

A encenação da discórdia: consumo cinematográfico e a formação de uma cultura de classe média na Belle Époque carioca

Pedro Vinicius Asterito
Lapera[1]

Resumo: A partir do horizonte de uma história cultural orientada por questões etnográficas, este artigo analisa a formação de uma cultura de classe média no Rio de Janeiro do início do século XX, considerando as práticas em torno do consumo cinematográfico. Tendo como foco um protesto de estudantes universitários contra um exibidor cinematográfico e seus desdobramentos, lançamos como questão principal: que paralelos podemos traçar entre os jovens revoltosos e uma cultura de classe média na então capital no início do século XX?; e, como questão secundária, em que medida a realização de um protesto contra o proprietário de um cinematógrafo revela fontes de tensão entre os exibidores cinematográficos e o público? O tratamento das fontes (23 artigos publicados em oito periódicos, entre os dias 14 e 31 de maio de 1913) teve-se ao paradigma indiciário, metodologia de investigação proposta pelo historiador Carlo Ginzburg que vem orientando esta pesquisa no acervo da Biblioteca Nacional.

Palavras-chave: consumo; cinema; Rio de Janeiro; classe média.

The staging of discord: Cinematographic consumption and the formation of middle-class culture in Belle Époque carioca

Abstract: Following the perspective of Cultural History guided by questions related to ethnography, this work analyzes the formation of a middle-class culture in the beginning of XXth century in Rio de Janeiro, by observing some practices related to cinematographic consumption. Focusing on a protest by students against a film exhibitor and its consequences, we launched the questions: a) which relations can we draw between these students and a middle-class culture in the beginning of the XXth century? and, as a secondary issue, b) to what extent the making of a protest against the owner of a cinema reveals some sources of tension between cinema exhibitors and the public? The treatment of sources (23 articles published in eight newspapers between May 14th and May 31st, 1913) is based on the scientific paradigm, a methodology proposed by historian Carlo Ginzburg, which has been guiding this research in the collections of National Library of Brazil.

Keywords: consumption; cinema; Rio de Janeiro; middle class.

Artigo recebido em 12 de abril de 2017 e aprovado para publicação em 10 de junho de 2017.

[1] Pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN/MinC) - Rio de Janeiro - Brasil. E-mail: plapera@gmail.com.

DOI: 10.1590/TEM-1980-542X2018v240102

Introdução

Em uma tarde ensolarada de maio de 1913, no Rio de Janeiro, mais precisamente na avenida Rio Branco, os transeuntes foram surpreendidos por uma cena insólita: vestidos de terno, gravata e cartola, como ditava a moda, jovens estudantes da Faculdade de Direito realizavam um enterro simbólico de Giacomo Staffa, dono do Cinematographo Parisiense, localizado na principal via da cidade. Com direito a boneco de pano gigante, caixão de madeira e discursos eloquentes, os estudantes marcharam durante algumas horas pelo centro do Rio de Janeiro em protesto ao gesto arbitrário de Staffa de tê-los expulsado de seu cinema no dia anterior, mesmo após terem pagado por suas entradas e esperado pelo início da sessão no meio da rua.

O pivô da controvérsia, o empresário Giacomo Staffa, possuía uma trajetória não muito comum a alguns imigrantes:² tendo chegado ao Brasil aos 12 anos, passou por dificuldades e teve empregos como condutor de bondes, vendedor de jornal, até conseguir acumular capital por meio de uma passagem pelo jogo do bicho e, após isso, inaugurar um cinematógrafo na Avenida Central, palco do imbróglio narrado. O Cinema Parisiense é apontado pela historiografia do cinema brasileiro como o primeiro espaço dedicado exclusivamente à exibição cinematográfica nessa avenida, dentro do panorama das reformas urbanas pelas quais o Rio de Janeiro atravessava naquela época (Araújo, 1985, p. 198-200).

Alguns historiadores já se debruçaram sobre aspectos pouco conhecidos e fatos que historicamente tiveram pouco alcance, mas que forneciam um percurso privilegiado para acessar estruturas sociais e disposições de comportamento dos sujeitos do passado. Em *O grande massacre de gatos*, Robert Darnton (1986, p. 103-139) partiu da narrativa de um jovem operário de tipografia para compreender as táticas de sobrevivência dos operários em um mercado cada vez mais limitado e o humor popular na França pré-revolucionária. Em uma historiografia orientada por questões etnográficas, Darnton analisou o significado do riso, a partir de um fato que seria considerado repugnante pelos leitores atuais (a tortura e o assassinato ritual de gatos), ressaltando que a simbologia em torno do fato permitiu acessar as dinâmicas e lutas entre os diferentes estratos sociais da França pré-Revolução.

Em trajetória de pesquisa similar, sobretudo no trabalho com os arquivos e na forte presença da etnografia como horizonte intelectual, Carlo Ginzburg teorizou sobre seu método historiográfico em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* (2007). Nesse ensaio, frisou que, a partir dos vestígios deixados pelas fontes que sobrevivem ao desgaste do tempo, é possível acessar algumas estruturas sociais do passado e lançar questões a respeito das ações de indivíduos e grupos. Em suas palavras, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la” (2007, p. 177).

²As informações biográficas sobre Staffa foram extraídas de um artigo publicado por ocasião de sua morte. Cf *Quem foi Staffa*. Cinearte: Rio de Janeiro, n. 90, de 16 de novembro de 1927, p. 31.

Assim como os jovens tipógrafos abordados por Darnton, o público de cinema no Rio de Janeiro do início do século XX também foi aos poucos apagado pelas grandes narrativas da história do Brasil e do cinema brasileiro. Neste artigo, abordaremos o protesto de uma pequena parcela do público do cinema contra um empresário bem-sucedido, de modo a tentar acessar algumas disposições e padrões de consumo. Mesmo que não seja um fato que tenha causado repercussão no conturbado rumo da Primeira República brasileira, podemos elegê-lo como um vestígio de algumas expectativas e de pontos de tensão no consumo cinematográfico e na conformação de uma cultura ligada à classe média.

Com o intuito de guiar o artigo, lançamos como questão principal: considerando as narrativas veiculadas pelos jornais sobre o protesto e seus desdobramentos, que paralelos podemos traçar entre os jovens revoltosos e uma cultura de classe média em formação na então capital, no início do século XX?; e, como questão secundária: em que medida a realização de um protesto contra o proprietário de um cinematógrafo revela fontes de tensão entre os exibidores cinematográficos e o público?

