A RELAÇÃO DA SALA DE CINEMA COM
O ESPAÇO URBANO EM SÃO PAULO
DO PROVINCIANO
AO COSMOPOLITA

PAULA FREIRE SANTORO

Dissertação de Mestrado apresentada no
curso Estruturas Ambientais Urbanas da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo, sob orientação
da Profa. Dra. Regina Maria Prosperi Meyer.

São Paulo, julho de 2004.

Autorização para reprodução de documento

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total deste documento, por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que citada a fonte.

Paula Freire Santoro.

São Paulo, julho de 2004.

Aos meus pais, Cibeles e Miguel.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, devo agradecer à minha orientadora Regina Maria Prosperi Meyer, que embarcou comigo nesse trabalho desde o momento em que era apenas uma curiosidade cidadã.

Agradeço também aos professores José Geraldo Simões e Ana Lúcia Duarte Lanna, que leram com atenção o meu trabalho e muito colaboraram no exame de qualificação, dando conselhos preciosos.

Um aparente trabalho solitário, nesse momento que sento para escrever, me pareceu um trabalho em equipe que contou com consultas e pequenas ajudas de muitas pessoas.

A consulta às bibliotecas e arquivos me fizeram conhecer pessoas envolvidas com a preservação de nossa história. Sobre a consulta ao Arquivo de Multimeios, no Centro Cultural São Paulo, agradeço inicialmente à Caetana, que sem querer acelerou a descoberta desse arquivo precioso, e às pesquisadoras Marisa e Andreia, que gentilmente ficaram me assistindo. A consulta à Cinemateca me trouxe os primeiros mapeamentos e abriu os olhos para a possibilidade do desenvolvimento desse tema como mestrado. À biblioteca da FAU-USP, agradeço em especial à Regina, que compreendia minhas fases de pesquisadora mais aflita e à Estelita, na FAU-Maranhão, cujo bom humor e compreensão me estimulavam à visitá-la sem atrasos. Agradeço também às pessoas que constroem sistemas digitais de pesquisa. A greve da USP que coincidiu com a finalização desse documento abriu meus olhos para a importância desse meio e das possibilidades de melhora na sua alimentação. Sem o mundo digital, eu não construiria essas “referências bibliográficas”. Sem os amigos, não conseguiria consultar os livros, como os que o Thyago emprestou.

Agradeço à pessoas próximas, que me ajudaram muito na precisão dos dados básicos: Vanessa Egle, que ajudou a mapear as diversões; Fernando Lima, que se divertiu descobrindo notícias enquanto fotografava as listagens de salas de cinema para meus mapeamentos; e Taís Jamra, colaboradora desde o embrião do trabalho nos meus desabafos, que ajudou na atualização de dados das salas.

Palpites no projeto gráfico não faltaram, agradeço à Beth e Roberto, pelas fontes, ao Renato Fabriga, pelos *softwares*, e em especial à Silvinha, cuja paz foi fundamental para o meu bem-estar e para o resultado gráfico dessa dissertação. Os bastidores de um trabalho como esse são intensos e emocionantes.

Agradeço ao Instituto Pólis, por alimentar-me de conhecimentos e desafios nos meus primeiros trabalhos como pesquisadora – em especial na figura da urbanista Raquel Rolnik –, e também por cobrir-me de apoios quando me ausentava. A equipe que trabalhou comigo no mestrado, ouviu minhas lamentações e alegrias, resgatou alguns pedaços do trabalho na impressora, e segurou todas as pontas, agradeço aos urbanistas de plantão: Kazuo Nakano, Weber Sutti e Paula Pollini. Ainda à lara por amadurecer rapidamente, assumir e tocar nossos trabalhos adiante.

Em especial, agradeço ao meu companheiro de trabalho e amigo, Renato Cymbalista, que reclamou, brigou e me obrigou a dividir com ele meus anseios e minhas descobertas, dando rumo à minha vida no momento em que ela se embaralhava.

Agradeço também ao Laboratório de Urbanismo da Metrópole (LUME-FAU), que na figura da dupla Regina Meyer e Marta Dora Grostein (com pitadas de Ciro Biderman) me ensinaram, incentivaram, disponibilizaram informações, equipamentos e seu tempo para meus eternos questionamentos. Dessa experiência no LUME-FAU, me agarrei com todas as forças à Regina Meyer, minha orientadora, e ganhei amigos queridos, que também me ajudaram, como a Luciana Travassos.

À minha família, devo agradecer especialmente aos meus pais, Cibele e Miguel, por valorizarem o trabalho acadêmico e pelos almoços e jantares que tanto colaboraram para a fome de aprendizado, com garfadas de censo crítico. À Mila, que além de super irmã, se envolveu no meu trabalho, leu os rascunhos e me ouviu bastante nos jantares com o Bruno. Agradeço também ao meu irmão, Marco, que tem dado frutos que alimentam minhas alegrias.

Agradeço muito à Van, pelo apoio amoroso, inspirador, e pela paciência e competência em me ajudar a aprimorar o estilo na redação.

Aos amigos, agradeço em especial às queridas Roberta e Yara, por me darem força, sempre. À Larru, pelas noites regadas à vinho tinto e pela tradução do resumo.

Aos palpites, dicas e ajudas finais, agradeço à Manoela, Pedro Butcher, Rê Motta, Liu, Verô, Fernanda Barbara, Camila, Nelson Baltrusius, Bianca, Marcelo Bitelli, enfim, agradeço a todos aqueles que de alguma forma me apoiaram nessa tarefa, cujos nomes, de tantos, não caberiam aqui. É surpreendente e muito positiva a maneira como as pessoas se envolvem com a nossa vida.

SANTORO, Paula Freire. *A relação da sala de cinema e o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

RESUMO

Para analisar a evolução da relação das salas de cinema com o espaço urbano em São Paulo, esta pesquisa pressupõe que tal vinculação – entre o edificado (sua arquitetura) e a situação em que está inserido (o urbano) – remete a uma idéia de cidade.

O estudo busca apurar os diferentes papéis das salas de cinema no espaço urbano. Aprecia inicialmente a passagem da exibição móvel para a fixa, edificada, e posteriormente traça os vários papéis das salas de cinema à medida que dispersam e se diferenciam, sempre recorrendo sobre as alterações na relação do urbano com as salas. Nesta trajetória, podemos observar que sua localização – antes em lugares de chão batido, improvisados, quase “fora da cidade” – passa a fazer parte de projetos e planos para a metrópole, alcançando assim o papel privilegiado que o cinema adquiriria no novo modo de vida cosmopolita.

Ao examinar tal relação, esse trabalho mostra que salas de cinema são freqüentemente projetadas e situadas não apenas para atender a uma necessidade urbana, mas para criar um cenário urbano. No caso de São Paulo, parecem às vezes (principalmente entre 1900 e 1930) satisfazer a um desejo de cenário urbano que simbolizasse progresso e civilização, distanciando-se do rural; em outros momentos (especialmente de 1930 a 1960), representavam um espaço urbano que buscava se distinguir não mais do campo, mas da cidade provinciana, no processo de construção de um modo de vida cosmopolita.

SANTORO, Paula Freire. *Movie Theaters and Urban Environment in São Paulo: Provincial to Cosmopolitan* [master's dissertation]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

ABSTRACT

To analyze the evolution of the relationship of movie theaters and urban environment in São Paulo, this research assumes that such link – between the building (or architecture) and its situation (or urban environment and its modifications) – alludes to a concept of city.

The study seeks to ascertain the different roles of movie theaters in urban environment. It initially appraises the passage from itinerant to fixed viewing, in buildings, and subsequently traces the various roles of movie theaters as they spread and differentiate, all the while discussing alterations to the relationship of urban environment and movie theaters. Throughout, we can observe that their locations – formerly in improvised unpaved areas, nearly “out of the city” – gradually become part of metropolitan projects and plans, thus achieving the privileged role that movies would assume in the new cosmopolitan way of life.

By examining said relationship, this work shows that movie theaters are often planned and located not merely for fulfilling an urban need, but for creating an urban atmosphere. In the case of São Paulo, they appear at times (mainly between 1900 and 1930) to satisfy a wish for an urban setting that symbolized progress and civilization, far from rural surroundings; at others (particularly from 1930 to 1960), movie theaters represented an urban environment that sought to distinguish itself no longer from the countryside but from the provincial city, in the process of building a cosmopolitan way of life.

SUMÁRIO

Introdução	15
Do provinciano...	21
As diversões mecânicas	25
São Paulo de antes da virada do século XX	28
Improvisando o lugar das diversões	31
Hotéis e restaurantes	48
O cinema ainda não tem o seu lugar, mas já tem um lugar	50
Melhoramentos urbanos	53
Avenida São João	65
O cinema adapta-se aos cafés, os cine-teatros	67
Nos salões e cafés	67
Os Cine-teatros	72
As dificuldades	77
Os primeiros cinemas	79
Novos cinemas, mesmas dificuldades	84
...ao cosmopolita	95
Novos atores: o Estado interventor, as elites culturais e sua relação com a burguesia paulistana	99
Nova configuração urbana: a emergência da metrópole	107
Uma introdução necessária	107

São Paulo metropolitana	108
Crescimento populacional	109
Industrialização e formação da classe média e do operariado	110
A formação da periferia	112
Nova forma de mobilidade, o rodoviarismo	112
Novo papel dos equipamentos urbanos	116
Descentralização das salas no urbano	122
Centro se reconfigura, o cinema vai para o bairro	122
Grandes cinemas de bairro	131
A Cinelândia Paulistana	133
Eixo Rangel Pestana/Celso Garcia	170
São Paulo está preparado para o seu público	183
Aumento do número de salas	184
O cinema é para todos e para uns: a diferenciação das salas	187
Palácios cinematográficos	213
Novas fachadas	220
<i>Drive ins</i>	224
Cinema de arte/cineclubes	226
Salas de bairro	231
Da lua-de-mel à retração	235
A televisão e a relação do cinema	239
Alterações de uso e de investimentos nas regiões do Centro e avenidas Paulista e Faria Lima	257
Mudança na forma de mobilidade e o novo conceito de acessibilidade	260
Permanências	261

Considerações finais	265
Referências bibliográficas	283
Anexo 1 – Listagem das diversões 1897-1914	297
Anexo 2 – Listagem cinemas	299
Anexo 3 – Listagem cinemas entre 1960 e 1990	301

Índice de mapas

Mapa 1 – Diversões 1889-1901	35
Mapa 2 – Diversões 1902-1906	37
Mapa 3 – Diversões 1907-1914	39
Mapa 4 – Diversões 1898-1901 com intervenções gestão Antônio Prado	55
Mapa 5 – Diversões 1902-1906 com intervenções gestão Antônio Prado	57
Mapa 6 – Diversões 1907-1914 com intervenções gestão Raimundo Duprat (1911-1913)	59
Mapa 7 – Cafés ou similares 1889-1914	69
Mapa 8 – Cinemas em São Paulo entre 1900 e 1929	87
Mapa 9 – Cinemas em São Paulo entre 1930 e 1939	123
Mapa 10 – Cinemas em São Paulo entre 1940 e 1949	125
Mapa 11 – Cinemas em São Paulo entre 1950 e 1959	127

Mapa 12 – Cinemas na Cinelândia	151
Mapa 13 – Cinemas no Brás	171
Mapa 14 – Galerias no Centro	197
Mapa 15 – Cinemas em São Paulo entre 1960 e 1969	249
Mapa 16 – Cinemas em São Paulo entre 1970 e 1979	251
Mapa 17 – Cinemas em São Paulo entre 1980 e 1989	253
Mapa 18 – Cinemas em São Paulo entre 1990 e 2000	255

Índice de tabelas

Tabela 1 – População no Município de São Paulo – 1872 a 2000	110
Tabela 2 – Maiores salas até a década de 60	129
Tabela 3 – Cinemas ao longo das avenidas São João, Ipiranga e São Luís – Cinelândia Paulistana	154
Tabela 4 – As 10 salas com maior público e suas capacidades	164
Tabela 5 – Cinemas no Brás, Belém, Pari, Mooca	175
Tabela 6 – Crescimento populacional da cidade de São Paulo e o crescimento do público anual de cinema – 1940 a 1970	244

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Abertura de salas de cinema em São Paulo	184
Gráfico 2 – Crescimento do público anual de cinema –1940 a 1970	245
Gráfico 3 – Crescimento da população entre 1940 e 1970	245
Gráfico 4 – Número de assentos nos cinemas entre 1940 e 1970	246
Gráfico 5 – Número total de salas anunciadas nos jornais	247
Gráfico 6 – Número de salas que foram inauguradas	247

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende traçar um itinerário (ou evolução) da relação das salas de cinema com o espaço urbano na cidade de São Paulo. Essa proposta de trabalho acadêmico nasceu da tentativa de entender a presença de suntuosos edifícios de cinema concentrados na região central e em suas proximidades, que pareciam fornecer pistas sobre um modo de vida diferente do atual, quando o edifício do cinema fazia parte de uma paisagem grandiosa e imponente que parece ter perdido sentido frente às inúmeras mudanças ocorridas na cidade.

O trabalho pressupõe que há uma relação entre o edificado (sua arquitetura) e a situação em que está inserido (o urbano e suas modificações). Pretende, dessa forma, remeter à conceitos de cidade, à sua evolução e ao papel desempenhado pelos equipamentos no percurso histórico de construção do espaço urbano. Moura Filha (2000, p. 11), ao estudar a relação dos edifícios teatrais com o espaço urbano aponta que, em um determinado momento, a cidade e seus edifícios possuem algumas funções que justificam a sua existência; em outros, seus edifícios e a paisagem que compõe podem servir para representar a sociedade que vive nesse local o seu cotidiano. Seguindo seu ponto de vista, a construção da cidade dá-se à imagem da sociedade que a habita.

Ao estudar a relação das salas de cinema e as situações urbanas nas quais estão inseridas, este trabalho reafirma essa primeira observação e mostra que a construção da cidade dá-se em função de diferentes necessidades de diferentes parcelas dessa sociedade que a habita, sociedade essa que se modifica e cujas classes buscam diferenciar-se através de diferentes cenários urbanos, alguns dos quais o cinema faz parte. Essas necessidades estão fortemente relacionadas com o modo de vida dos diferentes atores sociais presentes na sociedade urbana.

A construção da cidade dá-se também através de uma imagem de sociedade que se quer construir e que não necessariamente já está construída. Os equipamentos urbanos, principalmente os públicos e os de uso coletivo, muitas vezes são projetados com o pro-

pósito não apenas de atender uma necessidade, mas para a construção de um cenário urbano. No caso de São Paulo, as salas de cinema ora pareciam servir como cenário urbano que representasse a cidade civilizada, a cidade do progresso, distanciando-se do rural, principalmente nas primeiras duas décadas do século XX; ora pareciam representar a cidade cujo modo de viver não mais buscava diferenciar-se da imagem do campo, mas sim da imagem de uma cidade provinciana, na construção de um modo de vida cosmopolita.

Portanto a pesquisa reforça a proposta de estudar como se constroem as cidades, na medida em que marca diferentes papéis da sala de cinema no espaço urbano, divididos em dois momentos que marcam a passagem da atividade móvel para a fixa em salas, quando o cinema assume o seu lugar na modernidade.

Em um primeiro momento, a atividade cinematográfica é ambulante. A exibição dos filmes é feita em salas que recebem outras atividades culturais ou em edifícios improvisados cuja característica é a administração familiar. O cinema ou o edifício do cinema cumprem nesta etapa apenas sua função, assim como outras diversões da época. Não exercem um forte papel simbólico, ou estão vinculados à um modo de vida, tampouco são habituais. As primeiras diversões mecânicas, os cinematógrafos, são novidades e chegam na cidade juntamente com os avanços técnicos vividos no mundo a partir da Revolução Tecnológica. A relação com a cidade, ainda que timidamente, começa a se estabelecer, pois os locais escolhidos para exibição são aqueles em há um grande fluxo de pessoas, e muitas vezes até exercem atração populacional, chegando a subordinar os horários dos bondes aos horários de exibição dos filmes.

Esse momento, aqui chamado de “provinciano”, corresponde ao período em que a cidade ainda está submissa ao mundo rural, a cidade ainda não se constituiu, as atividades acontecem em locais fora da cidade, de forma improvisada.

O conceito de provinciano está ligado ao “sem elegância” ou sofisticação, ao atraso ou ao superado, ao mau gosto, ao grotesco. Esse conceito é estabelecido a partir da visão dos habitantes dos grandes centros, portanto a utilização desse termo está imbuída de juízo de valor estabelecido a partir da relação com os envolvidos com o modo de vida cosmopolita.

Entre esse papel inicial, onde a atividade cumpre uma função e um segundo, há um período importante de transição, marcado principalmente pelas décadas de 10 e 20, quando as salas fixam-se e a atividade já possui um público considerável. Seu desenho, seus

edifícios e a situação em que estão inseridos servirão ao desejo de progresso e civilidade, embora essa idéia de “civilidade”, associada ao modo de vida urbano europeu, às artes civilizadas, aos dramas e clássicos, ainda não está arraigada. É uma construção que ainda não está calcada na sociedade, no modo de vida paulistano. O público ainda está acostumado aos dramas, ainda é o das diversões. A sala fixa-se, mas ainda é um edifício adaptado. As tímidas modificações urbanas promovidas pelos melhoramentos não promovem a escala e ambiência desejada; sua inserção urbana no Triângulo Central, ocorre misturada aos diversos usos concorrentes, de forma pouco diferenciada. Além de enfrentarem inúmeros desafios para manterem-se funcionando, desde pestes até fornecimento de energia constante e de qualidade.

Em seguida, num segundo momento aqui intitulado como “cosmopolita”, corresponde à mudança do papel do cinema, quando a relação da sala de cinema com sua situação urbana é representativa de um modo de vida metropolitano, e por essência, cosmopolita. O cinema será escolhido como representante dos hábitos citadinos, adquirindo um papel fundamental como símbolo de lazer urbano, como representante da elite e, ao mesmo tempo, como entretenimento para as massas.

A idéia de cosmopolitismo está vinculada à um espaço essencialmente urbano, que recebe influência da cultura de grandes centros urbanos, de grandes cidades, apresentando características análogas. Nesse momento, o cinema adquire um papel chave, como atividade que ao mesmo tempo que é permanente, traz em seu bojo a possibilidade de “viajar para outros mundos”, de trazer os modos de vida de outros lugares para cá, de ilustrar a possibilidade de circular entre “cidadãos do mundo”. Em termos urbanos, é uma atividade voltada para a massa, para a escala da grande cidade, nesse sentido, muito vinculada como seus hábitos.

Novamente há o desejo de que o edifício e sua relação com o urbano sejam representativos desse novo modo de vida e estejam inseridos na construção desse cenário urbano, construção essa, que desta vez está calcada em importantes mudanças urbanísticas que acontecem de forma associada e simultânea com a implantação de salas de cinema para as massas. A relação do edificado com o urbano não está mais baseada na reforma, nos melhoramentos urbanos em pequena escala, mas envolvida com o planejamento da metrópole.

Entremeando a relação do edifício com o urbano, está a transformação da atividade cinematográfica em indústria de grande importância econômica, principalmente a norte americana. A evolução tecnológica promoverá a possibilidade de expansão da atividade, dos filmes falados, de novos projetores, alcançando uma escala geográfica de dominação muito grande, principalmente por parte da indústria americana, que enfrenta mercados cinematográficos em gestação, com pouco poder competitivo frente à sua explosão.

O trabalho está organizado em dois capítulos, evidenciando esses dois papéis. Para identificá-los foi elaborado um panorama que não chega aos dias de hoje, termina próximo às décadas de 40 e 50, onde o papel simbólico do cinema atinge o seu apogeu, com a formação da Cinelândia Paulistana. Para isso, algumas frentes analíticas foram estabelecidas e se aprofundam em determinados momentos, em outros, apenas permeiam o trabalho como um todo.

A primeira delas é a opção pela análise de uma relação. A extensão do período analisado cumpre o papel de demarcar a evolução da relação e não de estudar de forma vertical, ou pontual, as suas especificidades. O foco dessa dissertação é o percurso dessa relação. Nesse caminho, o trabalho parte da localização das salas e de suas modificações tipológicas. Ao invés de elaborar análises arquitetônicas profundas, o trabalho parte para uma análise mais ampla, onde o que orienta o itinerário é a sala de cinema e sua localização. Suas particularidades arquitetônicas são resgatadas, quando colaboram para a descrição dessa relação ou descrição do modo de vida.

A segunda é o estudo da história das atividades cinematográficas em São Paulo, que se abre para um recorte maior, até mesmo federal, em momentos onde pareceu necessário. Considerando a dificuldade de encontrar historiadores que trabalham com a história da exibição e das salas (Jean Claude Bernardet afirma que não há uma história da exibição), muitas vezes a pesquisa afastou-se do seu foco para investigar a produção de filmes, buscando encontrar – na sua relação com os atores envolvidos e com a forma de distribuição e exibição –, o pouco que poderia ajudar na construção de uma história da exibição e na identificação das mudanças de hábito e modos de vida que encontraram no cinema uma importante atividade de cultura e lazer urbana.

A terceira frente analítica, de certa forma correndo paralelamente à primeira, consiste numa retomada de aspectos da história da cidade de São Paulo, abordando suas mudan-

ças urbanísticas e também quem vivia na cidade, de modo a explicar e apoiar as observações centrais da dissertação.

Enfatizando muitas vezes aspectos da análise sociológica, a dissertação busca identificar quais são os atores envolvidos nas atividades cinematográficas – desde empreendedores, produtores, exibidores, público, agentes reguladores, e outros – e que relação tinham com as mudanças da relação da sala com o urbano ao longo do século XX. Também se destaca o mercado cinematográfico e imobiliário, como determinantes de morfologias urbanas e tipologias arquitetônicas.

Para a operacionalização da trabalho foram realizadas pesquisas em arquivos públicos, bibliotecas, cinematecas, situados principalmente em São Paulo. Os documentos utilizados abrangem um número grande e diversificado: decretos, censos, jornais, revistas, fotografias, literatura e historiografia nacionais.

Como se trata de um itinerário, não mergulha nas abordagens teóricas e estudos sobre a relação entre o edificado e o espaço urbano, abordagem tentadora, quem sabe para um futuro trabalho¹. Como já foi dito acima é a evolução da relação o eixo condutor dessa dissertação. Essa opção exigiu uma abordagem de todo o arco histórico. Uma análise pontuada em momentos específicos só poderia ser feita a partir do desenho do percurso histórico e de suas distintas etapas.

Como instrução para leitura, coloco que optei por contar a história de algumas salas de cinema em boxes que aparecem entremeando o texto. Dessa forma a leitura se torna mais fluída além de permitir os boxes funcionem separadamente.

1 Sobre essas abordagens, é importante ressaltar que há uma lacuna no Brasil em matéria de estudos que relacionem o edifício com a situação urbana em que está inserido, por isso a referência teórica utilizada nesses estudos está centrada em alguns teóricos, como Aymonino (1975) e Rossi (1995).

DO PROVINCIANO

Antes mesmo de virar o século XX já aconteciam as diversões mecânicas em São Paulo. O espaço era o das diversões de chão batido, improvisado. As diversões eram curiosidades, fantasmagoria, espetáculos mágicos. Os empreendedores, “charlatães de todas as espécies”. O espetáculo era para todos. Um início de atividade que, aos olhos da nova burguesia, ainda tinha um quê de mundano, de grotesco.

O surgimento de salas cuja atividade cinematográfica é regular e freqüente dá sinais do desejo de diferenciação de cultura e do cenário que abrigaria a cultura, ou do que se desejava como cultura de uma cidade “civilizada”, símbolo de progresso. Essa diferenciação futuramente seria entendida como popular em contraposição à erudita. No entanto, Machado (2002, p. 76-77) coloca que os filmes de cinema dos primórdios não eram ainda o que chamamos hoje de cinema:

Ele reunia na sua base de celulóide, várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestigitação, a pantonima, a feira de atrações e aberrações etc. Como tudo o que pertence à cultura popular, ele formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata. (...) A essas formas de expressão típicas das camadas mais desfavorecidas da população Bakhtin dá o nome de realismo grotesco (Machado, 2002, p. 76-77).

AS DIVERSÕES MECÂNICAS

As primeiras diversões mecânicas eram quadros estáticos que, com efeitos mecânicos de sobreposição e alternância, davam a impressão de movimento. Conhecidas como vitascópios, microfonógrafos, fotografia animada, lanterna mágica, cinematógrafos, diaphanoramas, motoscópios, presépios movimentados, diferenciavam-se pela relativa melhora de qualidade, que ora estava baseada em efeitos mecânicos, ora baseada em efeitos de luz e sombra (apenas após a descoberta da eletricidade); as diversões mecânicas partiam do silêncio para efeitos sonoros e musicais. Originaram a atividade cinematográfica que conhecemos hoje.

[1]

[1] Truque baseado em projeção utilizado por Robertson em seus espetáculos de fantasmagoria, século XIX (Machado, 2002, p. 7).

1 No período medieval, a maioria das atividades ou funções coletivas (como mercados, cerimônias religiosas e eventos governamentais) aconteciam em espaços abertos, principalmente nas praças. Depois do Renascimento, algumas atividades mudaram-se para edifícios especializados, edifícios pouco planejados e sem controles sistemáticos. Os teatros são um bom exemplo dessa fixação. As atividades também aconteciam de forma efêmera, nas festas. No séc. XII, as feiras (de *feria*, do latim, que significa festa de um santo) eram o encontro de mercadores, vindos de longe e duravam muitas semanas. Elas provocavam um fluxo de caravanas, de pessoas, vendendo e comprando diversos tipos de mercadorias, bebidas e comidas (Calabi, 1993, p. 23)

2 Quiniela é o jogo de apostas feito sobre as predições do resultado das partidas de futebol ou das corridas de cavalos (Floreal, 2003/1925, p. 192).

3 Sevcenko (2001, p.14-16) estabelece três partes mais marcantes do nosso tempo, referindo-se aos três tempos que foram marcados por importantes inovações tecnológicas. Uma primeira, que representa o período que vai do séc. XVI até meados do séc. XIX, quando as elites da Europa ocidental entraram numa fase de desenvolvimento tecnológico que lhes asseguraria o domínio de poderosas forças naturais, de fontes de energia cada vez mais potentes, de novos meios de transporte e comunicação, de armamentos e conhecimentos especializados. Uma segunda, que ocorreu ao redor de 1870, com a chamada Revolução Científico-Tecnológica, no curso da qual se desenvolveram as aplicações da eletricidade, o uso dos derivados de petróleo, a indústria química, usinas siderúrgicas e plásticos, além de novos meios de comunicação, dentre eles o cinema.

Inicialmente as diversões mecânicas eram exibidas nas festas¹, que em São Paulo, por volta de 1890, eram essencialmente religiosas, quermesses, onde aconteciam as diversões em geral. Vide, por exemplo, a reprodução sonora do fonógrafo na festa da Penha de 1897 ou os exercícios de ciclismo ou quinielas², com banda de música:

Entre os divertimentos, tem chamado muito a atenção do povo, o fonógrafo, que ali tem sido exibido por um moço brasileiro, o Sr. Carmo Barra.

É verdade que a admirável invenção de Edison tem sido a tal ponto exposta, que já perdeu, não obstante de ser nova, o seu ar de novidade. Todavia, o fonógrafo que funciona na Penha é incomparavelmente mais aperfeiçoado do que os conhecidos até então.

Assim, não tem ele aquele rumor produzido pelo funcionamento e que tanto obstava a nitidez do som. Os discursos de eminentes oradores são perfeitamente repetidos, de modo que não se perde uma só palavra, ainda que proferida num tom baixo (O Comércio de São Paulo, 08 ago. 1897, *apud* Araújo, 1981, p. 20).

Os aparelhos eram importados da Europa, e faziam parte de um rol de invenções tecnológicas que foram impulsionadas com a Revolução Científico-Tecnológica ao redor de 1870. Era principalmente através das artes visuais, fotografia e cinema, além dos bens de consumo, que os avanços científicos do século XIX no mundo chegavam em São Paulo. Sevcenko descreve várias invenções que coloca como criadas em uma mesma fase marcante de inovações tecnológicas³:

Há um novo salto naquele processo de desenvolvimento tecnológico, em que a incorporação e aplicação de novas teorias científicas propiciaram o domínio e a exploração de novos potenciais energéticos de escala prodigiosa. Isso ocorreu ao redor de 1870, com a chamada Revolução Científico-Tecnológica, no curso da qual se desenvolveram as aplicações da eletricidade (...). No mesmo impulso foram desenvolvidos novos meios de transporte, como os transatlânticos, carros caminhões, motocicletas, trens expressos e aviões, além de novos meios de comunicação, como o telégrafo com e sem fio, o rádio, os gramofones, a fotografia, o cinema (Sevcenko, 2001, p.14-15).

Esses novos meios de comunicação não demoraram a chegar por aqui. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-96 começaram a chegar ao Rio de Janeiro também em 1896 (Gomes, 1996, p.8; Sevcenko, 1998, p. 519)

e em São Paulo em 1897, com microfonógrafo e diaphanoramas, e em 1898, com um aparelho cinematógrafo igual ao de Lumière (Araújo, 1981, p. 14 e 27-28).

As artes visuais mudaram suas linguagens sob o impacto das novas tecnologias, assimiladas rapidamente pelo (novo) público. Nos documentos da época analisados por Sevcenko⁴, as primeiras exibições cativaram o público não somente pela novidade científica, mas pela sensação de ver mover-se figuras em tamanho natural, que comportava efeitos mágicos. Ao mesmo tempo que havia a percepção visual, havia um grande espaço para a imaginação e para o que ele chama de “agenciamento dos desejos e das disposições psíquicas mais íntimas de cada um”. Ao mesmo que expostos no espaço público, influenciavam o âmbito privado (Sevcenko, 1998, p. 518-521)⁵.

A forma como a atividade cinematográfica inseriu-se nas cidades, e em especial em São Paulo, está intimamente ligada às atividades de mágica, ao ilusionismo, às diversões, aos espetáculos de massa. Seus empresários eram “curiosos, *bricouleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio” (Machado, 2002, p. 15).

Os homens que abordaram o cinema como negócio, eles não pertenciam ao mundo comercial estabilizado e rotineiro dominado por portugueses. Eram quase sempre italianos, freqüentemente aventureiros, em cujas vidas pitorescas não pesava muito o lastro da respeitabilidade (Gomes, 1996, p.10).

É necessário tirar um pouco o brilho do intento inovador e notarmos que as atividades de diversões que originaram o cinema iam além do campo tecnológico, das invenções ou investimentos visando a industrialização. Arlindo Machado coloca que:

A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas as pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestigiadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynault), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de todas as espécies (Machado, 2002, p. 14-15).

As primeiras exibições pareciam muito pouco com um avanço tecnológico. Funcionavam em bases precárias, pelos empreendedores das diversões, em pequenos negócios familiares, sem muitos recursos para um público popular e para um mercado de pouca significação. Eram os cinemas ambulantes dos primeiros anos de atividade (Gomes, 1996, p. 23).

Esse momento citado acima corresponderia a essa segunda fase, em que o ganho de escala e difusão de valores europeus é prodigioso e a noção de domínio aparece, principalmente através dos efeitos produzidos pela possibilidade de recursos que promovem a destruição em massa. A terceira fase, representaria o período atual, com a Revolução da Microeletrônica.

4 Nesse texto Sevcenko baseia-se na pesquisa de textos de diferentes escritores do período, na tentativa de compreender tanto as mudanças provocadas pela introdução das novas técnicas e modos de vida quanto os efeitos da construção dos mitos da modernidade e da cidade moderna na experiência pessoal de diferentes grupos da sociedade carioca. Inicia com textos de Machado de Assis e João do Rio.

5 Essas colocações de Sevcenko (1998) já dão pistas para uma abordagem do início da atividade cinematográfica, da história do cinema, que não se restringiu à história de seus avanços técnicos, mas também envolveu o âmbito da percepção, da imaginação. Como coloca Machado (1997, p.15), a compreensão do nascimento e desenvolvimento do cinema deve ser analisada de forma mais ampla que pela sua produtividade industrial, pela sua história técnica.

SÃO PAULO ANTES DA VIRADA DO SÉCULO XX

A São Paulo que vai receber as primeiras diversões mecânicas ainda é uma cidade pequena, com cerca de 45 mil habitantes⁶ e tacanha, muito submissa ao mundo rural. A atividade produtiva, principalmente cafeeira, estava no campo. A São Paulo de então estava voltada para fora, para o comércio com o exterior, para as atividades portuárias, servindo como um entreposto comercial, e para dentro, para o interior, de onde vinha a principal riqueza a ser exportada, o café.

A posição comercial estratégica da cidade atraía viajantes e comerciantes, que animavam a cidade pouco povoada. Sua população era formada por portugueses, índios, por escravos libertos (mais ao final do século XIX), e alguns imigrantes que, ora passavam por aqui em direção às fazendas de café, ora ficavam e abriam pequenos negócios. Os homens se saudavam na rua. Conheciam-se e reconheciam-se nos seus papéis e trajés. Sabia-se quem chegava e quem partia.

A mulher da elite cafeeira está pouco inserida na sociedade urbana⁷. Permaneciam responsáveis pela casa, nas fazendas. Até então o transporte se dava através de carros de bois, carroças, era muito custoso e difícil, o que servia como justificativa para a permanência das mulheres de fazendeiros na fazenda, viajando apenas para ter filhos ou em grandes ocasiões (Morse, 1957, p.147).

A cidade era pequena, com um perímetro urbano que abrigava diversos usos (habitação, comércio e serviços) no espaço conhecido hoje como Triângulo Central, formado pelas ruas Direita, São Bento e Quinze de Novembro (Toledo, 1996, p. 124)⁸. Os arredores eram formados por chácaras.

Poucas ruas eram pavimentadas. Os meios de transporte dependiam de tração animal⁹ e davam conta do pequeno perímetro, além de conectá-lo com as chácaras próximas, que ainda desenvolviam atividades agrícolas, cujo produto predominante era o chá. As ruas eram largas para possibilitar a passagem de carroças. Não havia diferenciação entre leito carroçável e calçada na maioria das ruas, exceto a região do Triângulo.

As casas coloniais eram muito próximas da rua, geralmente sem recuos, com portas e janelas abrindo para a rua. Os sobrados de taipa, da elite, diferenciavam-se das casas térreas mais humildes, às margens da ladeira de acesso à cidade. Assim como a técnica

6 Em 1886, São Paulo tinha 44.033 habitantes (Langenbuch, 1971, p. 123).

7 Chamo atenção para o trabalho de Dias (1984) que aborda a situação da mulher que sobrevive “nas frestas sociais, à margem do trabalho signifi-
ficante”, mostrando sua presença na cidade de São Paulo do séc. XIX. Abordagem que merece destaque frente à historiografia tradicional que costumeiramente concentra-se em descrever apenas a presença da mulher da elite, a qual me refiro nesse momento.

8 A descrição desse perímetro era feita pelos viajantes a partir dos marcos religiosos, torres de igrejas. O limite da cidade dava-se pelas 3 igrejas: Carmo, São Bento e São Francisco.

9 Americano (2003, p. 175-176) descreve os carros de praça (fiacre), tálburis e landôs, diferenciando-os. A maioria tinha choferes e diferenciavam-se pelo local onde o cocheiro ficava, ou pela quantidade de lugares.

[4]

[2]

Fig. 7 - S. Paulo nel 1801.

[3]

[2] Mapa com a mancha urbana em 1881 (Lodi, s/ data).

[3] Intenso tráfego de tálburis na rua Quinze de Novembro em 1892 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 75). Foto: Marc Ferrez.

[4] Mapa da Capital da Província de São Paulo – seos Edifícios públicos, Hotéis, Linhas férreas, Igrejas Bonds Passeios, etc. Publicado por Francisco de Albuquerque e Jules Martin em julho de 1887 (Toledo, 1996, p.23).

– por exemplo, a feira da Penha era sempre à frente da igreja da Penha –, isso não significava que o local estava estruturado para tal, e sim que aquela atividade acontecia lá, dentre outras que poderiam utilizar-se do mesmo espaço.

As diversões mecânicas ou ópticas, aqui também denominadas atividades cinematográficas, foram precursoras do cinema que conhecemos hoje. Ainda não havia eletricidade. Misturavam-se às diversões, aconteciam nos mesmos espaços, muitas vezes até de forma intercalada. O cinema tido como uma diversão entre outras, de forma improvisada, irá desaparecer poucas décadas depois, e aí reside a importância de se entender onde as diversões aconteciam e como foram ganhando espaço diferenciado na cidade.

IMPROVISANDO O LUGAR DAS DIVERSÕES

As diversões aconteciam nas festas ou em salões, de forma improvisada, geralmente em grandes espaços abertos, próximos ao núcleo edificado da cidade, e também nos centros de Santo Amaro e Penha. Muitas vezes havia mais de um tipo de diversão no mesmo espaço, fosse ele aberto ou fechado. Esses espaços eram poucos. O público era diversificado e aparentemente pouco segregado, uma vez que os espaços eram abertos, quase públicos.

Em um mapeamento elaborado a partir de uma listagem das diversões que apareciam em jornais dessa época (1897-1914), elaborada por Araújo (1891, p. 251-328), as diversões mecânicas aparecem cerca de 15 vezes. Ora essas diversões apareciam na listagem com o seu nome próprio (ex. Panorama, Lanterna Mágica), ora apareciam como um evento que ocorria dentro de um local, como nos salões: Salão Paulicéia ou Progredidor¹⁰, no Teatro Apolo¹¹, no Eugênio Hollender (espaço de novidades), Salão New York em São Paulo¹² ou no Ao Carioca.

As diversões listadas por Araújo nesse período, quando espacializadas, mostram diferenças na sua localização (ver Anexo 1–Listagem das diversões 1897 a 1914 e Mapa das diversões 1897-1901 que aparece a seguir).

De um lado, os circos, os eventos envolvendo animais (como hipódromo), as atividades esportivas (como boliche, velódromos) e até mesmo as touradas aconteciam em espaços

[6]

10 O Salão Paulicéia em 1897 é reinaugurado com o nome de Salão Progredidor, no mesmo endereço, rua Quinze de Novembro, 38.

11 Ver Box Teatro Apolo/Teatro Santana.

12 Ficava na rua Quinze de Novembro, próximo ao jornal O Estado de S. Paulo.

[6] Recorte de Jornal da coluna “Theatros, bailes e...” divulgando as diversões do dia (Correio Paulistano, 21 de ago de 1901).

abertos mais afastados do Triângulo Central. É o caso, por exemplo, das touradas na Praça da República¹³ ou dos circos no Largo da Concórdia. Esses locais eram descampados, geralmente planos. Jorge Americano descreve as atividades desenvolvidas na Praça:

Chegamos à Praça da República. Era um descampado, ora poeirento, ora enlameado, conforme a época do ano. (...)

Na praça, armavam-se rodas-gigantes e circos de cavaleiros giratórios, tocados a vapor.

Armavam-se também circos de espetáculos.

De um, eu guardo recordação forte. Depois do palhaço, dos macacos, do cachorro ensinado, da amazona, dos ginastas, passou-se à segunda parte, a pantomina (Americano, 2004, p. 116).

13 A Praça da República nem sempre foi conhecida assim. Antes disso era conhecida como Largo dos Curros, tradicional campo de treinamento de cavalos e cocheiros. Em 1865 passou a se chamar Praça Sete de Abril e, depois da Proclamação da República, em 1889, Praça da República

[07] Tourada na Praça da República, em 1902 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2002, p. 99). Foto: Edgard Egydio de Souza.

[07]

[8]

[10]

[9]

[11]

[8] [9] [10] Praça da República em 1890
(Pontes, 200, p. 201-202).

[11] Prédio da Escola Normal, em 1894
(Pontes, 2003, p. 202).

[12]

[13]

Do outro lado, os salões, cafés, teatros ou casas concentravam-se no Triângulo Central ou bem próximos a ele, aproveitando-se da vida urbana, da agitação do comércio e dos passantes que circulavam por ali.

As atividades cinematográficas como motoscópio, panorama, cinematógrafo acontecem nessas casas e salões, nesse perímetro, mais central, mas também eram realizadas na Praça da República, “em um salão debaixo das Montanhas Russas” (Araújo, 1981, p. 261).

Quando aconteciam em edifícios, as diversões se davam em espaços improvisados construídos para outros fins e usados para apresentações de diferentes diversões. A distinção entre as salas de diversões e outros edifícios dava-se principalmente através de cartazes que anunciavam as atrações. A divulgação era feita através da distribuição dos programas, feita alguns dias antes com o local onde o ato se daria e também através dos jornais de circulação diária, como por exemplo, no O Comércio de São Paulo, ou Correio Paulistano ou A Noite.

Nesse primeiro momento, ente 1890 e 1901, as exhibições não eram constantes, não havia um público numeroso.

Já existiam edifícios chamados de “teatros”, que além de serem locais para a encenação de peças, abrigavam bailes de carnaval, exposições de arte¹⁴ e de cera e serviam como salas de cinema.

Não havia então um local próprio para exhibir apenas diversões mecânicas. Muitas vezes as atividades se sobrepunham, e os filmes não eram a atração exclusiva, nem principal, como é o caso das exhibições de cinemascópio antes dos bailes de carnaval no Teatro Apolo (Araújo, 1981, p. 29). São exemplares desses edifícios adaptáveis, o Teatro São José (1864), Teatro Polytheama (1892), o Teatro Apolo (1898) e o Teatro Santana (1900).

14 Vicente de Paula Araújo cita a exposição do pintor Almeida Júnior na rua do Paredão, junto ao Viaduto do Chá, perto da av. Formosa, e a exposição de cera no barracão de zinco do Teatro Polytheama.

[12] Anúncios dos Teatros São José e Politheama (Correio Paulistano, 26 de out. de 1890).

[13] Programa do Theatro São José (Correio Paulistano, 26 jun. 1890).

Mapa 1 - Diversões 1889-1901

- salões, casas, cafés
- cinematógrafos, mostoscópio, etc.
- teatros
- circos, atividades c/ animais, esportes
- presépio, museu de cera, miniaturas
- quermesse, eventos religiosos

Fontes:
 Diversões - Araújo, 1981, p. 251-328;
 Mapa-base Sara-Brasil 1930 - FAUUSP, 2003.

Mapa 2 - Diversões 1902-1906

- salões, casas, cafés
- cinematógrafos, motoscópio, etc.
- teatros
- circos, atividades c/ animais, esportes
- presépio, museu de cera, miniaturas
- quermesse, eventos religiosos

Fontes:
 Diversões - Araújo, 1981, p. 251-328;
 Mapa-base Sara-Brasil 1930 - FAUUSP, 2003.

Mapa 3 - Diversões 1907-1914

- salões, casas, cafés
- cinematógrafos, motoscópio, etc.
- teatros
- circos, atividades c/ animais, esportes
- presépio, museu de cera, miniaturas
- quermesse, eventos religiosos

Fontes:
Diversões - Araújo, 1981, p. 251-328;
Mapa-base Sara-Brasil 1930 - FAUUSP, 2003.

TEATRO SÃO JOSÉ

[14a]

[14b]

[14a] Teatro São José nos anos de 1860, ainda na Praça João Mendes (Pontes, 2003, p. 168).

[14b] Edifício do Teatro São José, na esquina do Viaduto do Chá com rua Cel. Xavier de Toledo. Na foto, o prédio já abrigava os escritórios da Light, em 1923 (A Cidade da Light: 1889-1930, 1990, v. 1, p. 253).

O primeiro Teatro São José foi inaugurado em 1864, no Largo São Gonçalo, hoje conhecido como Praça João Mendes. Foi inaugurado com um drama escrito pelos estudantes da Academia de Direito da época. No entanto, sua inauguração não foi um sucesso aclamado pelo público, acostumado às comédias e diversões.

Com cerca de 1.200 lugares foi destruído por um incêndio em 15 de fevereiro de 1997. Após o incêndio um novo teatro foi reconstruído em outro local, próximo ao Viaduto do Chá, no Anhangabaú. Por volta de 1923 a Light comprou o local e construiu seu edifício próprio, cuja inauguração deu-se em 1929, com o nome edifício Alexandre Mackenzie (Porto, 1996, p. 20), que hoje abriga o Shopping Center Light.

