Experiências de trabalhadores pobres em Feira de Santana (1890-1930)*. Dissertação (Mestrado). Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012.

SILVA, Michelle Pereira; INÁCIO FILHO, Geraldo. “Mulher e educação católica no Brasil (1889-1930): do lar para a escola ou a escola do lar?” In: *Revista HISTEDBR*, n. 15, Campinas, 2004.

SILVEIRA, Walter da; DIAS, Jose Umberto. *A história do cinema vista da província*. Salvador, Ba: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. 88, xxp., [8]f. de estampas (Coleção Walter da Silveira v.1).

SIMAKAWA, Viviane Vergueiro. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2015).

SIMMEL, Georg. “A moda”. *IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 163-188, 2008. p. 165-166. Texto publicado pela primeira vez em 1911, na *Philosophische Kultur*, em Leipzig.

_____. *Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade*. Tradutor Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SIMÕES, Kleber José Ferreira. *Os homens da Princesa do Sertão: modernidade e identidade masculina em Feira de Santana (1918-1938)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SOARES, Thiago. “Abordagens teóricas para estudos sobre Cultura Pop”. *Logos: Cidades, culturas e tecnologias digitais*, ed. 41, v. 2, n. 24, 2014.

SOBROSA, Carla. Consumo cultural, possibilidades de análise: alguns tópicos para reflexão. In: Encontro de estudos multidisciplinares de cultura, 5, 2010, Salvador, *Anais...* Encontro de estudos multidisciplinares de cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2010.

SOUZA, Eronize Lima. *Prosas da valentia: Violência e modernidade na Princesa do Sertão (1930-1950)*. Dissertação (Mestrado). Feira de Santana, UEFS, 2008.

SOUZA, Jorge Emanuel Luz de. *Sonhos da diamba, controles do cotidiano: uma história da criminalização da maconha no Brasil republicano*. (Dissertação, Universidade Federal da Bahia, 2012).

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOMASCHEWSKI, Cláudia. *Entre o Estado, o mercado e a dádiva: A distribuição a assistência a partir das irmandades da Santa Casa de Misericórdia nas cidades de Pelotas e Porto Alegre, Brasil, c. 1847- c. 1891*. 2014. 242f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

TRUSZ, A. D. A dinâmica da construção do cinema como gênero espetacular: a exibição cinematográfica em Porto Alegre entre 1896 e 1908. *Razón y palabra*, v.76, p. 16-40, 2011.

VALENTIM, Renata Patricia Forain de; MARTINS, Renata Dahwaches; RODRIGUES, Mariana Martelo. “Ideários da Educação Feminina na Primeira República Brasileira”. In: *Cadernos Pagu*, 57, Campinas, 2019.

VISCARDI, Claudia. *O teatro das oligarquias: uma revisão da política do café com leite*". Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.