A discussão sobre a formação de uma cultura de classe média na então capital federal pretende inserir-se em um debate historiográfico que se debruçou sobre a repressão aos elementos caros à cultura popular e sobre a afirmação de uma visão de elite sobre a *Belle Époque* carioca, na qual uma abordagem sobre os estratos médios da população carioca vinha sendo negligenciada.

É preciso destacar que, por ser capital, sediava diversos órgãos públicos civis e militares, além de ter herdado as competências das instituições antes ligadas ao império, o que torna o Rio de Janeiro uma cidade relevante para a verificação em torno da formação da classe média urbana e de seus gostos e comportamentos em termos de consumo. Lembramos que Gay (1988, p. 48-49) ressaltou a importância dos postos na burocracia estatal para os setores médios, conforme desenvolveremos adiante.

Evidentemente, não queremos reduzir o aspecto cultural à sua dimensão econômica, mas é preciso reconhecer que a dimensão material é um pressuposto para que se possam averiguar as disposições de consumo. Em outras palavras, é inviável falar sobre as possibilidades de uma cultura sem sujeitos e práticas relacionados com ela.

Além disso, a capital federal era a cidade mais populosa na virada entre os séculos XIX e XX,³ passava pela reforma urbana mais radical do período em comparação com outras cidades brasileiras, contava com o maior mercado cinematográfico no país e as empresas distribuidoras e exibidoras cariocas eram as mais fortes no mercado, fornecendo filmes para outras capitais e cidades no interior do Brasil. Não bastando os fatores enumerados, os cinematógrafos firmaram-se em primeiro lugar nesta cidade antes de o mesmo ocorrer em outras capitais como espaços de fruição e de sociabilidade (Araújo, 1985; Bernardt, 2004).

³De acordo com o censo de 1906, a população do Rio de Janeiro era de 811.443, Cf. <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv49678.pdf>> (Acesso em 7 de junho de 2017, às 16h53).

Antes de prosseguirmos, é preciso apresentar as fontes recolhidas para este fim. Coletamos 23 artigos publicados em 8 periódicos entre os dias 14 e 31 de maio de 1913⁴ — em sua maioria, apócrifos — que abordaram diferentes aspectos relacionados ao fato que desencadeou a reação dos estudantes, o protesto e várias considerações críticas a respeito das condições do cinema de Staffa. Partindo dessas fontes, focamos nossa análise em três pontos: o gesto de Staffa e o protesto dos estudantes; a caracterização dos sujeitos da narrativa (Staffa, os estudantes e os setores da imprensa que divulgaram o fato); e considerações sobre o cinematógrafo, alvo do protesto.

“Tudo foi feito na melhor ordem possível”: cinema e vida pública da classe média carioca no início do século XX

Em 14 de maio de 1913, começaram a surgir na imprensa carioca notas e artigos sobre um fato pitoresco ocorrido no Cinema Parisiense. Após pagarem por suas entradas, estudantes do primeiro ano da Faculdade de Direito esperavam do lado de fora do cinema a sessão começar e, ao tentarem ingressar no recinto, foram barrados pelo dono por conta de uma confusão na bilheteria. Como se não bastasse a situação desagradável, ainda foram verbalmente agredidos pelo Sr. Staffa.

Tal humilhação não poderia ficar sem resposta por parte dos estudantes. Procuraram a imprensa para relatar a bizarra acolhida no Parisiense e, em seguida, desmentir qualquer versão dos fatos pelo próprio Staffa, que alegou que o cinema já havia atingido sua lotação máxima como justificativa para a expulsão dos estudantes.

Em paralelo, organizaram um protesto em repúdio ao tratamento concedido pelo Sr. Staffa: um cortejo fúnebre que percorreu algumas ruas do centro do Rio de Janeiro e culminou em um enterro em frente ao seu cinema. Reunindo uma pequena multidão de estudantes, caminharam com faixas, cartazes e até mesmo um estandarte com gravuras em direção à fachada do cinema e ali realizaram vários discursos bastante sarcásticos e ofensivos a Staffa, repudiando sua arbitrariedade. O gesto de maior provocação foi o depósito de coroas de capim seco na porta do cinema, sob os olhares estupefatos do comerciante.

Posteriormente, uma comissão composta por alguns dos estudantes ofendidos dirigiu-se a algumas redações dos periódicos que narraram os fatos em suas colunas sob o ponto de vista deles para agradecer aos jornalistas e registrar a atitude de parcimônia da polícia por ocasião do protesto. Em consequência à desmoralização de Staffa na imprensa, começaram a surgir artigos sobre as condições ruins de seu cinema, que narravam desde higiene precária (contaminação por pulgas, carrapatos e percevejos) até exibição de filmes pornográficos, passando pela prática do jogo no edifício em que se situava o cinematógrafo, e também pelo assédio às mulheres que frequentavam o cinema.

⁴A saber: *União Acadêmica*, *A Época*, *O Imparcial*, *O Paiz*, *A Noite*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *A Notícia*.

Para compreender a dimensão simbólica do protesto dos estudantes, é preciso atentar para alguns de seus aspectos. Em primeiro lugar, cabe destacar a motivação do protesto: a falha na mediação exercida pelo dinheiro na relação entre os estudantes e o proprietário do cinematógrafo aliada a uma descortesia de Staffa, de acordo com o ponto de vista dos estudantes. A função mediadora das relações entre indivíduos e grupos exercida pelo dinheiro foi apontada por Simmel (1978, p. 100-109) como um dos aspectos fundadores da modernidade. Sendo caracterizado como abstrato e permeável, na visão de Simmel, o dinheiro seria responsável por despersonalizar as relações entre sujeitos, desmistificando os privilégios de alguns grupos do mundo pré-moderno, permitindo a expansão do capitalismo.

Em sua abstração, o dinheiro permitiria que a troca de bens e serviços fosse quantificada de acordo com o equilíbrio ténue entre oferta e demanda. E sua permeabilidade concederia acesso a mercados a quem quer que o portasse, sem apelo a hierarquias de ordem genealógica ou de casta. Inclusive, Simmel (1978, p. 174-179) relaciona essas características do dinheiro à modernidade, uma vez que ela seria marcada pelo alto nível de abstração das relações sociais. É interessante notar que, no caso analisado, houve uma espécie de retorno à personalização dos sujeitos que justamente deveria ter sido evitada pelo dinheiro e, por consequência, à falha em seu papel mediador.

O gesto de Staffa também comprometeu o aspecto de interdependência levantado pelo dinheiro nas relações sociais (1978, p. 156), uma vez que, nas sociedades complexas, o nível de abstração nas relações sociais tem sua resposta na mediação das relações de troca efetuada pelo dinheiro. Tal atitude contrariaria o sentimento de segurança dos sujeitos na modernidade pelo simples fato de possuir dinheiro, o que, segundo Simmel, “é talvez a mais concentrada e pontual forma de manifestação de confiança na ordem e na organização sociopolítica” (1978, p. 179).