TEATRO POLITHEAMA

O Teatro Politheama ficava na rua de São João com a rua Anhangabaú, propriedade da Cia. Antártica Paulista e arrendado ao Sr. Francisco de Sálvio. Em 1901, passa para as mãos da empresa de Pascoal Segreto, alterando o seu nome para Politheama Concerto (Araújo, 1981, p. 66 e 225). Em 1905, é renomeado Polytheama Paulista.

Foi inaugurado com 3 mil lugares em 1892, destinado originalmente para ser um circo de cavalinhos. Acolheu companhias teatrais e de ópera, e abrigava também um botequim com cadeiras e mesas de ferro e um tiro ao alvo (Pontes, 2003, p. 169). O teatro, assim como o Teatro São José, abrigava bailes de carnaval. Em maio de 1898 um:

Violento incêndio na Ladeira de São João ameaçou o Politheama que ficava em frente ao mercadinho. Foram destruídas quatro casas pertencentes à Cia. Antártica e danificado o *buffet* do teatro (...)

O Polytheama era um velho pardieiro condenado pela Prefeitura por não

oferecer nenhuma segurança, mas mesmo assim funcionava, desrespeitando a determinação das autoridades. Até que um dia, a sua poderosa proprietária, a Cia. Antártica Paulista, foi intimada severamente a fechar e reformar o teatro” (Araújo, 1981, p.38 e 69).

Em 1914 o teatro pegou fogo, provavelmente em função de problemas elétricos no momento em que era feita a manutenção. Nesse ano o teatro já era propriedade da Cia. Cinematográfica Brasileira.

[15] Rua São João na altura do Vale do Anhangabaú. Ao fundo, o Largo do Rosário, atual Praça Antonio Prado. À direita o Cassino Paulista, que abrigará o Bijou-Theatre e, ao lado, a entrada do Teatro Polytheama, por volta de 1902 (A Cidade da Light: 1889-1903, vol. I, p. 60).

[16] Programa do Theatro Polytheama. Destaque para a observação “salvo caso de doença ou força maior” que mostra a fragilidade da programação (Correio Paulistano, 21 jun. de 1890).

[15]

POLYTHEAMA PAULISTA
Congresso de maravilhas
 DA
Afama da Companhia Silbon
 O seguinte é a lista dos artistas que trabalharão nas 3 grandes funções da despedida salvo caso de doença ou força maior

OS QUATRO SILBONS
 Le premier acrobates du monde. Os únicos artistas do mundo que até hoje têm acompanhado o grande passo de se atirarem no ar em duplo salto mortal agarrando-se de mão a mão os srs. **Multon e Dashway**. Os grandes turistas atléticos! Os grandes artistas do mundo trabalhando nas TRES BARRAS FIXAS.

Os irmãos **Dales**. Os palhaços acrobatas nos seus jogos e outros trabalhos sem rival. Os **Girards**, Kate, Emil e Louis em original e immortal—imitados por muitos mas ganhos por ninguém até hoje.

Le **PETITE NETTU** em suas pequenas maravilhas.

Os **STIRKS** e os **ITACKERS**—as maravilhas em rodas com graça, elegância e acabando em pé firme.

Os **PATINADORES RUSSOS**—campeões dos rolladores.

O gordo policia inglês e o **DUDE** o mais comico acto até hoje visto.

THOMAZ HERBERT—Em seus trabalhos que tem causado tanta sensação

[16]

[17]

O Teatro Apolo, posteriormente Teatro Sant'Anna, localizava-se na Rua Boa Vista, 209. Foi inaugurado aproximadamente em 1898. No mesmo ano foi exibido o cinematógrafo Lumière, novidade já apresentada no Rio de Janeiro (Araújo, 1981, p.27).

O edifício foi demolido no início de 1989. No seu lugar foi inaugurado em 1900 o Teatro Santana, que funcionou como cinema entre setembro de 1907 e abril de 1908, período em que recebeu o primeiro cinematógrafo na cidade, trazido por Francisco Serrador (Galvão, 1975, p. 21).

Em 1912 foi demolido em função da construção do Viaduto Boa Vista.

Era uma construção em composição neoclássica de dois pavimentos. No térreo havia três grandes portas centrais e duas entradas laterais para o público. O andar superior contava com nove janelas, sendo as três centrais com balaustrada, maiores e em arco, e as demais menores. A entrada se dava por um largo vestíbulo e

a sala de espetáculos era dividida em platéia, balcão e camarotes. Em cada um dos três andares havia um *buffet* para servir aos espectadores.

A cena era bastante ampla e possuía vários camarins.

Segundo relatos, a decoração não era muito apurada, e a pintura sem muito capricho (Oliveira, 2002, p. 64).

[17] Teatro Santana em 1910 (Pontes, 2003, p. 169).

PALCOS E SALÕES

Realisou-se ante-hontem no Real Club Gymnastico Portuguez uma *soirée* dramatica na qual tomaram parte todos os socios do corpo scenico pertencente áquella briosa sociedade.

Representou-se *O noivo atrapalhado* e *Uma embrulhada*.

Esta comedia agradou muitissimo sendo todos os interpretes applaudidos sem reservas pelo avultado numero de espectadores.

Até que enfim, chegou a esta capital a celebre companhia de cavallinhos, que vem trabalhar no theatro S. José.

Na platéa, foi aberto um circo espaçoso, ficando o tablado prompto para formar de novo a platéa, em caso de necessidade.

Ficou assim o *S. José* apto para servir como theatro e como circo de cavallinhos, o que é deveras vantajoso, para o publico, que poderá melhor resguardar de do tempo, assistir a este genero de divertimentos.

A companhia estréa sabbado, e certamente o theatro será pequeno para accommodar todos aquelles que estão anciosos por verem o decantado quadrupede—*Blondin*.

PALCOS E SALÕES

O espectáculo de ante-hontem, no S. José, teve regular concurrencia.

Foram muito applaudidos os trabalhos das meninas Angelina Cantoni e Luigia Cusi; os dos *clowns* Cavallini, Fornaresio, Tonsie Pinta; os do prestimano Henry Taylor, os da athleta Josephina Cavallini e os dos irmãos Giacchi.

Applausos entusiasticos receberam: O professor Francisco Corradini que apresentou dois bonitos cavallos de raça admiravelmente amestrados em alta escola e o celebre elephante Jouski; a menina Lauretta Sabatini que executou com pericia arrojados trabalhos de equilibrio e *tensão* no trapesio e em uma corda, a toda altura do theatro, terminando-os, por jogar-se, lá do ponto mais elevado possivel, sobre a rede, com temeridade e correção extraordinarias, e o jockey Ercle Magni, que mais uma vez tornou-se alvo de estrepitosos applausos nos seus trabalhos em cavallo em pello.

Mlle. Loyal, victima da impericia com que foram seguros tres arcos por onde devia passar, num salto, sobre cavallo em pello, cahiu do animal e, batendo com a cabeça sobre o circo, ficou um tanto atordada; assim mesmo pretendeu continuar a trabalhar, mas o publico cobrindo-a com unanime salva de palmas não consentio, e a sympathica artista teve que retirar-se.

Para hoje está annunciada variadissimo espectáculo.

PALCOS E SALÕES

Pode-se dizer que com chave de ouro se concluíram as festas com que a Paulicéa mimoseou os innumerados convidados e visitantes que, para o lançamento da primeira pedra da nossa Exposição Continental, afiluraram em massa a capital deste Estado.

O aspecto que apresentou ante-hontem o nosso velho barracão do *S. José*, era verdadeiramente deslumbrante, não só pelo gosto com que foi ornamentado, como também pela presença da elite paulistana que alli compareceu com variegadas toilettes, dando á sala um colorido e brilhante phantastico.

O espectáculo compoz-se da opera *Martha* de Flotow, representada pelo Club Coral Mendelssohn, e da comedia: *O primeiro cliente*, producção do nosso prezado companheiro da redacção, dr. Gomes Cardim.

Fallar sobre a execução da primeira, é desnecessario e inutil, pois, todo S. Paulo já a ouviu e já applaudiu calorosamente aquelle delicioso grupo de amadores distinctos que, sob a direcção de um talentoso *diletante* como é o sr. Stupakoff, tem sabido manter-se em uma posição invejavel, pelos verdadeiros milagres que tem feito—dando-nos, de vez em quando, operas como a *Martha* e a *Stradella*.

A massa de espectores que enchia o vasto recinto do theatro, não poupon applausos

[18] Coluna "Palcos e Salões" descrevendo a reforma no Teatro São José (Correio Paulistano, 24 jun. 1890).

[19] Coluna "Palcos e Salões" contando sobre incidente no espetáculo do Teatro São José (Correio Paulistano, 04 jul. 1890).

[20] Coluna "Palcos e Salões" descrevendo a presença da elite paulistana (Correio Paulistano, 29 out. 1890).

Nesse momento, tanto o São José, como o Polytheama eram espaços adaptáveis às diversões em geral, mas raramente abrigavam as atividades cinematográficas. O São José, no mesmo ano que abrigou a Exposição Continental, com ópera, já havia sido reformado para receber o espetáculo de animais adestrados e cavalos de raça.

PALCOS E SALÕES

Até que enfim, chegou a esta capital a celebre companhia de cavallinhos, que vem trabalhar no theatro S. José.

Na platéia, foi aberto um circo espaçoso, ficando o tablado prompto para formar de novo a platéia, em caso de necessidade.

Ficou assim o S. José apto para servir como theatro e como circo de cavallinhos, o que é deveras vantajoso, para o publico, que poderá melhor resguardado do tempo, assistir a este gênero de divertimentos.

A companhia estréa sabbado, e certamente o theatro será pequeno para accomodar todos aquelles que estão anciosos por verem o decantado quadrúpede – Blondin. (Correio Paulistano, 24 jun. 1890).

As atividades de circo, e até mesmo as esportivas, também aconteciam nos teatros, ou em outros locais fechados e não aconteciam apenas em locais abertos. O Circo Holmer, por exemplo, esteve em 1900 no Teatro Polytheama e logo depois estreou na Praça da República. Os artistas de teatro reclamavam dessa variedade de usos:

TEATRO POLYTHEMA: “A Cia. de Brandão não vem mais a São Paulo trabalhar, porque a Câmara Municipal continua a tolerar o boliche naquele teatro”, era a queixa amarga do crítico do jornal O Comércio de 23/04/1898 (Araújo, 1981, p. 258).

Como se vê, os espaços para as diversões não eram muitos e eram polivalentes. A cidade também não estava preparada para grandes exposições ou eventos. A grande frequência de matérias no jornal Correio Paulistano que discutiam a montagem e organização da Exposição Continental mostra que não havia espaço físico para todas as atividades programadas, nem mão-de-obra suficiente para a sua realização. Contavam até mesmo com os moradores para a sua realização:

EXPOSIÇÃO CONTINENTAL

A comissão directora da Exposição Continental procedeu hontem á nomeação de commissões populares para a decoração e illuminação das ruas principaes desta cidade nos dias 25, 26 e 27 do corrente. Já se acham nomeadas commissões para

[21]

[21] Nomeação da comissão da Exposição Continental (Correio Paulistano, 19 out. 1890).

[22]

algumas ruas, a saber:

Rua Rangel Pestana

Travessa do Braz

Rua do Gazometro

Rua de S. Bento (Correio Paulistano, 19 out. 1890).

A iluminação à gás também dependia de dois homens, um para acendê-la, no início da noite, e outro para apagá-la. Também não havia infra-estrutura urbana para eventos maiores do que as festas e diversões tradicionais. Os eventos eram calcados no improviso e principalmente no desejo de alguns em trazê-los para a cidade. Jorge Americano conta que:

Nos dias de festa, a iluminação nos edifícios públicos e ruas centrais era feita por estrelas de gás.

Corriam tubos condutores de gás de iluminação pelas fachadas dos edifícios públicos, contornando as janelas e ornatos dos edifícios. Ao longo, de dez em dez centímetros, os tubos eram perfurados em estrelinhas, por onde, aberto que fosse o registro geral, escapava-se o gás. Bastava chegar-lhes uma chama que iluminavam-se em estrelas, em toda a extensão.

No centro da cidade, de um lado ao outro das ruas, arcos metálicos iluminados por igual processo. (Americano, 2004, p. 126).

A listagem de diversões, a pesquisa em jornais da época e os autores que descrevem a vida cotidiana nesse período (aprox. 1890 a 1900) fazem perceber que as atividades não eram constantes, muitas vezes representam uma só apresentação, ou poucos dias com a atividade em cartaz.

É o caso, por exemplo, do Cabaré do Sapo Morto, listado como um local que abriga atividades de diversão, que teve vida efêmera (Araújo, 1891, p. 251). Além de não ser encontrado nos jornais da época pesquisados¹⁵, Afonso Schmidt (2003/1954, p. 23) descreve-o como um evento relâmpago em seu livro de relatos:

Em 1897, São Paulo já era uma bela cidade. (...)

No ano anterior, tinham-se dado tumultos pela cidade. Logo depois, veio a febre amarela. Os paulistanos sentiam-se desolados. Era, portanto, da maior urgência fundar aquele café à maneira dos estabelecimentos de Montmartre, destinado à gente que se atribuía o título de *jeunesse dorée* e gostava de passar as noites em boa companhia, isto é, na companhia das bojudas garrafas de ouro fluido, proce-

15 Foram pesquisados os jornais Correio Paulistano dos anos de 1890 a 1901, em meses agrupados, geralmente envolvendo o 2º semestre dos anos (de junho a dezembro).

[22] Anúncio de iluminação à gás (Correio Paulistano, 11 ago. 1901).

dentes dos vinhedos de Reims. Organizou-se logo uma sociedade comercial, em comandita. A lista dos comanditários foi aberta com o nome de Cunegundes. Cunegundes era um cachorro boêmio que vivia nas rodas boêmias e cuja biografia tem sido contada por diversos escritores.

Aos Cunegundes seguiam-se trinta nomes de alegres rapazes, muitos dos quais, com o tempo, decaíram, isto é, tornaram-se cavalheiros circospectos e prestigosos. Reuniu-se o capital. O Cabaré do Sapo Morto – assim deveria chamar-se a taverna romântica – suscitou terríveis discussões entre os fundadores. Uns queriam-na chique, no centro, com lustres, altos reposteiros, garçons de uniforme exótico, porteiros de livre; outros desejavam-na pícara num porão, mesas pretas, fogão à vista, quintos de vinho, barris de cerveja, canecas de louça, caixeiros de touca, como nas gravuras dos romances...

Depois de muita troca de doestos, ficou assentada medida conciliadora. Realizar-se-ia um jantar na Ponte Grande, seguido de baile, para melhor discutir-se o assunto. E isso se fez, com entusiasmo talvez excessivo. Foi uma festa que durou três dias. Quando ela terminou, viu-se que o Cabaré do Sapo Morto já não poderia ser instalado. Mas por quê? Ora essa, porque os alegres comanditários tinham comido, bebido e dançado todo o capital... (Schmidt, 2003/1954, p. 23-24)¹⁶.

Essa eventualidade das diversões pode ser notada também pela frequência da coluna “Palcos e Salões” do jornal *Correio Paulistano*, que circulou entre 1890 e 1900 (período pesquisado nesse primeiro momento do trabalho). Não era sempre que aconteciam eventos, e também não era sempre que a coluna era publicada. Quando aconteciam grandes exposições, como é o caso da Exposição Continental, realizada em 1890, a coluna não era publicada, os profissionais envolvidos nas diversões fechavam seu cotidiano em torno de um evento, promovendo uma parada na difusão das diversões (que talvez represente uma pausa também na realização das atividades de diversão, o que pode realmente ter acontecido).

Essa falta de infra-estrutura urbana é fundamental para entendermos a eventualidade dos eventos, que não permaneciam por muito tempo, e também para compreendermos a dificuldade de uma atividade se fixar em um edifício específico. Os primeiros anos após a chegada da eletricidade na cidade vão colaborar para aumentar a frequência dos eventos e para ajudar na fixação deles em salas próprias. Nesse momento, porém, o fornecimento de energia ainda não é constante e garantido.

16 Essa citação também mostra como a elite parecia indecisa entre “chique” e “pícara”, definições que tinham localizações bem precisas, a “chique” no Centro e a “pícara” em um porão úmido e escuro, provavelmente afastado do Centro. O desejo da elite de assemelhar-se à cultura européia está intimamente ligado à fixação da atividade cinematográfica. As salas simbolizariam a cultura europeizada. Ao mesmo tempo, a dificuldade do público (acostumado às diversões) de envolver-se com os dramas e óperas, dará sinais de que essa dúvida não se refere apenas ao ambiente do local onde seria localizado o equipamento, mas também ao conteúdo do que era exibido.

[23]

17 De acordo com Rolnik (1997, p. 35-36) os hotéis cortiços eram pensões para operários sem família, com quartos coletivos, uma das várias versões de habitação coletiva precária. Esses locais serão eliminados do centro da cidade, área mais valorizada, quando dos melhoramentos propostos pelo 'Plano de Melhoramentos da Capital', que propunha o alargamento das ruas, a instalação de casas de operários. Esses passam a morar nas várzeas, em bairros com o Brás.

[23] Rua e Largo de São Bento, em 1905. Na virada do século os hotéis estarão próximos a locais com farto transportes: detalhe para a mistura de transportes, o bonde e veículos por tração animal. Ao fundo, hotel Rebecchino (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 84). Foto: Guilherme Gaensly.

Hotéis e restaurantes

Dentre outros equipamentos que ainda não tinham se fixado em edifícios estavam os restaurantes. A origem dos restaurantes também se deu com as feiras, que por serem temporárias atraíam pessoas que não tinham um local onde fazer suas refeições. Montavam-se espaços improvisados com o objetivo de “restaurar” a saúde através da alimentação. São Paulo, que recebia muitos visitantes pois sempre foi um entreposto comercial, aos poucos foi se adaptando às suas necessidades: pequenos hotéis, pensões e restaurantes, que também foram se fixando na área central.

Os hotéis também fixaram-se nesta, muitos deles nas mãos de estrangeiros. Em 1857 as atividades culturais misturavam-se em seis cafés, bilhares e hotéis. Depois de 1860, hotéis mais imponentes foram construídos, como o Itália, o Europa e o Globo, dobrando sua quantidade e diferenciando-se das velhas hospedarias e dos hotéis cortiços¹⁷.

Aos poucos vão surgindo os primeiros hotéis, modestos, os primeiros restaurantes, o teatro local, enfim, a vida social. É importante destacar como esses estão interligados. Morse descreve:

O Hotel do Comércio ficava aberto até 11 horas da noite e quando havia teatro, até uma hora depois do espetáculo; orgulhava-se de um chefe europeu competente e esperto, de uma padaria a serviço do público e de uma sala de bilhar. O Hotel de France costumava servir aos frequentadores de teatro, na sua sala de refeições, ou em aposentos particulares, petiscos, tais como “tortas de creme e doces, e pastéis de camarão, de galinha, *puddings*... com boa e variada comida (Correio Paulistano, 31 mar. e 19 jun. 1859, *apud* Morse, 1957, p. 104).

O funcionamento dessas casas, de caráter essencialmente coletivo, baseava-se no fluxo de pessoas que visitavam à pé a área do Triângulo Central, ou posteriormente, no transporte de bonde. O anúncio de um circo dizia que não teria espetáculo se chovesse: as estruturas eram efêmeras e não garantiam o conforto do público, bem como o público que usava os bondes provavelmente não sairia de casa se estivesse chovendo (Araújo, 1981, p. 20). Outro anúncio de exibição de cinematógrafo terminava com a frase “Depois do espetáculo haverá bondes para todas as linhas” (Correio Paulistano, 11 ago. 1890).

Os locais onde muitas pessoas transitavam eram os escolhidos para a localização das diversões, não havia até então uma diferença grande de valor da terra na pequena extensão da cidade plurifuncional¹⁸.

THEATRO SANT'ANNA
Companhia dramatica Italiana
Clara Della Guardia
 Dirigida pelo artista
ETTORE PALADINI
HOJE HOJE
Domingo, 11 de agosto de 1901
16.º espectáculo
 Última representação do drama histórico em 5 actos e 1 prologo, de Paolo Giacometti:
Maria Antonietta
RAINHA DE FRANÇA
 Protagonista a eminente actriz CLARA DELLA GUARDIA.
AVISO. - A demora da companhia nesta capital é limitadíssima, porém, só se repetirão as peças de grande successo.
 Os espectáculos serão intransferíveis ainda que chova.
 Amanhã *Cyrano de Bergerac*, grandioso drama heroico em 5 actos, de Edmond Rostand, traduzido em italiano por Mario Globe.
Preços: Frisas e camarotes, 35\$; cadeiras, 62; balcão, 1.ª fila, 78; balcão, outra fila, 68; galeria numerada, 28; geral, 18500.
 Os bilhetes acham-se á venda, das 10 horas da manhã ás 5 horas da tarde, na «Brasserie Paulista», largo do Rosário, depois, na bilheteria do theatro.
 Depois do espectáculo, haverá bonitos para todas as linhas.

THEATRO S. JOSÉ
SERVINDO DE HYPPODROMO
REAL COMPANHIA EQUESTRE ITALIANA
 Director-proprietario — **F. CANTONI**
 UNICA COMPANHIA DESTE GENERO ATE HOJE
 expressamente contractada para o Brazil, tendo sido fretado o vapor *Adri* também expressamente para conduzi-la de Genova ao Rio de Janeiro
 A mais esplendida e numerosa companhia equestre que existe na Italia!
SABBADO, 28 ESTRÉA SABBADO, 28
 Pessoal artistico composto de 120 figuras
 O serviço da arena é feito por senhoras (ecquieiras)
 O successo obtido por esta Companhia na Capital Federal onde realizou 90 espectáculos em 63 dias dispensam a empresa de fazer reclame!
 A imprensa fluminense foi unanime em proclamar-a como sendo a mais importante e grandiosa companhia Equestre que tem vindo ao Brazil, não só pelo merito dos artistas de que é formada, como pela rica e luxuosa mise-en-scène que apresenta nos seus espectáculos.
 Devido uma companhia de tal importancia apresentar-se em um theatro de 1.ª ordem, onde possa ser visto pelo mais escolhido publico; obteve a empresa que o sr. C. Rossi transformasse o elegante theatro S. José em CIRCO, igual aos melhores da Europa e ao theatro Lyrico da Capital Federal.
 A excellente banda de musica do Corpo Permanente tocará em todos os espectáculos d'esta Companhia.
 Apesar das extraordinarias despesas feitas para trazer a S. Paulo esta grandiosa Companhia, a empresa não altera os preços geralmente estabelecidos para qualquer Companhia das que tem vindo a S. Paulo os quaes são:
 Camarotes de 1.ª e 2.ª ordem, 15\$000 Varandas avulsas na 3.ª ordem 2\$000
 Biltos de 3.ª ordem 10\$000 Galerias 4.ª ordem 1\$000
 Cadeiras de 1.ª classe 3\$000 Entradas avulsas para camarote 2\$000
 Cadeiras de 2.ª classe, 2\$000 | tes
 Os bilhetes á venda na Casa Garcaux até ás 5 horas e depois no theatro.
 A Companhia terá uma limitadissima demora nesta capital e dará espectáculos todas as noites.
 Aos domingos dará 2 espectáculos um a tarde outro á noite.
 Os espectáculos são intransferíveis ainda que chova.

[25]

[24]

18 Rolnik (1997, p.25) coloca que os altos e baixos da economia cafeeira irão influir definitivamente na definição de imóveis urbanos como estratégia para a diversificação de investimentos. As interferências na valorização dos terrenos, a partir das definições de legislação urbanística, dos investimentos e melhorias urbanas começam a desenhar o espaço segregado que não existia na São Paulo escravagista.

[24] Destaque para o final do anúncio, onde está escrito “Depois do espetáculo haverá bon-des para todas as linhas” (Correio Paulistano, 11 ago. 1901).

[25] Destaque para o final do anúncio, onde está escrito “os espetáculos serão intransferíveis ainda que chova” (Correio Paulistano, 26 jun. 1890).

O CINEMA AINDA NÃO TEM O SEU LUGAR, MAS JÁ TEM UM LUGAR

A virada do século marca um período de grande aumento populacional, com a população chegando a aproximadamente 240 mil habitantes¹⁹. Essa nova população também muda de perfil. Ao final do século XIX, São Paulo cresce em quantidade populacional e qualidade de vida urbana, com mudanças inquestionáveis no modo de vida urbano, que durante o século XX irá buscar se diferenciar pouco a pouco da cidade de antes da virada do século, na tentativa de substituí-la pela cidade civilizada, que simbolize o progresso.

Lentamente a migração da elite cafeeira para a cidade de São Paulo irá reorganizar a sociedade e o espaço da cidade. As estradas de ferro, instaladas nas várzeas dos rios Tietê e Tamanduateí permitindo principalmente a ligação com o Oeste Paulista²⁰, correspondem à grande propulsora dessa migração. Com elas, os fazendeiros podiam gozar da vida e das diversões da cidade, ao mesmo tempo que conseguiam contato estreito com suas fazendas.

Além dos fazendeiros, uma pequena elite voltada ao setor financeiro (banqueiros, comerciantes) ganhou espaço e sociabilidade, além de edifícios como bancos, bolsa de valores, empreendimentos comerciais, que lentamente iniciaram as atividades industriais, promovendo o surgimento de uma pequena burguesia empreendedora, além de uma classe operária significativa.

A mulher da elite, com a migração da família da elite cafeeira para a cidade, passa a frequentar casas de chá e alguns eventos sociais, sempre acompanhada.

Já os homens de elite frequentavam as ruas, e encontravam-se em espaços diferenciados, restritos, como é o caso dos cafés. Uma pequena sociedade organizada ocupa os cafés, espaços de negociações políticas e pactos, espaços intermediários entre o público e o privado, espaços coletivos embora privados. O frequentador é convidado a participar, faz parte dessa sociedade. As casas passam a ter recuos, que funcionam como uma passagem do espaço público para o privado.

19 Segundo os Censos Demográficos do IBGE, a população em 1890 era de cerca de 64.934 habitantes e chegou em 1900 a 239.820 habitantes.

20 A abertura dos trechos de estradas de ferro mostram o avanço a Noroeste paulista na época cafeeira:

1. Cia Paulista (extensão da Santos-Jundiaí, aberta na direção Norte-Noroeste): em 1872, trecho de Jundiaí a Campinas; em 1876, de Limeira e Rio Claro; em 1881, até Descalvado.
2. Cia Ituana (aberta na direção Oeste): em 1873, trecho de Jundiaí a Itú; em 1879, até Piracicaba.
3. Cia Sorocabana (aberta na direção Oeste): em 1875, trecho de São Paulo a Sorocaba; em 1879, até Ipanema; em 1883, até Tietê.
4. Cia Mogiana (aberta na direção Norte): em 1875, trecho de Campinas a Mogi Mirim e Amparo; em 1878, até Casabrancas; em 1883, até Ribeirão Preto; em 1886, até Poços de Caldas (Morse, 1957, p.179).

A manifestação cultural ainda acontece em eventos efêmeros, embora cada vez mais sofisticados. Os eventos tradicionais, geralmente religiosos, passam a importar a cultura européia, difundida através das grandes exposições mundiais, e trazida pelas novas técnicas de comunicação ou através da cultura dos imigrantes. Estes, que vinham para cá tentar sobreviver, acabavam por trazer seus costumes, fazendo do conjunto de festas a representação da diversidade de culturas. Alguns historiadores como Morse destacam as mudanças sofridas nas procissões, que, já no final do século XIX não tinham mais o vigor religioso católico, misturavam santos, anjos com bandas de música, ciganos e imigrantes. As procissões também serviram como palco de manifestações políticas. Antônio Bento, pouco antes da emancipação (1888), dono de jornal abolicionista chegou a organizar uma procissão onde, ao lado de imagens de santos foram exibidos bárbaros instrumentos de tortura de escravos (Morse, 1957, p. 146-174).

Essas mudanças na sociedade serão acompanhadas por alterações urbanísticas que envolvem transformações nas formas de lazer. A crescente preocupação com a seletividade do público divide as diversões em eventos populares, geralmente em espaços abertos e coletivos, e eventos privados, controlados, promovendo um aumento, nas primeiras décadas do século XX, dos cafés e salões, cujos hábitos procuram se aproximar de uma cidade à imagem das cidades européias.

As atividades cinematográficas também sofrem alterações. Embora permaneçam as exibições de magia e ilusionismo, as novas fitas estão ambientadas nas principais capitais européias, introduzindo e difundindo o modo de vida dessas cidades, as grandes exposições européias, etc. As novas fitas têm seu espaço garantido nos cafés, salões e teatros na região do Triângulo, onde se dá a agitação urbana. A atividade de exibição de fitas se fixa em edifícios adaptados, e a essa altura já tem público cativo.

As sessões de cinema começam a assumir seu papel como importante difusor do modo de vida na Europa. Este já parecia incorporado na capital da República, no Rio de Janeiro.

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes

[26]

[27]

[26] Passagem da procissão pela avenida Rangel Pestana, nas proximidades do Largo do Brás, em 1910 (Pontes, 2003, p.230).

[27] Passagem da procissão pela rua Marechal Deodoro em 1912 (Pontes, 2003, p. 35).

transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo, os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima (Sevcenko, 1998, p. 522).

São Paulo – que ainda sofre os reflexos do Rio, que até então era o importante centro difusor do modo de vida na Europa –, assimila as informações sempre um pouco atrasada. Mas as primeiras décadas de transição do século XX irão mostrar que as potencialidades econômicas vieram reforçar o papel de São Paulo como foco de chegada da cultura estrangeira no país.

A estratégia europeia de aumentar o mercado consumidor da indústria incipiente, utilizou-se do cinema, ainda que fosse apenas nos temas tratados, para a formação desse mercado²¹.

21 Além dos temas dos filmes, a implantação e o programa arquitetônico das salas de cinema, suas inaugurações e freqüentadores, refletirão nas décadas posteriores, a mudança no modo de vida, muito influenciada pelos americanos.

[28] Rua Quinze de Novembro, sentido Largo da Sé, em 1902, na altura da atual rua 3 de Dezembro. Detalhe para a movimentação da rua (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 85). Foto: Guilherme Gaensly.

[29] Rua Quinze de Novembro, sentido praça da Sé, em 1920. Detalhe para movimentação, letreiros luminosos, linha de bonde (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p.112). Foto: Guilherme Gaensly.

[28]

[29]

MELHORAMENTOS URBANOS

O crescimento populacional promove a ampliação da área urbanizada, com a criação de novos bairros. Há também uma alteração na configuração da área central da cidade, promovida pelo poder público e investidores privados.

Em 1900 a primeira usina da São Paulo Light & Power Company Limited, situada na Rua Monsenhor Andrade, entrou em funcionamento. A substituição dos bondes de tração animal por elétricos possibilitou o surgimento da vida noturna, ampliando as possibilidades de diversão. Mas mais do que isso, preparou a cidade com a infra-estrutura necessária para a industrialização.

Os bairros do Brás e Pari receberam a primeira fase industrial de São Paulo. Os bairros industriais localizavam-se nas várzeas, próximos às ferrovias, com terras baratas que também abrigaram a nova classe operária, vinda da implantação da indústria. A imagem de poluição e trabalho operário ficou associada à várzea, do outro lado do Tamanduateí, enquanto a “vida higiênica” concentrava-se na área central e nos bairros de elite.

Os bairros residenciais nas colinas foram habitados pela elite cafeeira, que definitivamente mudava-se para a cidade, e principalmente pela burguesia industrial que se formava.

A administração pública procurou responder a esse crescimento, promovendo a abertura de novos bairros e também fazendo intervenções urbanísticas que atendessem às demandas dessa nova sociedade urbana, preparando a área central, para as atividades de comércio, serviços e principalmente opções de lazer para as elites.

As intervenções urbanísticas realizadas na administração Antônio Prado (1889-1910) vão modificar a localização das diversões. Por um lado, recortam os espaços abertos, criam jardins e praças, dificultando a realização de eventos populares, como por exemplo os circos, que necessitam de grandes descampados. Por outro, alargam ruas e passeios na área central, de forma a colaborar para o aumento de locais edificadas próximos ao triângulo, com novos cafés, salões, casas e mais cinematógrafos. Há um objetivo claro de dar nova identidade à área central da cidade e o número de locais que exibem fitas segue aumentando.

[30]

[31]

[32]

[30] Mancha urbana de 1905 (Lodi, s/ data).

[31] Inauguração dos bondes elétricos, na alameda Barão de Limeira, 1900 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 92). Foto: Guilherme Gaensly.

[32] Anúncio de venda dos animais que serviam para o transporte baseado em tração animal. Mostra a crescente conversão para o transporte baseado na eletricidade (Correio Paulistano, 24 set. 1901).

[33]

22 O engenheiro Victor da Silva Freire entrou na Prefeitura quando Antônio Prado assumiu, em 1898, e foi diretor da Secção de Obras da Prefeitura até 1926, quando desenvolveu junto com Eugênio Guilhem o projeto de melhorias para a área central. Apresentou em 1911 uma reflexão e proposta para intervenção para São Paulo chamada “Os Melhoramentos de São Paulo”.

[33] Rua e Largo de São Bento em 1905 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 84) Foto: Guilherme Gaensly.

[34] Fotos da rua Quinze de Novembro após as obras de alargamento (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p.76-78) Foto: Guilherme Gaensly.

[35] Praça Antonio Prado em 1920. O prédio à frente, à esq., é o palacete Martinico, então sede da Light & Power (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 113). Foto: Guilherme Gaensly.

[36] Viaduto do Chá, durante obras de reestruturação de seu leito para trânsito dos bondes elétricos, em 1902 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 73). Foto: Marc Ferrez.

São intervenções como a remodelação do Largo do Arouche, Praça da República e Largo do Paissandu; a construção de uma nova igreja, ao centro do Largo do Rosário; o início da construção do Teatro Municipal (1903-1911); a reforma do Viaduto do Chá; [33] retificação do Largo de São Bento; a ampliação Largo do Rosário (atual praça Antônio Prado); [35] a construção do prédio Martinico, com 5 andares (que será sede da Light, depois do jornal O Estado de S. Paulo); [34] o início do alargamento da rua Quinze de Novembro em 1901; o início do realinhamento das ruas Direita, da Quitanda, do Comércio (atual Álvares Penteado) e Quintino Bocaiúva (Campos, 2002, p. 85-86). Ver Mapa 4 – Diversões 1898-1901 com intervenções gestão Antônio Prado, Mapa 5 – Diversões 1902-1906 com intervenções gestão Antônio Prado e Mapa 6 – Diversões 1907-1914 com intervenções gestão Raimundo Duprat.

Se por um lado, algumas das intervenções são pequenas e delicadas – as reformas realizadas tinham como princípio a adequação do tecido através do alargamento de algumas avenidas, sem grandes mudanças viárias – há uma mudança considerável no bojo dos projetos e intenções de obras visando a expansão da área central para além do Triângulo, através da construção de viadutos. A fase de projetos e abertura de uma série de viadutos ficou conhecida como a “era dos viadutos” e foi promovida pela atuação de Victor da Silva Freire²², Diretor de Obras Públicas. Os projetos, envolviam também obras de urbanização do Rio Anhangabaú e da Várzea do Carmo, propostas a partir do Plano Bouvard.

[34]

[34]

[35]

[36]

Mapa 4 - Diversões 1989-1901 com intervenções Antônio Prado (1899-1910)

- salões, casas, cafés
- cinematógrafos, mostoscópio, etc.
- teatros
- circos, atividades c/ animais, esportes
- presépio, museu de cera, miniaturas
- quermesse, eventos religiosos

Fontes:
Diversões - Araújo, 1981, p. 251-328;
Intervenções A. Prado - Campos, 2002, p. 86-87;
Mapa-base Sara-Brasil, 1930 - FAUUSP, 2003.

- 1** Remodelação do Largo do Arouche
- 2** Ajardinamento da Praça da República (1902)
- 3** Remodelação do Largo do Paissandu
- 4** Nova igreja do Rosário
- 5** Início construção do Teatro Municipal (1903-11)
- 6** Reforma do Viaduto do Chá
- 7** Retificação do Largo de São Bento
- 8** Ampliação do Largo do Rosário (atual Pça. Antonio Prado)
- 9** Prédio Martinico c/ 5 andares (Light, O Estado de S. Paulo)
- 10** Início alargamento rua Quinze de Novembro (início 1901)
- 11** Início realinhamento r. Direita, Quitanda, Comércio e Quintino Bocaiúva
- 12** Início da abertura da rua Cristóvão Colombo

Mapa 5 - Diversões 1902-1906 com intervenções Antônio Prado (1899-1910)

● salões, casas, cafés	1 Remodelação do Largo do Arouche	7 Retificação do Largo de São Bento
● cinematógrafos, motoscópio, etc.	2 Ajardinamento da Praça da República (1902)	8 Ampliação do Largo do Rosário (atual Praça Antonio Prado)
● teatros	3 Remodelação do Largo do Paissandu	9 Prédio Martinico c/ 5 andares (sede Light, O Estado de S. Paulo)
● circos, atividades c/ animais, esportes	4 Nova igreja do Rosário	10 Início do alargamento Rua Quinze de Novembro (início 1901)
● presépio, museu de cera, miniaturas	5 Início construção do Teatro Municipal (1903-11)	11 Início realinhamento r. Direita, Quitanda, Comércio e Quintino Bocaiúva
● quermesse, eventos religiosos	6 Reforma do Viaduto do Chá	12 Início da abertura da rua Cristóvão Colombo

Fontes:
Diversões -
Araújo, 1981, p. 251-328;
Intervenções A. Prado -
Campos, 2002, p. 86-87;
Mapa-base Sara-Brasil 1930
- FAUUSP, 2003.

Mapa 6 - Diversões 1907-1914 com intervenções Raimundo Duprat (1911-1913)

- salões, casas, cafés
- cinematógrafos, motoscópio, etc.
- teatros
- circos, atividades c/ animais, esportes
- presépio, museu de cera, miniaturas
- quermesse, eventos religiosos

- 1** Av. São João, da rua Líbero Badaró ao Largo do Paissandu
- 2** Abertura da rua Antônio de Godói
- 3** Início alargamento rua Conceição (atual av. Casper Líbero)
- 4** Construção do Viaduto Santa Efigênia
- 5** Alargamento rua Líbero Badaró, da av. S. João à rua Direita
- 6** Palacete Prates 1 (Prefeitura)

- 7** Palacete Prates 2 (Automóvel Club)
- 8** Residência Prates
- 9** Realinhamento rua Dr. Falcão
- 10** Realinhamento r. Álvares Penteado, da Quitanda e Quintino Bocaiúva
- 11** Continuação do alargamento da rua Quinze de Novembro
- 12** Abertura Praça da Sé

Essa gestão é o início da construção dos primeiros viadutos a fim de vencer a topografia e permitir a expansão do centro, marcando sua fisionomia. O primeiro²³ Viaduto do Chá, em estrutura metálica encomendada à Alemanha, idealizado por Jules Martin, é inaugurado em 1892, unindo o Centro Velho à chamada Cidade Novo ou Centro Novo²⁴. Em 1911 o arquiteto Bouvard faz o projeto de urbanização para o Vale do Anhangabaú, concretizado entre 1910 e 1920. O rio é então canalizado, e suas margens vêm abrigar três edifícios pertencentes ao Conde Prates (atualmente já demolidos) onde funcionaram a Prefeitura e a Câmara Municipal, a residência do Conde, algumas casas comerciais; além do Teatro Municipal. O conjunto de edifícios foi disposto metodicamente para que o conjunto desse um efeito de “centro cívico” que São Paulo nunca teve.

Ao mesmo tempo, a segregação em bairros diferentes que possuem diferentes usos e classes sociais atribui valor à terra, alterando radicalmente as situações urbanas, e indiretamente causando uma transformação nas edificações que justificassem os preços dos terrenos.

Não se pode dizer que a localização dos terrenos dava-se em função da presença do capital, mas sim que a presença do capital serviria para agregar valor às terras do centro, que concentrava comércio e serviços. Atribuir valor maior ou menor a terrenos em determinadas áreas e determinados usos está contido no princípio de segregação dos usos na cidade que configurava-se a partir desse momento. Mas, principalmente, a localização do equipamento vinha cumprir a função de mostrar a proximidade e conexão com o mundo europeu e com as vanguardas, de dar a identidade cosmopolita que se desejava em São Paulo.

A imagem da cidade que se queria construir não passava pela imagem do estrangeiro, que começou a trabalhar nas fábricas e a morar próximos delas; tampouco passava pela imagem do negro, que antes circulava pelas ruas do Triângulo e com as obras de melhoramentos foram definitivamente afastados para as bordas.

O jornal Correio Paulistano chama a atenção para o fato de que as festas também não pareciam mais locais indicados para a frequência da elite republicana, além de já haver uma preocupação com a seletividade do público e um certo preconceito com os imigrantes:

FESTA

Realizou-se ante-hontem na capital federal a festa da Penha, cheia de tradições populares.

[37]

23 O segundo viaduto, que conhecemos hoje, foi demolido em 1938 e o novo foi entregue no mesmo ano pelo prefeito Fábio Prado, como parte das obras propostas por Prestes Maia, que era eleito para a próxima gestão 1938-45. Na sua gestão fará ainda a remodelação completa do Parque do Anhangabaú, com suas ligações subterrâneas às praças Patriarca e Ramos de Azevedo (Galeria Prestes Maia, hoje MASP) e destruição de vários prédios.

24 De acordo com Porto (1996, p. 18), por trás do interesse de cruzar o rio havia o interesse imobiliário: já existia o projeto de 1879 do engenheiro Alexandre Ferguson de comunicar a rua Direita com a rua Barão de Itapetininga para abrigar a construção de 33 prédios de cada lado do vale do Anhangabaú que seriam alugados para estabelecimentos comerciais.

[37] Correio Paulistano, 31 out. 1890.

[38]

[39]

[40]

[38] Igreja N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos em 1904, antes de ser demolida para a remodelação do largo, que passou a chamar-se Praça Antônio Prado (Pontes, 2003, p.86).

[39] Uma nova igreja seria construída no Largo do Paissandu, em 1929. (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 122). Foto: Theodor Preising.

[40] Largo do Rosário em 1902, após remodelação (A Cidade da Light, vol. II, p.117).

Não houve este ano as cenas de capoeiragem e as desordens dos annos anteriores.

Apenas um caso lamentavel occorreu devido a imprudência:

Um indivíduo de nacionalidade portugueza que ia agarrado aos estribos de um trem ao passar sobre a ponte Amorim do Bom Successo, bateu contra uma columna fracturando o craneo e sendo lançado morto em baixo da mesma ponte (Correio Paulistano, 31 out. 1890).

Em relação aos territórios negros, Raquel Rolnik coloca que “as remodelações estabeleceram novos territórios negros, nos porões e cortiços do Centro Velho, sobretudo no Sul da Sé, na área que não foi objeto de muitas remodelações na região do Lavapés (contígua ao Sul da Sé) e nos campos do Bexiga” (Rolnik, 1997, p. 57).

Um exemplo claro do papel das intervenções é a remodelação do Largo do Rosário, por Antônio Prado. Candido Malta Campos coloca que:

O Largo do Rosário (atual praça Antônio Prado), situado na desembocadura daquela rua em direção aos novos bairros “nobres” do quadrante Oeste, foi ampliado e regularizado geometricamente entre 1903 e 1906. Para tanto foi demolida a antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, pólo de atração da comunidade negra, transferida para o Largo do Paissandu, também remodelado e ajardinado. Livre desse ‘estigma’, a praça assumiu o papel de coração da vida social e empresarial de São Paulo. No lugar da igreja, o irmão do prefeito, Martinico Prado Júnior, ergueu o prédio Martinico, o mais alto da cidade com seus cinco andares, ocupado pela sede da Light e pela redação do jornal O Estado de S. Paulo (Campos, 2002, p.83).

Seguindo o mesmo raciocínio, os edificios culturais passam a ser valorizados pois representam a cultura, que difere a cidade do campo. As atividades começam a se fixar. Precisávamos, não apenas de um certo número de teatros para quantificar e colocar a cidade numa posição urbana privilegiada em relação à outros centros, mas também de equipamentos cuja qualidade simbolizem e diferenciem a cidade urbanizada da cidade ainda atrelada à economia rural.

Faz-se necessário que a cidade tenha um grande teatro. Ou poderia estar escrito nas entrelinhas, faz-se necessário que a elite tenha um local privilegiado para freqüentar, diferente das diversões populares. É quando o Teatro Municipal (1911) começa a ser construído em um local privilegiado pela presença de bondes e pela abertura da av. Anhangabaú.

TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

[41]

[42]

Em 1911 foi inaugurado o Teatro Municipal projetado por Ramos de Azevedo, Domiziano e Claudio Rossi inspirados no Teatro da Ópera de Paris. A área lateral ao teatro, chamada Praça Ramos de Azevedo, encontra a av. Anhangabaú. A visual mais ampla do teatro é da sua lateral, uma vez que a fachada principal, composta por um largo (que foi palco de concertos de música), fica deslocada em relação ao eixo da rua Xavier de Toledo. [41]

A relação entre o edifício e este eixo viário é completamente diferente da organização que se dará posteriormente com as propostas de Prestes Maia da década de 30, embasadas em conceitos de regularidade, simetria e eixo tipicamente haussmanianas.

Em torno dele surgiram outros edifícios como o Hotel Esplanada, em 1925; a loja de departamentos Mappin, em 1939 (que antes era na Praça do Patriarca); e o prédio da Light, em 1929 (onde era o Teatro São José, no Vale do Anhangabaú). Mais que um marco urbano, o Teatro Municipal representava o que havia de novo, foi

o palco da Semana de Arte Moderna, em 1922, quando artistas inspirados nas vanguardas européias buscavam romper com padrões de arte estabelecidos.

[41] No final do Parque do Anhangabaú, o prédio imponente do Teatro Municipal em 1918 (Pontes, 2003, p. 165).

[42] Praça do Patriarca em 1927, vendo-se ao fundo o Teatro Municipal (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 140). Foto: A. de Barros Lobo.

[43]

[44]

[43] A Praça da República (1890) antes da remodelação era um descampado (Pontes, 2003, p. 201)

[44] Lago e jardim da Praça da República, (1920) Após a remodelação a praça é lugar de passeio, não de eventos. (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 117). Foto: Guilherme Gaensly.

Uma outra intervenção, que é exemplar de como elas afetam diretamente as diversões, é a remodelação da Praça da República, um dos espaços abertos onde aconteciam as diversões, festas e circos. Este é convertido em praça e recebe um ajardinamento com caminhos, lagos e locais aprazíveis. Já é uma preparação para receber novas construções em seu entorno. Em 1894, antes mesmo de ser remodelada, a Praça da República passou a abrigar a Escola Normal, depois a Escola Caetano de Campos, instalada num importante edifício planejado pelo arquiteto Ramos de Azevedo.

Juntamente com as remodelações e ações de afastamento da população mais pobre para fora do centro, afastaram-se também as diversões, na sua forma tradicionalmente improvisada, popular e empreendida por senhores “cujas vidas não pesava muito lastro da respeitabilidade” (Gomes, 1996, p. 10). As intervenções públicas foram parte de uma distinção clara entre diversões de elite e populares, determinando seus lugares. E o cinema terá o seu lugar no centro, ao lado das atividades culturais tidas como “mais elevadas” (óperas) e aos cafés.

Mas a atividade cinematográfica não deixará de acontecer nas várzeas, entremeando as fábricas e espaços populares. Justamente nesses locais ainda existem os empreendedores. O Brás, reduto de imigrantes que já tinham arraigada à cultura cinematográfica, será o lócus do início da produção de filmes nacionais. Os imigrantes serão os donos de empresas, de cinema, além de produzirem filmes.

Maria Rita Galvão coloca:

São Paulo civiliza-se. Freqüenta escolas, clubes, cafés-concertos, teatros, cinemas. (...) É todo o refinamento de uma cultura urbana e burguesa que se estrutura e irradia para as classes médias, seja em termos de realização ou de aspiração. Manifesta-se em soirées musicais, bacharelismo, teatro importado, literatice e também literatura.

Ao lado desta, paralela e desapercibida, uma subcultura surge e se desenvolve: um esboço de cultura operária. (...) Aquela das suas manifestações que nos interessa mais de perto – por que estreitamente ligada ao desenvolvimento do cinema em São Paulo –, o teatro, mal atinge as classes médias, e é totalmente ignorado pela classe mais alta, pelo menos a portadora de alguns costados. No entanto desenvolve-se com extraordinária vitalidade no período de duas décadas (Galvão, 1975, p. 16-17).

Avenida São João

A abertura da avenida São João, realizada entre 1912 e 1929, é um exemplo dos projetos modernizantes propostas para a região central. O projeto e a obra foram iniciados na gestão do Prefeito Raimundo Duprat (1911-1914), tomando uma direção diferente das propostas de melhoramentos de Freire. O traçado alongava-se muito além do Largo do Paissandu, onde o projeto Freire-Guilhem havia previsto a desembocadura do “Viaduto São João”, eventualmente atingindo Perdizes.

Em um momento em que os debates todos incidiam sobre a continuação do Parque Anhangabaú, a obra soou como uma iniciativa independente e tão logo aprovado o financiamento, os primeiros imóveis ao longo do eixo foram declarados de utilidade pública. Um grande processo de desapropriação, demolição, abriu uma cicatriz no tecido urbano, nos moldes das intervenções haussmanianas que promoviam demolições e reconstruções em Paris.

A Avenida dava as costas para o Anhangabaú e não realizava o projeto do viaduto que deveria cruzá-lo.

Ladeada pelo prédio da Delegacia Fiscal (1917), pela nova sede dos Correios (1921) e pelo monumento a Verdi (1922), voltava as costas ao Anhangabaú, adotando o padrão de boulevard uniforme, pontuado por praças como o Largo do Paissandu (1906), a praça da Vitória (1920, atual Praça Julio Mesquita) e a Praça Marechal Deodoro (terminada em 1929) (Campos, 2002, p.181).

O primeiro cinema da via remodelada, o Cinema Central, foi erguido em 1917. Era um edifício misto, luxuoso, de seis pavimentos que abrigaria uma sala de espetáculos.

A extensão e largura da avenida, ultrapassando os 18 metros da Rua Líbero Badaró alargada, trouxe a possibilidade de implantação de novos equipamentos modernos, como várias salas de cinemas. De acordo com Campos:

A nova avenida teria mais condições de ser a resposta paulista à avenida Central²³. Para isso a São João também foi objeto da legislação especial de 1912, obrigando as construções a adotar um padrão de boulevard “parisiense”: blocos edificadas contínuos, continuidade horizontal das fachadas, chanfros e tratamentos especiais nas esquinas.

[45]

23 A avenida Central no Rio de Janeiro era símbolo da modernidade. Aberta na gestão Pereira Passos (1903 a 1906), fazia parte do programa de renovação urbana. Possibilitou o melhor aproveitamento dos terrenos com novos edifícios comerciais, além de hotéis, como o Avenida, de seis andares, e o Palace, de oito, além dos primeiros edifícios de uso misto com cinemas, como o Cinema Capitólio, de 10 andares, o Cinema Rex e o Cinema Metropolitano, de 15 andares (Somekh, 1997, p. 88).

[45] Ladeira e rua São João, em 1887; o hotel Italia Brazil, à esq., daria lugar ao Edifício Martinelli (1929) (Cadernos de Fotografia, 2002, p. 71). Foto: Marc Ferrez.

[48]

(...) os visitantes que desembarcassem na estação teriam, em seu trajeto rumo ao “triângulo”, uma visão de civilização e progresso comparável àquela oferecida aos que, desembarcando na praça Mauá, percorriam a avenida Central carioca (Campos: 2002, p. 162).

Eram só intenções, a Avenida ainda não tinha atingido essa imagem de civilidade. O Prefeito Pires do Rio (1926-1928 e 1929-1930) promoveu um primeiro e importante intento para viabilizar a implantação de novos edifícios. Prolongou-a desde a avenida Ipiranga até a Praça Marechal Deodoro, combinando o projeto de acessibilidade com oferta de terra para os novos padrões de ocupação, vinculados a projetos do mercado imobiliário (*ibidem*, 2002, p. 158-181)

No entanto as obras que colaboraram para a diferenciação da avenida aconteceram na gestão do Prefeito Prestes Maia, que inicia as obras do Perímetro de Irradiação pela avenida Ipiranga.

[46]

[46] Obras de alargamento da rua São João, por volta de 1913, em direção Oeste. Da esquerda, para a direita, Bijou Salão, início da construção da delegacia fiscal, o Instituto Dramático e Musical (prédio alto), o mercadinho São João e, ao fundo, a igreja do Rosário no Largo do Paissandu (A Cidade da Light: 1889-1930, v.I, p. 64).

[47] Rua de São João em 1920 (Pontes, 2003, p. 60).

[48] Início da rua de São João em 1920 (Pontes, 2003, p. 61).

[47]

O CINEMA SE ADAPTA AOS CAFÉS, OS CINE-TEATROS

Acompanhando os adventos que surgiram com a eletricidade, os projetores movidos à eletricidade surgiram no Rio de Janeiro no começo do século XX. Ainda eram os cinemas ambulantes que visitavam as cidades. Esse cinema ambulante chegou em São Paulo em 1905, com Francisco Serrador, que fundou uma primeira empresa que viajava para o interior exibindo vistas móveis (Galvão, 1975, p. 21).

Aos poucos as atividades cinematográficas vão se organizando, alugando espaços que serviam como salas que abrigavam uma série de diversões. Já há público suficiente concentrado em uma mancha urbana ainda pequena.

A grande diferença nesse momento (aproximadamente entre 1900 a 1920) em relação ao primeiro descrito (aproximadamente entre 1890 a 1900) é que a atividade passará a ser mais freqüente e ocupar um local fixo. Esses locais serão os salões, cafés e os teatros, que ao abrigar a atividade cinematográfica, passavam a se chamar cine-teatros, como é o caso do Cine-teatro Colombo, no Brás.

Nos salões e cafés

Ao contrário dos locais onde ocorriam as festas e quermesses, os cafés-cantantes ou cafés-concerto serão espaços diferenciados, pequenas sociedades, espaços intermediários entre o público e o privado, reconhecidos como locais de conchavo e negociações políticas e cuja entrada só será permitida a quem fizer parte dessa sociedade. Eram freqüentados principalmente por homens.

Os cafés-concerto surgiram no Rio de Janeiro no início do século XX e essas primeiras casas chamavam-se *chopes*, de acordo com João do Rio (Araújo, 1979, p. 130-131). Possuíam algumas atrações para os freqüentadores, que podiam beber, jogar, muitas vezes tinham um tablado com um piano, pequenas orquestras tocando óperas ou valsas e, algumas vezes, cinematógrafos. Esses locais eram também ponto de encontro para discutir política, o preço das mercadorias comercializadas ou apenas para conversar.

[50]

[51]

[52]

[53]

[50] Largo da Misericórdia em 1900. Destaque para o café Java (Pontes, 2003, p. 67).

[51] Rua 15 de novembro entre 1880 e 1914. Destaque para o Café Americano (Pontes, 2003, p. 75).

[52] Rua 15 de novembro entre 1880 e 1914. Destaque para o Café Americano (Pontes, 2003, p. 76).

[53] Rua Boa Vista entre 1912 e 1916. Salão Paulista à esquerda (Pontes, 2003, p.90).

Mapa 7 - Cafés ou similares 1898-1914

● salões, casas, cafés

Em São Paulo, os cafés localizavam-se principalmente na região do Triângulo Central, como pode ser percebido pelas fotos e pelo Mapa 7 – Cafés ou similares (1897-1914). Estavam entremeados por confeitarias, casas, restaurantes e lojas. Muitas vezes funcionavam também como casas de jogos.

Os freqüentadores das casas de jogos não eram vistos com bons olhos, pois muitas vezes os jogos realizados, como tômbolas e dados, eram proibidos, de acordo com os costumes da época, jogos de azar. Os imigrantes eram considerados jogadores, muitas vezes citados como “italianos de baixa classe” (Araújo, 1981, p.42).

Os chamados cafés-concertos têm origem nas casas de variedades existentes nos centros urbanos europeus, como os *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos. Machado coloca que as casas de variedades, ou *vaudevilles*, foram os locais onde o cinema floresceu com mais vigor:

Eram locais bastante populares e também um tanto mal-afamados por causa da atmosfera plebéia e do “baixo nível” dos espetáculos burlescos ali encenados. Na verdade, os vaudevilles era abominados pelas platéias sofisticadas e pelas pessoas de “boa família”. Quando, num primeiro momento, a venda de álcool era ainda tolerada nesses locais e a prostituição florescia ao seu redor, não era difícil que uma visita a uma dessas casas se transformasse em bebedeira, quebra-quebra ou aventura sexual (Machado, 2002, p. 78).

Realmente, haviam cafés... e cafés. Um dos relatos de Afonso Schmidt (2003/1954), já citado anteriormente, mostrava a imagem dos cafés no centro, elegantes e para um público seletivo. O jornal Correio Paulistano também reforça o caráter diferencial dos cafés do centro e dá pistas da existência de cafés de refinamento duvidoso:

CAFÉS

O presidente da intendência municipal fez hontem baixar uma portaria em que declara que nenhuma licença será concedida para cafés e restaurantes, sem que os proprietários dos mesmos se obriguem, por termo na política, a não terem mulheres como empregadas (Correio Paulistano, 30 nov. 1890).

Nota-se a diferenciação do tratamento dado a certos locais pelos relatos, mas também através dos jornais. A divulgação dos espetáculos continuava acontecendo por meio de folhetos e jornais, mas com pequenas alterações significativas. Desde o início do século, por exemplo, a coluna “Palcos e Salões” do jornal Correio Paulistano modificou-se para

[54]

[55]

“Theatros, bailes e...”. Nessa coluna, aparecem listadas as diversões do dia. Dentre elas destaca-se a presença do Frontão, Salão Steeiway, São Paris, etc. Há uma mistura ainda de diversões e dramas e peças clássicas, mas apenas as últimas são comentadas na coluna.

As atividades teatrais e cinematográficas entram em uma nova fase, com a presença de um público maior, que chega a lotar os espetáculos.

Os cine-teatros

Já os teatros e primeiros cinemas localizam-se não apenas na área central, próximos ao Anhangabaú e Sé, região conhecida como Centro Velho, mas também próximos ao Largo da Concórdia no Brás, ao Parque da Luz e Praça Roosevelt.

Eram edifícios desenhados para serem teatros de palco italiano, geralmente com planta em forma de ferradura, com platéia, frisas, balcões e camarotes. Esse desenho permitia a instalação de telas para projeções. Às vezes possuíam, fosso para orquestra. Eram salas bem ornamentadas, de composição eclética, com detalhes decorativos e afrescos.

O Brás, conhecido bairro reduto de imigrantes, operários e pobres, já possuía seu cine-teatro, e a presença de transeuntes em função da estação de trem Norte possibilitou seu funcionamento por muitos anos. Em um bairro predominantemente industrial, no entanto de uso misto, a indústria que implantou-se no começo do século tinha seus armazéns cercados por construções com outros usos, como vilas operárias e pequenos comércios, muitas vezes no mesmo lote. Ocupado por plantas fabris e vilas, possuía apenas dois espaços públicos que existem até hoje: o Largo da Matriz, ou Largo Bom Jesus dos Matosinhos, espaço defronte à igreja de mesmo nome; e o Largo da Concórdia, que continha a Estação do Norte, ponto importante de chegada de imigrantes e de trânsito de pedestres locais. Em 1897, um edifício para abrigar um mercado foi construído no Largo da Concórdia e logo foi arrendado para casa de diversões, reformado por seu dono e inaugurado como Teatro Colombo em 1908. O teatro, que pegou fogo em 1966, foi o único no Brás. Sempre foi um exemplo de edifício de fácil adaptação, inclusive chamado de Cineteatro Colombo.

[54] Correio Paulistano, 30 nov. 1890.

[55] Correio Paulistano, 05 jul. 1901.

[56]

A história do edifício do Teatro Colombo é uma história de adaptações. Localizado no Largo da Concórdia, importante ponto de passagem para quem vai e vem da Penha para o Centro de São Paulo, o edifício foi construído em 1897 para ser um mercado. No entanto, em 1907 o mercado foi extinto pela Câmara Municipal, que autorizou o Prefeito a arrendar o edifício para ser uma casa de diversões, com a finalidade de explorar diversos gêneros de espetáculos e diversões próprios de circos, teatros ou café-concertos.

O prédio foi adaptado pelo arrendatário, Sr. Pedro França Pinto, com plantas apresentadas à Prefeitura, prevendo a lotação do teatro de 1.986 lugares, assim distribuídos:

(...) 39 camarotes com cinco lugares cada um; 24 frisas com 5 lugares cada uma; 750 cadeiras na platéia, inclusive as dos lugares sob os camarotes de frente; 3 arquibancadas com 216 lugares cada uma; além de 260 lugares em pé, duas filas atrás das arquibancadas (Torres, 1985, p.174).

O Teatro Colombo foi inaugurado em 19 de fevereiro de 1908 pela Companhia Dramática Italiana do ator Bognese, com a peça “Maria Antonieta”, de Giaconetti. O teatro ficou arrendado primeiramente por 30 anos, depois o contrato foi revisto em 1913 e o arrendamento aumentou para 40 anos, até 1948, de acordo com autorização da Prefeitura.

Em 1966 o Teatro Colombo era conhecido com o “Teatro do Brás”, tradicional do bairro, abrigando principalmente companhias italianas ou estrangeiras. Com a estrutura já avariada, foi desocupado. No mesmo ano, um violento incêndio o destruiu (Torres, 1985, p.175).

[56] Cine-teatro Colombo na década de 30 (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004)

E não foi à toa que o Brás configurou-se uma centralidade cultural nesse momento. A população operária e industrial era tão significativa que passou a justificar, por exemplo, a abertura de novos postos de venda de jornal.

OS NOSSOS BAIRROS

Com o fim de facilitar a venda desta folha, neste populoso bairro, estão estabelecidas sub-agências em logares diversos e afastados do ponto onde temos a nossa agência (Correio Paulistano, 09 mai. 1911).

E, em 1911, uma sessão especial no jornal Correio Paulistano denominada “Os nossos bairros”, concentrava notícias do Brás, Bom Retiro, Santa Ephigênia, Penha. Nessa sessão também estavam descritas as diversões nesses bairros, que freqüentemente tinham anúncios maiores e mais numerosos que as descritas pela coluna “Theatros, bailes e...” que mantinha um viés crítico dos espetáculos teatrais e a descrição das atividades que aconteciam prioritariamente no Centro.

[57a]

[57a-57b] Correio Paulistano, 11 mai. 1911.

[57b]

Dentre os locais anunciados em “Os nossos bairros”, estavam: no Brás, o Teatro Colombo (Largo da Concórdia), Theatro e Cinema Belém (avenida Celso Garcia, perto da igreja matriz Nossa Sra. do Belém), Braz Bijou, Isis Theatre (rua do Gasômetro, 88); no Bom Retiro e Sta. Iphigênia, o Brasil Cinema (rua dos Andradas, 53), Chantecler Theatre (rua General Osório, 77), Pavilhão dos Campos Elyseos, Éden Cinema (rua São Caetano, 16), Cinema Piratininga (rua Rangel Pestana), Real Cinema (Rua da Graça, 144), Cinema Proclame (Praça Antonio Prado).

Na coluna “Theatros, bailes e...” apareciam o Bijou-Theatre, o Moulin Rouge, Cassino, Polytheama, Radium (rua São Bento).

Polytheama
DIREÇÃO J. CATEYRON
Grande Companhia Lygia Italian
DIRETORA PELO CAV. G. SANSONE
Quinta-feira, 7 de julho de 1910
ENTRÉE
Uma ópera-baila, em 3 atos, do maestro F. Halévy

BIJOU THEATRE
EMPRESA F. BERRADOR
HOJE - 6.a-feira, 1 de julho - HOJE
Ilusão à meia noite da tarde, em desfilê
Variedades seniores
Solteiros puramente familiares
Toda a noite esplendorosa novidade será exibida o magnífico fim artístico de casa Biograph

Uma conspiração frustrada
II exhibição do emocionante fim dramático de Biograph
RAMONA
Historia das injustiças das brancas contra as indígenas

GIOCONDA
Regresso aos srs. assignantes de retirar-se os bilhetes na Charutaria Mimi, à rua Quinze de Novembro n. 58.
A assignatura encerra-se no dia 2.

O Trovador

[58]

THEATRO CASINO
Rua St. José do Barro, 11
HOJE - 6.a-feira, 1 de julho - HOJE
Lina Nicotina
Cláudia Montenegro
AUSIN - LEONEL
Tipos de Paris
Lina Landi
Pavilhão das rosas
Orchestra de Danças Veneza
Amatôres, solistas, 4-Festiva de balé
cantores portugueses FILAR FAMILIAR
Domingo, MATINÉE FAMILIAR
Folha especial para as senhoras AUBIN LEONEL
e grupos 2 e 3 PAVILÃO DE ROSAS

THEATROS JOSE
Empresário Conde de Albuquerque
Grande Companhia Aliada
de Operas e Fingidas
HOJE - 6.a-feira, 1 de julho - HOJE
Hänsel und Gretel
Mestre do maestro E. Himmelfahrt
Mestre concertador e diretor da orquestra
Cecilia, Himmelfahrt
Folha especial para as senhoras AUBIN LEONEL
e grupos 2 e 3 PAVILÃO DE ROSAS

Polytheama
Grande Companhia Dramática
de Theatro St. Maria II
de Lisboa e do Theatro Municipal do Rio de Janeiro
HOJE - 6.a-feira, 1 de julho - HOJE
Avarento
Domingo Matinée

[58]

[58] Correio Paulistano, 07 jul. 1910.

CINEMA BELÉM

O Cinema Belém²⁴ foi inaugurado em 1910, próximo à igreja Matriz Nossa Sra. do Belém, na av. Celso Garcia. Jacob Penteado conta sobre sua inauguração, descreve a sala e as fitas apresentadas no livro *Belénzinho, 1910 – Retrato de uma época*. Essa descrição dá uma idéia de como o imprevisto reinava nos cinemas de então:

A inauguração do Cinema Belém, o primeiro do bairro e também da zona entre Brás e Penha, ocorrida entre fins de 1910 ou princípios de 1911, constituiu, na verdade um acontecimento sensacional para a época. Dias antes da solenidade, distribuíram-se volantes à farta, convidando o povo para comparecer ao ato. A nova sala de espetáculos ficava no mesmo local onde, até há pouco funcionou o Cine Santa Terezinha, isto é, na Avenida Celso Garcia, lado par, entre as ruas Belém e Martim Afonso. A porta de entrada estava toda engalanada com cartazes, lâmpadas multicores e uma estridente campanha ao alto, que trilava sem cessar. (...)

A luzida e confortável sala de espetáculos consistia de um imenso barracão de zinco, todo juncado de traves, e armações de madeira. Naquele dia, porém, estas se achavam recobertas de bandeirolas de papel de seda, numa autêntica festa ju-

nina. Nem faltava o clássico foguetório, pois os rojões espocaram a tarde inteira. A um sinal do gerente, a banda silenciou e os músicos foram colocar-se dentro de um recinto cercado por grades, junto ao “écran” (termo daquele tempo). O “prezado público” invadiu a platéia, atirando-se às poltronas (força de expressão, pois se tratava daquelas cadeirinhas dobráveis, tipo cervejaria), procurando os melhores lugares para assistir à maravilha do século. Os mais entendidos, como medida de precaução, mantinham-se à distância, porque diziam que a fita queimava os olhos. Muito perigosa, portanto, qualquer aproximação. Em volta das cadeiras, havia a geral, uma série de degraus de madeira, separados da platéia apenas por uma cerca de paus. Mal escurecia a sala, verificava-se a invasão. Os “geralistas” infiltravam-se nas “poltronas”. Isso, quase sempre, acabava em bofetadas entre os fiscais e os varadores. Mais tarde, a geral passou para um plano mais elevado, ao fundo da sala, construindo-se, também, camarotes com cinco lugares.

Antes de iniciar a exibição, costumava-se molhar o pano. O instrumento empregado para tal fim era o mais primitivo possível: o chamado “estoque”, ou seja, um cano de bambu ou taquaruçu, em que se en-

caixava uma vareta com uma bucha na ponta. E com isso se esguichava água na tela. Essa operação visava dar-lhe maior transparência, mas os incipientes fãs afirmavam que era para não queimar o pano. Tudo pronto, apagavam-se as luzes, e a banda de música tocava uma retumbante marcha. (...)

Como fundo musical dos filmes, tocava-se mazurca, para as fitas naturais; polca ou maxixe, para as cômicas, e uma valsa bem langorosa, triste, chorosa, para os dramas. Por vezes, assassinavam trechos de ópera. Os filmes de curiosidades ou atualidades tinham xotes por acompanhamento.

(...)

O Cinema Belém não apresentava apenas filmes. Eram comuns os espetáculos de variedade, com artistas de toda espécie. (...) (Penteado, 2003/1964, p. 171-176).

24 O Cinema Belém foi, ainda, palco de lutas romanas e festivais de amadores. Sofreu várias reformas e até de nome mudou. Passou para Cine-Teatro Melita e depois para Santa Teresinha, e acabou fechando, em 1960 (*idem*, 2003/1964, p.171-176).

Apesar da divulgação e sessão especial no jornal dedicada aos novos (nossos) bairros, a imagem passada pelas matérias sobre esses bairros era de locais sem infra-estrutura urbana, com ruas esburacadas, de terra. Esperava-se que a infra-estrutura e os serviços desses bairros tivessem a mesma atenção dos diversos bairros e estabelecimentos, e a concepção de serviço público era diferente da atual, como se vê pelas matérias sobre segurança nos cinematógrafos:

POLÍCIA NOS CINEMATÓGRAFOS

Em vista das constantes desordens que ultimamente se têm dado nos diversos salões de exhibições cinematográficas deste bairro, que em parte são motivadas pela ausência de policiamento naquelles recinto, os empresarios dessas casas de diversões pedem por nosso intermédio ao dr. Franklin Pizza, zeloso delegado de policia deste districto, escalar todos os dias um de seus subdelegados para visitar a noite todos os salões que funcionarem.

Assim como o Theatro Colombo tem um subdelegado presidindo a todos os seus espetáculos é justo que uma autoridade visite outras casas de diversões (Correio Paulistano, 09 mai. 1991).

POLÍCIA NOS CINEMAS

Attendendo-se ao nosso pedido, o dr. Franklin Pizza, zeloso delegado de policia dessa circunscrição, escalou um dos sub-delegados para visitar diariamente os estabelecimentos cinematographicos do Braz (Correio Paulistano, 10 mai. 1991)

As dificuldades

Apesar de um início de fixação, da localização das atividades em um edifício, o público não estava acostumado aos dramas, aos textos mais densos e profundos, e sim aos espetáculos de circo, malabaristas e acrobatas, às comédias, pastichos musicais. De uma certa maneira, os habitantes ainda mantinham a cultura do mundano, do grotesco, ainda não acostumados com os padrões culturais da elite européia. O edifício ganhou forma, no entanto, o conteúdo esperado ainda era o das apresentações sem lugar próprio para acontecer, das diversões.

A projeção dos cinematógrafos improvisados em teatros pode ser exemplar da maneira como era visto o cinema, como se fosse um “teatro filmado”²⁵, que uma vez apresentado no cinema ganhava o status de arte. As imagens apresentadas eram geralmente cenas rápi-

[59]

25 Expressão usada pelo arquiteto e professor Renato Luiz Sobral Anelli na sua dissertação de mestrado (Anelli, 1990).

[59] Notícia de Jornal referindo-se a falta de iluminação que impossibilitava o funcionamento das atividades (Correio Paulistano, 20 ago. 1901).

[60]

26 Embora no cinema essa função tenha acontecido mais tarde, principalmente na década de 30, com o Estado Novo, com a criação do Cine Jornal Brasileiro, com o objetivo de expandir a comunicação dentro do país, permitindo esclarecer acontecimentos históricos para um público amplo (Simis, 1996, p.22).

27 Expressão utilizada por Vargas (2001, p.102) quando observa os edificios nos centros de comércio não-planejados. Devido à própria dinâmica urbana, poucos estabelecimentos comerciais mantêm as características iniciais de uso e de projeto, pois têm os usos substituídos, com a introdução de novas tecnologias que exigem espaços diferenciados.

[60] Notícia de Jornal que informava o fechamento das escolas temporariamente provocado pelo aparecimento de alguma doença (Correio Paulistano, 20 set. 1901).

das e cheias de truques, como do francês Meliès; cenas movimentadas de Paris, Londres, Milão, Veneza; cenas dos Pavilhões da Exposição Universal de Paris (1900); de banhos de cavalos; muitas cenas de trem, desde a chegada na estação, desembarque de passageiros; balões e experiências voadoras de Santos Dumont (Araújo, 1981, p. 30, 33, 63, 74).

O conjunto de técnicas e procedimentos de linguagem cinematográfica prescindiam ainda de um apresentador, que “explicava” as cenas apresentadas, o que colaborava para que as imagens fossem vistas como um número de atração e que o espaço de apresentação não fosse diferente de um teatro (Machado, 2002, p.79).

Nos teatros, além das montagens de peças tradicionais italianas trazidas pelas primeiras companhias, formadas por imigrantes, muitas vezes encenavam dramas reais, como a batalha de Canudos encenada no Teatro Polytheama em outubro de 1897 enquanto essa se realizava na vida real. Esse exemplo mostra a função do teatro como difusor de informação, dada a dificuldade de comunicação, aliada à pouca diversidade dos meios existentes, função essa que o cinema vai assumir posteriormente²⁶.

As dificuldades de se manter um teatro eram tantas, porém de tanto interesse para a cidade, que de acordo com Porto (1966, p.20) foi promulgada a Lei de 1895 que concedia isenção de impostos a quem construísse teatros na cidade. Dentre as dificuldades que as empresas tinham para se estabelecer estavam os maquinários precários (que quebravam rapidamente e eram difíceis de serem repostos) e em constante evolução (logo estavam obsoletos); o fornecimento deficiente e muitas vezes a falta de iluminação pública, que não incentivavam o lazer noturno; e a carência de público principalmente devido à concorrência com as casas de jogos, próximas aos teatros e com público cativo. Até mesmo as ameaças e as pestes, como a peste bubônica, acabavam por prejudicar as diversões. Por esse motivo era freqüente a abertura por apenas alguns meses de salas de apresentação de cinematógrafos, justificando a existência de edificios flexíveis, que pudessem abrigar atividades diversas, uma espécie de “arquitetura de transição”²⁷.

OS PRIMEIROS CINEMAS

Surgem então as primeiras salas. Em 1907, Francisco Serrador irá alugar uma sala de cinema, o Eldorado, após conseguir algum dinheiro com exhibições de cinema ambulante e no Teatro Santana, à Rua Boa Vista. O Eldorado é considerado a primeira sala fixa, de acordo com Galvão (1975, p. 21). Logo após o próprio Serrador abre o Bijou, um barracão armado na rua São João, e na sequência o Coliseu Campos Elísios, em um local onde antes havia um circo, no Largo Coração de Jesus.

Serrador viria a ser, em 1911, dono da Cia. Cinematográfica Brasileira, empresa proprietária de quase todos os primeiros e maiores cinemas da capital. O empresário também exibia filmes produzidos em São Paulo, feitos pelos primeiros cinegrafistas, de forma caseira.

A Câmara Municipal começa a fechar os recém-surgidos cinemas, dada a precariedade das salas e ameaça de incêndios, quando então Serrador manda construir um barracão novo para o cinema, na rua Visconde de Rio Branco, para onde transfere o Coliseu, o primeiro cinema cujo edifício foi reformado para a atividade.

Dessa maneira Serrador inicia uma empresa que terá muitas salas nas décadas seguintes, somando às primeiras o Radium, na rua São Bento e o Íris, na rua São João. Outros empreendedores seguem seu exemplo, inaugurando cinemas por São Paulo.

Além de empreendedores, Francisco Serrador e Alberto Botelho também eram produtores dos primeiros filmes. As produções eram caseiras e muitas vezes envolviam os empregados da empresa, a família. Gilberto Rossi, um dos primeiros cineastas, imigrante estrangeiro, não encontrando campo de trabalho acaba filmando o cotidiano, acontecimentos locais, e vendendo-os aos próprios participantes dos filmes. Fazia-se filmes sem maquinário ou material adequado, de forma amadora e sem capital.

BIJOU-THEATRE OU BIJOU-PALACE

Seu edifício, antigo teatro de variedades foi transformado em cinema Eldorado, primeira sala fixa, de acordo com Galvão (1975, p. 21). Logo após é reformado e recebe o nome de Bijou-Theatre. O Bijou-Theatre ou Bijou-Palace é considerada a primeira sala regular para a projeção de filmes (Simões, 1990, p. 9).

Era uma sala modesta, como todas da época. Do Bijou-Theatre, uma das melhores salas da cidade, “dizia-se que o vermelho do veludo que recobria as suas poltronas desbotava sobre a roupa dos espectadores” (Galvão, 1975, p. 24).

O edifício também abrigou o Cassino Paulista.

[61]

[62]

[61] Cassino Paulista na rua de São João em 1900 (Pontes, 2003, p. 67).

[62] Fachada do Bijou-Theatre em 1911 (Pontes, 2003, p. 168).

Os temas estavam geralmente baseados em imagens da cidade e do Brasil, como por exemplo: cenas da cultura do café; vistas da cidade de São Paulo e de Santos; algumas fitas que ficaram famosas baseadas no *Crime da Mala*; enterros, carnaval e acontecimentos políticos da cidade. Como por exemplo:

No dia 11 de fevereiro, todos os cinemas e teatros de São Paulo deixaram de funcionar por motivo da morte do Barão do Rio Branco. Quatro dias depois, o Bijou exibia Os Imponentes Funerais do Chanceler Barão do Rio Branco, “fita de inestimável nitidez tirada pelos cinematógrafistas P. Botelho & Cia., contendo além dos imponentes funerais, as manifestações de sentimento que o povo brasileiro demonstrou (Araújo, 1981, p.206).

Inicia-se uma espécie de censura velada ou repressão aos filmes, inibindo as formas populares de cultura, ao mesmo tempo que as fitas buscavam mostrar o progresso da metrópole (Machado, 2002, p. 76-78 e Galvão, 1975, p. 58).

Os filmes não reproduziam os acontecimentos baseados na realidade do trabalho, várias vezes miserável, ou envolvendo injustiças sociais. Escravos, mulatos, índios, não apareciam nas fitas. Maria Rita Galvão coloca que o diretor de *O Guarany* é preso por colocar índios nas cenas do filme, e outro filme é censurado por mostrar uma idéia errônea do que seria a vida dos colonos nas fazendas de café, apresentando espancamentos e choupanas miseráveis (Galvão, 1975, p. 58). As fitas buscavam mostrar o progresso da metrópole.

Arlindo Machado coloca que as fitas de diversões, magia, feiras de atrações, aberrações, etc., não teriam espaço na cultura urbana que se formava, calcada nos ideais capitalistas, cultura que não era popular, devendo ter cuidados éticos e estéticos. Essa cultura acontecerá então em outros lugares, habitados por uma população marginal, como é o caso das várzeas, do operariado da primeira indústria, no Pari e Brás. Não há ainda uma diferença entre as salas, há uma segregação nos temas das fitas.

Não sendo técnica ou politicamente viável exercer a repressão pura e simples sobre essas formas de espetáculos ditas “baixas” ou “vulgares”, optou-se pelo seu confinamento em guetos, em geral situados nas periferias, próximos aos cordões industriais, onde a diversão suspeita misturava-se facilmente com a prostituição e a marginalidade. Foi aí, nesses lugares iníquos, que o cinematógrafo nasceu e tomou força durante os seus 10 e 20 primeiros anos (Machado, 2002, p. 77-78).

Alguns filmes pornográficos também já aparecem, como atividades não bem quistas pela burguesia, mas que já corriam soltas nos cinemas. Arlindo Machado descreve os primeiros filmes pornográficos e Sylvio Floreal, em algumas crônicas que escreve sobre a vida noturna em São Paulo, na década de 20 e 30, conta como o escuro do cinema provocava a classe mais “vulgar”:

A bolina no cinema nasceu naturalmente, devido à penumbra e aos beijos delirantes que dão na tela as “estrelas” e os canastrões da arte do gesto lento. O espectador casquilha, dotado de safardanices, vai ao cinema e desenvolve uma piratagem digital sem dó nem piedade, sobre certas fulanas do sexo mole, muito amigas de tais massagens feitas no escuro. A bolina, que tem uma corte espantosa de profissionais e amadores, que vivem em constante desacordo, ao ponto de merecerem o rótulo de “classe desunida”, tem, nas salas onde exibem fitas de vários e complicados assuntos, um verdadeiro curso prático. O bolinador de larga escola, astuto conhecedor da arte voluptuosa de alisar finas epidermes, chega, maneiroso e cauto, senta-se, bem entendido, ao lado de uma mulher que de antemão ele sabe, ou adivinha, que não se esquivará de suas investidas. E lentamente começa a pôr em prática o seu intento, com umas encostadelas furtivas; e desse modo vai longe... Se a “bicha” estrila, ele se afasta; se cala, avança heroicamente... (Floreal, 2003, p. 119).

O público da primeira fase cinematográfica é mais diversificado. Ao longo das primeiras décadas, o público vai se dividindo pouco a pouco em uma clientela constituída ora por imigrantes, operários da primeira indústria, mais pobres e culturalmente excluídos da sociedade burguesa, da elite cafeeira²⁸; ora pelos setores médios urbanos, burguesia cafeeira, banqueiros, grandes comerciantes, que buscavam promover sua cultura, como uma cultura civilizada.

Atualmente, São Paulo, desde a plebe que se desunha no trabalho afanosamente, até as classes que brunem ociosamente as unhas, morre de amores por dois gêneros de passatempo diametralmente opostos – cinema e futebol. A miuçalha das suburras e os grandaços da avenida Paulista deliram indistintamente, na tela com os gênios da mudez, no campo com os paladinos do ponta-pé e do coice (Floreal, 1925/2003, p. 116).

A partir de 1911, 1912, Serrador passa a importar filmes diretamente da Europa e também filmes americanos, e iniciou um mercado de filmes, alugando-os para os pequenos exibidores.

28 Arlindo Machado destaca que o período de formação da indústria cinematográfica coincide com a imigração de estrangeiros para a América do Norte, quando os Estados Unidos utiliza o cinema inclusive para informar sobre as leis e costumes americanos, em sessões sobre problemas de alcoolismo, religião, moral familiar, até mesmo sobre o operariado e seus agitadores (Machado, 2002, p. 79).

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) o cinema não é mais novidade e o público diminui. Além disso, o sistema internacional vai se organizando, as produções nacionais vão perdendo espaço. Até a 1ª Guerra o domínio das exibições fica com filmes da França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias européias, é a vez dos Estados Unidos (Bernardet, 1979, p. 12).

Na década de 20 o cinema americano já é praticamente dono do mercado, consolidando todo um sistema de lançamento e distribuição em função do cinema estrangeiro, além de inibir completamente a produção nacional que, sem chance de concorrer, fica relegada a uma posição de marginalidade (Galvão, 1975, p. 38-39).

A euforia de fazer filmes de ficção nacionais acaba. As dificuldades técnicas e custos de produção para se fazer filmes falados colaboram para o fim da produção nacional.

[63] Charge no Jornal (Correio Paulistano, 20 ago. 1901).

NOVOS CINEMAS, MESMAS DIFICULDADES

Os cinemas começavam a se fixar na década de 10. Os equipamentos de projeção foram ficando cada vez mais pesados e difíceis de transportar. Em trechos de artigos de Rosenfeld (2002a, p. 266-267) o crítico comenta sobre a criação do cinema portátil, em 1953, cujo “protetor e aparelho sonoro pesam somente 30 quilos, e o equipamento completo cerca de 175 quilos”. Pode-se imaginar o peso do equipamento tradicional da época!

O edifício, sala de cinema, já possui sua forma e programa de necessidades, embora não possua um desenho arquitetônico específico, parecia uma adaptação de galpões, cuja sinalização diferenciava-o dos outros edifícios. Os edifícios eram modestos, barracões improvisados, geralmente de madeira.

O cinema já é um negócio, um empreendimento, anunciado no jornal²⁹, mobilizando no primeiro momento um público que freqüentava as diversões, como crianças, mas também pessoas mais humildes, cujo acesso era estimulado pelo baixo preço da entrada.

A “diversão ao alcance de todas as bolsas”, como anunciavam os jornais da época, era, por isso mesmo, muito pouco “seleta” para o gosto burguês (Galvão, 1975, p. 24).

Os anos 11 a 13 representam um momento muito bom em termos de público para as salas de cinema, pois era uma novidade a preços acessíveis, fato que colaborou para a abertura de novas salas. Durante os anos 20 muitos cinemas novos são construídos, reformados e modernizados (Galvão, 1975, p. 38).

A dificuldade de manutenção das salas também era grande. Eram freqüentes os incêndios que partiam da cabine de projeção, onde os operadores distraíam-se e as fitas enrolavam, pegavam fogo, como aconteceu com o Excelsior-Theatre e Cinema-Theatre.

Apesar das dificuldades, Araújo coloca que em 1913, São Paulo já tinha 45 cinemas, número que inclui espaços como cafés, pavilhões e teatros, além das salas de cinema, onde os filmes eram exibidos. Dos 45, a Cia. Cinematográfica Brasileira possuía os mais importantes e alguns edifícios adaptados: Íris, Bijou, Radium, Marconi Theatre e Pathé Palace, Teatro Rio Branco, Pavilhão Campos Elísios, Smart, Ideal e Teatro Colombo (*idem*, 1981, p. 222).

As primeiras salas localizavam-se na área central, misturadas com as diversões, salões, cafés, casas e teatros. Mas na década de 10, as obras de melhoramentos, as novas linhas

29 “Em 1909, sete cinemas anunciam seus programas em O Estado de S. Paulo; dois anos mais tarde, o mesmo jornal publica uma relação de todos os cinemas da cidade; a essa altura já são trinta e um” (Galvão, 1975, p. 24).

de bondes elétricos e também os produtores e empreendedores, imigrantes que moravam no Brás, vão alterar essa espacialização. A ampliação da mancha urbana, a reconfiguração da área central e abertura de novos bairros criaram uma demanda descentralizada por equipamentos. Acontece o espraiamento de alguns deles, como por exemplo o cinema, que utilizavam-se dos eixos de bonde e abertura de novos bairros para criarem pequenos centros dentro dos novos bairros. É o caso do bairro do Brás, como já foi descrito anteriormente. Até a década de 30, portanto os cinemas estavam concentrados na área central, e nas centralidades próximas, como o já citado Brás.

Dentre os cinemas inaugurados entre 1900 e 1930 no Município de São Paulo estão: o República (década de 20), o Cineteatro Colombo (1908), o Central (1916), o Avenida (1919), o Colombinho (1923), o Santa Helena (1923), o Odeon (1926), o Brás Polytheama (1926), o Capitólio (1927), o Oberdan (1927), o Alhambra (1928), o Casablanca (1928), o Colyseo Paulista (1929), o Paramouth (1929) e o Rosário (1929). Ver listagem de cinemas na íntegra em anexo³⁰. (Mapa 8 – Cinemas em São Paulo entre 1900 e 1929).

[64]

[65]

[66]

[67]

[68]

30 Fonte: Simões, 1990. Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEcovias")

[64] Cine Central em 1916. Um dos primeiros cinemas de São Paulo, ficava na av. São João (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

[65] Cine Bras Polytheama na década de 50. (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

[66] Cine Capitólio (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

[67] Cine Coliseu Paulista na década de 30. (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

[68] Cine Alhambra na década de 30. Ficava na rua Direita, 33 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

Até então, permanecia não o improviso, mas a idéia de adaptação. Já existe o público, em quantidade, o hábito de ir às salas, mas ainda não havia uma sala desenhada especialmente para a atividade cinematográfica, ou mesmo, que promovesse a desejada identidade da atividade com as culturas ditas “mais elevadas”. A tentativa de identificar o cinema como uma cultura da elite se dará apenas na década de 20 com a abertura do Cine República, considerado um dos maiores e mais luxuosos cinemas do Brasil, que transformou-se em ponto de encontro da elite paulistana, além de marco do progresso de São Paulo. O cinema paulatinamente deixava de ser uma diversão popular, passa a ser a mais importante diversão da cidade (Galvão, 1975, p. 37-38).