Por sua vez, a reação histriônica e violenta de Staffa no trato com os estudantes chocou-se com um dos valores caros à cultura da classe média em formação: a contenção. A repressão aos impulsos de agressividade e ao domínio do erótico foram apontadas por Gay (2002) como a consagração do domínio da natureza pela cultura que marcou a formação da cultura burguesa, que encontrou no século XIX seu momento-chave de expansão.

Essa cultura burguesa foi enquadrada por Gay (1988) como constituída em oposição à atuação de outros grupos ao longo dos séculos XVIII e XIX (aristocracia, movimentos operários, vanguardas artísticas), uma definição pela negação. Assim, “o que os burgueses do século XIX tinham em comum era a qualidade negativa de não serem nem aristocratas nem operários, e de se sentirem mal em sua própria pele” (1988, p. 33).

Dentro do panorama dessa burguesia, Gay (1988, p. 48-49) considerou que os Estados desempenharam papel fundamental na formação de uma classe média, na medida em que a expansão dos Estados europeus ao longo do século XIX dependia da ampliação de diversos serviços públicos, que passaram a ser desempenhados por funcionários públicos, com remuneração acima da classe operária e que ambicionavam pertencer à elite política e financeira.

Em uma visão complementar àquela apresentada por Gay, Campbell (2001, p. 41-46) argumenta que os padrões de consumo criados e modificados pela classe média a partir da Revolução Industrial foram fundamentais para seu sucesso. A isso, Campbell (2001, p. 50-56) acrescenta que esses padrões de consumo da classe média não necessariamente se atrelavam aos da elite. Em outras palavras, a elite não ocuparia o lugar exclusivo de criadora de demandas para o consumo, pois a classe média por muitas vezes foi responsável por esse papel, citando inclusive a leitura de romances ao longo do século XIX, como mais presente nas camadas médias do que na elite.

No caso do Rio de Janeiro, profissionais liberais, funcionários públicos e comerciantes correspondiam a 24,4% da população economicamente ativa, de acordo com o censo de 1906 (Carvalho, 1987, p. 75). Embora não fosse a maioria da população, era uma parcela significativa de uma classe média em expansão com o advento do regime republicano. Jeffrey Needell também destacou que, desde meados do século XIX, as cidades brasileiras vinham sofrendo transformações em seu perfil populacional e elas “não mais se resumiam a pontos de encontro da elite rural e seus aliados comerciais. Haviam se tornado também distritos de profissionais liberais, burocratas, empresários, empregados do comércio e estudantes (...)” (1993, p. 20), frisando o surgimento das camadas médias em meio à sociedade escravocrata.

Ao se debruçar sobre a República, Carvalho (1987) verificou que o então novo regime se amparava em uma contradição: embora a opinião pública fosse a sua base, “os vitoriosos da República fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos” (1987, p. 45). Esse fato traduziu-se em barreiras concretas à participação popular (e, acrescentamos aqui, da classe média) nos negócios da política, uma vez que seu mecanismo principal — o voto — encontrava-se viciado, e uma parcela ínfima da população podia exercê-lo, além dos constrangimentos físicos e morais impostos a adversários políticos nos períodos eleitorais, tal como analisou Carvalho (1987, p. 66-90).

Ainda segundo Carvalho (1987, p. 82-88), os mecanismos de manutenção no poder encontravam-se engessados, e as punições a inimigos políticos eram consideradas demasiadamente severas — sobretudo após as primeiras revoltas no período republicano — para que transgressões fossem pensadas pela maioria da população. É nesse cenário que uma classe média carioca precisou se inserir em termos de participação na vida urbana. Espremida entre os pobres e uma elite com padrões de consumo elevadíssimos, essa classe média precisou construir formas de distinção (Bourdieu, 2006), principalmente em relação aos primeiros.

A frequência a cinematógrafos mostrou-se um dos mecanismos de distinção acessíveis a essa camada de estudantes, profissionais liberais e funcionários públicos, uma vez que o ingresso tinha um custo acima do poder aquisitivo da maioria da população. Aliado a isso, a fruição de um tempo livre era um luxo se considerarmos as mudanças na paisagem urbana e na legislação a partir da gestão de Pereira Passos, que dificultavam o trânsito e a vida da população pobre pelo centro da cidade. É possível inferir também, a partir dos anúncios dos

cinematógrafos publicados na imprensa, que eles se dirigiam aos estratos médios e à elite, uma vez que as taxas de analfabetismo eram consideravelmente altas e o conteúdo detalhado de alguns filmes exposto nos anúncios exigia um nível razoável de letramento. Não é uma simples coincidência o protesto envolver estudantes de Direito, uma carreira voltada eminentemente para o desempenho de funções nos altos e médios postos da burocracia e para a formação de profissionais liberais.

A título de comparação, é interessante recuperar a pesquisa de Musser (1994) sobre o primeiro cinema em várias cidades norte-americanas. O autor reconhece que a expansão do mercado cinematográfico dos EUA caminhou *pari passu* com o acesso das camadas médias e mais baixas da população (operários e imigrantes) e suas dinâmicas tiveram de considerar as últimas, principalmente após o sucesso dos *nickelodeons* a partir de 1905 (1994, p. 417-489). Explorando a análise de Musser, a ligação entre classe média e consumo cinematográfico, que focamos no caso do Rio de Janeiro, se mostra de forma menos óbvia e aos poucos inserida nas relações locais de poder e de mercado.

O periódico *União Acadêmica: órgão litterario, scientifico e noticioso* — editado pelos estudantes Joaquim Montenegro, Gabriel Carregal Junior e Ary Leão Silva, alguns dos líderes do protesto contra Staffa⁵ — publicou uma versão sobre os fatos envolvendo o exibidor Staffa. Por considerarmos uma fonte de extrema relevância para as questões abordadas, além de um raro depoimento por parte de espectadores praticamente anônimos de cinema no início do século XX sobre sua experiência, e não um observador privilegiado por diversas historiografias (e.g. João do Rio, Arthur Azevedo, Olavo Bilac e Benjamin Costallat), optamos por publicar o relato na íntegra:

INCIDENTE ACADEMICO

A União Acadêmica — órgão da juventude estudiosa, não podia deixar de acentuar, de assinalar em suas linhas, de lançar em suas columnas o mais vehemente protesto contra o ultrage atirado por um estrangeiro petulante, em plena face da sciencia, em pleno rosto do direito.

Mas, a guarda avançada do pudor acadêmico não dorme, a sua trombeta ao primeiro signal não sonega espalhar em a matéria cósmica o toque de avançar; e o que se via foi: - o delírio da mocidade, o transporte de massa.

A turba que contempla a mocidade acadêmica em plena arteira, não póde occultar a sua admiração, vendo que o brio academico é sempre o mesmo, vendo ressurgir aquelle scenario majestoso, empolgante e sumptuoso de annos atrás. O *Jornal do Brasil*, tratando do assumpto, traçou em suas paginas as seguintes palavras, que equivalem a um triumpho.

“As reivindicações promovidas pela rapaziada são eternas, passam de idade a idade. Quando é que se extinguirá na retentiva commum o successo das laranjas

⁵Cf *Correio da Manhã*, de 17 de maio de 1913, p. 3.

da Sabina? Ainda hoje o caso é lembrado. Guardam-n’o as chronicas do tempo. E as revistas, e os versos populares, e as musicas das cançonetas ainda fazem vibrar as platéas escutando o delicioso motivo immortalizado pela verve e pela musa dos estudantes.”

Neste período está reunindo, está synthetizado, o que seja o brio da phalange acadêmica.

Deixando de parte os commentarios, passamos a descrever o facto:

Alguns alumnos do 1º anno da Faculdade Livre de Direito, dirigiram-se ao “Cinema Parisiense” com o fito de passarem algumas horas distrahidos.

Alli chegando, foram tratados brutalmente pelo Sr. Staffa — “vulgo protector dos bolinas” — que além de não permitir a entrada no seu estabelecimento de diversões, usou de vocabulários menos dignos, menosprezando a classe acadêmica.

Uma revanche se impunha; não poder-se-hia comprehender como um explorador da terra brasileira, arremessasse taes pedradas nos melindras da sociedade carioca, sem que a fina flor da mocidade brasileira — lavasse a honra offendida. A desforra foi tirada!

A classe acadêmica não trepidou um só instante em levantar a luva que foi atirada contra sua majestade.

D’ahi surgiu o enterro...

Conversas, reuniões, palestras, discursos foram feitos.

Os alumnos do 1º anno resolveram, então, fazer o enterro do Sr. Staffa com toda a pompa, isto é, o sr. Staffa ficaria moralmente sem valor perante a classe acadêmica.

Tudo foi feito na melhor ordem possível, até a própria policia se portou correctamente, o que é de admirar.

Para completar a verve, a legião acadêmica dirigiu-se ao Jornal do Brasil pedindo mais uma vez o valioso auxilio do matutino carioca.

D’estas columnas enviamos as nossas felicitações ao grêmio academico pela boa ordem que se observou no préstito.

Não podemos terminar estas notas sem parodiar a phrase do immortal poeta Joaquim M. de Macedo: ‘é o povo que se levanta e saúdo a mocidade que passa’ (Ano I, número 5, maio/ 1913).

É a partir da lógica de distinção acionada pelo consumo cinematográfico que o protesto dos estudantes da Faculdade de Direito precisa ser compreendido. Alguns dos pontos principais nas narrativas que se encontram condensados na versão dos próprios estudantes sobre o protesto podem ser vistos considerando apenas essa lógica. Seguindo o pensamento de Douglas e Isherwood (2004, p. 112-113) de perceber o consumo como um demarcador de fronteiras e uma atividade de fixação dos significados na vida social, podemos sublinhar, em um primeiro momento, a preocupação dos estudantes em apresentar publicamente a motivação do protesto como legítima. Essa disputa de legitimidade passou pela esfera do consumo, na medida em que — a partir de seu ponto de vista — seu direito de fruir do espetáculo cinematográfico foi negado mesmo com o pagamento dos ingressos.

Levando em conta a participação precária e as dificuldades de participação na vida política por parte dessa classe média carioca em formação, podemos considerar o protesto contra Staffa a projeção na esfera do consumo das tensões referentes à cidadania na *Belle Époque* carioca e, simultaneamente, interpretar a rejeição ao tratamento dado pelo exibidor como uma metáfora à recusa por parte dessa classe média de uma posição social que, em sua visão, a fez ser confundida com os pobres na então nova ordem republicana.



Figura 1: Avenida Rio Branco ocupada pelo protesto dos estudantes. Ao fundo, o Cinema Parisiense. Fonte: *O Imparcial*, de 17 de maio de 1913, p.5.

De um modo sutil, nas frases “Tudo foi feito na melhor ordem possível” e “D’estas columnas enviamos as nossas felicitações ao grêmio acadêmico pela boa ordem que se observou no préstimo” presentes no relato publicado no periódico editado pelos estudantes, evidencia-se a busca pela legitimidade da *forma* assumida pelo protesto. Em um cenário político e urbano com constantes motins e revoltas, os estudantes não queriam ser confundidos com “arruaceiros” ou “baderneiros” — em uma contraposição velada aos populares atuantes em revoltas como a da Vacina e da Armada. Apesar de a historiografia que se debruçou sobre o período (Carvalho, 1997; Sevcenko, 1984; e Chalhoub, 1996) ter trazido à análise fontes que desmentem essa visão, de que os rebeldes populares eram vagabundos, arruaceiros, possuindo organização e demandas, o senso comum dos setores médios à época reagiu e impôs de modo bem-sucedido este estigma em torno desses revoltosos.

Sevcenko (1983, p. 32-34) destacou que o espaço público da Primeira República foi marcado pela perseguição e pela higienização do popular, numa batalha entre o “atraso” e a “civilização”, de acordo com a visão dos sujeitos da época. Essa higienização perpassava todos os domínios da vida social, desde as formas culturais e religiosas até os mecanismos de exercício da cidadania, por meio de práticas que encampavam o discurso racista contra as massas recém-libertas da escravidão e, em menor peso, contra os imigrantes pobres, tais como: combate às formas de expressão da religiosidade popular, prescrição dos crimes de vadiagem e de “capoeiragem”, expulsão da população pobre das áreas centrais do Rio de Janeiro com o fechamento dos cortiços e de outras habitações populares.