Cinemas em 1919

- Cinemas
- Bondes em 1914

Cinemas em 1929

- Cinemas
- Bondes em 1929

Cinemas em 1909

- Cinemas
- Bondes em 1905

Mapa 8 - Cinemas em São Paulo 1900 e 1929

- Cinemas
 - Bondes
 - Ferrovia
 - Rios
 - Mancha urbana
 - Raio de 5 km a partir da Sé
- Fontes:
 Bondes e mancha urbana - Lodi, 19-?
 Cinemas - Simões, 1990; Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960

CINE REPÚBLICA

[69]

[70]

O primeiro edifício denominado Cine República já existia na década de 20. Foi um marco para a época, pois era um símbolo do cinema elegante, de elite. O edifício era muito parecido com os teatros de então, em termos de luxuosidade, mas a sala já estava bem adaptada ao cinema, possuía os aparelhos de projeção Vitaphone e Movietone. O Vitaphone era um aparelho que promovia a sincronia entre a fala, efeitos sonoros e a imagem. O Movietone, novidade que veio logo após o Vitaphone, era um processo mais aperfeiçoado, onde o som já vinha impresso na película. Esses aparelhos foram importantíssimos para a chegada dos filmes falados, conhecidos como *talkies*.

Foi demolido e no seu lugar surgiu o novo Cine República.

[69] Cine República em 1920 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[70] A sala ainda possuía banda de música que era uma das atrações dos programas (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

CINE PARAMOUTH

O Cine Paramouth é inaugurado em 1929 na avenida Brigadeiro Luiz Antonio, um pouco afastado da região do Triângulo Central. Projetado como teatro, sua arquitetura é comentada pelo crítico Guilherme de Almeida, em sua coluna no jornal O Estado de São Paulo:

A Paramouth acaba de dotar essa capital com um novo cinema perfeitamente à altura do nosso progresso. Sóbrio e elegante, todo elle construído, decorado e mobiliado com o intuito de proporcionar o máximo conforto. O Cine Paramounth obedece à uma arquitetura discreta – Luis XVI modernizado – e a uma excelente disposição interna. Sob uma grande ‘marquise’ que agasalha toda a calçada de mosaico, as portas de fácil ingresso abrem-se amplas, ladeando a bilheteria onde vários ‘guichets’ facilitam a venda de entradas. O ‘Hall’ que não é bem uma sala de espera é amplo, alegre e claro, com balcões e galerias que dão acesso às localidades do pavimento superior. A sala de espetáculos, vastíssima,

com uma forte inclinação, para que de todos os pontos a visão seja fácil, tem um excelente systema de ventilação e de iluminação. (...) O apagar e acender das luzes faz-se por ‘nuances’ que não ofendam a vista. Construção toda de concreto armado, não há alli uma única columna (Simões, 1990, p.16-18).

[73]

[71] Cine Paramouth provavelmente nos anos 30 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[72] Cine Paramouth provavelmente nos anos 70 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

[73] Saguão de entrada do Cine Paramouth (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[71]

[72]

[74]

[74] Fotos da sala quando da sua inauguração.

[75]

[75] Foto da badalada inauguração do Cine Rosário (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

O cine Rosário foi projetado para funcionar unicamente como cinema, no pavimento inferior do edifício Martinelli. Apesar disso, suas paredes e teto decorados ainda lembravam os edifícios de teatro.

Revestido em mármore carrara, decorado com pó de ouro, cabeças de animais em bronze, leões em tamanho natural formando o braço do sofá em couro legítimo, cristais, lustres tchecos caríssimos, foi dos primeiros a ter poltronas estofadas e, para o crítico, o novo cinema era superior em muitos aspectos, aos teatros municipais de São Paulo e Rio (Simões, 1990, p. 18-19).

Sua inauguração em 1929, foi um grande evento social e contou com a presença de grandes personalidades, como o Príncipe de Gales e o Prefeito Pires do Rio.

Poltronas de couro, luzes indiretas e uma luxuosa decoração faziam do Rosário o cinema mais chic da cidade (A Cigarra, set. 1929, *apud* Simões, 1990).

CINE SANTA HELENA

O Cine Santa Helena foi inaugurado em 1923 no edifício Santa Helena, na Praça da Sé, 271.

Era um teatro reformado, com interiores praticamente intocados. Segundo o crítico Rubem Biáfora, a decoração era em *art-nouveau*, com escadarias em mármore de Carrara, espelhos e vidro franceses (Simões, 1991, p. 22).

De acordo com o antigo Departamento de Estatísticas do Estado de São Paulo, atual SEADE, o cine era o 8º dentre as salas de maior público em 1945. De acordo com o censo de 1960 possuía 1.376 lugares, com uma média anual de 1.540 sessões e de 824.670 espectadores. Mesmo pequeno, e não mais entre as 10 salas de maior público, ainda possuía na década de 60 uma grande movimentação.

Alguns anos antes do censo, o cinema já parecia estar em condições ruins de higiene e conforto.

Foi demolido em 1971, quando da construção do metrô.

[76]

[77]

[78]

[76] Cine Santa Helena (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[77] Praça da Sé, em 1928. O palacete Santa Helena, ao fundo (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p.121). Foto: Theodor Preising.

[78] Praça da Sé, tendo ao fundo a catedral em construção, em 1940. Com toda essa movimentação, não é à toa que o Cine Santa Helena é um dos mais frequentados (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p.183). Foto: Hildegard Rosenthal.

CINE OBERDAM

[81]

[79]

[80]

O Cine Oberdam foi inaugurado em 1927, na Rua Firmino Whitaker, 63, no bairro do Brás.

Em 1938 aconteceu um incidente na matinê que provocou pânico geral e a morte de 37 pessoas e dezenas de feridos, na maioria crianças. Esse acidente promoveu uma campanha pela segurança nos cinemas, a exigência de saídas mais largas, mas não inibiu o prestígio do cinema.

Em 1960, o Censo do Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEconovias" informou que o cinema possuía 1.260 lugares e uma média anual de 406 sessões e 73.812 espectadores. Em comparação com outros cinemas essa sala já tem uma frequência muito baixa.

Foi tombado pelo Condephaat (Guia dos Bens Tombados do Estado de São Paulo).

[79] Cineteatro Oberdam na década de 30 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[80] Cineteatro Oberdam em 1978, onde funcionava uma fábrica de tecidos (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[81] Página de jornal quando do sinistro ocorrido no Cineteatro Oberdam (Correio Paulistano, 15 abr. 1938).

... AO COSMOPOLITA

O surgimento das salas de cinema, ou a fixação da atividade em edifícios, já representa um início de diferenciação da cultura citadina frente a cultura do campo. O cinema, ao lado do teatro, faz parte de um conjunto de equipamentos urbanos que representam o desejo de progresso, de civilidade da nova sociedade, da elite cafeeira e comercial que agora vive nas cidades.

No entanto, embora os edifícios sejam os símbolos escolhidos como sinônimo de cultura cosmopolita, ela ainda não existe na prática. Há um descompasso entre o desejo de agitação e urbanidade, e a realidade cultural. Isso sem falar na construída. Na década de 20, várias salas de cinema ainda são edifícios adaptados; não há ainda um projeto urbano de uma área com uma volumetria específica, há principalmente adequações, alargamentos das vias mais importantes; os filmes e peças dramáticas não são compreendidos pela população. O cosmopolitismo ainda é um desejo. A relação entre a sala e o urbano ainda tem um valor simbólico idealizado, mas não realizado.

Embora o edifício de cinema lentamente passe a se diferenciar do teatro, através da ornamentação com elementos cenográficos e temáticos, o ambiente ainda é provinciano, a estética ainda é a da magia, dos sonhos.

No entanto, a industrialização do cinema norte americano e sua invasão sobre a urbe paulistana, associada às mudanças urbanas advindas do processo de metropolização configuram um novo cenário onde a relação entre a sala de cinema e o espaço urbano torna-se símbolo de modernidade, do cosmopolitismo, sob uma nova conceituação. No desejo modernizador não há mais espaço para o artesanal, para o improvisado.

NOVOS ATORES: O ESTADO INTERVENTOR, AS ELITES CULTURAIS E SUA RELAÇÃO COM A BURGUESIA PAULISTANA

Antes de voltarmos às salas, é necessário fazer um parêntese para entendermos algumas mudanças significativas que se deram ao longo das décadas de 30 a 50, especialmente no cinema paulista¹. Abordaremos rapidamente a produção cinematográfica nacional, apenas em aspectos que ajudam a identificar a presença de novos atores envolvidos com a atividade cinematográfica – o Estado, as elites culturais e sua relação com a burguesia industrial – cujas atividades fazem parte de um quadro que estimula o hábito do cinema, com diferentes preocupações.

A maioria dos autores brasileiros se preocuparam em estudar a produção cinematográfica. Jean-Claude Bernardet destaca a abordagem de Paulo Emílio Gomes e Vicente de Paula Araújo como exemplos de autores que só mencionam o entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes, (principalmente no início do século, com os empreendedores que são ao mesmo tempo produtores e exibidores) para reconhecer que “não existe uma história da exibição no Brasil” (Bernardet, 1995, p. 43-44). Por isso, é a partir do estudo da produção, em paralelo com o estudo da espacialização das salas, que abordaremos quais são os atores sociais envolvidos com cinema nesse momento.

Esse aprofundamento nos atores busca mostrar em que medida o crescimento de público e o estabelecimento definitivo do hábito de ir ao cinema, independentemente da nacionalidade do filme, estão relacionados com esses novos atores sociais e com a disseminação e diferenciação das salas de cinema e de sua relação com o espaço urbano.

Até agora tratamos da produção em um recorte de tempo anterior à Primeira Guerra Mundial, quando se produziu muitos filmes nacionais.

Essa época é considerada por alguns autores como a *belle époque* do cinema carioca (Araújo, 1976), que às vezes é estendida para todo o Brasil, entre os anos 1907-1911

1 Esse período também é abordado por outros autores, como por exemplo, Fernão Ramos (1987) que ao contar a história do cinema brasileiro, destaca o período de 1930 a 1955 como o período da aventura industrial do cinema paulista. Ver (Catani, 1987, p. 189-298). No texto, Afrânio Catani (1987) descreve esse período a partir da história da produção de filmes, retratando um momento em que eram produzidos principalmente jornais cinematográficos, influenciados pela ação do Estado Novo e o novo sistema de incentivo/proteção por parte do poder público à realização de documentários. Aborda também o que chama de “aventura” industrial, o período em que uma série de produtoras nacionais procuram construir uma indústria nacional cinematográfica, que culmina com a falência da Vera Cruz e da Multifilmes, em 1954.

(Gomes, 1970), com variações de anos de início entre 1907 ou 1908 e término, entre 1911 e 1912. Jean-Claude Bernardet coloca que essa periodização (assim como a periodização do “nascimento” do cinema nacional a partir de sua produção) é um mito e para desmontá-lo aponta que os autores não colocam os motivos nacionais para o fim dessa bela época, nem tem dados e pesquisa para afirmar que foi um momento de grande produção. Aponta que a periodização é, no fundo, um método clássico de escrever a história do cinema que se fundamenta num certo paralelismo entre a história do cinema e os grandes eventos da história geral do século XX e que é necessário rever esse paralelismo (Bernardet, 1995, p. 8-9). Mas o fato é que os filmes cariocas mal atingiam São Paulo².

Os filmes eram produções caseiras, geralmente documentários com temas que variavam de paisagens da cidade a acontecimentos civis, jornais e outros. A guerra trouxe problemas consideráveis para a produção nacional, como falta de matéria-prima, fitas virgens, e a dificuldade de importação de maquinário para produção e reprodução. Ao mesmo tempo havia uma forte pressão internacional para a distribuição de fitas estrangeiras. Na época, a pressão era principalmente americana, uma vez que a Europa, envolvida com a guerra, estava enfraquecida. Os americanos pressionaram e conseguiram, na década de 20, ser praticamente donos do mercado cinematográfico, consolidando um sistema de lançamento e distribuição que inibiu completamente a produção nacional (Galvão, 1975, p. 38-39). Nesse intento estava também uma pressão pela instalação de um novo modo de vida, de uma nova forma de cultura, de consumo e de lazer. Uma cultura que consumisse os produtos de sua indústria cinematográfica e os propagandeados por ela.

Não há mais espaço para o improviso, o artesanal, para os produtores caseiros, quando conseguirão concorrer com o mercado internacional. O cinema insere-se no mercado industrial. Considerando que o cinema do início do século XX era produzido e exibido pelos mesmos empreendedores e que não há mais espaço para a falta de tecnologia e para o improviso, esse novo panorama trará alterações nas salas.

A enxurrada de filmes americanos enfrentou resistências por parte dos produtores³, mas não por parte dos exibidores. Em 1930 a produção de filmes nacionais cai vertiginosamente⁴, queda atribuída por Galvão (1975) à chegada dos filmes falados em São Paulo. Além de dificuldades financeiras, devido ao aumento do custo de produção do filme falado, havia dificuldades técnicas. Os problemas com a produção estendiam-se às salas, que também não possuíam equipamentos à altura, nem técnicos de projeção. As salas de

2 A precisão de datas ou periodização não é um traço fundamental desse trabalho, que tem como foco a evolução da relação das salas de cinema com o espaço urbano, por isso está centrado nas conseqüências sobre a exibição, cuja periodização, se necessária, poderia ter sido diferente.

3 Ao mesmo tempo que os produtores de filmes nacionais exercem uma forte pressão frente ao governo brasileiro para que estabeleça medidas de proteção do cinema nacional, é criada uma associação de importadores de filmes que procuram ter preferência no negócio, intitulada Associação Brasileira Cinematográfica; acontecem freqüentes visitas das maiores empresas norte-americanas de então – Metro Goldwyn Mayer, a Paramouth Pictures, a Twentieth Century Fox e a United Artists – visando ampliar a distribuição de seus filmes.

4 Maria Rita Galvão coloca que “em 1930, oito filmes foram feitos em São Paulo. Em 31, dez filmes; em 32 e 33, a produção cai verticalmente: apenas dois em cada ano; em 1934, um último filme encerra esta fase do cinema paulista” (Galvão, 1975, p. 62).

maior sucesso de público eram as salas com melhores equipamentos. Os exibidores reagiam adequando suas salas, melhorando os equipamentos. Para isso contam com a ajuda das distribuidoras americanas que querem difundir os filmes falados.

Enquanto há uma crise na produção nacional, os recortes de jornais mostram que as salas de cinema ou os cine-teatros viviam lotados em São Paulo nas décadas de 10 e 20. Os espectadores assistem aos filmes importados.

Ao mesmo tempo que aceitam e vêem com bons olhos a chegada do filme americano, os exibidores não querem passar filmes nacionais. Há uma evidente separação, nesse momento de internacionalização do mercado, entre exibidores e produtores, com o governo mediando e promovendo ações.

A questão não era de falta de filmes brasileiros, mas sim a recusa desses por parte dos exibidores. O problema estava na qualidade técnica dos filmes nacionais, que colaborava para não atrair o público, não dando muito lucro.

Alguns autores tentam explicitar fatores externos que afetam a produção de filmes nacionais. Nessa explicação, podemos notar a ameaça da industrialização da atividade para os produtores, e principalmente, o ânimo dos exibidores frente à associação distribuidor-exibidor e a possibilidade de lucros face ao crescimento do público cinematográfico.

Para entendermos a mudança na relação entre produção e exibição e a ameaça da industrialização, reproduzo alguns trechos citados por Bernardet (1995) – de autores como Paulo Emílio Gomes (1970), Carlos Roberto de Souza, Francisco Luiz de Almeida Salles e Roberto Moura (1987) –, que explicam a queda na produção de filmes nacionais (Bernardet, 1995, p. 44-47)⁵.

Essa idade do outro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro (Gomes, 1970).

Em fevereiro de 1911 chegava ao Brasil a embaixada de capitalistas norte-americanos com missão de auscultar os nossos mercados e verificar suas possibilidades

[82]

5 Bernardet (1995) está preocupado em derrubar mitos. Nesse caso, pega os trechos dos diferentes autores para mostrar que os três utilizam-se de fatores externos para justificar a queda ou estagnação da produção de filmes nacionais.

[82] Florista do Largo do Arouche. Os cartazes de cinema norte americano indicam o ano: 1942 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 187). Foto: Hildegard Rosenthal.

6 Esse ator continuará atuando até hoje e será retomado ao longo desse trabalho.

7 O governo vê a atividade como forma de comunicação à serviço dos interesses de divulgação dos intentos governamentais (getulista ou ademarista), com propagandas do governo ou privadas, quando a fonte de financiamento eram empresas particulares. O governo vê o cinema como forma de educação e se torna um importante produtor de filmes, principalmente de documentários curtos, os cine-jornais. Foi nos anos 30, que o Estado Novo criou o Cine Jornal Brasileiro (CJB), que tinha como função espalhar a comunicação entre as várias partes do Brasil, contribuindo para a união da Nação dentro da construção do Estado e da identidade nacional (Bernardet e Galvão, p. 1983, p. 55). Essa função educativa tinha seu lugar nas escolas: o Estado passou a produzir filmes que foram distribuídos para espaços de exibição em escolas, em centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais (Simis, 1996, p. 30; Catani, 1987, p. 191). Antes do Estado Novo, a exibição compulsória nacional assegurou por um tempo a produção de cine-jornais feitas por produtores independentes, como por exemplo Gilberto Rossi. Após o Estado Novo, são os DEIPs estaduais ou federal que produzem cine-jornais, exclusivamente.

quanto ao emprego de capital. A economia americana em expansão voltava os olhos ávidos para o terceiro mundo e o tradicional liberalismo brasileiro a receberia de braços abertos. Logo os jornais publicarão manchetes anunciando os sucessivos trustes que os capitais estrangeiros organizam (Souza e Salles, 1975).

Em 1910, Francisco Serrador estende seus negócios ao Rio de Janeiro, buscando ocupar um lugar mais central na indústria de diversões no país (...) Em 1911, chega ao Rio de Janeiro uma embaixada de capitalistas norte-americanos em busca de possibilidades de investimento. Esses dois fatos, associados aos interesses despertados pelo cinema carioca e o estágio alcançado pela indústria cinematográfica internacional, ocasionaram profundas modificações, desarticulando o binômio exibição-produção que garantira o crescimento precoce dessa arte-indústria no país. O desenvolvimento da pesquisa tecnológica no setor permitiu a instalação de grandes complexos produtores na Europa e nos Estados Unidos, que agora exigiam novos mercados para suas mercadorias (...) (Moura, 1987).

É aproximadamente nesse momento que se articula de modo mais orgânico a situação do cinema brasileiro com a idéia de imperialismo e Terceiro Mundo (Bernardet, 1979, p. 39).

Essa fase representa o início das intervenções de um novo ator nas atividades cinematográficas, o Estado⁶. Intervenção essa que, visando atender os interesses dos produtores, não é suficiente para promover a industrialização da produção de filmes, ou preparar para que a produção ande com suas próprias pernas, que tenha capacidade para enfrentar o mercado; ao mesmo tempo que estimula a entrada de filmes americanos. Com medidas que aparentemente protegem o cinema nacional, transforma o cinema em veículo de propaganda⁷ e estimula a entrada de filmes americanos, de forma associada.

Em relação à exibição, o governo irá estimular o cinema como modo de vida. Na esfera federal, o Presidente Getúlio Vargas irá instituir a meia-entrada para estudantes, estimulando a ida ao cinema (Simões, 1991). Em São Paulo, o Prefeito Fabio Prado (1934-1937) criou o Departamento de Cultura Municipal como parte da reforma e modernização da estrutura administrativa e funcional da prefeitura, entre 1935 e 1936. Este departamento era responsável pelo projeto “cinema educativo” que consistia em levar cinema gratuito para crianças de bairros populares (Campos, 2002, p. 504-505). Dessa maneira inicia um processo de popularização do cinema, “uma espécie de versão brasileira” dos processos americanos, que instalavam cinemas para o operariado.

O projeto de reorganização administrativa e modernizadora de Fábio Prado também estava relacionado com um projeto maior de integração social, que passava pela elaboração de políticas públicas e implantação de equipamentos sociais. A construção destes era proposta como solução para os conflitos da moderna sociedade industrial, com a idéia de que ninguém esteja “à margem”. Dentre os equipamentos implantados, Fábio Prado iniciou a construção do edifício da Biblioteca Municipal de São Paulo (Biblioteca Mário de Andrade), inaugurado em 1942, do Estádio do Pacaembu, além de diversos equipamentos sociais como escolas, parques e *playgrounds* (Campos, 2002, p. 504-507).

Apesar do quadro desanimador, a partir da década de 40, há o surgimento de uma série de produtoras que visam formar um mercado nacional de filmes industrializados. Esse fato acompanha a Lei Federal nº 790, de agosto de 1949, que facilitava a importação de equipamentos cinematográficos destinados aos estúdios e laboratórios (Calil, 1987, p. 12). “Em 1949 e 1950, cinco companhias cinematográficas são criadas e, nos próximos três anos, a quantidade de produtoras ultrapassa a casa das duas dezenas” (Catani, 1987, p. 197). Destacam-se entre elas as empresas que atuaram principalmente em São Paulo – como a Vera Cruz (1949-1954), a Brasil Filmes (1955-?), a Companhia Cinematográfica Maristela (1950-1958), Multifilmes (1952-1953 em diante) – que pretendiam promover o início da indústria cinematográfica paulista⁸.

8 Para saber mais sobre a história desses empreendimentos, ver Catani, 1987, p. 189-298.

VERA CRUZ

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi criada em 1949, como uma sociedade envolvendo grandes industriais e contava com o interesse e apoio da intelectualidade brasileira. Dentre seus nove acionistas, estavam personagens como Francisco Matarazzo Sobrino, o “Ciccillo” e Franco Zampari. A empresa chegou a contar com uma infra-estrutura enorme, envolvendo grandes terrenos em São Bernardo do Campo (cerca de 71 mil m²), quatro estúdios-piloto (com área aproximada de 5.600 m²), oficinas para a confecção de cenários, laboratórios e equipamentos de som e imagem. Sua criação tem uma relação estreita com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de onde recebeu atores, cenógrafos e diretores.

Durante o período de 1949 a 1954, a Vera Cruz produziu alguns documentários e 18 filmes de longa-metragem. Mesmo com grandes sucessos de público como o filme *O Cangaceiro* (800 mil de espectadores, recorde de bilheteria no país) e *Sinhá Moça*, seus empreendedores reclamam da falta de retorno financeiro, colocando que o preço das entradas era muito barato, que os distribuidores e exibidores acabavam fi-

cando com mais de 60% da arrecadação, e que portanto os produtores deveriam ser também distribuidores. Após freqüentes crises alardeadas pela imprensa, dificuldades de pagamento de financiamentos e dívidas, ocorre a falência da empresa. Dentre os motivos, pode-se elencar um complexo de causas, como:

Os custos vultuosos e a dispendiosa manutenção, quando até em Hollywood essa forma de produção começava a experimentar transformações; orçamentos elevados e elaborados sem nenhum critério mais profundo de objetividade; salários altos e manutenção de um corpo de artistas e técnicos com dedicação exclusiva à companhia, remunerados com ou sem trabalho; a falta de apoio governamental na criação de barreiras à concorrência desigual exercida pelo filme estrangeiro; a não criação, paralelamente ao complexo industrial paulista instalado de uma grande cadeia distribuidora e exibidora (Catani, 1987, p. 233).

Esses empreendedores, considerados por Catani (1987) verdadeiros aventureiros em busca da criação de uma indústria cinematográfica nacional, são símbolo da relação entre cultura, elite e indústria que se configurava. Os principais atores e grupos atuantes na vida cultural estão no interior da elite intelectual em um relacionamento estreito com a elite endinheirada local. O pedaço mais moderno da burguesia industrial de São Paulo estava intimamente ligado à promoção da cultura. Personagens como Francisco Matarazzo Sobrino, o “Ciccillo” – que dentre outras atividades, presidiu a Comissão Executiva do IV Centenário, até março de 1954, contratou as obras do Parque do Ibirapuera, foi o criador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, empreendedor da Companhia Cinematográfica Vera Cruz –, Assis Chateaubriand – construiu o Museu de Arte de São Paulo (MASP), dono dos Diários Associados – e Franco Zampari, responsável pelo surto e profissionalismo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e empresário na Vera Cruz. São os “forasteiros estratégicos”, assim denominados por Sérgio Micelli no Prefácio de *Metrópole e Cultura* (Arruda, 2001), que fazem parte dos grupos de interesse que irão atuar na vida social, cultivando a elite local.

Esse quadro significava, principalmente, uma forte presença da burguesia industrial como empreendedora de uma intensa atividade cultural em São Paulo, estimulados pela pujança industrial paulistana. Chamada “burguesia paulista” por importantes autores (Galvão, 1981; Catani, 1987; Bernardet, 1979), atribui-se à ela a construção da infra-estrutura de um sistema cultural, baseada principalmente em instituições – museus, teatros, escolas – e equipamentos para a difusão de cultura. Poderíamos acrescentar à essa lista os cinemas, que embora não tenham sido diretamente financiados por essa classe, eram parte da sociabilidade burguesa, que envolvia badalações, festas, homenagens e coquetéis – na medida que tornaram-se salas lançadoras – e também eram o palco da diversão da classe média⁹.

Esses novos atores – Estado e elite/burguesia industrial – serão motor estimulante do estabelecimento definitivo do hábito de ir ao cinema. Ao mesmo tempo, a burguesia estará no cerne da diferenciação das salas em salas para todos, nos bairros (e com isso conta com a classe média formada nessa fase industrial como público) e salas para poucos, cujos eventos e coquetéis fazem parte do *mise-em-scène* desejado.

A burguesia industrial que se enriqueceu ao longo das décadas de 1930 e 1940 financiou o movimento de renovação cultural do pós-guerra, (...), a produção cinematográfica industrial, (...) Há que se acrescentar, também, o desencadeamento de todo um aparato de legitimação e difusão cultural: cineclubes, concursos, prêmios,

9 Essa interpretação está fortemente baseada no trabalho de Galvão (1981), que relaciona a burguesia industrial com esse momento de aventura na industrialização do cinema. Para isso, analisa a mudança da burguesia cafeeira, grande dominante político e cultural, para a burguesia industrial que, de acordo com a autora, participa dos processos decisórios como cliente ou formulador de reivindicações, como reflexo e não como propulsor, uma vez que o Estado está promovendo quase todas as iniciativas econômicas progressistas, a partir de 1930, com Getúlio Vargas. Vê, na euforia da burguesia desse momento analisado, uma ilusão de poder ou talvez uma forma de compreensão, no campo da cultura, da perda de hegemonia política e econômica. “E na impossibilidade de impor qualquer outra coisa, a arte e cultura são formas possíveis de tentar impor à sociedade uma visão de mundo, que logicamente estava fortemente influenciada pelas possibilidades da industrialização” (Catani, 1987, p. 199). E o cinema faz parte dessa nova cultura e é importante divulgador de visões de mundo, de modos de vida.

festivals, congressos, legislação, comissões-grupos de trabalho, publicações especializadas, críticos, associações de classe, etc. (Catani, 1987, p. 200).

Esse quadro representa também um momento no qual a atividade cinematográfica não é mais para amadores. A industrialização requer tecnologia, investimentos, profissionalismo. Os empreendedores da fase inicial do cinema ficam à margem do mercado que se forma e, os empreendimentos, com destaque para as salas, vão se reorganizar para a concorrência que se avizinha e para o novo e numeroso público. O cinema faz parte da vida urbana metropolitana. Está voltado para um público numeroso, para um grande centro urbano, recebe influência cultural de várias partes do mundo, em especial, norte-americana.

As salas, em um momento paralelo às questões da produção, adequam-se aos filmes estrangeiros falados, modernizam-se e afastam-se cada vez mais dos filmes nacionais. Reagem às questões de mercado e promovem modificações para receber os filmes falados, melhorando seus equipamentos sonoros e de projeção, ou tornando-se salas especializadas em musicais da Broadway ou em filmes de faroeste.

Reorganizam-se de diversas formas: muitas vezes associando-se com empresas estrangeiras produtoras, criando salas especializadas e uma espécie de associação da distribuição e exibição; formam cadeias com numerosas salas, como é o caso da empresa de Severiano Ribeiro (que até então atua mais fortemente no Rio de Janeiro) e a Companhia Cinematográfica Brasileira, de Francisco Serrador, em São Paulo; e algumas vezes, os exibidores são exclusivos de alguns produtores.

Em 29 de junho de 1911 é fundada formalmente, a Companhia Cinematográfica Brasileira, com a gerência de Francisco Serrador e a associação de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro. Essa nova empresa forma um truste cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando nosso caótico mercado exibidor em função do produto estrangeiro (...) As empresas brasileiras começam a fechar (...) Serrador (ressalta) que sua grande força está no aluguel de filmes que entrariam no mercado sem concorrência de similares nacionais (...) (Moura, 1987, p. 45).

A cidade, por sua vez, preparava-se para receber esses novos atores, sendo palco de alterações urbanas e mudanças na forma de intervenção urbana, que também poderão ser percebidas através do estudo da relação das salas de cinema com o novo modo de vida urbano, metropolitano.

NOVA CONFIGURAÇÃO URBANA: A EMERGÊNCIA DA METRÓPOLE

UMA INTRODUÇÃO NECESSÁRIA

O final da década de 10 foi um período marcado por momentos difíceis – pelas primeiras grandes greves (1917 e 1918), gripe espanhola e Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). A entrada nos anos 20 havia de ser promissora, apesar dos fortes abalos na economia. São Paulo havia mudado.

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (Sevcenko, 1992, p. 31).

Há uma nova ambiência metropolitana, que permite a coexistência no mesmo espaço desses diferentes, em uma multidão de indivíduos que, ao mesmo tempo que são estranhos entre si, atuam de forma coletiva¹⁰, como uma massa. O carnaval adquire essa dimensão coletiva que o cinema nos anos posteriores desejará tomar. A vida está nas ruas, nos salões de cinema, nos bailes públicos, nas diversões.

Como um processo no seu início, nem todos irão envolver-se com essas mudanças de forma rápida e não progressiva. Ainda há uma mentalidade conservadora que resiste à roupagem moderna, que se manifesta com outros valores e está inserida no cenário político. Ainda há negros e índios, condições de trabalho operário desgastante face à salvação que a indústria parecia ser frente às crises da lavoura.

10 Sevcenko coloca que ao mesmo tempo que a dimensão coletiva toma conta das ruas, ainda existem ambigüidades, não é uma unanimidade, nem todos envolvem-se na ação coletiva. Coexistem a dimensão coletiva e a individual. “A ação coletiva ritualizada fortalece e libera, a ação reflexiva individual isola e constrange” (1991, p. 26).

Afora uma inexpressiva minoria, que desfrutava do raro privilégio das viagens internacionais, a maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa (Sevcenko, 1992, p. 40).

Independente dos receios, a cidade preparava-se para tal ambiência, com os projetos de melhoramentos urbanos, com modificações na produção cinematográfica, nos atores envolvidos com a produção de cinema e de arte em geral, mudanças que podem ser percebidas nas modificações na relação das salas de cinema com o novo modo de vida urbano.

A partir dos anos 20 as pressões do crescimento populacional provocariam alterações no padrão de urbanização que se colocava até então. Os projetos pontuais, localizados, comprometidos com os modelos de transformação que buscavam simbolizar a imagem de civilidade e progresso desejada pela elite agroexportadora – centrados na composição dos boulevares parisienses hausmanianos, em projetos paisagísticos e de jardins, com construções de blocos uniformes – estes seriam atropelados por outras necessidades urbanas e novas intenções transformadoras que envolviam a expansão horizontal, o rodoviarismo, a verticalização (Campos, 2002, p. 190).

As salas de cinema, assim como outras edificações e monumentos escolhidos como símbolo da cultura da elite cafeeira, acompanharão esse momento onde coexistem propostas reguladoras inspiradas nos princípios do urbanismo moderno introduzido por Vítor Freire, e propostas menos localizadas, que envolvem grandes processos de reestruturação urbana e novas frentes de urbanização, marcando um novo momento onde o planejamento é visto como resposta a essas novas necessidades urbanas.

SÃO PAULO METROPOLITANA

A relação da sala de cinema com o espaço urbano passa por diversas mudanças que configuram uma nova organização no território. Essas alterações acontecem simultaneamente às importantes mudanças por que passa a cidade a partir dos anos 20, mudanças que irão mudar significativamente o modo de vida. Alguns autores, com diferentes periodizações (e abordagens)¹¹, consideram esse período de mudança como o processo de metropolização.

11 Para aprofundamento dessas diferenças e abordagens, ver Meyer, 1991.

Dessa intensa discussão, é necessário destacar algumas características desse processo que afetam a relação das salas com o urbano. Embora apareçam descritas a seguir de forma separada, estão intimamente imbricadas entre si.

[83]

[84]

Crescimento populacional

A primeira delas é o crescimento populacional, que advém não somente do crescimento vegetativo significativo, mas principalmente dos movimentos de migração (e em menor escala de imigração).

Esse crescimento foi rápido, principalmente nas décadas de 40 e 50, que representam as maiores taxas de crescimento geométrico (ver Tabela X – População no Município de São Paulo).

[83] Imagem do movimento, verticalização e dinamismo do Centro de São Paulo na década de 50 (*São Paulo - fastest growing city in the world*, 1954, p. 55)

[84] Cartaz do filme *São Paulo: a symphonia da metrópole*, "documentário sobre São Paulo realizado por Adalberto Kemery e Rodolfo Rex Lustig em 1929: automóveis, arranha-céus, aeroplanos e dirigíveis na coreografia mecanizada que celebraria nosso futuro metropolitano" (Campos, 2002, p. 462).

Tabela 1 – População no Município de São Paulo – 1872 a 2000

Anos	População	Taxa de Crescimento Geométrico Anual (%)
1872	31.385	4,1
1890	64.934	14
1900	239.820	4,5
1920	579.033	4,2
1940	1.326.261	5,2
1950	2.198.096	5,3
1960	3.666.701	4,9
1970	5.924.615	3,7
1980	8.493.226	1,2
1991	9.646.185	0,4
1996	9.839.436	1,5
2000	10.434.252	

Fonte: IBGE, Censos Demográficos. Tabulação: Instituto Pólis, 2003.

Esse crescimento afeta a cultura de diversas formas. Em relação ao cinema, esse crescimento da população significa ao mesmo tempo a possibilidade de uma cultura para as massas, para atender ao grande público, e também a presença de espaços diferenciados. A cultura tem público para adquirir um novo caráter de “embrião de indústria cultural e de massa, e por isso mesmo, cosmopolita e metropolitana” (Meyer, 1991, p. 35).

Industrialização e Formação da classe média industrial e do operariado

A segunda desse processo é a industrialização e formação da classe média industrial e do operariado. Corresponde ao surgimento do novo parque industrial na Região do Grande ABC¹², eixo que corresponde a uma segunda fase da industrialização em São Paulo, crian-

12 A importância do ABC não surgiu na década de 50. Suas potencialidades já haviam atraído a atividade industrial desde os anos 20 (Meyer, 1991). Esse momento difere apenas a atração, uma vez que os dados mostravam que aquele era o território privilegiado para a instalação do novo parque industrial brasileiro. Uma abordagem regional que refletiu em uma política regional. A implantação da indústria automobilística acontece com a presença na região da primeira montadora, em 1946, a General Motors do Brasil, que em 1956 ganha uma escala produtiva extraordinária. Alguns dados: em 1954 a produção correspondia a 11,4% do total do Estado; de 1938 a 1950 o crescimento no número de fábricas foi 232% (de 178 para 413 unidades); o crescimento no número de operários correspondeu a 283% (de 1.773 para 49.160 operários).

Análises específicas do período evidenciam que houve uma efetiva estabilidade política e um substancial desenvolvimento econômico, objetivos contidos no Plano de Metas de 1956 do então Presidente Juscelino Kubitschek.

do um novo território no conjunto de periferias, que aproveitou-se da relação privilegiada com o Porto de Santos e acessos ferroviários e rodoviários, da proximidade da Represa Billings, fonte de água e energia, e principalmente, da contigüidade com o município de São Paulo, mais importante mercado consumidor.

A alteração do quadro produtivo irá alterar consideravelmente as transformações urbanísticas de São Paulo. O impulso de crescimento populacional e econômico ligado à industrialização necessitarão de obras de maior porte, cujo financiamento deverá exigir quantias muito maiores em função da valorização dos terrenos, financiamentos de porte maior do que a burguesia cafeeira conseguia oferecer (Campos, 2002, p. 284). O modelo a ser seguido não seria mais o da reacomodação, era necessário um projeto maior para a cidade, que incluiria grandes alterações da infra-estrutura urbana para aumentar a energia elétrica e possibilidade de transporte que viabilizasse o crescimento populacional e industrial.

A industrialização é uma característica importante para o estudo do cinema pois formará uma nova classe social, a classe média, que virá a ser a grande consumidora da atividade cinematográfica.

Há também a formação de uma massa de operários, cuja relação com o cinema é diferente da primeira fase da indústria. O operariado não faz parte do público que vive o cinema dos atores acima descritos – elite cultural e burguesia industrial. No entanto, as salas migram para a periferia e o operário as frequenta¹³. E também não é mais o empreendedor que se aventura na produção e exibição. O operariado é uma massa.

Além de criar mercado consumidor do cinema, a industrialização está por trás da necessidade de reformas urbanas em uma escala ampliada. O desenvolvimento industrial ultrapassava as previsões de capacidade da cidade agroexportadora. Um exemplo disso é o aumento do número de automóveis, que conferiam a prosperidade da classe econômica já na década de 20. Muitos espaços abertos eram rapidamente convertidos em estacionamento de veículos (*idem*, 2002, p. 259).

[85]

[86]

13 Após a década de 60, há uma gradual diminuição desse público. O trabalho de Goldenstein (1991) sobre o lazer operário e consumo cultural em São Paulo dos anos 80, mostra que o cinema, em ambos os sexos aparece como atividade esporádica, que envolve geralmente os mais jovens ou o passeio de namorados.

[85] Saída de fábrica na Mooca (*São Paulo - fastest growing city in the world*, 1954, p. 118).

[86] Vista da Praça da Sé, entre 1922 e 1927. O local serviu como estacionamento desde a demolição da antiga igreja até a época de sua reurbanização, iniciada em 1952 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 141).

A Formação da periferia

A terceira característica é a formação da periferia. O crescimento da cidade em população promoveu uma alteração de escala. A cidade expandiu-se rapidamente, de forma desordenada, espaiada, não-concentrada. Há o surgimento da periferia e o que muitos autores chamaram de *oposição centro x periferia*, ou *padrão periférico de expansão*. Dissociando habitação e trabalho do mesmo espaço físico, surgem os bairros periféricos (e até os “municípios-dormitórios”) ocupados principalmente por população de baixa renda.

A expansão periférica gerava o problema de falta de infra-estrutura aos novos bairros, questão que será objeto do planejamento nos anos subseqüentes, envolvendo também algumas propostas de distribuição racional dos equipamentos urbanos.

A localização das salas inicialmente acompanhará esse crescimento, de forma não-planejada, expandindo-se na mancha urbana horizontal pelos bairros e principalmente nos centros de bairro. Essa expansão será acompanhada pela diferenciação das salas.

Nova Forma de mobilidade, o rodoviarismo

A quarta é a nova forma de mobilidade, a transição para o rodoviarismo. Essa nova realidade urbana vai modificar significativamente a mobilidade e o sistema de transporte. A partir dos anos 30, a implantação de um vasto sistema de autopistas provocaria uma grande reestruturação espacial da cidade. A cidade dá adeus ao o sistema de bondes, de caráter local, em prol do rodoviário, que permitia maior flexibilidade de instalação e conseqüente acesso a locais mais distantes. A opção pelo rodoviarismo representou a implantação de uma nova lógica de transporte, não local, mas metropolitana. O sistema viário resultante foi o principal articulador de uma nova espacialidade, alterando decisivamente a escala da cidade.

O sistema viário teria função determinante na expansão territorial metropolitana. A estruturação viária permitiu a configuração da mancha urbana ilimitada e fragmentada da São Paulo de hoje, redimensionando também a área mais central em função das vias expressas e o acesso rápido a maiores distâncias. Fruto das exigências da mobilidade e da acessibilidade de conteúdo metropolitano, a estruturação viária acaba exigindo novas escalas de intervenção. Grandes obras viárias e ocupação intensiva que iriam provocar uma

[87]

[88]

[89]

[90]

[87] Tráfego e *skyline* do centro da cidade, em 1955 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 228). Foto: Francisco Albuquerque.

[88] Foto mostrando como o trânsito de veículos já era inevitável na década de 50. Havia uma associação entre alto tráfego e o progresso (*São Paulo - fastest growing city in the world*, 1954, p.37).

[89] Primeira versão do projeto da Avenida de Irradiação, de autoria de João Florence de Ulhôa Cintra. Ao centro está assinalado o famoso Triângulo Central (rua Direita, rua São Bento e Quinze de Novembro). Envolvendo este pode-se ver o Triângulo Envolvente concebido na administração do Barão de Duprat (rua Líbero Badaró, Largo de São Francisco, rua Benjamin Constant, Largo da Sé, rua Boa Vista e Largo de São Bento) (Toledo, 1996, p. 124).

[90] Esquema teórico de São Paulo. Todo sistema viário é reduzido a formas geométricas essenciais, formado pels radiais e perimetrais (Toledo, 1996, p. 160).

radical readequação, muitas vezes seguida de deterioração, do espaço urbano existente. Forma e conteúdo urbanos são alterados pelo crescimento.

Essa alteração no sistema viário e de transportes irá modificar rapidamente o modo de vida urbano, que na década de 50, irá sofrer com o crescente uso do automóvel como meio de transporte.

Diferentemente das obras modernizantes que propunham o alargamento das vias fazendo operações leves na malha urbana¹⁴, os novos projetos viários têm como objetivo resolver (e promover) a expansão horizontal ilimitada, portanto serão mais incisivos, de maior envergadura. Um marco do período são os projetos de avenidas de irradiação – como o “Projeto de Irradiação e expansão” dos anos 20, de autoria do eng. Ulhoa Cintra, técnico da Diretoria de Obras Municipais de São Paulo e posteriormente o “Plano de Avenidas”, elaborado por Prestes Maia entre 1927-1930 – que possibilitaram a expansão urbana, abertura de novos loteamentos, ao mesmo tempo que alteraram o caráter da área central.

O Plano de Avenidas propõe uma série de desapropriações para a implantação de um novo sistema de transporte que permitirá a expansão físico-territorial mais rápida, considerada como necessária para atender ao crescimento popular irrefreável. O sistema de bondes, mais difícil de ser expandido, não parece (aos olhos dos gestores) uma boa opção para o crescimento da cidade e é substituído paulatinamente pelo sistema rodoviário, pelos ônibus, mais flexíveis e de rápida implantação. Por trás dessa decisão está o impacto da industrialização no território metropolitano, a produção industrial. A mercadoria precisa circular e para isso precisa de um sistema viário e de transporte adequado.

O modelo urbanístico do Plano de Avenidas traria a cidade a novo patamar, no qual a industrialização assumiria papel preponderante, em detrimento da condição anterior de capital agroexportadora (Campos, 2002, p. 396).

A corrente industrial buscava uma modernização urbana associada à industrialização, mas também ao dinamismo imobiliário e as demandas expansionistas. Ao mesmo tempo que os anéis e as radiais permitiriam o desenvolvimento industrial, mantinham a idéia da expansão infinita, superando a visão restrita ao desenvolvimento e valorização de uma região pequena como a do Triângulo Central. O urbanismo passa a responder aos interesses da burguesia industrial. Ao mesmo tempo que associava ao projeto das avenidas e viadutos a idéia de circulação e progresso, a expansão era vista também como modernização,

14 A necessidade de um plano geral para São Paulo remete à idéia de que os projetos desenvolvidos eram localizados, parciais, incompletos e muitas vezes até desvirtuados (Campos, 2002, p. 276).

viabilizando uma transformação urbana sem entrar no mérito de questões sociais (*idem*, 2002, p. 399).

Abrem-se grandes eixos de circulação viária, a partir da implantação do Plano de Avenidas, na gestão de Prestes Maia como prefeito de São Paulo (1938 – 1945), e inicia-se uma relocação das salas de cinema, que perde sua relação com os bondes e espalha-se pelos eixos viários da metrópole, pelos novos bairros, em uma escala antes desconhecida¹⁵.

As obras viárias não só descongestionariam o Centro, como urbanizariam os terrenos periféricos, com a abertura de novas artérias em velhos bairros e a reconstrução de edifícios ao longo do novo alinhamento. Também possibilitariam a abertura de novos loteamentos a partir de novas retículas viárias.