O apelo à ordem por parte dos estudantes deve ser entendido dentro desse panorama e, assim, é importante afirmar que ele encontrou eco nos artigos dos jornais da época. Considerando o protesto uma “esfusiante e clássica pilhéria de estudantes, a cerimonia do enterro, que é também a sua mais alta manifestação de desgosto, há muito não se fazia no Rio”⁶, *O Paiz* legitimou em sua narrativa tanto sua motivação quanto sua forma, no que foi acompanhado pelo *Jornal do Brasil* (citado no relato dos estudantes) e por outros jornais. Em *A Época*, a perturbação inicial da ordem pelo protesto foi destacada de modo jocoso, uma vez que “a princípio, as famílias sobressaltaram-se; mas depois acharam graça, e só quem não gostou da festa foi o manifestado”⁷, no que foi complementado pela narrativa veiculada pelo *A Noite*, que destacou a dispersão do protesto “na melhor ordem”⁸.

O argumento da preservação da ordem pública encontra seu desfecho na ênfase no papel da polícia por parte dos próprios estudantes por ocasião do protesto, tendo ressaltado em seu relato que “até a própria polícia se portou correctamente, o que é de se admirar”. Essa preocupação foi registrada pelo *Correio da Manhã* que, além dos agradecimentos ao jornal, enfatizou que “um grupo de acadêmicos (...) [veio] pedir-nos que tornássemos saliente o procedimento correto da polícia e da guarda civil durante a manifestação”⁹. É possível observar que, além da questão da ordem, surge nesses trechos — embora de modo sutil — a visão de uma polícia que age de modo arbitrário e violento, sendo essa um dos empecilhos ao exercício da cidadania por parte da maioria da população. Do contrário, que sentido teria o destaque de um “procedimento correto” “de se admirar” por parte da polícia? Ao mesmo tempo, os estudantes posicionavam-se como sujeitos merecedores do tratamento distinto pela polícia, já que haviam se preocupado em tornar legítima a motivação e a forma do protesto, e isso foi corroborado pelos jornalistas que narraram os fatos, mais uma distinção em relação à massa de trabalhadores da Primeira República. O elogio à polícia, na verdade, era um autoelogio à sua postura e à sua posição de classe.

Por sua vez, a forma escolhida pelos estudantes para protestarem — o enterro — deve ser compreendida a partir do aspecto massivo que cortejos de personalidades públicas assumiam

⁶*O Paiz*, de 17 de maio de 1913, p. 2.

⁷*A Época*, de 17 de maio de 1913, p. 5.

⁸*A Noite*, de 16 de maio de 1913, p. 3.

⁹*Correio da Manhã*, de 17 de maio de 1913, p. 3

à época, tal como o que paralisou o centro do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1912, por ocasião da morte do Barão do Rio Branco¹⁰. Schwartz (2001, p. 412-420) relacionou a frequência a necrotérios e cemitérios na Paris do fim do século XIX às narrativas que circulavam pelos periódicos à época, ratificando que, na modernidade, a morte converteu-se em um grande espetáculo público, e o gosto pela realidade assumia dimensões cada vez mais sensacionais.

No caso em questão, o enterro simbólico foi visto como um grau elevado de desmoralização tanto pelos estudantes quanto pela imprensa e pela multidão que o acompanhou. Além disso, os discursos feitos por ocasião de cortejos para enaltecer os feitos de um morto foram substituídos pelos discursos depreciativos contra Staffa, e as coroas de flores usadas para ornar funerais trocadas por coroas de capim seco — usado como ração para gado —, mais um rebaixamento da imagem pública do empresário do entretenimento. O “enterro” de uma pessoa viva foi visto pela imprensa à época no seu potencial depreciativo, tendo alguns articulistas classificado o protesto como a forma mais severa de manifestação de desgosto perante alguém.



Figura 2: Protesto dos estudantes contra Staffa. Ao fundo, o Cinema Parisiense. Fonte: *O Imparcial*, de 17 de maio de 1913, p.5.

¹⁰Inclusive, há o filme *Barão do Rio Branco – A Nação em Luto – Os Funeraes*, de 1912, no qual o cortejo fúnebre é mostrado com uma multidão de curiosos, edifícios públicos e Hermes da Fonseca (presidente) acompanhando a marcha. Cf. Catálogo Filmografia Brasileira, em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> (acesso em 09 de outubro de 2016, à 01:03).

Caracterizado pelo relato do *União Acadêmica* como um “estrangeiro petulante”, a identidade de Staffa foi alvo de alguns estigmas (Goffman, 1988) que pairavam sobre os imigrantes italianos, dentro do intuito de legitimar o sentimento de revolta dos estudantes. A origem humilde do comerciante e o posterior acúmulo de riquezas, aliados à sua condição de imigrante, foram ironizados em *O Imparcial*: “O Sr. Staffa, hoje proprietário de palácios, automóveis e outras coisas bonitas, disse no seu *charabia* de calabrez, que tinha muita honra de haver começado a vida como engraxate, e ser hoje riquíssimo”¹¹. O estigma se traduziu na falta de polidez de Staffa aliada ao uso de um dialeto do italiano de forma agressiva, duas características atribuídas aos italianos pela imprensa carioca no início do século XX. Essas já haviam sido apresentadas em um artigo de uma edição anterior sobre os fatos, uma vez que o narrador assim situou os leitores do jornal: “Um estudante (...) ouviu a seguinte frase pronunciada pelo Sr. Staffa no vasconço especial que ele inventou para uso próprio: - *Qualquer dia deixo esses brasileiros aqui aos murros uns contra os outros e vou tomar uma indigestão de macarrão na minha terra!*” [grifos nossos] ¹².

A virulência de *O Imparcial* contra Staffa era tamanha que um cronista, em outra oportunidade, chegou a admitir que “a maioria da imprensa, porém, é tão claramente contra a pessoa do ‘finado’, que se chega a ter vontade de assistir à ressurreição do Sr. Staffa, só pra ter o gosto, o prazer, de enterrá-lo outra vez”¹³, o que é um indício de uma rede de sociabilidade hostil ao empresário. No mesmo artigo, o autor recorda sua condição de imigrante para confessar que torcia por sua ruína:

Como italiano que é, o Sr. Staffa deve ter noticia de duas cidades da Italia antiga que foram enterradas sob crostas de cinzas e pedra-pomes, pelo facto, muito simples, de ameaçarem a tranquillidade domestica do resto do mundo. (...) O Sr. Staffa deve, pois, agradecer aos estudantes a precedência no acto piedoso. Podia ser peor. O Parisiense, com dois dias, já está quasi desenterado. As cidades italianas, por muito menos, ainda estão mettidas em cinzas¹⁴.

Neste momento, precisamos destacar que a exibição cinematográfica no Rio de Janeiro era dominada por empresários estrangeiros. Além de Giacomo Staffa, havia seu compatriota Paschoal Segreto, além do espanhol Francisco Serrador e do francês Marc Ferrez¹⁵. Embora tenhamos detectado a origem estrangeira dos exibidores como um ponto de tensão com alguns segmentos da imprensa carioca, pautados pelo nacionalismo ao longo do levantamento para esta pesquisa (o que pode ser comprovado por algumas charges e crônicas

¹¹*O Imparcial*, de 23 de maio de 1913, p. 2

¹²*O Imparcial*, de 21 de maio de 1913, p. 2.

¹³*O Imparcial*, de 18 de maio de 1913, p. 2.

¹⁴*O Imparcial*, de 18 de maio de 1913, p. 2.

¹⁵Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.

contra eles veiculadas), o tom das críticas a Staffa por conta do protesto dos estudantes foi além dessas outras fontes encontradas.

Simultaneamente, Araújo (1985, p. 243) já havia detectado a denúncia em periódicos contra o público do cinema de Staffa, na edição de 11 de abril de 1908 da Revista *Fon-Fon*, na qual a intervenção da polícia era requisitada para conter o assédio de espectadores inconvenientes contra as mulheres, o que iria se repetir nos artigos que se sucederam ao protesto dos estudantes, e um indício de que se formava na imprensa uma opinião desfavorável a Staffa.

No Rio de Janeiro do início do século XX, Carvalho (1997, p. 31-37) e Chalhoub (2012, p. 89-114) também mencionaram os conflitos envolvendo brasileiros e estrangeiros em diferentes ordens. Enquanto Carvalho menciona a existência de jornais lusófbos, como *O Jacobino*, e a rivalidade entre operários brasileiros e estrangeiros, que dificultava a ascensão de doutrinas como socialismo e anarquismo, além de interferirem diretamente na organização sindical, Chalhoub aponta que essas rivalidades ajudam a compreender as rixas que muitas vezes terminavam em homicídios entre os diferentes setores da classe operária. Nas fontes aqui analisadas, é possível inferir que essa rivalidade também migrou para a conformação da cultura da classe média carioca e o protesto contra Staffa foi uma ocasião que permitiu a publicidade deste sentimento, no sentido de ser uma “zona privilegiada” de acesso à realidade social, atribuído por Ginzburg (2007, p. 179).

Continuando essa argumentação, podemos afirmar que, guardadas as devidas proporções, os estigmas veiculados contra os imigrantes italianos confundiam-se em muitos momentos com os que pairavam sobre as “classes perigosas”, tal como Schwarcz (2005) expôs a respeito da população negra recém-liberta da escravidão. O conflito entre os estudantes e Staffa também se insere num esforço de enquadramento das práticas relativas ao domínio do popular: à falta de contenção do exibidor, respondeu-se com indignação legitimada pela imprensa; à perturbação da ordem manifesta pela não aceitação do papel mediador do dinheiro, opôs-se o apelo à razão.

É possível argumentar que o conjunto de estigmas acionados contra Staffa e, consequentemente, contra os imigrantes italianos foi responsável pelo acionamento de uma *fronteira étnica*, no sentido atribuído por Barth (2000, p. 25-67). O autor percebe na cultura as descontinuidades e a manutenção problemática das fronteiras (étnicas ou não) para, em seguida, propor a ideia de que se devem observar os processos sociais como “atividade contínua de produção do mundo” (2000, p. 28), e, assim, reconhecer que os significados são relações entre uma configuração e um observador. Além disso, o autor reconhece que a cultura é distributiva e, sendo assim, é “compartilhada por alguns e não por outros” (2000, p. 31), estabelecendo-se uma lógica de distinção no acesso a determinados bens e oportunidades. A desaprovação das atitudes de Staffa representaria, por metonímia, uma resistência no senso comum (Berger & Luckmann, 2006) da classe média carioca à presença de estrangeiros no espaço urbano, valorando-os nas interações sociais como inferiores aos nacionais

e, no caso de estrangeiros que ocupavam posições socialmente privilegiadas como Staffa, como usufruidores ilegítimos da riqueza.

Assim, essa caracterização negativa de Staffa foi corroborada pelo *Correio da Manhã*, que criticou seu trato com o público do cinematógrafo, visto que “na fiscalização de sua casa não se coloca no papel de um homem que tem relações com o público, mas de um homem que manda, por ser dono da sua casa. Não é de hoje que se sabe que este senhor é áspero e rude no tratar os frequentadores do seu cinema”¹⁶. Disso resulta que os estereótipos sobre os imigrantes italianos, personificados em Staffa, chocavam-se frontalmente com os valores da classe média, que se pautavam pela contenção e pela cordialidade como formas de comportamento no espaço público.

Devemos destacar que todas as narrativas veiculadas pelos jornais encontradas ao longo da pesquisa ratificaram o ponto de vista dos estudantes. Não encontramos nenhuma fonte que defendesse o gesto de Staffa ou mesmo adotasse o seu ponto de vista sobre os fatos. Em todas as narrativas encontradas, os estudantes são apontados como heróis e Staffa como o grande vilão, uma espécie de melodramatização da experiência social na modernidade, na medida em que o melodrama se tornou um gênero básico nas narrativas sobre essa experiência e passou a permear o cotidiano dos sujeitos (Singer, 2001).

Além dos estigmas pelos quais os imigrantes italianos eram enquadrados, Staffa também foi mostrado como um comerciante ávido por lucros e com uma moral duvidosa. Uma breve anedota, que mais uma vez envolvia sua nacionalidade italiana, ilustra nosso argumento:

O Sr. Staffa rompeu em improperios calabrezes contra os brasileiros, ameaçando toda a Avenida Central com a vinda de couraçados de sua propriedade, afirmando que canhões não lhe faltariam.

Um trocista propoz-se a ser portador da encomenda dessas armas aos herdeiros de Menelik, caso o conde de Bolinari o desejasse.

— Conde de Bolinari?

— Sim – explicou o rapaz – a vista da quantidade de *bolinas* aqui existentes, o proprietário deste cinema passou a chamar-se conde de Staffa Bolinari¹⁷.

¹⁶*Correio da Manhã*, de 17 de maio de 1913, p. 3.

¹⁷*O Imparcial*, de 25 de maio de 1913, p. 2.

Ao acoplar o termo “bolina” a um sufixo que remetia ao italiano, o apelido concedido a Staffa o enquadra dentro de uma moral conservadora e, ainda, transfere o estigma para o cinematógrafo do qual era proprietário.