[91]

15 Essa relocação também acontece no setor industrial, resultando em uma reorganização de funções e grandes áreas. Há uma mudança no caráter econômico da atividade industrial e uma relocação das plantas, para as quais a ferrovia deixa de ser elemento de primeira importância. Nos anos 40, inicia-se o esvaziamento industrial do Brás, preterido por outras regiões de acessibilidade rodoviária mais favorecida, como o ABC. A segunda industrialização paulista, baseada na indústria metalúrgica, automobilística e petroquímica, vai se distanciando do centro da cidade. Permanecem as indústrias menores e as menos dinâmicas, que não são capazes de realizar os grandes investimentos na mudança das unidades produtivas. A distribuição da indústria dá-se em zonas monofuncionais, bairros muito diferentes do Brás. A idéia de *zoning* aparece pela primeira vez em São Paulo, com o zoneamento industrial.

[91] Planta geral dos melhoramentos centrais (1945) (Toledo, 1996, p. 151).

A mudança do meio de transporte, na mobilidade, afetou o modo de vida e alterou significativamente a relação com os equipamentos urbanos, em especial com as salas de cinema, em um processo rápido que iniciou-se na década de 30. A localização das salas sofre, com a nova mobilidade e cotidiano imposto pelas grandes transformações urbanas, uma reestruturação em função das novas “necessidades” urbanas, dos novos programas urbanos. O edifício é afetado pelas mudanças no espaço público.

Dentre os projetos priorizados pelo Plano de Avenidas, os equipamentos também aparecem como elementos qualificadores das grandes radiais propostas, como avenidas São João, Anhangabaú e Itooró, que possibilitariam (e vieram abrigar) alguns equipamentos de caráter modernizador, como cinemas, bancos, correio central, museus. Embora o Plano não traga no seu bojo propostas de legislação urbanística, algumas restrições e partidos volumétricos colaboraram para a determinação de programas novos para as edificações, como veremos adiante, ao tratarmos da Cinelândia.

Novo papel dos equipamentos urbanos

A quinta característica é o novo papel que os equipamentos urbanos adquirem.

A década de 10 representou um momento em que havia um desejo de transformar a cidade em direção à sua modernização, diferenciando-a da provinciana São Paulo do início do século, no “afã por uma cultura cosmopolita” (Campos, 2002, p. 210). Estava implícito nesse conceito de modernização, o projeto de progresso e civilidade, principalmente na relação dos equipamentos urbanos com os projetos de melhoramentos. Estes eram centrais para a elite cafeeira, como elementos que diferenciavam a cidade agroexportadora do campo.

No entanto, as décadas de 10 e 20 não rompem com os padrões construtivos europeus. Se focarmos no objeto estudado, as salas de cinema, podemos notar que esses momentos representam a fixação da atividade em edifícios comprometidos com a cultura da elite, muito próximos da concepção arquitetônica dos teatros, centralizados na região do Triângulo Central.

Víctor da Silva Freire já havia realizado alguns projetos de urbanização no Centro visando a sua expansão para além do Triângulo Central, através da construção de viadutos,

e obras de urbanização do Rio Anhangabaú e da Várzea do Carmo, propostas a partir do Plano Bouvard. Reformas que tinham como princípio a adequação do tecido através do alargamento de algumas avenidas, sem grandes mudanças viárias e que viriam abrigar equipamentos que tornariam-se referências próprias da cidade, como é o caso do Teatro Municipal implantado no Vale do Anhangabaú, recém urbanizado (entre 1910 e 1920)¹⁶.

As gestões posteriores, como é o caso do Prefeito José Pires do Rio (1926-30) continuaram a preparação da cidade para adequá-las ao modo de vida cosmopolita. Pretendia equipar a cidade, trazendo para a rua atrativos, edifícios. É nesse momento também que a cidade ganhará conforto ao andar na rua: são instalados banheiros públicos, iluminação noturna para incorporar a vida noturna, cabines telefônicas.

[92]

16 As obras incluíam alguns edifícios e equipamentos urbanos: o Teatro Municipal (concluído em 1911); os palacetes Prates, abrigando prefeitura e Automóvel Club (terminados em 1914); o Hotel Esplanada (1923); o edifício-sede da Light (1924); o Clube Comercial (1929); o Palácio das Indústrias, inaugurado em 1922; o Mercado Municipal, iniciado em 1925; a sede do Escritório Técnico Ramos de Azevedo (1922); edifício da Secretaria da Agricultura, hoje Tribunal da Alçada Civil (terminado em 1930); Palácio da Justiça (obras iniciadas em 1930); e uma nova Catedral da Sé (a igreja anterior foi demolida em 1910).

[92] Vista noturna da rua Libero Badaró, em 1931 (Cadernos Brasileiros de Fotografia, 2004, p. 165). Foto: autor desconhecido.

Os novos equipamentos urbanos implantados na área Central passam a ser elementos estruturais para a vida urbana, voltados à um público grande e heterogêneo. A desejada paisagem urbana de cidade cosmopolita aconteceria no núcleo central, mantendo o modelo de ocupação formado pelo Centro na colina histórica com possibilidade de verticalização e bairros horizontais nos subúrbios e novos loteamentos residenciais (Campos, 2002, p. 227).

No entanto, nas décadas de 20 e 30, as tipologias urbanas tanto dos edifícios habitacionais e comerciais, como dos equipamentos urbanos, das salas de cinema, ainda não tinham sofrido alterações que realmente tornassem seus edifícios elementos de um novo modo de vida cosmopolita, segundo a nova concepção de moderno e cosmopolita que era debatida.

Estava implícito para o movimento moderno, influenciado pelas vanguardas artísticas européias, alterar a configuração urbana em prol da modernidade, da realização da velocidade, possibilitar o alargamento de avenidas para o veículo individual, o rompimento com as acanhadas volumetrias das edificações, promovendo a verticalização acentuada, os arranha-céus. Em São Paulo, o edifício Martinelli é um exemplo desse desejo de verticalização. Ele abrigará o Cine Rosário, no pátio inferior do edifício¹⁷.

17 Para saber mais sobre os projetos e a importância da verticalização, ver Somekh (1997) e Campos (2002, p. 322-326).

[93] Rua Libero Badaró esquina com a rua São João, em 1920. O prédio mais baixo à esquerda daria lugar ao edifício Martinelli (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 115). Foto: Guilherme Gaensly.

[94] Edifício Martinelli em construção, em 1928. À direita, em primeiro plano, a Delegacia Fiscal, na praça do Correio. Destaque para a mudança de escala promovida pela verticalização (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 118). Foto: Theodor Preisling.

[93]

[94]

[95]

[96]

[97]

[95] Vista aérea do recém-inaugurado edifício Martinelli, em 1929 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 158). Foto: autor desconhecido.

[96] Construção do Martinelli em 1928. À direita, a rua Libero Badaró e à esquerda da praça Antônio Prado (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 159). Foto: autor desconhecido.

[97] Centro da cidade e cercanias, em 1955. Pode-se verificar a mudança do padrão em prol da verticalização ao longo dos eixos viários que comporão algumas radiais e perimetrais do Plano de Avenidas (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 230). Foto: Francisco Albuquerque.

Se a cidade não estava “modernizada”, tampouco havia equipamentos urbanos à altura da almejada vida cosmopolita. Nesse momento, há uma clara alteração de projeto de cidade. O desejo de progresso e civilidade que dominou o início do século XX, no afã de diferenciar a cidade de São Paulo do mundo do campo, do provincianismo, alterava-se para o desejo de diferenciar-se da cidade de progresso e civilidade, da cidade do início do século, na construção da cidade cujo modo de vida seria o cosmopolita. Nesse momento, a idéia de cosmopolitismo está comprometida com a assimilação de diferentes modos de vida, oriundos de diversos lugares do mundo, especialmente ocidental, europeu e norte-americano.

Para constituir esse novo modo de vida, a cidade precisava ter símbolos, equipamentos de grande porte, diferenciando-a das cidades provincianas e identificando-a a uma rede de cidades cosmopolitas. Esse seria o novo papel dos equipamentos urbanos. Dentre eles, destaca-se especialmente o cinema, equipamento mais diretamente comprometido com esse modo de vida.

Esses equipamentos surgiram na década de 30, subordinados às obras viárias e teriam como locus um novo espaço no centro da cidade, menos comprometido com os projetos da capital agroexportadora.

A ênfase na estrutura viária deixa em segundo plano os equipamentos urbanos. Em primeiro estaria o crescimento da cidade, que aconteceria a partir de obras viárias indutoras. Não são os equipamentos os catalizadores de investimentos urbanos, eles são consequência desses investimentos, como alargamento e aberturas de vias, principalmente advindos do poder público. Se no início do século o funcionamento das salas determinava alterações no horário dos bondes, na metade do século as salas serão qualificadoras de um determinado eixo viário, acontecem de forma complementar à abertura de novos eixos como por exemplo a avenida Ipiranga ou para qualificar eixos existentes, como a avenida São João.

Uma série de planos e projetos modernizantes foram desenvolvidos nas décadas de 20 e 30 e implantados durante as décadas seguintes, baseados no Plano de Avenidas. As obras modernizantes do Centro acabaram provocando a abertura de cinemas nos eixos viários “modernizados” no Centro Novo, e ao mesmo tempo deslocaram a abertura de novos equipamentos urbanos, no caso salas de cinema, para fora do Triângulo Central. O Triângulo Central, que era o símbolo da diversão nas décadas anteriores a 20, que concentrava jogos, cafés, cine-teatros, terá algumas casas fechadas ou mesmo demolidas em

função das obras. Para a sociedade burguesa industrial que aspirava um *lócus* para a cultura moderna, não há mais sentido investir na imagem do Triângulo Central e na imagem do cinema como diversão. O cinema não é mais visto como diversão, torna-se símbolo da modernidade, ao lado dos viadutos, avenidas e automóveis. É cercado por equipamentos, também modernos, que assim como as salas de cinema, passam a ter um novo desenho, um novo padrão estético. O novo modo de vida implicava na presença de espaços diferenciados. O edifício do cinema atenderá a um novo programa, intimamente ligado com o novo sistema de mobilidade.

Os novos edifícios estariam conectados com a idéia de expansão, rodoviarismo e verticalização, compondo um novo padrão de ocupação, essencialmente diverso dos volumes controlados, paisagens e ajardinamentos previstos por Vítor Freire.

O ponto de vista do observador pedestre que percorria os espaços contidos da “capital do café” seria substituído pela perspectiva do movimento automóvel ao longo dos vales, abrangendo em um travelling veloz a multiplicação dos edifícios. Liberando-se o movimento horizontal das grandes artérias, se libertariam também os volumes, alçando-se em altura. Exacerbados pelo ponto de vista do observador motorizado, emergiriam-se os novos motes da edificação paulistana: elevação, variação volumétrica, heterogeneidade (Campos, 2002, p. 347).

O equipamento do cinema também entrará no rol de equipamentos que devem ser redistribuídos. Nesse sentido, como já foi visto no primeiro capítulo, a gestão de Fabio Prado é fundamental para entender como a distribuição dos equipamentos torna-se uma questão social. É o primeiro momento onde será implantada uma rede de creches nos bairros populares da cidade (Rolnik, 1997, p. 172) e muitos outros equipamentos.

Novos equipamentos surgiram, comprometidos com o projeto de modernização. Nas décadas posteriores a 20, as salas de cinema sofrerão mudanças qualitativas – diferenciando-as em grandes salas no centro e centralidades de bairro, salas pequenas e médias nos bairros, cinemas de galerias, *drive ins* –, quantitativas – com um aumento no número de salas – e, diferenciações de acordo as novas situações urbanas que estavam inseridas – cinemas do centro e dispersão de salas de cinemas nos bairros.

Todas as características elencadas acima são exemplares de uma nova análise da relação da sala com o espaço urbano. Essa relação não está mais centrada em projetos pontuais, reformas ou melhoramentos em pequena escala, como foi tratado anteriormente,

como por exemplo, quando abordamos a remodelação da Praça da República. A relação se altera em função da macroescala, em mudanças que significam, por exemplo, uma alteração do padrão de circulação, como a implantação de parte do Plano de Avenidas. Nesse sentido, a análise das salas deverá ter como foco a sua relação com a acessibilidade, com o meio de transporte, com a velocidade, com o urbano. Há uma relação das salas gradualmente mais articulada com o planejamento e com o projeto urbano, distanciando-se das reformas e melhoramentos.

DESCENTRALIZAÇÃO DAS SALAS NO URBANO

Há uma dispersão das salas para os bairros, ampliando a área da mancha urbana que continha equipamentos. O aumento do número de salas deu-se não apenas na abertura de novas salas no centro da cidade, mas principalmente pela abertura de salas espraiadas pela mancha urbana expandida. Em termos urbanísticos, pode-se dizer que ao mesmo tempo que há uma renovação na imagem do Centro, e o cinema adquire um importante papel como elemento modernizador, as décadas de 40 e 50 representam um espraiamento da mancha urbana que será acompanhado pelas salas de cinema, com um papel diferente, sinalizando o surgimento de centralidades nos bairros.

Centro se reconfigura, o cinema vai para o bairro

Enquanto o Centro “especializava-se” com salas lançadoras, temáticas, com qualidade e conforto, os bairros também recebiam cinemas. O espraiamento e a mudança na localização das salas já dava sinais de que ir ao cinema era uma atividade habitual, quase familiar.

Os cinemas nos bairros eram salas geralmente menos badaladas que as do Centro, mas não necessariamente menores, com ingresso mais barato.

Alguns centros de bairro tinham algumas das maiores salas, como podemos perceber através do Mapeamento de salas de cinema na Região Metropolitana de São Paulo.

Mapa 9 - Cinemas em São Paulo entre 1930 e 1939

Raio de 5 km a partir da Sé	○	■ Cinemas já existentes
Mancha urbana 1949	■	■ Cinemas inaugurados nessa data
	—	— Bondes 1929
	—	— Viário Principal 1968
	—	— Ferrovias 1968
	—	— Rios
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - PUB, 1968
 Mancha urbana 1949 - EMPLASA
 Cinemas - Simões, 1990; Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960

Mapa 10 - Cinemas em São Paulo entre 1940 e 1949

- Raio de 5 km a partir da Sé ○
 Mancha urbana 1949 □
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - PUB, 1968
 Mancha urbana 1949 - EMPLASA
 Cinemas - Simões, 1990; Depto. de Pesquisas
 Econômicas, 1960
- Cinemas já existentes
 ■ Cinemas inaugurados nessa data
 〰 Bondes 1929
 〰 Viário Principal 1968
 〰 Ferrovias 1968
 〰 Rios

Mapa 11 - Cinemas em São Paulo entre 1950 e 1959

- Raio de 5 km a partir da Sé ○
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - PUB, 1968
 Mancha urbana 1962 - EMPLASA
 Cinemas - Simões, 1990; Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960
- Cinemas já existentes
 - Cinemas inaugurados nessa data
 - Viário Principal 1968
 - Ferrovias 1968
 - Rios
 - Mancha urbana 1962

Tabela 2 – Maiores salas até a década de 60

	Cinema	Localização	Nº lugares	Inauguração
1	Universo	av. Celso Garcia, no Belém	4.364	1939
2	Piratininga	av. Rangel Pestana, no Brás	4.300	1943
3	Nacional	rua Clélia, na Lapa	3.250	1950
4	Tangará	rua Cel. Oliveira Lima, no Centro de Santo André	3.086	1950
5	Art-Palácio	av. São João, na República	2.813	1936
6	Glamour	av. João Batista, na Lapa	2.722	1948
7	Hollywood	r. Voluntários da Pátria, em Santana	2.543	1946
8	Urupema	Praça Firmino Santana, Mogi das Cruzes	2.534	1947
9	Roxy	av. Celso Garcia, no Belém	2.485	1940
10	Samacone	rua Silva Bueno, no Ipiranga	2.450	1947
11	Brás	av. Rangel Pestana, no Brás	2.400	1935
12	Vitória	rua Barald, em São Paulo	2.380	1953
13	Penha Palace	Praça Oito de Setembro, na Penha	2.350	1955
14	Max	rua Conde Francisco Matarazzo, em São Caetano	2.300	1944
15	República	Praça da República, na República	2.254	1952
16	Cruzeiro	rua Domingos de Morais, na Vila Mariana	2.227	1943
17	Riviera	av. Lins de Vasconcelos, na Aclimação	2.200	1951
18	Primax	rua Amazonas, em São Caetano	2.171	1921
19	São Jorge	av. Celso Garcia, no Tatuapé	2.113	1946
20	Paissandu	Largo do Paissandu, no Centro	2.100	1957

Fonte: Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEconovias". *Cinemas no Brasil*. São Paulo: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960.

Como se pode notar pela Tabela 2 – Maiores salas até a década de 60, há uma dispersão considerável das maiores salas até a década de 60. Municípios como Mogi das Cruzes, Santo André possuem uma grande sala de cinema e São Caetano possui três salas das 20 maiores listadas. Há uma concentração de salas grandes no eixo viário das avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia – cinco das 20 salas listadas –, onde estão as duas salas com o maior número de assentos que já existiram em São Paulo: Universo e Piratininga.

O Centro de São Paulo possui três grandes salas, que não são as maiores, embora sejam as que tenham maior frequência, maior público (ver Tabela 4 – As dez salas com maior público e suas capacidades que será apresentada posteriormente). Ao mesmo tempo que bairros de outros quadrantes, como Lapa, Santana, Ipiranga, Vila Mariana e Penha, possuem cada um uma grande sala. Esse fato por si só já mostra a existência de centros nos bairros.

Esses centros de bairro aglutinam alguns equipamentos públicos, de comércio, e principalmente de serviços, como bancos e outros. São localidades que, distanciadas do centro da cidade, geram fluxos significativos à grande distância, além de um número importante de viagens de curta distância. Atraem tramas de fluxos viários, configuram novos centros, mas sem grandes dimensões.

Grandes cinemas de bairro

[98]

[99]

[98] Cine Nacional, hoje loja de produtos agropecuários (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

Inaugurado na década de 50, na rua Clélia, 1517, na Lapa. De acordo com o censo de 1960 possuía 3.250 lugares, com uma média anual de 665 sessões e de 437.237 espectadores. (Departamento de Pesquisas Econômicas, 1960).

[99] Cine Hollywood na década de 50 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

Inaugurado em 1946, na rua Voluntários da Pátria, 492, Santana. De acordo com o censo de 1960 possuía 2.543 lugares, com uma média anual de 480 sessões e de 419.773 espectadores. (Departamento de Pesquisas Econômicas, 1960).

A foto é dos anos 50. Nos anos 80 transformou-se em Cine Santana. Foi construído dentro das dependências de um *shopping*.

[100]

[100] Cine Sammarone na década de 50 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

Inaugurado em 1947, na rua Silvia Bueno, 2591, no Ipiranga. De acordo com o censo de 1960 possuía 2.450 lugares, com uma média anual de 624 sessões e de 272.313 espectadores. (Departamento de Pesquisas Econômicas, 1960).

[101] Cine Cruzeiro na década de 50 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

Inaugurado em 1943, na rua Domingos de Moraes, 486, na Vila Mariana. De acordo com o censo de 1960 possuía 2.227 lugares, com uma média anual de 1.092 sessões e de 528.074 espectadores. (Departamento de Pesquisas Econômicas, 1960).

Na década de 50 era um dos maiores cinemas de bairro da cidade, ao lado do Nacional, na Lapa. Ficava no Largo Ana Rosa. Foi demolido para a construção de um supermercado.

[101]

Apesar de estarem nos centros dos bairros, as salas dos bairros não eram salas lançadoras (inclusive são chamadas “repetidoras” por Adhemar Oliveira, diretor da sala Unibanco de Cinema). Era o Centro que estava preparado para receber a multidão que comparecia aos lançamentos. Nesse momento aparecem diferentes situações urbanas, surgem dois núcleos concentradores de sala e público, que são: a região central, conhecida como Cinelândia e o eixo das avenidas Rangel Pestana e Celso Garcia, no Brás, com várias salas de cinema.

Essas novas situações urbanas correspondem à uma área da qual o cinema faz parte como ator principal, aparecendo não somente em grande quantidade, mas também com diferente qualidade, tanto das salas como da sua relação com o urbano.

Diferentemente das salas de bairro, as salas dessas duas situações urbanas exercem uma relação mais forte do que simplesmente reafirmarem o fato de que ali é uma centralidade ou um centro de bairro, elas informam que a cidade é uma cidade cosmopolita. Sua paisagem configura o espaço para a realização do modo de vida cosmopolita.

A Cinelândia Paulistana

Para entender a Cinelândia Paulistana como um espaço urbano primeiramente é necessário olharmos atentamente para a história da implantação do Plano de Avenidas. A Cinelândia é um exemplo de situação de construção de uma paisagem a partir não somente do Plano, mas da forma de construção e gestão do mesmo e de sua relação com os parâmetros construtivos, que viriam posteriormente compor o zoneamento da cidade. É, portanto, um exemplo fundamental para entender a relação do edifício com o urbano.

Apenas quando suas avenidas passam a integrar, mais do que o sistema viário proposto pelo Prefeito Prestes Maia (1938-1945), a concepção de plano e projeto urbano do Plano de Avenidas, é que a Cinelândia torna-se um espaço privilegiado das atividades associadas ao lazer-cultural, das quais o cinema é o mais importante elemento. É nesse momento que é ocupada por um grande número de salas.

O Plano de Avenidas irá propor um novo modo de circulação, centrado na rodovia, com anéis e radiais que permitiriam o crescimento infinito, o padrão periférico de ocupação. O modo como foi construído, principalmente na gestão do Prefeito Prestes Maia, quando

[102]

[102] Anúncio do Cine Paris, uma das salas que poderiam ser consideradas “repetidoras” de filmes já exibidos em outras salas (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

iniciaram as obras do perímetro de irradiação – dentre elas especialmente a abertura da avenida Ipiranga e São Luís, além de obras na avenida São João –, é fundamental para entendermos o novo padrão construtivo, verticalizado, com usos mistos, que foi realizado na Cinelândia.

Até então, os projetos de alargamento e extensão¹⁸ da av. São João promovidos pelo poder municipal tinham adquirido um caráter independente, como que um plano à parte, desvinculados dos projetos de melhoramentos propostos e implantados por Freire, na gestão Antônio Prado (Campos, 2002, p. 159)¹⁹.

Com o Plano de Avenidas, há uma alteração na concepção da intervenção urbanística que envolverá as três avenidas como parte de um projeto maior, um plano para a metrópole paulistana.

A primeira alteração de concepção dá-se na mudança de local de intervenção. As gestões anteriores centraram suas intervenções em obras de melhoramentos na região do Triângulo Central, combinadas com uma concepção de paisagem voltada aos padrões europeus, com controle da verticalização, homogeneização das volumetrias em espaços inspirados nos boulevares parisienses. O Plano de Avenidas elege o Centro Novo como local de significativas intervenções e mudança de padrão de ocupação.

O perímetro de irradiação tinha a avenida São João e São Luís como radial e a avenida Ipiranga como parte do primeiro anel²⁰. É na gestão de Prestes Maia que as avenidas São Luís e Ipiranga serão prolongadas além do circuito do perímetro (Ipiranga até a Consolação e São Luís até atrás da Escola Normal). É quando esse cruzamento acontece, ou seja, quando a região faz parte de um plano maior e o Centro Novo configura-se como uma área de expansão do centro comercial, foco de investimentos imobiliários. É nesse momento que a região ganha uma nova escala e importância. Muitas oportunidades imobiliárias se abrem, envolvidas no projeto de modernização da cidade, em especial nessas avenidas.

O projeto dessas três avenidas proposto pelo Plano de Avenidas faz parte de um modelo urbanístico que está baseado na grande avenida e combina a melhora na acessibilidade com uma renovação dos padrões de ocupação. Para as avenidas estruturais do Plano (radiais e perimetrais) que deveriam promover a possibilidade de circulação em velocidade, os parâmetros volumétricos propostos fogem da uniformização absoluta do padrão

18 O Largo do Paissandu, início da avenida São João, foi remodelado na gestão Antônio Prado. O alargamento do trecho que vai do Largo do Paissandu até a rua Libero Badaró foi promovido na gestão de Raimundo Duprat (1911-1914) e continuado na de Washington Luís (1914-1919), com o trecho até o Largo de São Bento. A continuação da avenida São João, no trecho que segue da rua Libero Badaró à Praça Antônio Prado, foi realizada na gestão Firmiano Pinto (1920-1925), que também construirá duas novas praças, a Praça Vitória, atual Júlio Mesquita, e a Praça Marechal Deodoro. Pires do Rio, em sua gestão, prolongou a avenida São João até o largo das Perdizes. (Campos, 2002, p. 86-87, 160-161, 256-257, 329).

19 E também não ia de encontro com as propostas de Bouvard para o Anhangabaú, dando costas ao parque (Campos, 2002, p. 159).

20 Inicialmente propunha uma remodelação da praça da República, por onde passaria uma via que atravessava a praça até a avenida São João, ao invés da criação da avenida Ipiranga, estendida até a avenida Consolação.

boulevard parisiense. Ao invés das alturas máximas, a uniformidade seria obtida por alturas mínimas no alinhamento e recuos sucessivos no coroamento dos prédios. Maia buscava diferenciar algumas situações urbanas e no caso, propor para essas avenidas que se tornassem grandes eixos verticais (Campos, 2002, p. 594)²¹.

[103]

[104]

[106]

[105]

21 “Combinando a oferta de acessibilidade com a renovação dos padrões de ocupação – e portanto vinculado a intenções de aproveitamento imobiliário –, ainda predominava sobre a visão das intervenções viárias enquanto elementos estruturadores da expansão urbana. Esse novo papel ganharia corpo na medida em que os alargamentos centrais perdiam terreno para projetos de grandes ligações viárias em várzeas ou fundos de vale”. (Campos, 2002, p. 329).

[103] Avenida São João, na altura do Largo do Paissandu, em 1937.

[104] Avenida São João, entre os Correios, à esq. e a Praça Antônio Prado, ao fundo, em 1937.

[105] Avenida São João, nas proximidades da então rua Ipiranga. Destaque para o letreiro do Cine Ufa-Palácio.

[106] Avenida São João, na mesma região da imagem 104.

{107}

{108}

{109}

{110}

{111}

{107-111} O conjunto de fotos das p. 135 e 136, tiradas no mesmo dia de 1937, mostra o início de um novo padrão de verticalização que se acontecerá nas avenidas Ipiranga, São João e São Luís que será acompanhado pela implantação de um novo padrão de sala de cinema (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p.178; Lévi-Strauss, 1996, p. 34-40). Fotos: Claude Lévi-Strauss.

Há um evidente vínculo com a verticalização nas principais avenidas propostas pelo Plano de Avenidas. Para as avenidas Ipiranga e São Luís, Prestes Maia irá conceber “rigorosa regulamentação volumétrica e arquitetônica, visando garantir uma ocupação vertical homogênea e de qualidade” (Campos, 2002, p. 585). É através do Decreto-Lei nº 41, de 03 de agosto de 1940, que determina o prolongamento da avenida Ipiranga e os padrões construtivos para os edifícios a serem construídos, estabelecendo parâmetros de verticalização inéditos. O decreto descrimina no seu Art. 3º: “a altura mínima dos edifícios no alinhamento, da rua deverá ser de 39 metros”. E nos pavimentos recuados, a altura poderia ser ainda maior: 52 metros no primeiro corpo escalonado, com recuo de 2,50 metros; além da cota de 52 metros, com recuo de 4,50 metros, até a altura máxima de 115 metros. Nas esquinas de logradouros com largura mínima de 30 metros, os edifícios poderiam atingir 135 metros de altura. Para obter uma verticalização escalonada, propõe que os corpos que subirem além dos 39 metros, tenham área diminuída proporcionalmente em relação ao tamanho do lote²².

Considera padrões parecidos com o do *zoning* de Nova York de 1916, que propõe a verticalização escalonada, visando a manutenção da insolação no leito viário e calçadas. Prestes Maia (1930) comenta, na publicação intitulada Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo, sobre os recuos sucessivos:

Uma conseqüência interessante da lei é a silhoueta dos novos arranha-céus, de que os arquitetos têm tirado o melhor partido (...). A forma piramidal em degraus pode favorecer o aspecto das ruas e conciliar a uniformização das fachadas com a movimentação da skyline (Maia, 1930, p.279. Citado por Toledo, 1996, p. 220).

[112]

22 “Art. 4º, Parágrafo 3º – Os corpos super-elevados, isto é, os que subirem além de 39,00 mts. Deverão obedecer às seguintes determinações: (a) sua área deverá conter-se nos seguintes limites proporcionais à área do lote: 50% entre as cotas 39,00 e 52,00 ms; 40% entre as cotas 52,00 e 75,00 ms; 30% acima da cota 75,00 ms.” (Decreto-Lei nº 40, de 03 de agosto de 1940).

[112] Ao enfatizar a importância do zoning Prestes Maia inspira-se nos esquemas de Irving Pond, para estudar a relação das edificações com o espaço público e principalmente efeitos de sombreamento (Toledo, 1996, p. 22).

[113]

[114]

[113] Modelo mostrando a tipologia dos edifícios sugerida para a área central de Manhattan por Harvey Wiley Corbet, em seu Plano Regional (Koolhaas, 1994, p. 118).

[114] Desenho do Paço Municipal e o Viaduto São Francisco. Por esse desenho já podemos notar o partido arquitetônico sugerido para os edifícios junto às novas avenidas (Toledo, 1996, p. 183).

A possibilidade de chegar a 135 metros no cruzamento entre avenidas seria aproveitada anos mais tarde pelo edifício Itália, com seus 40 andares na esquina das avenidas Ipiranga e São Luís.

Ao mesmo tempo que induz a verticalização, estipula padrões rígidos, um pequeno código de obras, determinando a continuidade do passeio através do hall de entrada dos edifícios:

Art. 9º – As construções com mais de 20 pavimentos deverão ter ao nível do passeio público reentrância (portal, galeria, colunata ou arcada aberta), ocupando no mínimo 1/3 da frente do lote, com profundidade e superfície nunca inferiores, respectivamente, a 3,50 metros e 30 m².

Parágrafo único – Estudará a Prefeitura a concessão oportuna de favores especiais para os prédios que não possuírem corpos super-elevados (Art. 4º) e cujos pavimentos térreos apresentem recuos, galerias, colunatas ou arcadas, equivalentes a uma ampliação dos passeios, utilizáveis para mesas de cafés, bars, etc. (Decreto-Lei no 4º, de 03 de agosto de 1940).

[117]

[115]

[116]

[115] Cine Marabá. Detalhe para a marquise de entrada (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[116] Cine Marrocos em 1985. Detalhe para a marquise de entrada (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[117] Corte Longitudinal do Cine Ufa-Palácio (Anelli, *et al.*, 2001, p. 76).

Já se percebe também não uma determinação, mas uma sugestão de uso ao nível do passeio, que se relaciona muito com o hábito do cinema, que não raramente estará acompanhado de encontros em bares e restaurantes.

Além disso, dá parâmetros para uma ambiência imponente da entrada, determinando como pé-direito mínimo do térreo 5 metros de altura, marquises a 8 metros de altura e fachadas até 8 metros de altura com revestimento de cantaria natural ou artificial (ou acabamento equivalente).

[118]

[118] Corte Longitudinal do conjunto Cine Ipiranga e Hotel Excelsior (Anelli *et al.*, 2001, p. 121)
[119] Avenida Ipiranga, esquina com avenida São João. À esquerda, o Hotel Excelsior e o Cine Ipiranga, projeto de Rino Levi. Atenção para a altura da marquise de entrada (Toledo, 1996, p. 140).

[119]

E ainda, ao final do decreto-lei, termina com um texto que resume a mudança de padrão desejada:

Art. 11º – Só serão permitidas reformas nos prédios obsoletos ou mesquinhos, atualmente existentes, quando se limitem a meros serviços de limpeza ou alterações estritamente exigidas pela higiene ou segurança (Decreto-Lei nº 40, de 03 de agosto de 1940).

Era para mudar. E mudou.

[120]

[121]

[122]

[120] A antiga rua Ipiranga transformou-se em ampla avenida junto à Praça da República. À direita, parte do Edifício Esther, projeto de Álvaro Vital Brasil. (Toledo, 1996, p. 141).

[121] Avenida Ipiranga esquina com Av. Casper Líbero vemos o Edifício Montreal, projeto de Oscar Niemeyer (Toledo, 1996, p. 128).

[122] Avenida Ipiranga, na altura da praça da República, em 1955 (Cadernos de Fotografia Brasileira, 2004, p. 228). Foto: Francisco Albuquerque.

[123]

[124]

[123] Avenida Ipiranga, esquina com a rua São Luís, onde vemos a Vila Normanda, que posteriormente também será demolida e substituída por um conjunto de prédios tão verticalizados quanto os que formam o paredão da foto (Toledo, 1996, p. 142).

[124] Vista aérea da esquina da avenida Ipiranga com avenida São Luís, na década de 50 (*São Paulo – fastest growing city in the world*, 1954, p. 18).

[125]

[126]

[127]

Para realizá-los, propõe mecanismos indutores, que vão desde estímulos concedidos aos proprietários que criassem uma ampliação dos passeios, com determinado uso (como já foi citado) e também mecanismos indutores, determinando um prazo de 10 anos (após a aprovação do projeto) para que os prédios existentes fossem substituídos, sob pena de uma majoração de 20% no Imposto Territorial e Predial (IPTU).

Assim como os estímulos concedidos não são descritos no decreto-lei e não foram encontrados em decretos posteriores, há uma flexibilização da lei em prol do “gosto” e de uma “apreciação” por parte do poder público. O que pode ser verificado, por exemplo, no mesmo decreto-lei, Art. 4º, Parágrafo 3º, que coloca a possibilidade da Prefeitura, quando julgar necessário, impor restrições aos volumes e altura dos blocos edificados de acordo com “sua melhor harmonização com as conveniências estéticas ou urbanísticas do local”. Ao mesmo tempo que planejava na macro-escala, com o Plano de Avenidas, Prestes Maia

[125] Avenida Ipiranga na década de 50 (*São Paulo – fastest growing city in the world*, 1954, p. 38).

[126] Verticalização ao longo da avenida São João na década de 50 (*São Paulo – fastest growing city in the world*, 1954, p. 45).

[127] Avenida Ipiranga próxima à Praça da República, na década de 50 (*São Paulo – fastest growing city in the world*, 1954, p. 52).

decretava pequenos zoneamentos que promovessem a ambientação desejada, que funcionavam quase como uma regra para que resultassem em desenhos parecidos com os que ilustravam o Plano.

Não é à toa que a maioria dos cinemas que começam a se instalar na avenida mantém recuos, colunatas e arcadas ampliando os passeios. Devemos considerar, após todas essas colocações e descrições do decreto-lei, que há uma legislação urbanística com parâmetros modernos. Nesse momento, cria-se uma mistura de intenções. Ao mesmo tempo que há nessa região uma quantidade tal de salas desenhadas com uma preocupação estética moderna, é difícil dizer o que desejo e projeto de um arquiteto renomado do modernismo, o que é uma sala projetada por outros profissionais, ou até mesmo os donos das salas, que simplesmente obedeceram a legislação. Essa dificuldade talvez tenha relação com os parâmetros estabelecidos pelo decreto-lei, que determinavam um padrão estético, que por exemplo estabelecia uma relação com o espaço público através de recuos, passeios, espaços de circulação cobertos, que privilegiam o andar pela rua, o agito prévio das sessões de cinema, a vida nos cafés²³ e bares típica de cidades como Paris. Essa região representa um momento de forte conexão com o novo modo de vida moderno. Nesse momento e nessa região, há uma confusão em termos do que é arquitetura moderna projetada intencionalmente e a arquitetura comercial. Mas nenhuma confusão em relação ao objetivo urbanístico. Há um projeto urbano muito evidente.

Um dos primeiros edifícios a obedecerem esses padrões foi o conjunto do Cine Ipiranga e Hotel Excelsior, projeto do arquiteto Rino Levi.

23 Esse partido aproxima-se da idéia das passagens francesas, descrita por Walter Benjamin (Benjamin, 1986).

CINE IPIRANGA

[128]

[129]

[130]

O edifício do Cine Ipiranga inaugurado em 1943 na avenida Ipiranga, 786, obedeceu aos padrões determinados pelo Decreto-Lei nº 41 de 1940. Seu programa era misto. O cinema ficava no térreo e um hotel ocupava o restante do prédio cuja área destinada ao social ocupava dois andares que correspondiam à grelha da fachada. Todos somados, totalizam 22 andares.

Esse edifício foi um desafio estrutural, pois o terreno era pequeno para a presença de um cinema na frente e o edifício atrás (ou ao contrário, como é o caso do cinema no edifício Copan, na avenida Ipiranga, que possui o cinema ao lado do edifício). O partido escolhido colocava uma edificação sobre a outra, com o cinema no térreo coberto por grandes vigas que estruturavam o edifício que aconteceria acima.

[128] Conjunto Cine Ipiranga e Hotel Excelsior, 1954 (São Paulo - fastest growing city in the world, 1954, p. 32).

[129] Fachada iluminada (Anelli *et al*, 2001 p. 33)

[130] Restaurante na cobertura (Anelli *et al*, 2001 p. 33)

[131]

[132]

[133]

[131] Planta sala de projeção (Anelli *et al.*, 2001, p. 32)

[132] Planta pavimento térreo (Anelli *et al.*, 2001, p. 32)

[133] Corte longitudinal do conjunto (Anelli *et al.*, 2001, p. 33)

[134]

[135]

[136]

O Cine Paissandu, localizado no Largo do Paissandu, 66, no Centro, foi inaugurado em 1958. Com um projeto do escritório Severo e Villares S.A., também possui um átrio principal com uma seqüência de pilares que definem um recuo, marcam a sua fachada cujo piso dá uma continuidade da calçada. O edifício principal de escritórios fica à frente do lote e a edificação do cinema ao fundo, por questões estruturais. Assim como outros cinemas da Cinelândia, sua inauguração faz parte de uma nova escala, aumentando o gabarito do entorno.

Possui painéis internos com temas da cultura nacional.

A descrição que Inimá Simões dá ao Paissandu:

Com 2.150 lugares e muito conforto (os espectadores que demandam os dois *pullmans* sobrem por elevadores que dão acesso às salas de espera, decoradas também com temas regionais: a congada e o frevo), o PAISSANDU é uma demonstração de confiança no

mercado cinematográfico paulistano (Simões, 1990, p. 95).

Hoje a sala ainda funciona, embora parte dela esteja abrigando um bingo. Recebeu outros nomes, como Independência e Império (1977).

De acordo com o censo de 1960, a sala possuía nessa data 2.100 lugares, com uma média de 1.757 sessões anuais e uma média anual de 1.220.408 espectadores (Depto. de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias”, 1960).

[134] Fachada Cine Paissandu (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[135] Saguão de entrada do Cine Paissandu (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[136] Desenhos dos painéis da sala de projeção do Cine Paissandu (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[137]

[137] Planta do Cine Paissandu (Oliveira, 2002, p. 151).

[138] Corte Longitudinal do Cine Paissandu (Oliveira, 2002, p.151).

[138]

CINE MARABÁ

[139]

[140]

O Cine Marabá, inaugurado em 1945 na av. São João, 757, Centro, era um edifício projetado pela Soc. Construtora Duarte Ltda. com o cinema no térreo e um edifício de hotel. Assim como outros cinemas de então, a estrutura do prédio que continha o hotel apoiava-se sobre pilotis que emolduravam o térreo do edifício. Obedecendo os padrões de legislação da avenida, sua entrada tinha pé-direito alto, cuja fachada possuía elementos vazados com desenhos em estilo *Art Déco*.

Não era uma sala grande, como as da Cinelândia, mas era das mais frequentadas, ocupando o 10º lugar entre as salas de maior público em 1945 e o 2º lugar em 1957, com 1.713 espectadores anuais (Depto. de Estatística do Estado de São Paulo, 1945 e 1957, atual SEADE). Em 1960 possuía 1.835 lugares, com uma média anual de 1.872 sessões e 1.431.108 espectadores anuais (Departamento de Pesquisas Econômicas de “Geo-Econovias”, 1960).

[139] Fachada do Cine Marabá (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[140] Fila na porta do Cine Marabá (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[141]

[142]

[143]

[141] A legenda original do livro de onde foi tirada essa foto diz: *Modern architects have had a free hand in designing the more luxurious of São Paulo's cinemas. There are 160 in all and 40 more are being built. Annual attendance average 35 milion spectators (São Paulo - fastest growing city in the world, 1954, p. 65).*

[142] Balcão, conhecido como *pullman*, do Cine Marabá quando da sua inauguração em 1942.

[143] Cine Maraba em 1954 (Anelli *et al.*, 2001, p.33).

Mapa 12 - Cinemas na Cinelândia

Fontes:
 Quadras e lotes - LUME/FAU, 2000, Mapeamento
 desenvolvido para o Mapa do Centro, elaborado para a
 Associação Viva o Centro (fonte primária lotes GEGRA 1972);
 Cinemas - Simões, 1990;
 Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960

- Cinemas inaugurados entre 1900 - 1929
- Cinemas inaugurados entre 1930 - 1959
- Cinemas inaugurados entre 1960 - 2000
- └─┘ Lotes
- └─┘ Quadras

A efetivação de um novo espaço urbano deu-se principalmente pela conexão da proposta urbana com incentivos ao mercado imobiliário, por exemplo, no estabelecimento de parâmetros construtivos em prol da ocupação do lote e da verticalização. Mesmo aparentemente atraindo o mercado para o Centro Novo, conseguiu manter o dinamismo do Centro Velho. Ao mesmo tempo que as obras viárias no Centro Novo serviam como área de expansão dos investimentos imobiliários, o projeto do anel e radiais continuava reforçando a centralidade e portanto, mantendo o preço dos terrenos no Centro Velho (Campos, 2002, p. 596).

O projeto do Centro Novo não era uma ameaça ao Triângulo Central, em termos de mercado imobiliário. No entanto, a imagem de cidade construída no “novo” estaria ligada ao rodoviarismo, à velocidade, ao automóvel, à vertente industrial, enquanto o Triângulo distanciava-se da nova concepção de modernidade proposta para os grandes eixos viários. Pode-se notar pelo traçado definitivo do Perímetro de Irradiação (figura [91] já colocada anteriormente), que as vias do Triângulo, apesar de alargadas, eram tacinhas frente ao projeto de circulação que se implantava. Não é à toa que os novos projetos de cinema irão se localizar no Centro Novo, nas vias onde a verticalização possível era das maiores. Havia um comprometimento com a visão de modernização, para a qual o cinema passa a ser um elemento fundamental.

O mapeamento das salas de cinema mostra que será apenas nesse momento que a região começa a receber um novo padrão de salas de cinemas que farão com que fosse conhecida como a Cinelândia Paulistana (ver Tabela 3 – Cinemas ao longo das avenidas São João, Ipiranga e São Luis – Cinelândia Paulistana a seguir).

Tabela 3 – Cinemas ao longo das avenidas São João, Ipiranga e São Luis – Cinelândia Paulistana

ID	nome	endereço	nº	data inauguração	assentos	média anual de sessões	média anual de espetadores	observações
1	Bijou-Palace	av. S. João		1907				Primeira sala estável
2	Central (av. S. João)	av. S. João		1916				Praça do Correio, duas salas, verde e vermelha
3	Avenida	Largo do Paissandu		1919				
4	Broadway	av. S. João	560	1935	1.661	1.619	887.994	
5	Art-Palácio	av. S. João	419	1936	2.813	2.352		Simões coloca 1940 como a data da inauguração. Nos anos 70, sala São João e São Paulo.
6	Metro	av. S. João	791	1938	1.599	2.181	1.326.996	Em 1984 possuía duas salas.
7	Broadway (I)	av. S. João	560	1941				
8	Ipiranga	av. Ipiranga	786	1943	1.847	1.947	1.196.051	Chegou a ter duas salas e 1.513 lugares.
9	Ritz	av. S. João	601	1943				
10	Marabá	av. Ipiranga	757	1945	1.835	1.872	1.431.108	Em 2000, possuía uma sala c/ 1.665 lugares.
11	Jussara	rua Dr. José de Barros	306	1951	1.200	2.393	10.763	
12	República	Praça da República	365	1952	2.254	1.872	1.356.814	
13	Cairo	rua Formosa	401	1952	828	1.410	623.173	Simões coloca 1949 como a data da inauguração.
14	Avenida (av. S. João)	av. S. João	335	1953				Conjugado ao Las Vegas.
15	Olido	av. S. João	473	1957	1.339	1.456	788.755	Em 1984 possuía três salas com 920 lugares
16	Boulevard	rua Antônio de Godoi	83	1957	1.230	1.826	552.085	Simões coloca 1956 como a data da inauguração.