A dimensão moralizante dos que condenavam o cinematógrafo e seu proprietário foi claramente assumida por vários artigos que circularam pela imprensa. Aliada a ela, o discurso de profilaxia dos ambientes urbanos também teve impacto nos desdobramentos do protesto contra Staffa. Em resumo, as acusações contra o empresário eram: exploração do jogo, exibição de filmes pornográficos, permissividade em relação ao assédio às mulheres que fossem ao cinema sozinhas e condições de higiene precárias. Em um artigo publicado em *O Imparcial*, o cronista atribui-se “o direito, e até o dever, de apontar fermentos de perversão dos costumes, que se costumam insinuar na sociedade, para precaver contra eles o publico, e abrir os olhos das famílias”¹⁸, assumindo a reserva moral que supostamente lhe é atribuída por escrever em um jornal. Aponta a “licenciosidade” das fitas exibidas no Parisiense e protesta que “o Parisiense (...) excede os limites permitidos a uma casa de espectáculos”¹⁹.

Partindo do pressuposto de que seus interlocutores eram as famílias, especialmente os homens, o autor confessa o propósito de alertar as famílias “para que não se sujeitem ao vexame de ver certas fitas dinamarquezas ou anonymas, fabricadas, não para casas de diversão abertas ao publico, mas para cinematographos clandestinos”²⁰.

De acordo com Gay, “a família devia ser considerada o motivo principal da busca de sucesso material” (2002, p. 64) e, a esse domínio material, era acrescido um rígido controle moral em torno das práticas sexuais, exemplificadas pelo autor em sua obra na relação de Arthur Schnitzler com seu pai. Além disso, esse controle se mostrava ainda mais rígido tratando-se das mulheres, que sequer poderiam expor publicamente certas partes de seu corpo e encontravam no casamento a perpetuação da dominação masculina, lembrando Gay que “a palavra *obedecer*, que a mulher era obrigada a pronunciar durante a cerimônia de casamento, não era uma expressão oca” (2002, p. 71).

A campanha contra as fitas pornográficas não era um fenômeno isolado, podendo ser situada como uma das várias empreendidas por segmentos da classe média com o intuito de moralizar as práticas em torno do sexo, sobretudo aquelas empreendidas em espaços públicos, sendo a cruzada antimasturbação na Europa, de meados do século XIX, a mais famosa neste sentido (Gay, p. 166).

Valendo-se do mesmo aspecto moral que colocava em dúvida as práticas de Staffa, *O Paiz* qualificou o Parisiense como “cinema espelunca” e também detectou uma ameaça às famílias, na medida em que ao entrarem nele, elas “ouvem distintamente o tinir das fichas

¹⁸Cf *O Imparcial*, de 19 de maio de 1913, p. 2.

¹⁹Idem, *ibidem*.

²⁰Idem, *ibidem*.

no primeiro andar, o *cantar* da bola da roleta, e não raro, os tremendos palavrões que os jogadores infelizes não sabem conter”²¹. A condenação moral de *O Paiz* ao jogo transparece na reprovação a Staffa, uma vez que o exibidor mostraria seu descaso ao público, do contrário “jamais installaria por cima [do cinematógrafo] uma reles casa de jogo, que só mesmo os piores elementos podem frequentar”²².

Pelo fato de dispor na imprensa veiculadores dos seus padrões morais (que inclusive atuaram no descrédito da imagem de Staffa junto ao público carioca), a classe média conseguia criar alguns inconvenientes a quem os desafiasse, tal como Staffa o experimentou. Todavia, por ser um segmento da população minoritário, não possuía força política e social para fazer valer totalmente seus gostos nem impor sua vontade em relação ao jogo. Apesar de os setores médios pregarem a condenação moral ao jogo, a prática ligada ao domínio do popular (sobretudo o jogo do bicho) era não apenas tolerada pelo regime republicano, como também conseguia passar pela fiscalização da polícia com relativamente poucos constrangimentos de ordem legal, algo confirmado pelo caso de Staffa.

Em consonância à linha editorial do periódico, *O Paiz* publicou, em sua edição de 21 de maio de 1913, uma carta de um leitor sobre os episódios envolvendo o Parisiense, que foi replicada em publicações como *A Noite*, *Jornal do Brasil* e *Gazeta de Notícias*, periódicos diários de grande circulação como *O Paiz*. Em razão de sua repercussão, consideramos importante a análise de seu conteúdo. Assinada por “Um frequentador”, trata-se de uma carta apócrifa e, assim sendo, é possível especular sobre sua autoria, que não necessariamente seria de um frequentador do cinematógrafo de Staffa, mas poderia ser de um jornalista ligado ao *Paiz*, de um dos estudantes rebeldes ou até mesmo de um dos muitos inimigos do comerciante.

O autor da carta a inicia discordando dos estudantes no tom do protesto e da imprensa na condenação ao jogo e a Staffa por explorá-lo, ao ponderar que “como na sala de sessões ainda não se joga, ouvir apenas aquelle barulho contínuo de fichas que há em cima, não me parece de todo prejudicial”²³. O foco do relato é a condição precária da sala do Parisiense por conta da ambição de seu dono. Apresentando-se como um frequentador de todos os cinematógrafos do centro do Rio, o autor reclama da reforma feita por Staffa, que eliminou a sala de espera do cinema e obrigou os espectadores a esperarem pelas sessões no meio da rua e, ainda, instalou as poltronas “mais estreitas e incômodas do Rio de Janeiro”²⁴, encerrando a observação de modo irônico: “E olha que não sou muito gordo”²⁵.

O ápice da insatisfação do autor da carta é dirigido às condições sanitárias do Parisiense. Apela para que haja uma intervenção das autoridades da Saúde Pública para que haja uma

²¹*O Paiz*, de 19 de maio de 1913, p. 2.

²²*Idem*, *ibidem*.

²³*O Paiz*, de 21 de maio de 1913, p. 4.

²⁴*Idem*, *ibidem*.

²⁵*Idem*, *ibidem*.

desinfecção da sala de cinema, uma vez que ela anda cheia “de verminas ou, para melhor dizer, de pulgas e percevejos. Com os percevejos então é um horror!”²⁶. O autor encerra a carta recordando o perigo representado pelos percevejos para a saúde pública ao afirmar que “esses terríveis animaizinhos, de que o cinema do Sr. Staffa é um ninho, são também transmissores de moléstias”²⁷.