ID	nome	endereço	nº	data inauguração	assentos	média anual de sessões	média anual de especta- dores	observações
17	Rivoli	av. S. João	587	1958	803	936	350.360	
18	Coral	rua Sete de Abril	381	1958	971			nos anos 80, salas 1 e 2.
19	Comodoro	av. S. João	1.462	1959	1.400			
20	Regina	av. S. João	1.140	1959	1.140			
21	Barão	rua Barão de Itapetininga	255	1962				Galeria Califórnia.
22	Metrópole	av. São Luís	s/n	1964				
23	Copan	av. Ipiranga	220	1969				
24	Arcades	av. Ipiranga	808	1971				
25	Cinespacial	av. S. João	1.465	1971				Sala circular com 3 telas.
26	Central (av. Ipiranga)	av. Ipiranga	752	1977				Duas salas, 1 e 2. Sessões alternadas.
27	Cine Paris	av. Ipiranga	808		188			

Fonte: Depto. de Pesquisa Econômicas, 1960; Simões, 1990; Veja S. Paulo, 1984; Folha de S. Paulo, 2000. Tabulação própria, dez. 2003.

* Os dados de número de assentos, média anual de sessões e média anual de espectadores referem-se ao ano de 1960 (Depto. de Pesquisa Econômicas, 1960).

Uma atividade atrai outra, e a região também vai abrigar hotéis luxuosos, leiterias, casas de chá, lojas de vanguarda. Ao lado das novas instituições e novos equipamentos, antigos equipamentos adquirem um novo perfil, como é o caso dos cinemas, em especial os da área central.

Os cinemas da Cinelândia eram diferenciados, eram salas lançadoras, com desenhos arquitetônicos específicos para as salas, concentravam os avanços tecnológicos. Abrigava as salas temáticas e palácios cinematográficos. A elite paulistana era o seu público, festejando os momentos de inauguração de salas, de lançamento de filmes e mudanças em relação às novas tecnologias, como por exemplo a chegada dos filmes em três dimensões, as maiores telas do mundo, e outros.

A invasão do cinema americano também é um dos fatores de diferenciação dessas salas. A partir da década de 20 os grandes estúdios de Hollywood formaram sua própria rede de distribuição, monopolizando todas as etapas de produção dos filmes e a posse de algumas salas, que passam a ter o nome da empresa proprietária que produziu, distribuiu e apresentou os filmes. Quando não eram dos grandes estúdios, pertenciam a redes de cinema, como a de Francisco Serrador, a Cia. Cinematográfica Brasileira, que se associava às grandes corporações americanas.

O glamour dos estúdios cinematográficos americanos era traduzido para as salas de cinema na sua decoração e na arquitetura do edifício. As vestimentas e hábitos dos usuários também se alteram. Quem ia a um cinema nas salas lançadoras de filmes, vestia-se como quem vai a um evento social. As salas muitas vezes eram temáticas, possuíam cenários permanentes e arrojados, principalmente quando eram salas especializadas, onde só passavam musicais da Metro, ou só faroeste. Com essa especialização das salas, os espectadores dirigiam-se ao cinema e não ao filme - iam assistir um tipo de filme e não a uma determinada película.

Um exemplo desses cinemas é o Cine Marrocos. Inaugurado em 1952, era o coroamento da tendência, iniciada alguns anos antes, de transformar as salas em luxuosos templos do entretenimento. Também naquela época já se seguia um modelo americano: para diversificar os investimentos e impulsionar seu negócio, os grandes estúdios construíam eles próprios as salas, que tinham a imponência como característica comum.

Outras salas temáticas já existiam nas décadas anteriores, como o Cine Alhambra, o Santa Cecília, o Bandeirantes, já descritos anteriormente. Aos poucos os cinemas temáticos foram desaparecendo e sendo substituídos por salas com desenhos mais limpos e modernos. Após o Marrocos, algumas salas, como por exemplo o Cine Paissandu, mantinham a idéia de temas, de inspiração na decoração das paredes, em grandes painéis.

A inspiração das salas era o próprio filme, suas locações e cenários. Venturi (Venturi *et al.*, 2003, p. 109) ao descrever os estilos de Las Vegas, cita Morris Lapidus:

As pessoas estão procurando ilusões, não querem as realidades do mundo. E me perguntei: onde encontro esse mundo de ilusão? Onde são formulados seus gostos? Eles os estudam na escola? Vão a museus? Viajam pela Europa? Somente em um lugar: no cinema. Eles vão ao cinema. Ao diabo com o resto (Lapidus, 1970, p. 122. *apud* Venturi *et al.*, 2003, p. 109).

[144]

[145]

[146]

O Cine Marrocos, localizado na rua Conselheiro Crispiniano, 352, foi inaugurado em 1951. Assim como outros cinemas da época e da região, está no térreo de um edifício de escritórios.

Sua decoração é temática, em estilo mourisco, inspirada nas “Mil e uma Noites”. No hall de entrada possuía uma ante-sala com espelhos b, uma outra sala com uma fonte revestida em mosaico de vidrotil, paredes decoradas pois painéis em baixo relevo e todas com iluminação indireta com sanca em formatos rebuscados. A sala de espera tinha cerca de 400m², com paredes revestidas de espelhos de cristal rosa e piso forrado com tapetes decorados. Apesar dessa decoração fortemente ilustrada, possuía móveis modernos. O resultado era um estilo eclético, embora sofisticado.

O projeto seguia bons padrões de conforto e visibilidade, resultado de estudos técnicos. Possuía ar-condicionado.

O projeto da sala de projeção tinha 1.900 lugares, divididos em platéia e dois balcões. O Censo do Departamento de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias” de 1960 informou que o cinema possuía 1.870 lugares e uma média anual de 1.924 sessões e 1.005.873 espectadores.

Na década de 70 o cinema sofreu uma reforma e teve sua sala dividida em duas. Seu estado hoje é razoável. O cinema exibiu por alguns anos filmes eróticos e também é alugado para festas, recepções e eventos.

[144] Fachada do Cine Marrocos em 1985 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[145] Saguão de entrada Cine Marrocos (Revista Acrópole, 1951 (155), p. 289-297).

[146] Fonte decorativa do Cine Marrocos inspirada nas “Mil e uma noites” (Revista Acrópole, 1951 (155), p. 289-297).

A ida ao cinema era um evento social. O público escolhia onde queria ir, a fita que estava passando era menos importante. As salas tinham um público cativo, até mesmo por serem temáticas – algumas só passavam musicais, outras só filmes japoneses etc. O comentário foi feito por Rosenfeld, sobre o filme *O Homem de Outubro*, chama a atenção para essa relação estreita do público com as salas:

É curioso notar que este excelente filme passou completamente despercebido pela crítica e pelo público. Devido à absoluta inexistência de propaganda, manteve-se apenas durante uma semana apagada na tela do confortável Cinema Oásis, quando muito abacaxi anda por aí inundando os jornais com anúncios e noticiário gratuito e enchendo certos cinemas de um público que tem o hábito de preferir determinadas salas em nada superiores às demais. Tem-se, infelizmente, a impressão de que o público não escolhe os filmes pela sua qualidade, mas que vai em determinados dias a determinados cinemas, qualquer que seja o filme que passa (Rosenfeld, 2002a, p.99).

Esses cinemas “especializados” surgiram principalmente no final dos anos 30 e concentravam-se na região chamada Cinelândia Paulistana. Funcionava como uma centralidade cultural, aglutinando salas de cinema, em uma organização não planejada.

Heloísa Buarque de Almeida conta que nos depoimentos colhidos sobre a experiência de ir ao cinema, “as (salas) mais lembradas nas entrevistas, eram as seguintes: Paratodos, Avenida, Metro, Bandeirantes, Ópera, Art-Palácio (antigo UFA-Palace), Broadway, Ipiranga, Ritz São João, Marabá, Marrocos e o novo República” (Almeida, 1996, p. 162-163).

A região central ainda possuía cinemas, que tornavam-se pouco interessantes, até mesmo decadentes aos olhos do público ávido pela idéia de modernização. Esses foram fechando ao longo dos anos, em meio ao processo de aglutinação e concentração que vivia a Cinelândia.

Era palco das grandes estréias²⁴. As estréias de megaproduções eram eventos em si. Como é o caso de *Sansão e Dalila*²⁵, em 1951, que:

Na noite da estréia, depois da última sessão no Ópera e no Art-Palácio, às duas horas da madrugada, a avenida São João estava cheia de Joãosinhos, transformada em pista de enormes multidões. Uma verdadeira festa popular no meio da noite, como durante o Carnaval. Parecia como se estivesse terminado um jogo de futebol em pleno coração da Cinelândia (Rosenfeld, 2002, p. 113).

24 Simões (1991, p. 88-89) coloca que um dos motivos aventados para explicar a decadência dos cinemas de bairro (e apogeu dos cinemas na Cinelândia) está no documento elaborado pela Comissão Municipal de Cinema: a transformação artificial de muitos cinemas em salas lançadoras, permitindo a cobrança de ingressos mais caros, afastando o público que prefere gastar seu dinheiro para gastá-lo na Cinelândia, onde se desfruta de uma certa atmosfera de fantasia que extrapola os limites da tela.

25 Filme em technicolor, da Paramount, com produção e direção de Cecil B. de Mille. O diretor fez uma série de filmes épicos como *Os Dez Mandamentos*, *O Rei dos Reis*, *O Sinal da Cruz*, *Cleópatra*, *As Cruzadas* etc.

As inaugurações transformam-se em grandes acontecimentos sociais. No caso do UFA-Palace (hoje Art-Palácio), os diretores da UFA deveriam chegar a bordo de um dirigível! As inovações de projeto do edifício, refinamentos de detalhes e inaugurações grandiosas acompanhavam o processo de modernização e sofisticação da imagem e do público que ia ao cinema, antes tido como lazer popular.

[147]

[147] A fila para o Cine Marabá na década de 40 virava a esquina (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[148]

[148] Programa *avant première* de Rebecca, no Cine Ópera, década de 40 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[149] Movimentação intensa no Cine Ópera, década de 40 (Acervo Cinemateca).

[150] Cine República em noite de gala, inauguração do cinemascope, em 1954 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[149]

[150]

[152]

[154]

[151]

[153]

[151-154] Após uma divulgação do filme através de um balão, o evento de lançamento foi um grande evento no Cine Rívoli (ex-Ritz São João), que contou inclusive com a apresentação de uma banda de música.

UFA-PALÁCIO/ART-PALÁCIO

O Cine UFA-Palácio foi o primeiro cinema projetado pelo arquiteto Rino Levi e um dos mais surpreendentes projetos de cinema até então, se pensarmos em sua localização, é um dos primeiros edifícios projetados para cinema na Cinelândia (av. São João, 419) e sua data de inauguração, 1936, um ano após a inauguração do Broadway, em 1935, que havia sido um grande sucesso, principalmente pela comparação feita com a qualidade da sala americana Radio City Music Hall, de Nova York. Inaugurado como UFA-Palácio, muda de nome para Art-Palácio em 1940.

Pode-se perceber pelo seu corte longitudinal que o volume do cinema é tão grande, com um enorme balcão suspenso, inclusive lateral, que o edifício que compõe sua fachada e sua entrada parecem tímidos frente ao espaço interno à sala de projeção.

Como parte do enfrentamento dos arquitetos modernos racionalistas, comprometidos com a funcionalidade dos edifícios,

[155]

[156]

[157]

[158]

[155] Entrada Ufa-Palácio (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[156] Vista noturna da fachada do Cine Ufa Palace (Anelli *et al.*, 2001, p. 117).

[157] Sala de espera do Ufa-Palácio em 1936 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[158] Dirigível que trouxe a direção da empresa alemã UFA para a inauguração do cinema Ufa-Palácio, sobrevoando o edifício, em 1936 (Anelli *et al.*, 2001, p. 177).

[159]

[160]

movimento do qual o arquiteto faz parte, diversos estudos foram feitos pelo arquiteto para a determinação da planta e corte de forma a dar as melhores condições de acústica e projeção.

O hall de entrada da sala é aberto ao passeio e possui um desenho que ao mesmo tempo que corresponde às soluções estruturais, desenha uma iluminação indireta que sinaliza a presença do edifício na cidade. O projeto moderno de Rino Levi trabalha a forma de modo a responder as demandas funcionais, com um desenho que a simboliza e dialoga com a paisagem urbana.

De acordo com os dados do antigo Depto. de Estatística do Estado de São Paulo, atual SEADE, o Art-Palácio era a sala com maior público em 1945.

[159] Corte da entrada do Cine Ufa-Palácio Entrada Ufa-Palácio (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[160] Planta e Corte Longitudinal do Cine Ufa-Palácio (Anelli *et al.*, 2001, p. 117).

Toda essa movimentação fez com que as salas da Cinelândia ocupassem o primeiro lugar em público (ver Tabela 4 – As 10 salas com maior público e suas capacidades a seguir).

Tabela 4 – As 10 salas com maior público e suas capacidades

1945	capacidade (em milhares de espectadores)	1957	capacidade (em milhares de espectadores)
ART-PALÁCIO	1450	ART-PALÁCIO	2219
IPIRANGA	1285	MARABÁ	1713
METRO	1134	IPIRANGA	1687
PIRATININGA	1034	METRO	1660
UNIVERSO	998	REPÚBLICA	1638
BANDEIRANTES	919	MARROCOS	1350
SANTA HELENA	840	BANDEIRANTES	1140
ÓPERA	826	RITZ (S. João)	1047
ROXY	751	BROADWAY	829
MARABÁ	728	CAIRO	729

Fonte: Simões, 1991, p. 89. Fonte primária: SEADE.

Mesmo com os grandes lançamentos recebendo pessoas mais envolvidas nas atividades cinematográficas, um público mais seletivo, o cinema era uma atividade de lazer voltada para a massa. Atraía multidões de diversas classes sociais, era acessível à uma grande gama social. A diferenciação entre classes e grupos sociais dava-se pela especialização da sala – cinemas que exibiam filmes de arte, filmes japoneses – e principalmente pela localização das salas, que geralmente estava ligada a um determinado “circuito” de cinemas.

O momento de atingir a população mais pobre, quando nós tínhamos 3.500 salas, é quando Dona Flor fez o que fez. Nós tínhamos uma variação de salas, uma variação de circuitos. Havia circuito A, B e C; não era todo mundo que entrava no circuito.

Havia cinemas repetidores que iam baixando o preço do ingresso. Quando você não via na primeira, na segunda ou na terceira semana, você via na quarta num cinema em que o ingresso era mais barato (depoimento Adhemar Oliveira).

A Cinelândia era o circuito A do depoimento de Adhemar Oliveira citado acima. Os filmes estreavam com preços mais caros, e depois de algum tempo eram exibidos a um preço menor, em salas mais baratas do centro ou nas salas dos bairros. Tinham salas para todas as classes, nos locais mais diversos da cidade: a diferenciação do público dava-se pelo meio de transporte, acessibilidade, pelos cinemas nos bairros e não no centro, área valorizada da cidade. Esse fato diferencia o cinema do teatro, que não manteve um público popular, foi refinando-se e distanciando das massas.

A integração entre classes estava ocorrendo no plano do consumo industrializado, re- vendo os modos da cultura paulistana no momento (Arruda, 2001, p. 79).

Já havia também a noção do cinema como uma espécie de serviço público. Em 1955 houve uma tentativa pelo poder público de diferenciar o valor do ingresso do cinema considerando que era uma atividade de serviços, que deveria ser acessada por diversas classes sociais e que então, as classes mais abastadas deveriam dar uma contribuição maior pagando preços mais elevados. Após um rebuliço geral, muita reclamação de parte dos exibidores e uma época de aplicação da medida, a idéia foi abortada.

(...) Surge um documento da Comissão Municipal de Cinema, órgão consultivo da Secretaria de Educação e Cultura do Município, divulgado em novembro de 1955. Numa carta enviada pela Comissão ao presidente da COFAP (Comissão Federal de Preços), o texto inicia observando que “o filme cinematográfico constitui uma mercadoria de uso coletivo que pode, sob o aspecto da amortização do seu custo, ser equiparado a um serviço público. Para esta amortização, geralmente muito elevada, concorrem milhões de consumidores, pertencentes às classes sociais as mais variadas”. Em seguida, nota que em outros países estabeleceu-se um critério que reserva às classes mais abastadas uma contribuição maior na formação das rendas, por meio da cobrança de preços mais elevados. Em outras palavras, isso significa a diversificação do valor dos ingressos (Simões, 1990, p. 88).

Desde os anos 30, havia discussões sobre o preço dos ingressos. A meia-entrada para estudantes foi uma resolução nesse sentido. Diferentemente de outras cidades, o tabelamento do preço dos ingressos dava-se no espaço – salas lançadoras cobravam mais (por

isso muitas salas queriam ser lançadoras!) – ao invés de acontecer no tempo – os lançamentos davam-se em todas as salas e o preço ia baixando conforme o tempo que o filme estava em cartaz. O tabelamento pelo tempo em cartaz também se dava em São Paulo, ao mesmo tempo que o tabelamento no espaço.

Outras resoluções foram tomadas visando equilibrar a concorrência entre salas lançadoras e salas de bairro, como promover filmes exclusivos às salas dos bairros, permitindo ingressos mais altos, ofertar filmes a preços mais acessíveis nas salas lançadoras, aumentar a frequência nos cinemas de bairro, visando compensar o preço do ingresso menor.

A Cinelândia não só lançava filmes, mas também lançava tecnologia. Foi em 1954 que o empresário Paulo de Sá Pinto lança, no Cine República, o cinemascope e o som estereofônico. No mesmo cinema traz o cinema em três dimensões, conhecido com “3D”.

[161]

[161] Bilheteria do Cine Art-Palácio indicando “Meia-entrada é para todos”, em 1983 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[162]

[165]

[163]

[166]

[164]

[162-166] Movimentação no Cine República com o lançamento do filme em cinemascope (3D) (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

CINE REPÚBLICA

A nova sala do Cine República foi inaugurada em 1952, na Praça da República, 365, Centro de São Paulo.

Considerada a “menina dos olhos” do empresário Paulo de Sá Pinto, a sala sempre foi palco de grandes inaugurações e da chegada de novas tecnologias.

Em 1954 sua tela é considerada uma das maiores do mundo (250m²) e a sala é equiparada ao Radio City Hall e ao Roxy de Nova York, dois importantes cinemas nova-iorquinos, o que confere prestígio à sala.

O nome Paulo de Sá Pinto equipara-se nesse período ao de Francisco Serrador, da Cia. Cinematográfica Brasileira, na medida que compra uma segunda sala, a do Cine Ritz São João (1943), depois o Cine Olido (1957), o primeiro a funcionar dentro de uma galeria. Todos são sucesso de público na década de 50.

[167]

[168]

[169]

[170]

[167-169] Fotos do saguão de entrada, espera e bomboniere do Cine República (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[170] A foto mostra “a maior tela do mundo” do Cine República em 1953, que media 250m² (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[171]

[172]

[173]

[174]

O Cine Ritz foi inaugurado em 1943, na av. São João, 601. O cinema, construído pelo escritório Uchoa & Azevedo ficava no térreo de um edifício de 5 pavimentos.

Sua fachada lembra a do Cine Metro, o que sugere que a sala seguia um padrão da empresa United Artists, que assim como a Metro, possuía diversas salas pelo mundo.

Em 1958 foi muito reformado, principalmente no seu interior, e re-inaugurado com um grande evento e um novo nome, Cine Rivoli.

[171] Movimentação na entrada do Cine Ritz São João na década de 40 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[172] Fachada Cine Ritz São João em 1943 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[173] Planta Cine Rivoli (Oliveira, 2002, p. 129).

[174] Planta Cine Ritz São João (Oliveira, 2002, p. 129).

A Cinelândia teve seus anos áureos e até o início da década de 70 inaugurou novas salas. Uma série de alterações no modo de vida urbano cooperaram para a dificuldade de manutenção do perfil elitista tanto da área central, como do hábito de ir ao cinema, questões que trataremos adiante.

Eixo Rangel Pestana/Celso Garcia

Como já foi dito, desde o início do século, o Brás era um local que concentrava atividades cinematográficas, desde produção de files até edifícios de exibição, como teatros, cine-teatros e cinemas geralmente localizados próximos às linhas de bonde, Largo da Concórdia, uma importante centralidade do bairro. Como se pode perceber pela Tabela X – Cinemas no Brás, Belém, Pari, Mooca, após 1935, cerca de 14 cinemas serão abertos até 1960. Esses cinemas são salas enormes, com uma média anual de espectadores das maiores da cidade, perdendo apenas para as salas da Cinelândia.

Sua primeira e importante centralidade era o Largo da Concórdia, mas outros pontos que já abrigava o Cine Mafalda, o Cine Olympia (década de 20), o Brás Polytheama (1926), e o Oberdam (1927). Mesmo com o incidente no Cine Oberdam em 1938, uma série de novas inaugurações irão ocorrer na década de 30, 40 e 50. Essas novas salas distanciam-se do Largo da Concórdia, localizando-se ao longo da avenida Rangel Pestana principalmente próximos ao Largo da Igreja Matriz. É o caso por exemplo dos cinemas Piratininga (1943), Brás (1935) ou ao longo da rua da Mooca – como o Roma (1952) e o Santo Antônio (1952) (cinemas praticamente vizinhos, distam 50 metros), o Imperial (1948), o Icara (1953) e o Moderno (1954); ou próximos ao início da avenida Celso Garcia, dentre eles as maiores salas, Universo (1939) e Roxy (1940). Algumas salas pontuam centralidades locais, como o Cine São José (1958) no Largo do Belém, ou mesmo o Cine Glória (1937) na rua do Gasômetro.

Esses locais coincidem com trajetos de bonde e também com os eixos viários que têm importância desde o início do século como caminho da Penha, uma centralidade com concentração populacional. Mas novamente, como já foi dito em relação à Cinelândia, tornam-se um espaço privilegiado de lazer cultural quando da implantação do Plano de Avenidas.

A região desde 1926, já continha as maiores salas da cidade, o que mostra que funcionava, mais do que como um centro de bairro, como importante eixo estrutural conectado à região central de São Paulo.

Até 1960 os cinemas do Brás estavam entre os maiores e com uma freqüência de média para boa (ver Tabela 5 – Cinemas no Brás, Belém, Pari, Mooca a seguir).

[175]

[176]

[177]

[175] Sua primeira sala, o Cine Brás-Polytheama, já possuía em 1926²⁶, 2.015 assentos. (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[176] Manchete no jornal sobre o sinistro no Cine Oberdam (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[177] Cine Oberdam na década de 30 – cuja vida foi curta, inaugura em 1927 e é destruído em um incêndio trágico em 1938. Tinha 1.260 lugares (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

26 A bibliografia dá diferentes datas para a inauguração dessa sala. Simões (1990) coloca como data inicial 1917, o Censo de 1960 coloca a data de 1926, que estou considerando aqui como a correta, pois está relacionada com a capacidade da sala.

[178]

[180]

[178] Um dos grandes cinemas da região foi o Cine Brás, inaugurado em 1935 na avenida Rangel Pestana, 2.079. Sua arquitetura de formas rígidas e sem ornamento, com pouca relação com o “andar na rua” ou conexão com o passeio, não é um exemplo de edificação projetada, nem de parâmetros urbanísticos construtivos especiais (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[179] O Cine Glória, inaugurado em 1937, tem capacidade para 1.375 pessoas. Seu estilo arquitetônico dá pistas de uma adaptação de edifício, pois mistura detalhes de um edifício da década de 20, com luminosos presentes nas salas da década de 40 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[180] No mesmo local do Cine Brás havia o Cine Babylonía, na foto de 1954. (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[181] O Cine Imperial, inaugurado em 1948, na rua da Mooca, 3.430, no bairro da Mooca, possuía 1.820 lugares. Foi ocupado com um cortiço, na década de 80 e demolido posteriormente para a realização de um projeto habitacional (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[179]

[181]

Tabela O5 – Cinemas no Brás, Belém, Pari, Mooca

ID	nome	endereço	nº	data de inauguração	assentos	média anual de sessões	média anual de espectadores	Obs.
1	Brás Polytheama	av. Celso Garcia	223	1926	2.015	468	170.945	Simões coloca 1917 como a inauguração
2	Oberdan	rua Min. Firmino Whitaker	63	1927	1.260	406	73.812	
3	Brás	av. Rangel Pestana	2.079	1935	2.400	575	189.679	Cine Babylônia no mesmo local
4	Glória	rua do Gasômetro	235	1937	1.375	429	222.960	
5	Universe	av. Celso Garcia	378	1939	4.364	1.086	606.895	
6	Roxy	av. Celso Garcia	499	1940	2.485	1.095	533.582	
7	Piratininga	av. Rangel Pestana	1.554	1943	4.300	749	578.925	
8	Imperial	rua da Mooca	3.430	1948	1.820	782	186.296	
9	Íris	av. Celso Garcia	1.558	1949	700	419	59.606	
10	Savoy	rua Mendes Júnior	711	1950	834	424	141.159	
11	Roma	rua da Mooca	617	1952	1.898	890	231.729	
12	Santo Antonio	rua da Mooca	547	1952	1.100	413	160.715	
13	Icara	rua da Mooca	2.519	1953	1.479	1.300	342.307	
14	Moderno	rua da Mooca	2.241	1954	942	420	247.607	
15	São José	Largo S. José do Belém	155	1958	2.000	384	90.433	
16	Iberia	rua Marques de Arantes	405	1960	632	384	39.652	
17	Braz	av. Celso Garcia	609					

Fonte: Depto. de Pesquisa Econômicas, 1960; Simões, 1990; Veja S. Paulo, 1984; Folha de S. Paulo, 2000. Tabulação própria, dez. 2003.

Embora a região já possuísse grandes cinemas, uma parte do eixo também foi alvo de uma legislação urbanística específica, assim como a Cinelândia. No entanto, o decreto não era tão restritivo e não impunha padrões construtivos tão rígidos e precisos como da avenida Ipiranga.

O decreto também fazia parte de uma regulamentação para uma zona maior, denominada zona central. Prestes Maia, inspirado no *zoning* de Nova York de 1916, que adotou pela primeira vez um plano sistemático de zoneamento, contendo três grandes zonas de uso – residencial, comercial e livre) – propunha alguns parâmetros para o que considera a zona central (Toledo, 1996, p. 220). Ele coloca:

Em matéria de urbanismo geral iniciamos o zoneamento sistemático. Tarefa não fácil em cidade existente, cheia de interesses criados e vícios de concreto armado, que só o tempo pode corrigir. Em diversas novas artérias centrais, na impossibilidade e na desnecessidade de exigir uma uniformização absoluta de fachadas, à francesa, temos estabelecido alturas normais, além das quais os prédios só podem subir mediante recuos sucessivos. Aproximamo-nos das silhuetas norte-americanas após zoning de 1916, e evitam-se os paredões laterais nus, tão usados para pavorosos reclames (Maia, 1945, p. 17).

O Decreto-lei nº 92, de 02 de maio de 1941, que dispõe sobre regulamentação especial de construções na Zona Central, altera o perímetro da zona, incluindo alguns eixos ao que seria denominado Zona Central, e no bojo da lei insere parâmetros construtivos para as vias que compõem o Perímetro de Irradiação, dentre elas a avenida Rangel Pestana, desde a Praça da Sé até o Largo da Concórdia (Art. 5º, inciso j). Em uma versão simplificada do decreto de 1940, propõe a altura mínima de 39 metros; a verticalização escalonada (com parâmetros um pouco diferentes, promovendo a diminuição da área construída dos pavimentos mais altos) e proporcional ao tamanho da via.

Dessa vez não estimula a relação com o passeio, mas esse acontece naturalmente, no projeto do Cine Piratininga, o primeiro após o decreto. Percebe-se claramente um diferencial construtivo nessa sala, projeto de Rino Levi.

Muitos outros edifícios da região, diferentemente da Cinelândia, ainda correspondem a edifícios adaptados, o Cine Piratininga faz parte de salas que possui um certo diferencial arquitetônico.

[183]

[184]

O Cine Roxy, inaugurado em 1939 na av. Celso Garcia, 499, próximo à rua Carlos Botelho, no Belém. Projeto do arquiteto Francisco Beck, o cinema ficava nos fundos de um edifício com algumas lojas na entrada e acesso aos pavimentos superiores, que poderiam ser utilizados para escritórios ou habitação. O projeto da sala de projeção era uma planta retangular com paredes paralelas, o que mostra que o arquiteto não estava inserido nos debates sobre acústicas propostos por Rino Levi nos cinemas inaugurados no mesmo ano.

Sua fachada era imponente e luminosa quando da sua inauguração. Atualmente, utilizado como templo evangélico, teve sua fachada coberta por painéis, escondendo seu desenho em estilo *Art Déco*. Desenho semelhante ao da fachada era encontrado envolvendo a tela de projeção, internamente à sala.

Era uma das salas de maior público da cidade, e de acordo com dados do antigo Departamento de Estatística do Estado de São Paulo, atual SEADE, ocupada o 9º lugar em ternos de público em 1945 e fazia do Brás, ao lado do Babilônia, Universo e Piratininga, o segundo maior centro exibidor da cidade.

[183] Fachada do Cine Roxy quando da sua inauguração, em 1939 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[184] Platéia e balcão do Cine Roxy (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[185]

[185-186] Na década de 90 abrigava um templo evangélico (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[187] Planta Cine Roxy (Oliveira, 2002, p. 113).

[186]

[187]

[188]

[189]

[189] Abertura no teto do Cine Universo (Anelli *et al.*, 2001, p. 103).

[188] Entrada da Galeria Universo (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

O Cine Universo foi inaugurado em 1939, na av. Celso Garcia, 378, próximo à rua Bresser, no bairro do Belém, no terreno de grandes dimensões (40 x 105m) que já havia abrigado o Polytheama e o Circo Píolim (Anelli *et al.*, 2001, p. 103). De uma certa maneira mantendo a utilização do terreno para diversões, preservava a função do ponto na região. O projeto de Rino Levi continha um edifício de uso misto, com uma área comercial na entrada e o cinema ao fundo, em uma edificação térrea.

O cinema foi o maior cinema de São Paulo, com 4.324 lugares. Anelli coloca que a sala ainda seria maior:

“após alguns acidentes em outros cinemas, os órgãos de fiscalização de uso do imóvel passaram a restringir a capacidade das salas de espetáculo tentando provar que os dispositivos de escoamento do público permitiriam capacidades mais elevadas, limitaram a do Universo em 4.324 lugares” (*idem*, 2001, p.103).

A sala de projeções possuía uma grande abertura móvel circular que permitia a ventilação e troca de ar durante as sessões, além de permitir a visão do céu estrelado durante o espetáculo. O projeto já considerava a forma parabolóide de paredes, forro e piso da sala de projeções, promovendo um ótimo tratamento acústico.

O letreiro da galeria, cujo desenho em estrutura de concreto também foi idealizado pelo arquiteto, lembrava o de outras salas e letreiros de indústrias americanas.

Em 1960, tinha 4.364 lugares, com uma média anual de 1.086 sessões e média anual de 606.895 espectadores (Departamento de Pesquisas Econômicas de “Geo-Econovias”, 1960).

Em 1984 estava fechado e em péssimo estado (Simões, 1990, p. 116-117 e 161).

[190-191] Cine Universo fechado e abandonado, em 1984 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[192] Planta e corte longitudinal (Anelli *et al.*, 2001, p. 103).

[190]

[191]

[192]

CINE PIRATININGA

[193]

O Cine Piratininga, inaugurado em 1943, na av. Rangel Pestana, 1554, próximo à rua Piratininga, no Brás, também era um projeto de Rino Levi. O empreendimento, composto por um edifício residencial, uma área comercial e o cinema, era parecido com as outras salas projetadas pelo mesmo arquiteto, onde o edifício apoiava-se sobre pilares localizados na entrada do cinema, e a sala de projeção dava-se ao fundo do lote, com estrutura independente.

A escala da sala, que continha em 1960, 4.300 lugares divididos em platéia e balcão, fez com que o arquiteto projetasse saídas nas laterais da sala, comunicando o cinema com a rua lateral, rua Martin Burchard.

Atualmente a sala de projeções não possui cobertura e serve como estacionamento.

[193] Fachada do Cine Piratininga (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

A região passou por uma série de desinvestimentos iniciados no final da década de 50. A saída das indústrias rumo ao ABC e outros centros de cidades do interior foi um dos motivos, provocou uma alteração no foco dos investimentos desse mercado imobiliário. Por parte do poder público, grandes alterações no espaço público serão propostas a partir do sistema de transporte na década de 60.

Além dos fatores que alterarão significativamente o modo de vida, a localização e o programa das salas de cinema, que comentaremos adiante, o início da expansão das indústrias para fora do perímetro municipal com a formação do ABC Paulista também trará alterações significativas no locus da indústria no Brás, espaço de operários e imigrantes que tiveram papel significativo na produção cinematográfica e implantação de salas nesse eixo.

SÃO PAULO ESTÁ PREPARADA PARA O SEU PÚBLICO

Para descrever aquele momento, no qual a metrópole paulistana mostra-se preparada para receber seu público, foram investigadas diferentes fontes. Inicialmente foi elaborado um mapeamento das salas exibidoras na Região Metropolitana de São Paulo, que já apontava nos itens anteriores para a dispersão das salas pela mancha urbana e cujos dados resultantes mostrarão um aumento do número de salas.

O mapeamento das salas na Região Metropolitana de São Paulo baseou-se em algumas fontes secundárias. Um primeiro e importante documento é a publicação *Salas de Cinema em São Paulo*, de autoria de Inimá Simões (1991). Esse trabalho baseou-se nas informações obtidas junto a Equipe Técnica de Cinema da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (CCSP), que em 1982 iniciou um levantamento das salas de cinema da capital, com o objetivo de oferecer subsídios para uma melhor compreensão das causas e efeitos da crise que afetava a atividade cinematográfica. O trabalho de Simões já precisava algumas datas de inauguração das salas e uma grande gama de edifícios com uma riqueza de material iconográfico. Uma segunda fonte utilizada foi um censo de salas de cinemas no Brasil elaborado em 1960 pelo Departamento de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias”. Esse trabalho permitiu um mapeamento e análise com o objetivo de ter um panorama das salas que existiam, número de espectadores, sessões e lugares. Foi um dos poucos censos que atribuíram qualidade às elas e não apenas as quantificaram. As informações foram tabuladas a partir das datas de inauguração, tentando mostrar as alterações ocorridas. Por fim, durante a pesquisa tornou-se necessário o mapeamento do fechamento das salas, principalmente em relação ao período após 1960 até os dias de hoje, tratado ao final da dissertação. Nesse sentido, foram investigados jornais de 1959 a 1990, que se apresentam listados ao final, na bibliografia e foram consultados no Arquivo do Estado de São Paulo.

Um comentário sobre as informações sistematizadas deve ser feito. O censo de 1960 contém algumas informações sobre o número de assentos, permitindo mostrar como a cidade estava preparada para receber seu público, sobre a frequência das salas, que demonstram a importância e a movimentação de importantes salas e reforçam o papel da Cinelândia como local preparado para o grande público. No entanto, a ausência de descrição metodológica de como esses dados foram construídos dificultou sua utilização. Nesse sentido, essas informações serão abordadas a seguir com um certo cuidado metodológico, sempre citando a fonte utilizada.

AUMENTO DO NÚMERO DE SALAS

O mapeamento das salas exibidoras na Região Metropolitana de São Paulo mostrou que houve um aumento quantitativo do número de salas na década de 50. Na prática, os dados obtidos na pesquisa sobre as salas de cinema²⁷ mostram que o número de salas inauguradas na Região Metropolitana de São Paulo na década de 40 dobrou em relação a década de 30; e na década de 50, o número de salas triplicou, com 154 salas inauguradas, mostrando a dinâmica crescente de abertura de salas na cidade de São Paulo (ver Gráfico 01 – Abertura de salas de cinema em São Paulo que aparece a seguir).

Gráfico 01 - Abertura de salas de cinema em São Paulo

Fonte: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960; Simões, 1990; Veja S. Paulo, 1984; Folha de S. Paulo, 2000. Tabulação própria, dez. 2003..

27 No processo de pesquisa, foram utilizados os seguintes trabalhos: Departamento de Pesquisas Econômicas de "GeoEconovias". *Cinemas no Brasil*. São Paulo: Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960; SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990; Veja S. Paulo, 1984; Folha de S. Paulo, 2003.

Os jornais e revistas que clamavam o apogeu do cinema são exemplos da visão que se tinha de que o cinema representava o progresso, mas não necessariamente a qualidade ou quantidade de filmes produzidos, mas sim a quantidade de salas exibidoras.

O cinema passou a ser uma atividade habitual. Heloísa Buarque de Almeida comenta que o discurso dos entrevistados sobre como era a experiência e o hábito de ir ao cinema mostra que a relação com o cinema era diferente da de hoje.

De fato, ele atraía multidões, mantinha-se uma frequência constante – mesmo quem dizia “nem gostar muito de cinema” ia pelo menos uma vez por semana, porque esse era o passeio mais comum, mais habitual, principalmente dos casais de namorados. Assim, esse hábito permeava o cotidiano, podia-se perceber as divisões de classe social pelas escolhas em termos de salas, e também comportamentos diferenciados de acordo com a faixa etária – os adolescentes mais novos freqüentavam a sessão das 14 horas, e os horários das 16 e 18 horas eram predominantemente jovens, às sessões noturnas iam os adultos e as famílias, os mais jovens apenas acompanhados dos pais (Almeida, 1996, p. 166-167).

O hábito de ir ao cinema também pode ser notado pela mudança na localização dos cinemas. O espriamento das salas já dava sinais de que ir ao cinema era uma atividade habitual, quase familiar.

Considerando as informações do número de assentos no município de São Paulo em relação a população nos anos de 1920 a 1950, tanto a partir de dados do SEADE, quanto a partir do Censo de 1960 do Depto. de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias”, nota-se que há um aumento considerável no número de assentos em relação à população²⁸. Em relação ao número de assentos das salas, também podemos afirmar que as maiores salas foram inauguradas principalmente nas décadas de 40 e 50²⁹.

É nesse momento, quando a cidade mostra-se preparada para receber os espectadores que nota-se a relação entre as salas e o urbano como sendo representativa de um novo modo de vida, cujo lazer está pautado pelo hábito de ir ao cinema.

O cinema insere-se nas atividades da indústria cultural americana e adquire o papel de entretenimento. Na construção da noção de entretenimento, está contido: o papel da atividade voltada para todos, para a diversão em massa, portanto fortemente conectada com os grandes núcleos urbanos, com a metropolização; ao mesmo tempo que parece se

28 No entanto, esses números são difíceis de precisar, uma vez que a metodologia das pesquisas não foi documentada e não está disponível.

29 Ver Tabela 02 – Maiores salas até a década de 60, apresentada anteriormente.

aproximar novamente das diversões do passado, não exigem muito do público, os filmes são cômicos, musicais, faroeste, com enredos pouco complexos que cumprem um papel que poderia se dizer, até certo ponto, alienante.

Essa invasão, o novo hábito de ir ao cinema não é encarado sem resistência por parte de alguns teóricos. Alguns autores iniciarão obras críticas em relação à esse momento, apontando para processos de massificação cultural, face à utilização da cultura como instrumento de desenvolvimento econômico (no caso desse momento no Brasil, em prol do desenvolvimento da indústria americana, principalmente a cinematográfica e derivadas). Esses autores, centrados na escola crítica de Frankfurt, como Theodor W. Adorno e Mark Horkheimer³⁰ (2002), colocam que o que parecia simplesmente parte de um processo de democratização ao acesso à cultura, termina por diluir o que se entende por cultura, que tanto está associado ao caráter artístico e estético, quanto à identidade e cultura das sociedades. Eles escrevem de forma clara:

Do mesmo modo que os habitantes afluem aos centros em busca de trabalho e diversão, como produtores e consumidores, as unidades de construção se cristalizam sem solução de continuidade em complexos bem organizados. A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica (...). O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos.

Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. (...) O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade, encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena (Adorno, 2002, p. 8-9).

Esse texto representa o início de uma discussão sobre a diferenciação do que é entretenimento, entendido como o oposto à criação artística, em prol da quantidade e não da qualidade do produto cultural. Havia uma confusão entre a democratização e a degradação da cultura. A produção em massa não era produzida pela massa, e parecia atender

30 Trabalham a crítica à produção da cultura em massa, em escala industrial, em textos como por exemplo, *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*, escrito originalmente em 1947, quando da publicação *Dialética do Iluminismo* (Adorno, 2002/1944).

mais aos desejos dos privilegiados das classes dominantes (geralmente envolvidos com ou proprietários das mesmas) do que os desejos dessa massa (Vaz e Jacques, 2003, p. 130). Há uma volta à idéia de diversão, do início do século, com a diferença de que essa estava voltada para a massa e não para uns poucos habitantes de um núcleo ainda em formação, que era São Paulo no início do século XX. Se há essa volta, também é importante retomar a discussão do cinema como magia, do ilusionismo. Parece que tanto a fixação das salas, como alguns aspectos das colocações desses teóricos caminhavam no mesmo desejo de transformação do cinema em arte, adicionando à ele, características culturais³¹.

Retomo esse debate, para voltar à descrição da relação das salas com o urbano, focando agora em suas tipologias arquitetônicas. Se por um lado, há essa ameaça de massificação, que se traduz para a arquitetura como uma homogeneização ou padronização de estilo, com a preparação da cidade para receber essa massa de espectadores, por outro, há uma nítida diferenciação nas tipologias das salas, determinando edifícios e localizações voltadas para uns e para outros. Essa diferenciação no edifício e na sua localização trabalha no sentido inverso de um conceito de massificação entendido como busca do igual, do padronizado, nem de sua produção a partir das massas. As salas aumentam em quantidade, mas não são iguais. A indústria cinematográfica se diversifica para atender aos diversos públicos. Se pensarmos essa diversificação sob o viés do conceito de indústria cultural proposto por Adorno, podemos dizer que há uma adequação do produto, sala de cinema, aos diversos públicos consumidores. Essa diferenciação das salas colabora para a difusão do produto cinema.

O CINEMA É PARA TODOS E PARA UNS: A DIFERENCIAÇÃO DAS SALAS E O SURGIMENTO DE NOVAS TIPOLOGIAS ARQUITETÔNICAS

Voltando um pouco no tempo e no que já foi abordado nesse trabalho, lembramos que as salas inauguradas na década de 20 fazem parte dos “novos componentes do tipo de vida cosmopolita” que se queria implantar na cidade a partir dos anos 20 (Anelli, 1998, p. 371). As críticas, artigos de jornais, empregam adjetivos à arquitetura dessas salas de

31 Walter Benjamin (1983/1961), também integrante do denominado grupo da Escola de Frankfurt, procurou destruir a idéia de aura que envolve as obras de arte, dissolvendo-se nas várias reproduções do original. Para Adorno “o conceito de técnica não deve ser pensado de maneira absoluta: ele possui uma origem histórica e pode desaparecer. Ao visarem a produção em série e a homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social. Por conseguinte, se a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade, tal ocorre, segundo Adorno, graças, em grande parte, ao fato de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitetadas pelo poder dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade. Em decorrência, a racionalidade da técnica identifica-se com a racionalidade do próprio domínio” (Textos escolhidos, 1983, p. XII).

Esse debate terá rebatimentos críticos na década de 60, com os situacionistas ou os críticos da sociedade do espetáculo, contra a passividade e alienação da sociedade, buscando justamente no cotidiano e na participação ativa dos indivíduos na construção da cultura se opor à massificação industrial (Vaz e Jacques, 2003, p. 130).

cinema como “a mais chic”, “a mais luxuosa”, “o que há de moderno”, e sobre os frequentadores, colocam que a sala é “o ponto de encontro da fine fleur da sociedade paulistana” e outras expressões que mostram que o público é elitizado, muito parecido com o público que freqüentava os teatros da época..

O conceito de “moderno” relativo a essas salas – como por exemplo os cines República, Rosário e Paramouth – ainda estava distante do desenho das salas de arquitetura moderna que viriam a ser publicadas na Revista Acrópole da década de 50 e ocupariam a Cinelândia Paulistana. Eram salas adaptadas, cujas fachadas tinham estilos descritos como “Luis XV”, “*art nouveau*”, até mesmo “ecletticas”, cujo compromisso com o cinema tinha uma relação mais estreita com a teatralidade necessária aos seus freqüentadores do que com a funcionalidade específica da sala como local de projeção de filmes ou mesmo com a preocupação com a forma que irá marcar a arquitetura moderna. Mesmo quando projetadas para serem cinemas, como é o caso do Cine Rosário, no térreo do edifício Martinelli, percebe-se que ainda seguiam um desenho tradicional de ferradura, típico dos teatros.