A preocupação com a limpeza de lares e de ambientes públicos foi abordada por Gay (2002, p. 219-228) por meio das várias publicações sobre limpeza disseminadas pelo gosto da classe média vienense ao longo do século XIX. Mais precisamente, “depois que a teoria dos germes como causadores de doenças passou a ser geralmente aceita, a dona de casa parecia ter sido nomeada auxiliar de médico” (2002, p. 220), pontuando que a questão da higiene vai ser central na conformação de um senso comum dos setores médios e da elite europeia a partir de então. Na carta analisada, o autor se identifica como “morador de Botafogo”, e o público frequentador do cinematógrafo de Staffa como sendo em parte de famílias deste bairro, por conta de o ponto do bonde entre o centro e Botafogo ser justamente em frente ao cinema. Assim, o anônimo insatisfeito revela-se em sua condição de classe média, além de mais um vestígio de que o público do cinematógrafo também pertencia a essa classe.

No cenário brasileiro, Chalhoub (1996, p. 29-35) apontou a existência de uma ideologia da higiene que, a partir de meados do século XIX, passou a ser difundida contra as habitações populares na então capital do Império (cortiços) e transformou os pobres em alvos de um duplo estigma: social e sanitariamente perigosos. Às grandes epidemias de febre amarela, tifo, varíola e outras doenças, respondia-se com a condenação das habitações populares por parte das autoridades e com a tentativa de despejá-las, algumas vezes com sucesso. Desse modo, preparava-se ideologicamente o terreno para as grandes mudanças urbanas do início do século XX, e um de seus efeitos mais perversos: a expulsão da população mais pobre das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda assim, o apelo a um órgão de fiscalização de higiene encontra-se em consonância com essa ideologia, tal como descrito por Chalhoub (1996, p. 30). Segundo o autor (1996, p. 5-8), ao longo de sua trajetória, estes órgãos foram dotados de certa autonomia em relação à municipalidade e tinham bastante legitimidade perante a imprensa carioca. O apelo à higiene convertia-se, então, em uma retórica de defesa de uma gestão tecnoburocrática a um problema considerado universal, obliterando a dimensão classista da reivindicação, e mais a uma distinção em relação aos espaços ocupados pelas classes populares era apresentada como “natural”.

O periódico *O Imparcial* também abordou a questão da higiene. Ao relatar mais uma ameaça de protesto dos estudantes contra Staffa, fizeram menção ao tipo de protesto planejado:

²⁶Idem, *ibidem*.

²⁷Idem, *ibidem*.

“irem á rua Senador Pompeu n. 232 procurar o professor Tilman, trazel-o em triumpho até a Avenida, esvaziarem o Cinema Parisiense e fecharem-n’o á força, celebrando, então, uma cerimonia simbólica da entrega do prédio ao insigne domador de pulgas”²⁸.

Uma crônica intitulada *A História Natural das pulgas* — assinada por M. Mont, publicada na edição de 31 de maio de 1913 do periódico *O Imparcial* — satiriza as condições sanitárias do Cinema Parisiense. Por meio da comparação entre o professor Tilman — então célebre “domador de pulgas” — e Staffa, o autor faz apelo a um ideal de higiene muito fortalecido pelo discurso da grande reforma urbana da cidade. Após breves explicações sobre o inseto, o cronista assim se refere ao cinema e ao público do Parisiense:

Quando falamos da inteligência das pulgas, referimo-nos ás pulgas que se alimentam de sangue humano, como por exemplo as do Sr. Staffa, que se nutrem do melhor sangue do Rio de Janeiro.

Não é raro ver-se entrarem no Cinema Parisiense damas e cavalheiros gordos, rubicundos e, uma hora depois, sahirem de lá pallidos, abatidos: diz-se então que estão “staffados”; isto é, chupados pelas pulgas, carrapatos, mosquitos, percevejos etc²⁹.

Continuando seu argumento sarcástico, nomeia o cinema de Staffa como “Empresa Parisiense de Creação de Pulgas” e afirma que o empresário é um péssimo “educador de pulgas” e que, para isso, deveria contratar os serviços do professor Tilman, que teria essa capacidade, não sem antes atacar o primeiro ainda mais: “todos os milhões de pulgas existentes no Cinema Parisiense (...) são oriundos de um único casal importado directamente pela Casa Staffa”³⁰. Desse modo, o cinematógrafo de Staffa é retratado como um lugar indigno da presença de espectadores da classe média carioca, demonstrando que a ideologia da higiene também teve impacto nas práticas de consumo ligadas ao cinema.

Considerações finais

Diante do episódio do protesto dos estudantes contra o empresário Giacomo Staffa, foi possível perceber alguns indícios em torno da formação de uma cultura ligada à classe média no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. À insegurança gerada pela recusa de Staffa ao papel mediador do dinheiro em sua interação com os estudantes, respondeu-se com o apelo à manutenção da ordem.

²⁸*O Imparcial*, de 23 de maio de 1913, p. 2.

²⁹*O Imparcial*, de 31 de maio de 1913, p. 5.

³⁰Idem, ibidem.

O sentido do protesto pôde ser analisado porque foram consideradas algumas categorias interpretativas da realidade social desses sujeitos do passado. Assim, o “enterro” de uma pessoa viva foi compreendido como uma atitude de blasfêmia por parte dos estudantes à figura de Staffa, tendo como ponto de partida a espetacularização em torno dos cortejos públicos na *Belle Époque* carioca.

Consideramos também a dificuldade dessa classe média carioca incipiente de inserir-se na ordem política por meio do exercício efetivo da cidadania e o protesto dos estudantes como um sinal da projeção na esfera do consumo cultural de tensões advindas da falta de participação política. Por conta da necessidade de se posicionar perante a elite e de se distinguir da população mais pobre, a classe média carioca viu no consumo cinematográfico — um divertimento que não era acessível a boa parte da população carioca — a possibilidade de afirmar alguns de seus valores, tais como a contenção, o apelo à ordem e à moral e a valorização de práticas ligadas à higiene dos espaços públicos.

Embora essa afirmação ocorresse de modo precário (visto que a classe média era numericamente bastante inferior no contingente populacional do Rio de Janeiro no início do século XX), seus efeitos foram percebidos na imprensa da época por meio da condenação das atitudes de Staffa em relação aos estudantes, dos modos pelos quais conduzia seus negócios, de aspectos da sua personalidade enquadrada em alguns estereótipos em relação aos italianos e, finalmente, por meio dos ataques sistemáticos ao seu cinema. A blasfêmia dos estudantes contra Staffa foi enquadrada em todo o seu potencial conservador na manutenção da ordem e no apaziguamento das tensões sociais.

Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF) e Pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (FBN/MinC) - Rio de Janeiro - Brasil

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (org). *O guru, o iniciador: e outras visões antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, p. 25-67, 2000.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- _____. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud – a educação dos sentidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- _____. *O século de Schnitzler: a formação da cultura de classe média (1815-1914)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: the American Screen to 1907 – vol. I*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo & _____. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, p. 411-440, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.