Nesse sentido, o desenvolvimento do cinema no início do século, sobretudo nas décadas de 10 e 20, ainda não parecia ter introduzido uma tipologia arquitetônica distinta daquelas que já estavam consagradas nas salas de teatro. E sim, a uma cenografia própria que foi se distanciando da cenografia do teatro, ao mesmo tempo que se aproximava da arquitetura dos locais onde eram encenados os filmes, criando ambientações de locais exóticos, um clima de fantasia – como será o caso, por exemplo, dos cines Santa Cecília, Alhambra e Marrocos, com ambientações mouriscas, parecendo palácios baseados nas “Mil e uma Noites”.

[194] Fonte decorativa do Cine Marrocos baseada nas “Mil e uma noites” (Arquivo Multi-meios/CCSP, 2004).

[194]

[195]

[196]

[195] Fachada do Cine Alhambra em 1930 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[196] Cine Santa Cecília, em 1962 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

Renato Anelli coloca que:

O desenvolvimento do cinema na primeira década deste século levou à criação de uma tipologia e de uma cenografia própria, bastante distinta em relação à do teatro. Os problemas de visibilidade da imagem projetada na tela plana levavam a uma nova estrutura de palco e platéia, que permitisse a fruição desse novo espetáculo. Entretanto essa nova tipologia não se baseava apenas em necessidades funcionais. Seu caráter de lugar da fantasia estimulava a contaminação de suas formas pela arquitetura presente na cenografia (Anelli, 1998, p. 371-372).

Apenas nas salas de cinema inauguradas na década de 30 podemos notar significativas alterações em relação à funcionalidade e às estruturas do palco e platéia. Certamente o autor se refere muito mais ao aspecto cenográfico da tipologia arquitetônica que as salas incorporam. Para o autor, “moderno seria dar vazão às fantasias e delírios ecléticos presentes nas cenografias exóticas dos filmes. A arquitetura do cinema deveria, deste modo, se adequar a esse espírito, apresentando-se à cidade como lugar dessa fantasia” (*idem*, 1998, p. 378).

A afirmação também sinaliza o início, ou melhor, o que seria um ensaio para uma considerável distinção e mudança na tipologia da arquitetura das salas que acontecerá no final da década de 30, com os palácios cinematográficos. Essa alteração tipológica acontece não apenas no interior da edificação, desde sua forma até a sua funcionalidade – inserção de novas tecnologias como ar-condicionado, equipamentos de som e projeção, escadas-rolantes, elevadores –, mas principalmente na sua relação com o espaço urbano, através de uma nova relação com a rua, com o espaço público, com a mobilidade e acessibilidade, com a sinalização e sua presença simbólica no espaço.

Embora ela seja um exemplo ímpar, não foi apenas nas salas de cinema que a relação com o urbano se modificou. Outros equipamentos urbanos são exemplos da alteração no modo de vida na configuração da metrópole industrial.

A cidade passou, nas décadas de 30 a 50, por um jorro de idéias e concepções referentes às noções de modernização, modernidade e modernismo, ampliando o desejo de projetar uma imagem de São Paulo progressista e cosmopolita, diferenciando-a da cidade ainda provinciana e acanhada. Também nesse momento novos equipamentos urbanos foram projetados e construídos, identificados com o modernismo arquitetônico.

Meyer (1991) destaca esse momento, fazendo referência em especial às comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, quando essas idéias são percebidas através de equipamentos e novas tipologias arquitetônicas construídos antes e para a comemoração.

A arquitetura passa a ser central no projeto de modernização, enquanto forma de expressão social, cultural e técnica. Ela também tem espaço privilegiado na construção do espaço público. O Parque do Ibirapuera, projetado para as comemorações do IV Centenário é um exemplo disso. Inaugurado em 1954 sediou a exposição e estava comprometido com o Movimento Moderno. Prova disso é a subordinação do parque aos edifícios (Arruda, 2001, p. 85).

Outro equipamento, anterior às comemorações, mas também de cunho cultural e de lazer, o Museu de Arte de São Paulo (1947) desenvolveu uma ação determinante na mudança da linguagem plástica, através das exposições e bienais, que funcionaram como propulsoras da nova linguagem moderna e abstrata (a primeira bienal realizou-se em 1951).

A linguagem das vanguardas artísticas também encontrará seu espaço na cidade, através do discurso da verticalização e da velocidade, através das imagens dos arranha-céus dos filmes da década de 20. É no período entre 1920 e 1929, que surgem os primeiros edifícios de maior verticalidade, considerados “arranha-céus”, como os Edifícios Sampaio Moreira, o Martinelli e outros. Somekh (1997, p. 17) coloca que “certamente o arranha-céu é um fenômeno tipicamente americano, tanto quanto o automóvel associado ao progresso, símbolos que o cinema, também sobre a supremacia americana vai ajudar a difundir”. O público de cinema já assistia a filmes de Fritz Lang, filho de um urbanista em Viena, que apresenta em seus filmes a cidade vertical, a subterrânea, a cidade das fábricas e da moradia operária, como no filme *Metropolis* (1926). Ou mesmo em filmes como *Flash Gordon*, *Superman* e *King Kong*. A verticalização se impõe como um modelo a ser seguido, especialmente na elaboração de melhorias e projetos urbanísticos, embora ainda não houvesse muitos exemplares em São Paulo, como já foi dito em relação à Cinelândia Paulistana.

Há uma significativa alteração nas tipologias arquitetônicas (Meyer, 1991), já com o cinema fazendo parte em algumas. A autora cita como novas tipologias os prédios de apartamento, o condomínio, os edifícios conjuntos, o edifício galeria, os grandes edifícios comerciais ou magazines.

Os edifícios comerciais também adquirem uma nova escala nessa época. Grandes lojas de departamento que vem atender a um público consumidor novo, o feminino, contendo vários produtos de vestuários, importados europeus, principalmente franceses.

Os edifícios de uso misto, com habitação verticalizada e térreo comercial ou de serviços, correspondem a uma das novas tipologias em implantação. Em São Paulo, o edifício Martinelli, símbolo da verticalização em São Paulo, tem um cinema em sua base, como já foi dito, o Cine Rosário. É um exemplo de como o cinema faz parte do novo programa do edifício, e do desafio estrutural proposto por seus engenheiros e arquitetos³². Essa tipologia aparecerá em outros cinemas, como acontecerá posteriormente no Cine Ipiranga (1943), na base de um edifício hoteleiro, ou mesmo alguns cinemas cuja ocupação vertical eram edifícios residenciais, como o Cine Piratininga (1943) na avenida Rangel Pestana, no Brás; o Copan (1951) na avenida Ipiranga, no Centro; ou mesmo, o Conjunto Nacional (1955), na avenida Paulista, nos Jardins³³. Nesses diferentes exemplos, o cinema aparece ora embaixo do edifício, como é o caso do Cine Ipiranga, vencendo o desafio estrutural do desenho de vigas de transição que permitem o amplo espaço sem pilares da sala de projeção; ou ao lado do edifício, encrustrados geralmente nos miolos de quadra, como é o caso do Cine Copan; ou mesmo, incorporados às galerias comerciais nos primeiros andares dos conjuntos, como é o caso dos cinema de galerias ou centros comerciais, como por exemplo o Cine Astor (1960) ou o Cinearte, no Conjunto Nacional.

A maioria desses edifícios assimilava internamente algumas funções urbanas, como é o caso do Copan (1951), cujo térreo possui uma galeria de lojas, um cinema, restaurantes, conectados por uma rua central, que mistura-se com a calçada, imprimindo ao térreo e primeiro andar do edifício uma idéia de continuação do espaço público da rua, de passagem, criando um espaço semi-público. Ao mesmo tempo que promovem a integração do espaço público com o térreo e primeiro andar, formando uma galeria urbana, uma passagem, são edifícios residenciais. A habitação também está incorporada ao cosmopolita, uma vez que também se relaciona de forma mais próxima com o ambiente urbano, misturando-se com outros usos, em edifícios onde o térreo está incorporado ao agito da cidade, ao espaço público. Ao mesmo tempo, abriga em si um número enorme de pessoas vivendo em um só edifício, afastando-se da idéia de vizinhança tradicional, onde todos se conhecem, para outras formas de morar mais diretamente relacionadas com o ambiente metropolitano. É o caso por exemplo, de edifícios como o Condomínio Bretagne (1952),

32 Nadia Somekh (1997, p. 88) conta que os edifícios de uso misto construídos entre 1925 e 1928, por Francisco Serrador, na Praça Floriano Peixoto, ao sul da avenida Central (posteriormente avenida Rio Branco) são marcos de processo de verticalização na cidade do Rio de Janeiro. “São eles: o Cinema Capitólio, de 10 andares, o Cinema Rex e o Cinema Metropolitano, todos com estrutura de concreto e com 15 andares” (Somekh, 1997, p. 88).

33 Meyer (1991) cita outros edifícios de apartamentos de arquitetura moderna que fazem parte dessa tipologia, como o Louveira (1946), o Conjunto Nações Unidas (1953), ou o Condomínio Bretagne (1952).

projeto do arquiteto Artacho Jurado, onde 1.800 pessoas viviam num só edifício, ou mesmo o Copan (1951), projeto de Oscar Niemeyer, cujo Censo de 1991 já mostrava mais de 3 mil pessoas habitando.

[199]

[197]

[198]

[197] Entrada do Cine Copan, interno à galeria do edifício Copan (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[198] Onde era o cinema, hoje funciona uma igreja Renascer em Cristo. Foto: Paula Santoro.

[199] Planta do Edifício Copan, onde podemos notar a entrada do cinema. O projeto original (um pouco diferente do que está construído) já previa a sala de cinema com um corpo separado do bloco principal com habitação e térreo com comércio e serviços.

Os edifícios-conjuntos, como é o caso do Conjunto Nacional (1955), do arquiteto David Libeskind, com novas dimensões, novos programas funcionais com múltiplos usos e atividades, também é exemplar de relação com o espaço público muito semelhante à descrita acima³⁴.

A relação próxima entre espaço público e espaço edificado dá-se também com as galerias, que tiveram seu apogeu em São Paulo nas décadas de 40 e 50 como uma tipologia muito desenvolvida. A localização da maioria das galerias dava-se de forma concentrada no Centro Novo (com algumas exceções) e coincidem com a localização de salas de cinema e proximidade com a Cinelândia. Começam a aparecer na avenida Paulista, reflexo da transferência do centro comercial para o alto da colina, a partir de 1950.

Funcionam como espaços simbólicos de uma nova organização das atividades terciárias comprometida com a escala metropolitana e cuja imagem e relação com o urbano é mais próxima e mais intensa.

Dentre os edifícios galerias, podemos exemplificar: o edifício Califórnia (1954) do arquiteto Niemeyer ou o edifício galeria à rua Monteiro (1960), ligando a rua Barão de Itapetininga e rua 24 de Maio, dos arquitetos Rino Levi, Roberto C. Cezar, Roberto Carvalho Franco, são edifícios comerciais com térreo integrando o passeio público e duas vias públicas.

O cinema está incorporado à galeria e se relaciona com a cidade, com o espaço público de forma integrada. Algumas vezes parece ser apenas mais uma loja dentro da galeria, mas há outros projetos onde o cinema tem acesso privilegiado, geralmente através de vias internas laterais, com entradas iluminadas por grandes letreiros. O cinema funciona como um atrativo de fluxo para dentro desses espaços, ao mesmo tempo que, inserido em um local de passagem e de consumo, pode ser facilmente acessado e tem sua fluidez garantida pela integração com o espaço público da rua.

São cinemas de galerias: na área central, o Cine Olido (1957), o Cine Barão (1962), o Cine Metrôpole (1964), o Cine Copan (1969); na região da avenida Paulista, o Cine Bristol (1971), o Liberty (1972), o Top Cine, o Gemini (1975), o Cinearte (1982) e Astor, o Center Três; na região da avenida Faria Lima, o Cal Center (1975); entre outros.

34 Na avenida Paulista, o Conjunto Nacional é um exemplo importante da paulatina substituição dos palacetes da aristocracia cafeeira paulistana por edifícios modernos, que configurarão um novo papel à avenida Paulista na década de 60.

[200]

[201]

[202]

[203]

[204]

[205]

[200] Entrada Cine Bristol (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[201] O Liberty, inaugurado junto com o Bristol, em 1972 foi um dos grandes cinemas construídos (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[202-203] Entrada e bilheteria Cine Gemini (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[204] Fachada Cine Cal Center em 1986 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[205] Entrada Cinearte 1 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

Um exemplo de galeria com essa relação próxima com o espaço público é o Conjunto Metrôpole (o Cine Metrôpole, interno à galeria é inaugurado em 1964), dos arquitetos Gasperini e Candia. O projeto dessa galeria conseguiu unir o espaço privado com características e fluidez de espaço público. O edifício abre-se para a praça, as ruas internas são continuções da calçada, possui jardins internos, respiros abertos que permitem com que a realidade do clima seja sensível aos passantes. As galerias, precursoras do espaço do *shopping center*, mantém um forte diálogo com a cidade, diferentemente do *shopping*, cuja relação com a cidade é mediada pelo estacionamento de automóveis e o edifício fecha-se em si mesmo³⁵.

35 As galerias nascem no século XIX quando o desenvolvimento do comércio varejista e sua relação com o espaço físico sofrem alterações tanto do ponto de vista da inserção urbana, quanto do projeto do edifício. Em termos urbanos, o surgimento do capital imobiliário passa a criar condições privilegiadas para o desenvolvimento da atividade comercial, criando localizações privilegiadas, centralidades, como passagens, galerias ou arcadas comerciais. O edifício passa a ser parte de um elemento a mais para a otimização dos negócios (Vargas, 2001, p. 84 e 158-159).

[206] Entrada do Cine Metrôpole (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[207] Sala de projeção do Cine Metrôpole em 1964 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[206]

[207]

Mapa 14 - Galerias no Centro

Fontes: LUME/FAU, 2000. Mapeamento desenvolvido para o Mapa do Centro, elaborado para a Associação Viva o Centro.
Fonte primária lotes: GEGRAN, 1972.

- Divisão dos lotes
- Galerias
- Quadras
- Ruas de pedestres

[208]

[209]

[208] Cine Avenida na década de 40 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[209] Cine Olido na década de 50 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[210] A inauguração do Cine Olido, em 1957, pedia *black-tie* (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[211] Da esquerda para a direita: o Gov. Carvalho Pinto, o empresário Paulo de Sá Pinto e Carmem Prudente (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[210]

[211]

O Cine Olido foi inaugurado em noite de gala, *black tie*, em 1957. É o primeiro cinema dentro de uma galeria (Simões, 1990, p. 95). Antes de ser galeria, o terreno era ocupado pelo Teatro Carlos Gomes, posteriormente denominado Moulin Rouge, Variedades, Avenida e Cine Avenida, que foi demolido para dar lugar à galeria comercial e edifícios de escritórios.

Na esquina da avenida São João, 473 com rua D. José de Barros, a galeria no térreo permite a passagem de uma rua a outra, ao mesmo tempo que dá acesso ao edifício de escritórios de 22 andares e ao cinema, com lojas nesse percurso. O hall de entrada dá-se internamente à galeria, bem como a circulação do cinema de saída e entrada.

Foi projetado e construído pela Sociedade Construtora Duarte Ltda. Para receber o cinemascope, que necessitava de uma tela larga e baixa, o desenho do cinema exigiu uma série de conversas com técnicos norte-americanos e ingleses, que também colaboraram para as boas condições de som, projeção e visibilidade. Assim como os cinemas da época, já possui saídas de som e ar-condicionado dispostas pelo teto.

[212]

[213]

[214]

De acordo com o censo de 1960, o cinema possui 1.339 lugares, com uma média de 1.456 sessões anuais e 788.755 espectadores anuais. Estava dentre as 20 salas com maior média de espectadores anuais (Depto. de Pesquisas Econômicas de “Goeconovias”, 1960) e dentre as salas lançadoras da Cinelândia Paulistana.

Ver mais imagens a seguir, na reprodução na íntegra da matéria sobre o Cine Olido da Revista Acrópole (nº 230, p. 67-71, 1957).

[215]

[212] Planta sobreloja e 1º andar do Cine Olido (Revista Acrópole, nº 230, p.70, 1957).

[213] Planta do terreo da galeria (Revista Acrópole, nº 230, p.70, 1957).

[214] Corte Longitudinal do Cine Olido (Revista Acrópole, nº 230, p.69, 1957).

[215] Perspectiva do edificio que abrigava o Cine Olido (Revista Acrópole, nº 230, p.71, 1957).

CINE BARÃO

[216]

[216] Planta Cine Barão (Oliveira, 2002, p. 159).

O Cine Barão foi inaugurado em 1962 na Galeria Califórnia, rua Barão de Itapetininga, 225. Foi o segundo cinema dentro de uma galeria em São Paulo.

O desenho do seu edifício parece complexo, pois possui muitas curvas. A planta mostra a sala de projeção centralizada, envolta por uma rampa de acesso em sua lateral, e corredores ampliados em hall de entrada e salas de espera da sala, com paredes curvas tanto na vertical, como na horizontal. As curvas faziam parte da iluminação indireta, que criavam uma idéia de descolamento das paredes. Internamente, as curvas funcionavam como um tratamento acústico (Revista Acrópole, nº 281, p. 168-9, 1962).

O cinema ficava no subsolo da galeria, encrustado em paredes de retenção, o que promoveu grandes obras de rebaiamento do lençol freático. Essa localização fazia com que o volume da sala sumisse na paisagem.

Fecha em 1972 (Simões, 1990, p. 131). Em 2002 estava ocupado por um bingo (Oliveira, 2002).

Simultaneamente a essas mudanças nas tipologias arquitetônicas em geral, pode-se notar mudanças nas tipologias das salas de cinema, além de sua inclusão nos novos programas e formas de implantação do setor terciário (comércio e serviços) na metrópole industrial.

O pequeno cinema de rua sofrerá modificações, aumentará seu tamanho em número de assentos para atender o grande público da metrópole paulistana. Com o tempo, os cinemas do Centro diferenciam-se dos cinemas do bairro, como os que apresentam as novidades, os lançamentos, ou mesmo os que atendem a multidão presente às sessões que exibem os grandes sucessos hollywoodianos. As salas menores diferenciam-se por exibirem um certo tipo de filme, como é o caso das salas que exibem cinema japonês, ou mesmo por fazerem parte de um determinado circuito cultural, como mostras de “filmes de arte”.

As décadas de 40 e 50 representam o momento de grandes mudanças, atribuindo qualidades específicas às salas de cinema de rua, iniciando esse ciclo de inovações no edifício e na sua inserção urbana.

O projeto da sala de cinema também vai se modificar, se especializando, com a melhoria da visibilidade do espectador, estudos de acústica, melhoria na qualidade da projeção, aumento do tamanho das telas, da capacidade das salas. O edifício moderno era ao mesmo tempo confortável e funcional.

Os cinemas ao longo dos eixos viários propostos no Plano de Avenidas ganham uma praça interna, grandes *foyers* abertos. Se antes os teatros tinham uma praça aberta à sua frente, como é o caso do Municipal com o Largo em frente, do Teatro Colombo, no Largo da Concórdia, os cinemas que estão dispostos ao longo dos eixos viários ganham um átrio de entrada aberto de dimensões consideráveis, criando um local semipúblico, interiorizando o espaço público das praças.

Algumas vezes o átrio de entrada está relacionado com os parâmetros construtivos propostos para a área, como é o caso das salas na Cinelândia. A estética moderna dos pilotis e marquises, se inicialmente estava apenas respondendo a parâmetros construtivos incentivados pelo poder público, acabou estendendo-se para outras salas afastadas do Centro, geralmente presentes nas grandes avenidas que compõem a malha viária principal.

A proliferação de salas com a estética moderna e equipamentos sofisticados para a época, coincide a época em que foi criada a Revista Acrópole (1938), que divulga essa estética e publica anúncios sobre os equipamentos e elementos decorativos utilizados nas

salas. As salas de cinema servem como uma espécie de mostruário dessas tecnologias, novos revestimentos e estofados. A revista começa a circular em 1938 e publica artigos sobre o desenho arquitetônico dos cinemas e anúncios sobre os equipamentos utilizados nas salas. Irá também publicar e comentar os projetos de várias salas da Cinelândia e eixo Rangel Pestana/Celso Garcia, além de grandes cinemas nos bairros, como é o caso dos cines: Bandeirantes (Largo do Paissandu, 138, Centro inaugurado em 1939), Barão (rua Barão de Limeira, 255, Centro, inaugurado em 1962), Brasil (rua Teodoro Sampaio 2546, Pinheiros, inaugurado em 1942), Broadway (avenida São João, 560, Centro, inaugurado em 1935), Circular, Climax (rua Espírito Santo, 330, Aclimação), Esmeralda (rua Gal. Olímpio da Silveira, 627, Santa Cecília, inaugurado em 1947), Goiás (rua Butantã, 100, Pinheiros, inaugurado em 1952), Jaraguá, Jóia (Praça Carlos Gomes, 84, Centro, inaugurado em 1952), Ipiranga (avenida Ipiranga, 786, Centro, 1943), Marabá (rua Ipiranga, 757, Centro, inaugurado em 1945), Maracanã (rua Salvador Simões, 438, Ipiranga, inaugurado em 1952), Marrocos (rua Conselheiro Crispiniano, 352, Centro, inaugurado em 1951), Metro (avenida São João, 791, Centro, inaugurado em 1938), Olido (avenida São João, 473, Centro, inaugurado em 1957), Ópera, Paissandu (Largo do Paissandu, 60, Centro, inaugurado em 1957), Paris (rua Barrado Tifagi, 657, Bom Retiro, inaugurado em 1952), Plaza (Largo Treze de Maio, 490, Santo Amaro), Regina (avenida São João, 1140, Centro, inaugurado em 1959), Rex (rua Rui Barbosa, 266, Bela Vista, inaugurado em 1949), Ritz (avenida São João, 601, Centro, inaugurado em 1943), Rivoli (avenida São João, 587, Centro, inaugurado em 1958), Roxy (avenida Celso Garcia, 499, Belém, inaugurado em 1940), Trianon (rua Consolação, 2423, Consolação, inaugurado em 1956), Tropical (rua Roma, 731, Lapa, 1951), Yara³⁶.

[217]

[218]

36 Ver listagem de periódicos presentes no item Referências Bibliográficas, ao final do trabalho.

[117] Fachada do Cine Roxy (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[118] Platéia e balcão do Cine Roxy em 1939 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[219]

[220]

[221]

[223]

[219] Fachada Cine Bandeirantes no ano de sua inauguração, em 1938, no largo do Pais-sandu, 138, no Centro (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[220] A partir de 1966, o Cine Bandeirantes passa a se chamar Cine Ouro (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[221] Cine Bandeirantes em 1938 já possuía o que ficou conhecido como *pullman*, um outro piso com cadeiras sobre a platéia (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[222] Tela do Cine Broadway vista do balcão (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[223] Fachada do Cine Goiás em 1952 (Arqui-vo Multimeios/CCSP, 2004).

Se estudarmos as matérias em profundidade, podemos notar que poucas correspondem à matérias críticas sobre arquitetura, enquanto a maioria refere-se aos avanços tecnológicos das salas. Percebe-se também que a localização das salas é diversificada. O desenho, a tecnologia e os materiais modernos espalhava-se em outras frentes, não estava concentrado na Cinelândia ou no eixo Rangel Pestana/Celso Garcia, nem mesmo apenas nos grandes cinemas das centralidades de bairros.

[224]

[225]

Foto: José Mesquita

CINE "OLIDO"

projeto e construção: Soc. Construtora Duarte Ltda.
propriedade: Soc. Imobiliária São Domingos Ltda.
decoração: Ileana Pirelli - arquiteta

[226]

[227]

[224-227] Esse conjunto de imagens ilustra uma matéria da Revista Acrópole sobre o Cine Olido, que contém um texto crítico sobre o edifício, projeto da Sociedade Construtora Duarte Ltda. (Revista Acrópole, n. 230, p. 67-71, 1957).

EDIFÍCIO J. B. - (CINE MARROCOS) - SÃO PAULO

Quem desce pela rua Conselheiro Crispiniano, na capital paulista, em direção ao Estádio, não se dá conta de que se trata de uma das principais ruas do bairro de São Paulo, com lojas e comércio de primeira ordem e com uma monumental requisição arquitetônica de Piratininga — O Cine Marrocos.

Aparente como o mais famoso da América do Sul, sob o olhar atônito do visitante estrangeiro, o cinema Marrocos, em sua arquitetura monumental, não se dá conta de que se trata de uma das principais ruas do bairro de São Paulo, com lojas e comércio de primeira ordem e com uma monumental requisição arquitetônica de Piratininga — O Cine Marrocos.

Nesse mesmo vestibulo, que ainda impressiona pelo espaço todo disponível para monumentalidade livre do público, nota-se, a par da decoração das paredes, toda a inspiração num espírito de cores e fantasia, um halo refinado sobre a sala de arte descrever, com detalhes admiráveis e através das figuras mais representativas de quase todas as repúblicas latino-americanas de todo o mundo, em um principal filme, que se convencionou chamar a "Epopeia da Cinema", isto é, a evolução da arte através dos tempos, desde o cinema mudo até o mais recente lançamento da indústria do cinema em todo o mundo.

Imenso vestibulo, porém o hall de espera, onde se alinha a maioria dos materiais de magnificência e grandiosidade arquitetônica.

Imenso vestibulo, porém o hall de espera, onde se alinha a maioria dos materiais de magnificência e grandiosidade arquitetônica.

Imenso vestibulo, porém o hall de espera, onde se alinha a maioria dos materiais de magnificência e grandiosidade arquitetônica.

ACRÓPOLE MARÇO - 1951 289

SALA DE ESPERA DA PLATEIA

Além desta sala, possui o cinema dois halls, em que são se despendem o mínimo detalhe, que na decoração, que se encontra na sala de espera, que se encontra na sala de espera.

Outra particularidade digna de menção reside nos detalhes de decoração, que se encontra na sala de espera, que se encontra na sala de espera.

O projeto, num estilo geral moderno, mas com elementos clássicos, as maiores exigências da técnica moderna no que diz respeito à avaliação das dependências destinadas ao público e muito especialmente na parte referente aos problemas de ventilação, cuja solução proporcionou a sala perfeita de qualquer ponto de vista se dos balões.

Chamamos ainda o sistema de ar condicionado que, nesse cinema, é a última gota de uma revolução que vem sendo feita desde a sala de espera, que se encontra na sala de espera.

SALA DE ESPERA DA PLATEIA

RETRATOS DE VITÓRIA CINCIN

VISTA DA PLATEIA COM A PROJEÇÃO DOS DOIS BALCÕES

EDIFÍCIO J. B. - CINE MARROCOS

PROPRIEDADE, PROJETO E CONSTRUÇÃO DA CONSTRUTORA BRASILIA S. A.

NELSON SCURACCHIO - Eng. Civil

JOÃO BERNARDES RIBEIRO - Arquiteto

SALA DE ESPERA DO 1º BALCÃO

[228]

[229]

[230]

[231]

[232]

VISTA LATERAL DA PLATEIA

[228-240] Esse conjunto de imagens ilustra uma matéria da Revista Acrópole sobre o Cine Marrocos, que consiste praticamente em um conjunto de anúncios publicitários sobre os materiais utilizados na construção (Revista Acrópole, nº 155, p. 289-301, 1951).

190

Cine Marrocos

Ar Condicionado

pele

Carrier

algumas das grandes e mais recentes instalações **Carrier** no BRASIL:

Copacabana Palace Hotel
Brasão Magalhães & Cia. Ltda.
Caixa Prev. Func. Banco do Brasil
Emp. Luiz Severiano Ribeiro
Cortina Carbone
Banco da Bahia
Banco de Portugal
Banco Declamare
Predial Ceppas
Agência Nacional
Bole-restaurant "Mara"
Santa Casa de Santos

S. A. Industrias Votorantim
Cia. Telefonica Brasileira
Cia. Johnson & Johnson do Brasil
Tecelagem Sui Rio Grandense
Cia. Antares Paulista
Fabrica Celulosa Matarazzo
Sociedade de Cultura Artistica
Cia. United Shoe Mach. do Brasil
Kodak Brasileira Ltda.
Blurring & Cia.
Boite "Oasis"
Cine Marrocos

CARRIER ENGENHARIA S. A.

SÃO PAULO
Rua Figueiredo Galvão, 433
Tel.: 42-2239

RIO DE JANEIRO
Av. Nilo Pegada, 125 - 3º and.
Tel.: 35-8186

Carrier A pioneira no condicionamento de ar, na industria e no lar

[233]

CINE MARROCOS — VISTA DA ENTRADA

DECORAÇÕES EM GESSO

S. A. DECORAÇÕES EDIS

AV. BRIG. LUIZ ANTONIO, 300 - TEL. 35-3235 - SÃO PAULO

ACROPOLE MARÇO-1935 295

[234]

No magestoso
MARROCOS
O FORNECIMENTO
E COLOCAÇÃO DE

* VIDROS

* CRISTAIS

* ESPELHOS

ESTEVE A CARGO DA

CASA CONRADO
RUA DO MARQUÊS SÁ, 259
SÃO PAULO

GA COMERCIAL DE VIDROS DO BRASIL
CVE
RUA CONS. CRISTIANO, 379 - 4º ANDAR
FONE 5-7116 - SÃO PAULO

VITRAIS FRANCO
RUA SULA CENTR. 259
Fones: 34-0533-34-0535
SÃO PAULO

[235]

FORTE DECORATIVA NO CINE MARROCOS

MOSAICO VIDROSO
"VIDROTIL"

VENDAS:
SÃO PAULO - VIA DECORAÇÃO BBE - Av. Brigadeiro Luís Antonio, 300
Telfone, 35-43-95 - RIO DE JANEIRO - ALPHAR 8-0042 - Rua Alexandre
Almeida, 905 - M. 502 - Telfone, 22-4104 - PORTO ALEGRE
C. TORRES S. A. - Rua Valdemar de Faria, 186 - Telfone, 714
SALVADOR - GERALDO GONZAGA - Rua Alvaro Cabral, 8
RIO HORIZONTE - WITTONCHIEF DOMINATO & CIA. LDA.
Piedade Avenida, 256 - 12-25-5511 - 12-12-18 - Fone: 2-6384

ACROPOLE MARÇO-1935 297

[236]

INDÚSTRIA TAPETES S/A (L)

Atlântida

Fabricam os tapetes para
o Cine Marrocos

Tapetes passeadeiras de grande luxo

ITA

[237]

R. EKERMAN
Importação e Exportação "MUNRAU"

A MAIOR CABINE CINEMATÓGRAFICA DO BRASIL

— CINE MARROCOS — foi totalmente equipada por R. EKERMAN

Equipamentos de ar condicionado
GOVERNOR
Enxovaladores de ar e ventiladores
NATIONAL
Projeção e som
SIMPLEX
Geradores
HERTZ TRANSVERTER
Lentes e Objetivos
KOLLMORF
Telas de vidro
GLASCOW

Telas plásticas
WALKER
Cinescópios
MITCHELL
Material de iluminação
MOORE-RICHARDSON
Lâmpadas
FERRISS MAGNAN
Apelidos especiais da
HERTZER TELEVISION
Vidros insensíveis
GENERAL ELECTRONICS

Lâmpadas, Espelhos, Retificadores, Carvões, etc.

— Matriz: Rua Conselheiro Nobre, 263 - 1º - Tel. 36-1923 - SÃO PAULO
— Filial: Rua Sen. Dantas, 76 - 15 - Tel. 32-9220 - RIO DE JANEIRO

[238]

ACÚSTICA

OS ESTUDOS DE ACÚSTICA E TRATAMENTO, DO CINE MARROCOS FORAM EXECUTADOS POR

L. A. C. RAMOS

Único membro na América do Sul de
"THE PHYSICAL SOCIETY ACOUSTICS GROUP"

TORNARAM-NO UM DOS CINEMAS MAIS PERFEITOS EM AUDIÇÃO ENTRE OS POUCOS EXISTENTES NAS AMÉRICAS.

NA EXECUÇÃO DESTE TRATAMENTO ACÚSTICO, FORAM SELECIONADOS MATERIAIS COM COEFICIENTES DE ABSORÇÃO APROPRIADO DE ACORDO COM AS CARACTERÍSTICAS DO REFERIDO CINEMA.

ESTUDOS DE ACÚSTICA PARA CINEMAS, TEATROS, IGREJAS, ESTÚDIOS, ETC., EM QUALQUER CIDADE DO CONTINENTE.

Rua Marconi, 94 - 3.º - 303 - Tels.: 34-5642 - 52-8664 - End. Teleférico: "ACOUSTICS" - São Paulo

L. A. C. RAMOS

ELIMINAÇÃO DE RUÍDOS — ISOLAÇÃO DE SOM — REDUÇÃO DE REVERBERAÇÃO.
CHAPAS ISOLANTES CELOTEX, TRETEX E SEMELHANTES.

MATERIAIS ACÚSTICOS EM GERAL, PARA CINEMAS, TEATROS, ESTÚDIOS, AUDITÓRIOS, IGREJAS, etc.

REDUÇÃO DE RUÍDOS EM BANCOS, ESCRITÓRIOS, HOSPITAIS, E DEMAIS AMBIENTES.

Rua Marconi, 94 - 3.º - 303 - Tels.: 34-5642 - 52-8664 - End. Teleférico: "ACOUSTICS" - São Paulo

[239]

A Brasileira Fornecedora Escolar L.A. (BRAFOR)
por sua Diretoria confessa-se grata às
Sociedades Construtoras Quarta e Quinta Construtora Brasileira S.A.
Empresas Paulistas de Construção Ltda.
Empresas Brasileiras de Construção Ltda. pela
oportunidade que lhe deu de instalar nos

Cines MARROCOS e OASIS

a super confortável poltrona pulman

BRAFOR

recuável

contribuindo assim, para tornar mais confortável — os dois mais modernos e luxuosos cinemas da Capital Paulista. Outrossim, agradece ao Público pela prova que deu do seu especial agrado na realização deste grande consórcio.

MAIOR CONFÔRTO
graças às suas linhas anatômicas e ao dispositivo automático que permite ampla passagem aos espectadores, com o máximo aproveitamento de espaço.

MAIOR DURABILIDADE E MAIOR ECONOMIA
graças à estrutura e suportes de aço prensado. Não poupará esforços na criação e aperfeiçoamento de novos tipos de poltronas, a fim de dotar os cinemas nacionais com as últimas conquistas da técnica e da arte neste setor.

BRAFOR FORNECEDORA ESCOLAR
1912

é a poltrona de aço e a única recuável em todo o Brasil.
SÃO PAULO: RUA SETE DE ABRIL, 755 — FONE 34-6605
RIO DE JANEIRO: RUA MÉXICO, 21A — FONE 29-0180

[240]

O desenho moderno não se estende a todas as salas, mas ganha espaço na discussão intelectual arquitetônica.

Uma outra revista que estava inserida no debate sobre arquitetura moderna e em especial sobre os cinemas foi a Revista Politécnica, que publicou matérias sobre os cines Ufa-Palácio e Universo, além de um artigo do arquiteto Rino Levi com considerações a propósito do estudo acústico de um cinema em construção em São Paulo. Essa quantidade de matérias mostra como o edifício do cinema entra no debate estético e funcional da arquitetura moderna na década de 40 e 50.

A preocupação com a qualidade das salas, conforto, reflete-se nas pesquisas do IBGE³⁷. A partir de 1967, as salas no Estado começam a ser mapeadas com classificações como: funcionamento – quantos dias funcionam por semana; características da construção – se era uma construção especial ou edifício adaptado; condição do prédio – próprio, alugado ou cedido; conforto – se possuía refrigeração, ventilação, calefação, elevadores, escadas rolante, poltronas estofadas, poltronas de madeira, bebedouros, sanitários, tapetes, iluminação direta e indireta; aparelhos de reprodução sonora – se era simples, alta fidelidade, ótico magnético, estereofônico; aparelhos de projeção – se era convencional (70mm, 35mm, 16mm) ou especial (cinemascope, cinerama, vista-vision, toddao); tela – se era plana, cinemascope, cinerama ou panorâmica.

A classificação foi feita nas seguintes datas: 1967, 1971, 1974, 1980, 1982, e algumas dessas datas possuem informações municipalizadas.

É notório o destaque que têm São Paulo e o Estado da Guanabara (atual Rio de Janeiro) nas classificações de conforto, uma vez que as outras unidades da federação na maioria das vezes possuíam salas com esses quesitos. São Paulo em 1967, por exemplo, é o único Estado que tem um cinema com escada-rolante. Em 1971, o número de salas com escadas-rolantes no país sobe de uma para oito – quatro em São Paulo (dentre elas uma é do Cine Iguatemi), e quatro no Estado da Guanabara. Já o número de salas com elevadores sobe de quatro para seis, quatro em São Paulo e dois no Rio de Janeiro.

Mais do que preocupação com acessibilidade, os equipamentos técnicos qualificam as salas para receber a massa de espectadores.

Em 1917 os Estados Unidos já têm o primeiro teatro com ar-condicionado, o New Empire Theater em Montgomeri, Alabama (Koolhas, 2001, p. 105). Após a 2ª Guerra Mundial, o

37 O Departamento de População e Indicadores Sociais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) reuniu diversas informações em uma publicação intitulada Estatísticas do Século XX que possui alguns dados comparativos dos estabelecimentos de diversões, capacidade e algumas vezes número de espectadores em uma gama de informações pouco comparáveis em anos não sistemáticos.

Esses dados foram extraídos do Anuário Estatístico do Brasil, publicado entre 1933 e 1988, e que permitem dois tipos de mapeamento, um primeiro quantitativo, organizado por Estados; e um segundo qualitativo, apenas em alguns anos do censo, quando novas informações são classificadas.

ar-condicionado, dentre alguns equipamentos de conforto, terá sua produção estimulada e sua imagem trabalhada, no sentido de alterar a visão de um artefato de luxo, para torná-lo um equipamento básico para garantir o conforto. Ele será considerado um benefício para possibilitar o conforto ao consumir, uma vez que garante a possibilidade de permanência do público em locais fechados. Foi pensado inicialmente para supermercados e grandes lojas. O próprio governo americano dará o exemplo, instalando o ar-condicionado nos edifícios governamentais e nas fábricas de artefatos militares. Arquitetos e construtores são os primeiros a aderir e incorporar o ar-condicionado como uma necessidade. Não é à toa que essas características são levantadas pelo IBGE, pois elas representam, o modo como os empresários tratam seu público, e também a importação crescente de bens industrializados no pós-guerra.

Em São Paulo, o Cine Metro é o primeiro a ter ar-condicionado. Após sua inauguração outras salas passam a ter o mesmo equipamento e com o passar dos anos as salas que são consideradas melhores são as que pensam a circulação do ar mais efetiva e agradável, com saídas no teto e paredes laterais.

CINE METRO

[241]

[242]

[243]

O Cine Metro, inaugurado em 1938 na avenida São João, 791. Era um dos cinemas da empresa Metro Goldwyn Mayer que controlava todas as etapas de um filme, desde sua produção até a distribuição e exibição. O projeto do cinema era similar à outros da rede Metro, existentes nas diversas cidades do mundo onde possuíam salas.

Sua inauguração foi marcante principalmente pelo fato de ser o primeiro cinema a ter ar-condicionado. Além desse equipamento, a estrutura da sala colaborava na acústica, promovendo isolamento sonoro e boa distribuição de som (sua sala possuía forma de concha). Em 1977 foi dividido em duas salas.

[241] Fachada do Cine Metro em 1938, ano da sua inauguração (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[242] Programa de inauguração do Cine Metro (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[243] Anúncio de jornal da inauguração do Cine Metro, o 1º cinema a ter ar-condicionado (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

38 Um protótipo de escada-rolante foi apresentado na Exposição de Paris em 1900 pela empresa Otis, que patenteou a invenção em 1906, quando já haviam algumas escadas em poucas cidades no mundo. Uma série de redesenhos desse objeto aconteceram entre 1920 e 1936, projetos de diferentes empresas e países (Otis, Mitsubishi e Schindler), mas somente entre 1945 e 1970 que serão incorporadas de forma mais efetiva nos edifícios, principalmente os comerciais – lojas de departamento e *shopping centers* –, mas também em estações de metrô, em cidades soviéticas, separando-se à idéia de consumo e aproximando-se do transporte para a massa. Sua proliferação mais acelerada pelo mundo dá-se entre a década de 80 e 2000, quando faz parte de uma crescente promoção de espaços que antes abrigavam uma só função em espaços múltiplos, como é o caso dos aeroportos, espaços essencialmente de passagem que transformam-se em *shoppings* (Koolhaas *et al.*, 2001, p. 337-358). Em São Paulo, o metrô assim que é implantado já possui escadas-rolantes, que muitas vezes pareciam a grande atração na época de sua inauguração.

[244] Entrada do Cine Iguatemi em 1985 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

A escada rolante também é um equipamento técnico que é incorporado rapidamente nas galerias, grandes lojas de departamento e shopping centers pois possibilitavam o aumento físico dos ambientes de consumo. A propaganda desse produto estava associada à fluidez do consumidor pelo espaço de consumo e facilmente era incorporada à lógica de consumo proposta pós Segunda Guerra Mundial³⁸.

As escadas-rolantes aparecem nas novas tipologias arquitetônicas, próximas às salas de cinema, como é o caso de algumas galerias no Centro de São Paulo como Grandes Galerias e Galeria Metrôpole, e também próximas à avenida Paulista, a Galeria onde tem o Cine Center 3, o Cine Bristol, o Conjunto Nacional que contém o Cinearte e Cine Astor, a galeria do Top Cine. O desenho moderno incorpora os produtos tecnológicos disseminados no período quando seu programa exige fluxo e dinamismo, e quando sua localização dá-se em espaços onde o modo de vida metropolitano está mais latente – como é o caso do Centro, entre as décadas de 30 a 50, e da avenida Paulista, principalmente a partir da década de 50 – e a quantidade de pessoas exige um equipamento que promova conforto e fluidez.

A classificação dos censos citada anteriormente mostra o início do que seria a profusão desse aparato nos edifícios de cinema, mas refere-se inicialmente à escadas rolantes das próprias galerias, como é o caso do Cine Iguatemi, que fica localizado próximo à escada rolante do Shopping Iguatemi. Nos dias de hoje, notamos que as escadas-rolantes acontecem internamente à sala de cinema, como é o caso da sala do Shopping Jardim Sul, uma sala da rede UCI.

[244]

A matéria da Revista Acrópole de 1951 mostrada anteriormente é exemplar de como inovações tecnológicas como essas eram divulgadas. Em meio às páginas que descrevem o Cine Marrocos, aparecem propagandas da empresa de ar-condicionado, de projetores cinematográficos, mostrando como a arquitetura havia se apropriado dos produtos tecnológicos disseminados no período.

Toda essa diferenciação descrita acima sugere alguns agrupamentos possíveis de tipologias arquitetônicas de edifícios de cinema sobre os quais nos detemos a seguir. É o caso, por exemplo, dos palácios cinematográficos, dos *drive ins*, das salas que exibem filmes de arte, cineclubes e as diversas salas nos bairros.

Palácios cinematográficos

O termo “palácio cinematográfico” ou “palácio de diversão” era utilizado para os grandes cinemas de Berlim, na Alemanha, em um momento especial da cidade, em que passou a abrigar as salas de cinema UFA. Os palácios berlinenses têm estilo “glamouroso”. São grandes edifícios que abrigam apenas salas de cinema, cuja arquitetura assemelha-se à saguões de hotéis, sem excessos estilísticos e encontram-se próximos de importantes pontos de conexão de transporte público, como estações de metrô e trem urbano. Siegfried Kracauer (1989, p.10-11), ao descrever esses palácios em texto escrito em 1926, discorre sobre as transformações pelas quais passa Berlim quando atinge quatro milhões de habitantes e já é uma grande cidade industrial, onde há o surgimento dos palácios cinematográficos, como uma nova forma de cultura e lazer voltada para essa massa de habitantes. As salas tinham um desenho moderno e várias delas foram projetadas por expoentes do movimento moderno alemão, como por exemplo, o arquiteto Hans Poelzig (1869-1936), que projetou o Cinema Capitol (1925) e o Babylon (1928-29) em Berlim.

O nome foi importado para o primeiro cinema da empresa alemã UFA inaugurado em São Paulo, o Ufa-Palácio e acabou por ser utilizado por diversos autores para referirem-se a uma série de salas de cinema projetadas pelo arquiteto Rino Levi, cujas capacidades, dimensões e qualidades projetuais foram inspiradoras para diversas salas do gênero espalhadas pela cidade. O nome palácios cinematográficos simbolizava qualidade, por isso também foi utilizado por outras salas, que não eram da empresa

UFA, nem projetadas pelo arquiteto Rino Levi, como é o caso dos cines Normandie e Bretagne em seus anúncios nos jornais.

Uma importante distinção deve-se fazer ao abordar esses edifícios em São Paulo, em relação ao projeto arquitetônico. Os UFA berlinenses eram edifícios que continham geralmente apenas a sala de cinema. Nossos palácios cinematográficos farão parte de programas arquitetônicos mais complexos, com torres de escritório e de habitação.

Diferentemente dos cinemas da década de 20, cujo desenho ainda é aproximado com o do teatro e que responde à necessidade de criar um cenário de civilidade e progresso, o desenho dos nossos palácios cinematográficos estava comprometido com a racionalidade da arquitetura moderna, buscando formas que exprimissem a solução funcional adotada, promovendo boas condições de acústica, visibilidade e conforto, soluções que quando são estudadas resultam em desenhos muito diferentes do que os dos teatros e que vão de encontro com a necessidade de criar uma cenário que melhor represente o modo de vida cosmopolita. Seu desenho, portanto, afasta-se dos temas decorativos, na busca da essência construtiva na forma. Assim como os palácios da diversão de Berlim, nossos palácios cinematográficos possuem uma arquitetura sem excessos.

Uma outra observação refere-se à relação da arquitetura dessas salas com o urbano. O período das décadas de 30 a 50, quando os palácios serão construídos, é um momento onde os problemas urbanos são preponderantes sobre o desenho do edifício. Ou seja, o debate está centrado nas propostas de transporte, nos eixos viários, no planejamento para controlar o crescimento populacional acelerado e permitir o crescimento urbano horizontal. Como já foi dito em relação à Cinelândia, a implantação do Plano de Avenidas, acaba por determinar um certo zoneamento comprometido com um desenho de edifícios que respondam ao desejo de verticalização, de velocidade. Estes últimos, propostas das vanguardas modernas, estão comprometidos com o urbano prioritariamente (Anelli, 1990, p. 55). A arquitetura viria a posteriori.

A arquitetura dá então sua resposta às demandas da nova configuração urbana metropolitana. O arquiteto Rino Levi³⁹ é um profissional fundamental nesse momento, quando elaborará projetos de edifícios de cinema, articulando-os de maneira forte e clara com o espaço urbano. Quatro dentre seis cinemas modernos desenhados pelo arquiteto localizam-se na Cinelândia e são símbolos do período de surgimento de uma arquitetura especí-

39 Formado pela Escola de Arquitetura de Roma em 1926, Rino Levi foi um dos primeiros arquitetos a exercer a profissão independentemente das responsabilidades de construção. Projetou, desde a década de 30, importantes edifícios, tendo criado, entre 1936 e 1941, planos de alguns cinemas em que pela primeira vez o funcionalismo dos vários agenciamentos estavam unidos para permitir visibilidade e acústica ideais (Lemos e Xavier, 1983).

fica para os cinemas. Faz os chamados “palácios cinematográficos”, os Cines Ufa-Palácio (posteriormente denominado Art-Palácio) e Universo em 1936, e os Cines Piratininga e Ipiranga, em 1941.

Essa “resposta” ao urbano dá-se de diversas formas. Pode-se dizer que a arquitetura da sala de cinema não fica em segundo plano, servindo como suporte que informa a programação (Anelli, 1990, p.54). Ela informa, pois sua forma, ao mesmo tempo é resultado da racionalidade estrutural, dos objetivos relativos ao conforto acústico, térmico e também possui significado arquitetônico no espaço. Seu desenho simboliza o cinema, sinaliza esse uso através de sua forma e iluminação, pode ser entendida à distância, relaciona-se com o espaço público e com o passeio. Essa característica é um dos motivos da dificuldade de adaptação do edifício para outros usos, pois para adaptá-lo é necessário esconder sua arquitetura, com uma sinalização que esconda as formas, redesenhe volumes.

Rino Levi foi fundamental nesse período desenvolvendo uma arquitetura para as salas de cinema que garantiam um altíssimo padrão de qualidade. Para isso estuda acústica e, baseado na teoria do físico Wallace Sabine, desenvolve método próprio, mais científico e menos empírico, cujo resultado afasta-se definitivamente dos desenhos das salas de teatro, cujos pés-direitos altos são condenados por criarem reverberação excessiva. Além dos estudos de reverberação, há uma preocupação com a distribuição uniforme do som, que é obtida “evitando-se paredes paralelas e côncavas, obtendo-se a forma ideal por um cálculo preciso, ‘dando às várias superfícies refletoras tamanhos proporcionais às distâncias percorridas pelo som’. Dessa forma, tanto o teto deve aumentar conforme se afasta do palco para ampliar a área refletora, quanto as paredes devem ser divergentes para ‘refletir o som para o fundo da sala, onde o mesmo será absorvido por materiais apropriados’”. O resultado dos estudos interfere decisivamente na definição da forma (Anelli *et al.*, 2001, p. 179-80)⁴⁰.

Um exemplo desses estudos pode ser visto no projeto do Ufa Palace, inaugurado em 1936 com 3.139 lugares, e que foi um marco de qualidade técnica e estética. Se observarmos os estudos e projetos finais podemos verificar a relação com o pé-direito e com as paredes laterais da sala de projeção.

40 Citando trechos de LEVI, Rino. “Acústica e forma na arquitetura”. In: Anhembi, nº 84, p. 626-633, 1957, *apud* Anelli *et al.*, 2001, p. 179-80).

[245]

[246]

No entanto foi no projeto do Cine Universo (1938) e nos subseqüentes que os princípios de acústica pareceram melhores e mais evidentes, dando uma idéia de evolução no equacionamento desses problemas (*idem* 2001, p. 180-181).

De acordo com Renato Anelli o que diferencia o cinema de Rino Levi dos cinemas que já tinham seu programa estabelecido, comentados anteriormente nos primeiros edifícios exclusivos para a atividade cinematográfica, é que nos cinemas modernos há uma preocupação com a solução formal, fazendo que a forma exprima e simbolize a demanda funcional, o programa de necessidades.

Os programas de edifícios de uso misto trouxeram novos desafios para os projetos de cinema. Rino Levi, no projeto do Ufa-Palácio, resolve a estrutura do edifício colocando-o sobre a entrada do cinema e liberando a sala de projeção da necessidade de inevitáveis vigas de transição. Em seus outros cinemas como o Piratininga e o Universo ele utilizou soluções semelhantes. A complexidade de outros programas solicitados, como por exemplo

[245] Cine Ufa-Palácio, esquema de estudo acústico (Anelli *et al.*, 2001, p. 179).

[246] Planta e Corte Longitudinal do Cine Ufa-Palácio (Anelli *et al.*, 2001, p. 76).

o volume do Hotel Excelsior sobre o Cine Ipiranga, onde a exigüidade do lote e a necessidade de uma boa capacidade de público (1.936 lugares) necessitou de outras soluções. No caso a solução adotada foi a sobreposição de parte do edifício sobre a menor extensão da sala, exigindo vigas de transição de cinco metros de altura. Com isso inverte a sala, colocando a tela de costas para a rua (Anelli *et al.*, 2001, p. 182-183).

[247]

[248]

[247] Corte Longitudinal do Cine Universo (Anelli *et al.*, 2003, p. 103).

[248] Corte Longitudinal do Cine Ipiranga (Anelli *et al.*, 2003, p.121).

Certamente Rino Levi foi quem melhor trabalhou o edifício na sua inserção urbana. No entanto havia uma insatisfação em termos conceituais, uma insatisfação dos arquitetos modernos que nesse momento trabalharam muito a escala do edifício, mas pouco influenciaram nos projetos urbanísticos. Anelli coloca que:

Existe um problema na relação entre a arquitetura moderna de São Paulo e seu contexto urbano. As vanguardas modernas da Europa estabeleceram uma relação de prioridade do urbano sobre a arquitetura. O projeto de arquitetura se vinculava a uma proposta de cidade. (...) Em São Paulo, a questão urbana parece não estar ao alcance dos arquitetos modernos. Os planos de Prestes Maia, que alteram radicalmente a cidade nos anos 40, referem-se muito mais ao urbanismo higienista do final do século XIX, do que a Le Corbusier ou Gropius. Essa defasagem faz com que as preocupações de Warchavchik ou de Rino Levi não atinjam, nos anos 30, a escala de novas propostas de cidade, mas se restrinjam à sua inserção no urbano (existente ou previsível). Os cinemas de Rino Levi, assim como seus prédios de escritórios e apartamentos, comentam o urbano, arredio a suas intervenções (Anelli, 1990, p. 55).

Tanto os projetos de Rino Levi, quanto outras salas muito freqüentadas da Cinelândia colaboraram para a disseminação da arquitetura moderna em outras salas de cinema dispersas pela cidade, não necessariamente projetadas por arquitetos renomados. Ao examinar uma série de salas da época, podemos notar influências, traços que lembram as salas da Cinelândia ou mesmo, adotam soluções semelhantes estruturais quando sob edifícios mistos, ou dentro de galerias.

Esse período de produção de salas de cinemas com desenho moderno entre as décadas de 30 e 50 mostram a disseminação de uma linguagem cujo comprometimento com a funcionalidade parece trazer à tona a possibilidade de popularização do moderno.

As salas temáticas paulatinamente vão desaparecendo, dando lugar à salas cujo desenho está mais comprometido com a funcionalidade.

CINE ÁUREA

[249]

O Cine Áurea, inaugurado em 1957 na rua Aurora, 522, está inserido no térreo de uma construção de uso misto, com edifício uso comercial e residencial nos andares superiores. Com volumetria parecida com o Cine Marrocos, que possui uma série de pilares de seção retangular revestidos por pedra, uma escada recuada e marquise bem alta (certamente próxima aos oito metros propostos na legislação de 1940 já citada anteriormente), parece aproximar-se da volumetria desejada por Prestes Maia para os eixos viários, perimetrais e radiais do Plano de Avenidas. Sua fachada possui uma trama de metal com vidro, que vence o grande pé-direito da entrada da sala.

A sala esteve entre as consideradas de maior conforto, em uma classificação em 1959. Em 1961 já exhibe filmes eróticos, intercalados com filmes de faroeste (Simões, 1990, p.107). Continua exibindo filmes eróticos até hoje.

[249] Cine Áurea em 2002. Foto: Paula Santoro.

Novas Fachadas

No estudo da relação da sala de cinema com a cidade é fundamental entendermos as modificações em relação à superfície limítrofe entre o edifício e o urbano. A fachada, funcionando como uma síntese do edifício, informa.

Nos anos 20 a arquitetura dos cinemas possuía cartazes e *outdoors*, valorizando a informação direta sobre os filmes. Aos poucos essa relação da arquitetura como suporte vai se alterando.

Os enormes cartazes produziram profissionais especializados nessa técnica. Recentemente, uma matéria no Jornal Folha de S. Paulo, ao informar o possível fechamento e reforma do Cine Marabá, dava adeus ao último cartazista, um taiwanês que pinta enormes painéis (compostos de seis telas conjugadas, medem 13 m x 3 m e levam de dois a três dias para serem pintados) há 38 anos (Folha de S. Paulo, 16 nov. 2003).

As fachadas dos cinemas são exemplos da nova relação do edifício com a cidade. Se os edifícios adaptados para salas, diferenciavam-se de outros pela colocação de cartazes e folhetos, a diferenciação será dada entre a arquitetura com sua sinalização externa e os locais onde estão localizados. As salas da Cinelândia, que cada vez mais ganha vida noturna, ou as salas espalhadas pelos bairros e manchas urbanas, refletindo no hábito de ir ao cinema. Na década de 50 abusam da decoração da fachada, dos enormes cartazes e dos grandes letreiros luminosos com lâmpadas ou tubos de néon⁴¹.

Os cartazes e luminosos passam a ser utilizados de maneira equilibrada com a arquitetura, como uma parte do mesmo e não fator que diferenciava o edifício no entorno. O edifício dava conta de “realizar uma arquitetura que não apenas permita que o espetáculo ocorresse no seu interior, mas que simbolizasse na cidade o fato de que ali ocorria a projeção de filmes e sua fruição por uma multidão de espectadores” (Anelli, 1990, p. 8). A variedade de temas dos filmes faz com que a arquitetura das salas de cinema sirva como suporte para vários cenários e acessórios que dêem o clima dos filmes que estão sendo apresentados.

[250]

41 A arquitetura efêmera dos circos e feiras, cheias de lâmpadas e iluminação para atrair o público, de uma certa maneira antecipou as fachadas luminosas dos cinemas (Anelli, 1990, p. 15).

[250] Pintura de painél de sala de cinema (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[251]

[252]

[253]

[254]

[255]

[256]

[251] Vista noturna do Cine Roxy (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[252] Fachada do Cine Ópera em 1939. Destaque para o luminoso (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[253] Cine Premier na década de 60, antigo Cine Mônaco, localizado na avenida Rio Branco, 62, Centro. Atualmente é um estacionamento.

[254] Cine Anchieta em 1982 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[255] Fachada Cine Metro (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[256] Fachada do Cine Ritz em 1943 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

CINE REGINA

O Cine Regina foi inaugurado em 1959, na avenida São João, 1.140. Projetado pelo engenheiro Antonio Lima Filho, era um edifício simples e racional, em estrutura de concreto armado, com um pavimento, sem recuo frontal. A sala de projeção chegava a alinhar com a avenida São João. A bilheteria e a entrada davam-se através de uma leve dobra na fachada do edifício em função da sua localização, no início de uma bifurcação que saía da avenida. Possuía uma decoração no seu interior com tapetes que repetiam os desenhos da calçada de Ipanema, no Rio de Janeiro, e mobiliário branco com desenhos retos e modernos, projeto do arquiteto Miguel Juliano e Silva (Revista Acrópole, nº 254, p. 64-66, 1959).

A sala de projeção, possuía 844 lugares no projeto, embora o censo elaborado em 1960 indique capacidade de 1.140 lugares (Depto. de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias”, 1960).

Sua fachada, bastante limpa, possuía um letreiro vertical iluminado e um letreiro horizontal, também iluminado, com a pro-

gramação. Os atuais proprietários informaram que sua fachada foi reformada provavelmente na década de 80, quando a sua fachada foi coberta com chapas metálicas. Atualmente, apesar do letreiro, funciona como estacionamento e lava-carros.

O Cine Regina é um dos cinemas da empresa Haway, dirigida pelo Sr. Lopes. A empresa inicia suas atividades em 1949, inaugura o Cine Clipper em 1950 (avenida Santa Marina, Freguesia do Ó) e chega à Cinelândia com o Cine Regina (1959) e Barão (1962). Em 1966, chega à avenida Paulista com os Cines Gazeta e Gazetinha e não pára de crescer até ser uma das três mais importantes do mercado na década de 90, junto à Serrador e Paulista (Simões, 1990, p. 103).

[257]

[258]

[257] Cine Regina em 1976 (Simões, 1990, p. 155).

[258] Cine Regina em 2002. Foto: Paula Santoro.

Os chamados “tubos de néon” são tubos com uma mistura de néon e hélio ou néon e argon submetidos à pressão reduzida e descargas elétricas⁴². Apesar de terem sido descobertos em 1910, apenas anos mais tarde foram reconhecidas suas qualidades para utilização em sinalizações ao ar livre, voltadas para a via pública, uso que se daria até hoje. O néon ganhou popularidade principalmente na década de 50 e 60 com luminosos que colaboravam para a composição visual das grandes cidades. A decoração com tubos de néon gera movimento na fachada, fugindo da estática dos cartazes, e ao mesmo tempo promovendo a atenção para a atividade no período noturno⁴³. É interessante notar que o processo de disseminação do néon tem uma relação estreita com os avanços da tecnologia eletrônica, cujos aparatos estavam começando a ficar conhecidos na década de 50, como é o caso da televisão.

A informação apenas através da arquitetura não bastava, a sinalização criava uma ambiência urbana que sinalizava à distância as atividades ali concentradas. Esse novo conceito vem dos cinemas alemães realizados pela UFA no pós-guerra, conhecido como *night buildings*.

Renato Anelli afirma que “uma vez que o cinema era um programa essencialmente noturno, seus efeitos estéticos deveriam ser projetados para serem apreciados à noite” (Anelli, 1990, p. 26). A diferenciação nos edifícios de cinemas, que vivem a noite e se apagam durante o dia, provocaram uma interessante distinção na região da Cinelândia: durante o dia era o lugar do trabalho, dos escritórios, do comércio; durante à noite era um centro de lazer, ao mesmo tempo ladeado por edifícios de habitação cujo programa integrava-se à essa mistura de usos e de tempos, além de promover uma integração de tipos e grupos, das famílias aos grupos de jovens cinéfilos. A região era completamente utilizada, diferentemente do que acontece hoje.

[259]

[260]

42 Sua cor depende da composição dessa mistura e da cor do vidro do tubo. Os tubos incolores mostram que a luz vermelha seria a cor pura da mistura mais comum. O gás já havia sido descoberto no início do século, em 1910 pelo francês George Claude, que mostrou no Grand Palais de Paris um anúncio luminoso.

43 O néon sai de moda na década de 70 e volta na de 90, com nas fachadas dos bingos, atividade recém liberada, numa referência clara aos letreiros de Las Vegas, capital mundial do jogo. Nos últimos anos o mercado de néon foi afetado pela utilização das lonas vinílicas, em painéis conhecidos como *front light* ou *back light*.

[259] Luminoso em néon do Cine Áurea, na Cinelândia (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[260] Luminoso do Cine Amazonas, em 1956 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

Após essa descrição dos palácios cinematográficos e as novas fachadas luminosas dos cinemas é necessário fazer algumas distinções. Robert Venturi (Venturi *et al.*, 2003, p. 30-31) mostra que os arquitetos modernos trataram o espaço como ingrediente essencial, colocando o espaço e a forma a serviço do programa e da estrutura. A forma simbolizava seu conteúdo.

Ao observarmos a sinalização dos edifícios de cinema notamos que a maioria dos projetos poderiam ser confundida com projetos “modernos” tanto pela sua escala – tamanho das salas e número de lugares – como pela preocupação de sinalizar na cidade que o edifício era um cinema. No entanto, essa sinalização era feita de modo distinto no projetos de cinema elaborados por Rino Levi, em comparação aos cinemas comerciais que utilizavam-se de grandes *outdoors* e néons cuja concepção nem sempre está associada à forma ou valorizava a inserção urbana.

Robert Venturi, ao estudar Las Vegas, coloca que há uma diferença de escala para a qual se volta a sinalização. A forma da arquitetura dá conta de sinalizar na escala do pedestre, mas não funciona quando os programas ficam mais complexos, quando se comunicam com multidões em movimento, em carros ou à pé, ou à distância. Nesses casos, “exigem combinações complexas de meios de comunicação que vão além da pura tríade arquitetônica estrutura, forma e luz à serviço do espaço. Eles sugerem uma arquitetura de comunicação evidente, em vez de uma expressão sutil” (*idem*, 2003/1997, p. 35). O sinal gráfico no espaço se tornou a arquitetura dessa paisagem.

A sinalização dos cinemas em São Paulo nas décadas de 30 a 50 pareciam cada vez mais estarem comprometidas com a velocidade, com uma outra escala de circulação viária que permitisse o sucesso comercial da atividade⁴⁴. Muitas vezes os letreiros continham diferentes escalas, uma próxima, para ser vista de perto, outra para a visão à distância.

Drive ins

Como um desdobramento da popularização do uso do automóvel, os *drive ins* representam a união do estacionamento com o cinema, apontando para as possibilidades de divertimento dentro do automóvel, com uma relativa privacidade, e com serviço de bar. No Brasil também foi chamado de auto cine. É preciso mencionar também o status que o uso do carro conferia aos seus usuários.

44 Essa relação com a distância e a velocidade será exacerbada nos anos posteriores, principalmente nas décadas de 80 e 90, com a localização de grandes equipamentos urbanos ao longo de vias expressas, como hipermercados e *shoppings*. Ao mesmo tempo a escala do pedestre é paulatinamente suprimida por obras viárias que visam melhorar a circulação do crescente número de veículos. Nesse momento o cinema insere-se nos *shoppings*, mantendo sua sinalização no corpo desse grande equipamento.

Os *drive ins* surgem em São Paulo já na década de 60, no momento que o cinema se transforma, devido sobretudo à queda do público e chegada da televisão. Em 1982, a pesquisa do IBGE aponta a existência de 6.299 cinemas com *drive in* no Brasil. Dentre os Estados que mais se destacam estão Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo (Anuário Estatístico do Brasil 1984, 1985).

Durante a pesquisa sobre o fechamento das salas foi verificada uma série de cinemas surgindo principalmente na década de 70, como por exemplo: o Autocine Chaparral (1973), Moon Auto Cine (1971), Moon Auto Cine Pinheiros (1973), Pop's Auto Cine (1975), Snob's Auto Cine (1968).

O Snob's Autocine, um exemplo desse tipo de cinema, foi inaugurado em 1968. O cinema não recebe apenas carros, há espaços para a platéia que chega à pé.

[261]

[261] Snob's autocine (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004)

[262]

Cinema de arte/cineclubes

A idéia de especialização das salas passa também pela criação de um circuito de cinéfilos amantes do “cinema de arte”. Na década de 50 aparecem salas que exibem filmes de arte para um público intelectualizado, geralmente estudantes, que queriam algo mais além das diversões e grandes produções hollywoodianas.

Já havia salas que exibiam filmes de arte fora do circuito comercial, como é o caso da Cinemateca do MASP na rua Sete de Abril. “No caso da Cinemateca, os filmes, exibidos numa sala pequena, eram aqueles do seu arquivo, os de arte, desde o começo do cinema, como os mudos de Chaplin, Meliès e outros, até filmes lançados na época” (Almeida, 1996, p. 169).

As primeiras salas a exibir filmes de arte no circuito comercial viam a possibilidade de obter lucro com filmes alternativos ao circuito hollywoodiano, como o moderno cinema europeu ou o cinema japonês (Simões, 1990, p. 128). A difusão do cinema como hábito alimentava essa possibilidade. O movimento do cinema novo estimulará essa resistência aos filmes norte-americanos e o hábito do cinema europeu. Ao contrário do esperado, o fato do cinema exibir filmes de arte torna-o atraente ao mercado da resistência e a uma farta parcela de estudantes universitários.

O Cine Coral, inaugurado em 1958 na Rua Sete de Abril, na Cinelândia Paulistana, foi uma das primeiras salas de circuito comercial a exibir filmes de arte. A maioria dos cinemas de arte estavam na área central, como o Coral, Jussara ou Bijou, e na área da paulista, nova centralidade que irá abrigar o Pícolino e Marachá (Almeida, 1996, p. 70).

[262] Cine Bijou em 1985 (Arquivo Multi-meios/CCSP, 2004).

CINE CORAL

[263]

[263] Situação atual do edifício que abrigou o Cine Coral. Foto: Paula Santoro.

O Cine Coral inaugurado em 1958 na rua 7 de abril, 381, Centro, foi construído no local do antigo depósito do jornal carioca A Noite. O empreendedor, Dante Ancona Lopes, acreditando no sucesso de seu negócio, alugou o terreno por 10 anos, construiu o edifício com poucos andares e o cinema no térreo, imaginando amortizar os custos da construção em quatro anos e lucrar nos seis últimos. O sucesso da sala, aproveitando-se do sucesso da Cinelândia, permitiu que em dois anos amortizasse os custos. Este cinema foi um dos primeiros a receber filmes de arte.

Atualmente abriga uma escola nos primeiros andares e uma loja de vestuário no térreo. Talvez essa seja uma das salas que sofreu com a valorização dos imóveis para o uso comercial, processo que culminou no fechamento de muitas salas, de acordo com as observações da entrevista com o Sr. Marcelo Bitelli, empresário e sócio do Presidente do Sindicato dos Exibidores de São Paulo, seu pai, Sr. Alberto Bitelli, realizada em novembro de 2003.

Após seu fechamento, houve tentativas de exibições como no Picolino (Rua Augusta), no Belas Artes (ex-Trianon), no Cine Rio (atual Cinearte) e em outras salas. Até os anos 80, alguns cinemas de arte foram fechados e não foram substituídos logo em seguida.

A listagem de salas elaborada na pesquisa a partir de jornais entre 1960 e 1990 mostra que há na década de 80 o surgimento de uma série de salas com esse caráter de cineclubes. É o caso do Cine Clube 25 de Abril (1984), do Cine Clube Bixiga, do Cine Clube Chico Bóia (1986), do Cine Clube da GV (1984), do Cine Clube Limite (1986), do Cine Clube Luzes da Cidade (1985), do Cine Clube Major Diogo (1985), do Cine Clube Oscarito (1985). (Ver listagem no Anexo 3 – Listagem cinemas entre 1960 e 1990)

A crise de público atinge os cine clubes que passam a ter vida curta. O próprio Cine Coral nos anos 80 passa a ter duas salas, totalizando 971 lugares, seguindo a tendência das salas que procuravam aumentar seu público.

Geralmente eram cinemas de rua, às vezes de bairro, ou salas em museus ou centros culturais. Salas pequenas, pouco confortáveis, muitas vezes planas, com som, projeções e cópias de má qualidade, simbolizando uma espécie de núcleo de resistência à invasão do cinema e modo de vida americano. Por esse fato, dentre outros, são conhecidos como cinema alternativo.

Adhemar de Oliveira, atual diretor do Espaço Unibanco, na rua Augusta, começou sua vida de exibidor, onde era atuante, no Cineclubes da Fundação Getúlio Vargas.

As salas possuíam uma relação mais estreita com o público cativo que as freqüentava, respondendo ao mercado, não somente como mais um tipo de sala na metrópole, mas sim respondendo à um determinado público, também diversificado. Em depoimento em um encontro sobre cinema, José Carlos Avellar coloca:

Existia uma participação crítica muito grande e essa participação era suficiente para fazer com que se gerasse uma cinefilia que acompanhava a produção cinematográfica brasileira e os cinemas nacionais europeus, asiáticos, latino-americanos. Nós tínhamos muito cinema europeu, cinema japonês, cinema dos países socialistas, uma diversificação do mercado que quase que exigia, naturalmente, uma atividade crítica do espectador (depoimento José Carlos Avellar).

Essas salas especializadas funcionavam como cineclubes, apenas para os aficionados em determinados temas ou diretores. Nesse sentido, elas são freqüentemente associadas

à mostras de cinema. O cinema do MASP é exemplar nesse sentido pois será palco da primeira mostra de cinema realizada em 1977 (Almeida, 1966, p. 171).

Nesse sentido, sua localização ou relação com o urbano não era (e não é) um fator determinante para garantir a sua frequência. Com flutuações, são salas que tendem a ter uma certa permanência face à sua ligação com o público, como por exemplo o Cinema do MASP, a Sala Lima Barreto no Centro Cultural São Paulo e a Sala Cinemateca.

MERCADO JAPONÊS

Na década de 50, as grandes companhias produtoras de filmes japoneses começam a mandar filmes ao Brasil de maneira regular – a Toho, a partir de 1958, a Shochiku em 1959, a Tokei desde 1961 e a Nikkatsu em 1962. As empresas montam suas próprias distribuidoras e cinemas: o Cine Niterói (1953), da Tokei; Cine Jóia (1952), da Toko; Cine Tóquio (1954), da Nikkatsu; e Cine Nippon (1959), da Shochiku.

O Cine Niterói inaugurado em 1953 na rua Galvão Bueno, 88, na Liberdade (atual eixo do elevado Costa e Silva/ avenida Radial Leste) era um edifício de uso misto, com hotel, restaurante e auditório. A sala tinha capacidade para 1.408 pessoas, e possuía na década de 60 uma média de 1.200 sessões e de 632.148 espectadores (Depto. de Pesquisas Econômicas de “GeoEconovias”, 1960). Em 1968 a Prefeitura desapropriou o terreno para obras na Radial Leste e implantação do metrô. O cinema mudou-se para a avenida Liberdade, então com 842 poltronas (Moriba, 1991). Essa sala fecha em 1988.

O Cine Jóia foi inaugurado na Praça Carlos Gomes, 82, Centro, em 1952. Era um cinema de bairro, com fachada reves-

tida de pastinhas, com detalhe quadrado de elementos vazados redondos. A fachada plana e branca, assim como o Cine República, remete à idéia da tela do cinema. O filme em cartaz era escrito na marquise. As cadeiras eram dispostas em curva para a melhor visibilidade. Possuía 1.100 lugares, com uma média anual de 114 sessões, com uma frequência média, de cerca de 300.992 espectadores anuais. Mudou de nome em 1979 para Shochiko.

Esses cinemas têm uma frequência boa, principalmente de imigrantes japoneses, pois muitas vezes os filmes eram exibidos sem legendas, em japonês. Seu apogeu dá-se nas décadas de 50 e 60, quando muitos cineastas clássicos japoneses foram exibidos. A partir da década de 70 passam a exibir filmes b, ninjas ou pornochanchadas, como um reflexo dos problemas de mercado nacional já citados anteriormente (que exigiam a exibição de filmes nacionais, e tínhamos uma produção fraca e de pouca qualidade se compararmos com a invasão americana) e do próprio mercado japonês, cuja importação acabava ficando cara.

A década de 90 representa uma reviravolta no mercado. Grandes corporações japone-

sas entram no mercado norte-americano – a Sony comprou a Columbia, em 1989 e a Matsushita (também proprietária da Panasonic) comprou a Universal em 1990 – tornando os japoneses proprietários de 25% do mercado americano de cinema, que é o maior do mundo (Moriba, 1991).

[264]

[264] Jornal com a programação do Cine Jóia (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

Salas de bairro

Os cinemas de bairro ganham destaque pela sua localização no espaço, pois quase sempre ocupavam os pontos centrais tornando-se pólos de confluência da população, além de símbolo de emancipação da comunidade. Estavam freqüentemente associados ao transporte público de massa que na década de 50/60 ganhou enorme relevância na organização das funções urbanas.

Inimá Simões cita alguns cinemas de bairro que merecem registro: o Brasil (1942), em Pinheiros, com 1.800 lugares; o Carlos Gomes, na Lapa; o Cruzeiro (1943), na Vila Mariana, com 2.352 lugares; o Casa Verde (1943), no bairro de mesmo nome; o Hollywood (1946), em Santana, com 2.543 lugares; o São Jorge, no Tatuapé, com 2.113 lugares; o Samarone, no Ipiranga, com 2.452 lugares; o Esmeralda (1947), em Perdizes, com 1.694; o Imperial (1948), na Mooca, com 1.820 lugares; o Glamour, em Osasco, com 2.722 lugares; o Estrela, na Saúde, com 1.760 lugares.

Como já foi visto anteriormente, as salas localizadas nos centros de bairro, geralmente nas ruas principais, são salas maiores, tão grandes quanto as salas lançadoras da Cinelândia. O desenho dessas salas também irá estabelecer um contato maior com os transeuntes, com um hall de entrada como uma extensão do passeio como por exemplo, no Cine Cruzeiro, na Vila Mariana ou o Aladim, no Tatuapé; ou entradas através de marquises com pilotis, como por exemplo, o Hollywood, em Santana. Suas fachadas têm uma presença marcante na paisagem, com luminosos e letreiros imponentes. Em nada ficam atrás da qualidade das salas da Cinelândia.

[265]

[266]

[265] Cine Aladim (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[266] Cine Cruzeiro (1943) na década de 50. Era um dos maiores cinemas de bairro da cidade. Ficava no largo Ana Rosa. Foi demolido para a construção de um supermercado (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[267]

[268]

[269]

[270]

[271]

[267] Cine Samarone, no Ipiranga, na década de 50. (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[268] Cine Soberano, na Lapa, modificado para o uso como sala de bailes. (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[269] Cine Hollywood (1946) na década de 50. Localizado em Santana, dentro de um shopping, transformou-se em Cine Santana nos anos 80. (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[270] Antigo Cine São Jorge, hoje é uma loja de calçados. (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[271] Cine Brasil (1942) localizado na rua Teodoro Sampaio, 2.546, em 1950. (Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

No entanto, não existiam somente essas salas típicas de bairros. Outras não estavam apenas nas vias principais e nem eram salas de porte significativo. O hábito de ir ao cinema promoveu a abertura de pequenas salas de bairro, voltadas para o público que mora próximo, às vezes pequenas e poucas salas especializadas em algum tipo de filme – como as salas que exibem cinema japonês próximas ao bairro da Liberdade, que concentra imigrantes japoneses. Outras vezes estão em locais improvisados para passar filmes de diversão, cujas estruturas são exemplares do hábito de ir ao cinema e lembram os primeiros edifícios adaptados, referidos no primeiro capítulo desse trabalho.

A febre era tamanha que salas improvisadas eram montadas na periferia, como é o caso do cine Brasilândia ou até mesmo na favela, como é o caso do Cine São Luiz localizado na Favela Vergueiro. Wilson Abujamra conta que na Favela Vergueiro havia um desses especuladores, que além de lucrar com o aluguel de seus barracos e cobrar pelo fornecimento de luz (ilegal), possuía um empório e um cinema dentro da favela. O cinema parecia ser considerado um negócio lucrativo, assim como bares e comércio local (Abujamra, 1967, p. 31).

Um exemplo da paixão pelo cinema e extensão da cobertura de salas é o Cine Brasilândia. A manchete do jornal Última Hora de 1953 anuncia: “Cine Brasilândia: paixão pelo cinema na década de 50 em São Paulo transformava galpão em sala de exibição”. O cinema, localizado à extremo norte do município, era nada mais do que um galpão de madeira improvisado para receber a projeção de filmes. O surgimento de cinemas improvisados, mostra que a atividade ainda acontecia nos moldes da diversão popular, agora nas novas áreas de expansão urbana que concentram a população menos privilegiada⁴⁵.

Nesses casos, as salas têm pouca relação com os elementos urbanos, com a acessibilidade, com os equipamentos do entorno. Sua relação é circunscrita em um raio de abrangência que envolve a comunidade local. A localização desses edifícios está pulverizada nos bairros, promovendo a possibilidade de acesso rápido a salas menores, geralmente mais baratas. Ir ao cinema tornava-se acessível às mais diversas classes sociais.

[272]

[273]

45 De acordo com o levantamento feito em jornais da época, um cinema com o mesmo nome (que talvez seja esse), localizado na rua Parapoã, 1.759, apresenta filmes entre 1965 a 1976.

[272] Vista parcial do cine São Luiz, na favela do Vergueiro, na década de 60. À frente, dois integrantes do Movimento das Organizações Voluntárias pela Promoção do Favelado (MOV) (Abujamra, 1967, p. 31).

[273] Cine Brasilândia em 1953 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

DA LUA-DE-MEL À RETRAÇÃO

Esse capítulo é quase um preâmbulo para as considerações finais. De forma resumida, pretende colaborar na descrição da mudança do cenário glamouroso do cinema e da vida cosmopolita enfatizado até agora, e elencar algumas questões ainda em aberto que podem ter colaborado para essas alterações. Ele busca retomar algumas características analisadas no 2º capítulo, de forma a analisá-las sob outro viés, o da crise do cinema e o início de retração.

O apogeu das salas construído entre 1930 e 1950 não permaneceu por muito tempo. Observando historicamente vemos que houve um surto que não se sustentou por muito tempo, embora possamos afirmar que esse momento conseguiu representar um modo de vida cosmopolita que permaneceu intenso, embora com outras características.

O número de salas de cinema e sua localização não eram mais atributos indicativos de vida cosmopolita. Mas, a transição do segundo momento estudado (quando o cinema é um indicativo de um modo de vida cosmopolita) para o momento atual quando o cinema migrou para os *shoppings* é importante de ser colocada, pois explica primeiramente algumas características levantadas sobre as salas de cinema entre as décadas de 30 e 50 (uma delas é justamente o fato de ir até o cinema ter se tornado um evento) e também porque a análise desse período de transição traz questões que irão de uma certa maneira impactar o modo de vida cosmopolita construído nesse período.

O momento atual irá concentrar as atividades de lazer nas formas de vida privadas. Sair de casa passa a significar quase que uma aventura dentro da cidade, ameaçada pela criminalidade, pelo trânsito de veículos, pela dificuldade e tempo gasto na locomoção, pela deterioração do meio urbano e de grandes áreas em desuso. Há uma circunscrição de atividades, seja através de condomínios habitacionais, ou através de edifícios comerciais que concentram funções, agregam vários equipamentos. A cidade “passa para dentro” do edifício.

Há uma alteração no conceito de cosmopolitismo que envolve o hábito de viver a grande cidade, as massas, a possibilidade de circular entre “cidadãos do mundo”. Embora permaneça o hábito de “viajar para outros mundos”, esse se dá no âmbito privado, através da Internet ou da TV a cabo. O contato com a multidão não é mais seguro, ou ainda, não é mais desejado.

Algumas variáveis são importantes de serem analisadas pois formam o quadro que permite verificar as modificações do modo de vida cosmopolita tal como estávamos tra-

tando até agora. Esse quadro passa pela popularização da televisão; pelas novas questões urbanas, como a violência, a necessidade de segurança, o estímulo ao consumo e às facilidades, do inglês *facilities* (a entrega em casa, a compra pela Internet); pelas migrações do capital para outras regiões da cidade; pela nova forma de mobilidade, pela nova definição de acessibilidade (onde o tempo prevalece sobre o espaço); pela circunscrição da vida no âmbito privado, e uma série de outras variáveis que dariam em si trabalhos inteiros para defini-las, estabelecermos relações entre elas, entre as salas de cinema e o espaço urbano. Aqui só vou citá-las rapidamente para ajudar na descrição da alteração do cenário glamouroso do cinema na vida cosmopolita construído nesse trabalho.

A TELEVISÃO E A REAÇÃO DO CINEMA

Em 1950 há a instalação da primeira estação de TV do país, a TV Tupi.

A televisão teve um papel importante na modificação do modo de vida, por isso atribui-se não raramente à ela o papel de ter “matado” o cinema¹. Além de acentuar a permanência das pessoas em suas residências, que por sua vez deixaram de freqüentar as salas de cinema, adquiriu ao longo de sua vida a imagem de fator inibidor da produção cinematográfica nacional. Mas o cinema já era uma indústria e se defendeu como pode dessa outra alternativa de lazer que é assistir televisão.

Até mesmo os norte-americanos, donos da maior indústria cinematográfica do mundo, sentiram-se ameaçados pelo surgimento da TV, mas a força dessa indústria colaborou para a transformação dos efeitos produzidos pela sua expansão, de ameaçadores para estimuladores da produção de filmes voltados para esse formato. No Brasil, não havia incentivos à co-produções envolvendo televisão e cinema, e a exibição dos filmes nacionais ficou limitada aos cinemas e, posteriormente, aos lançamentos em vídeo. Ao mesmo tempo em que os lançamentos estrangeiros se mantiveram por aqui e muitas vezes eram lançados simultaneamente aos filmes brasileiros, em várias salas.

Mas, na década de 50, a TV era uma ameaça ao cinema. Um artigo de Anatol Rosenfeld intitulado “A crise do cinema americano” já apontava os sinais de crise nos Estados Unidos, grande produtor e consumidor de cinema². Para citar os dados brutos:

Desde 1946, fecharam as portas nos Estados Unidos 5.038 cine-teatros. Atualmente, três teatros por dia continuam encerrando suas atividades. Supõe-se que mais 5.347 teatros – 29% das salas em funcionamento – terão de desistir da luta dentro de um ano, por falta de rentabilidade.

Verificou-se que dentro das cidades com estações de televisão, a freqüência dos cinemas caiu 40%, e nas zonas próximas 20%, ao passo que nas regiões não afetadas pela televisão, as rendas, ao contrário, subiram 3,2%. Mas o fato é que, atualmente, 91% de todos os cinemas dos Estados Unidos se encontram em regiões

1 Nesse momento volto à definição dada por diversos autores da percepção da década de 50 do início da decadência das salas e do hábito de ir ao cinema.

2 A publicação não coloca as datas dos artigos, mas em outro trabalho, Rosenfeld refere-se à dados como esses citando artigo que diz ter sido publicado em março de 1953 (Rosenfeld, 2002b, p. 243).

cobertas por uma ou mais estações de televisão.

Cerca de 33% de todos os cine-teatros trabalham, desde 1952, com prejuízo.

De outro lado, é preciso acrescentar que desde 1946 foram inaugurados 851 novos cinemas e mais 2.976 dos chamados *drive ins* (cinemas ao ar livre para automobilistas). Incluindo esses “teatros”, há atualmente 18.306 cinemas nos Estados Unidos, fazendo parte desse número um total de 3.276 *drive ins*. Levando-se em conta todos esses novos cinemas, há atualmente 834 teatros a menos do que em 1945. Contudo, a população americana gasta hoje 41% menos em cinema, do que gastava em 1946 (47 dólares por família em 1946, comparados aos 28 dólares atualmente). Em 1946 havia, por pessoa, uma frequência de 38,4 visitas por ano; hoje, apenas 19. O número total de visitas por semana é, atualmente, de 46 milhões no ano de 1946. Os gastos totais para visitas ao cinema caíram de 1,8 bilhões de dólares (1946) para 1,2 bilhões (1953), segundo cálculos (Rosenfeld, 2002a, p. 281).

Desse artigo pode-se deduzir que a televisão, ao ameaçar o cinema, de uma certa maneira colaborou para que mudanças importantes ocorressem, não apenas nos próprios filmes, mas nas salas de exibição norte-americanas.

Em São Paulo, não foi diferente. Um exemplo desse processo é o surgimento dos *drive ins*, espaços diferenciados de uma sala de cinema tradicional, que serão incrementados com serviço de alimentação nos veículos estacionados, conforme já descrito e comentado anteriormente. A ida ao cinema significa algo mais que simplesmente assistir ao filme.

Além disso, os dados mostram que nas décadas de 40 e 50 as inovações, dentre as quais o cinema e mais tarde a televisão, ocorreram em cidades mais urbanizadas, onde se concentravam maior público. Os dados também mostram que já existia um público que ia ao cinema, pois a frequência tinha aumentado. Pode-se dizer que instala-se uma cultura urbana muito mais complexa, voltada à afirmação de costumes metropolitanos, cosmopolitas, e que implica na presença de espaços diferenciados. Em São Paulo, esse é o momento da difusão e diferenciação das salas, descrito no segundo capítulo desse trabalho.

Heloísa Buarque de Almeida (1996) e Anatol Rosenfeld (2002b) mostram em seus trabalhos que há, desde 1940, uma crise instalada em Hollywood em relação à televisão e também à outras indústrias em formação.

Heloísa Buarque de Almeida, em suas entrevistas com o público de cinema em geral, buscando entender os fatores que influenciaram a formação³ do mercado de mostras

3 Nesse momento é necessário lembrar que nossa indústria, produtora de filmes brasileiros, não conseguia deslanchar na década de 40, enquanto o cinema norte-americano entrava de forma maciça em exibição nas salas brasileiras.

de cinema e os elementos históricos ligados à ele desde a década de 40, observou que não havia a percepção por parte dos entrevistados de que Hollywood já estava em um processo de perda de poder desde o final dos anos 40. Porém, havia a percepção de que o cinema começava a decair após a década de 50, percepção associada à idéia de que a época anterior era uma época em que o cinema e o Centro de São Paulo deveriam ser muito interessantes, ou seja, há uma associação por parte dos entrevistados da forma de lazer com o lugar onde ele acontece, e seus eventos. A pesquisadora ainda completa “as (salas) mais modernas e ‘chiques’ da Cinelândia (...) traziam certo fascínio ligado à própria idéia de modernização” (Almeida, 1996, p. 179). De uma certa maneira está dizendo que a imagem do cinema e da Cinelândia colaboraram para adiar a percepção do processo de crise norte-americano.

Anatol Rosenfeld, em suas críticas publicadas na Revista Íris⁴, destaca que frente ao fechamento de 3.500 cine-teatros nos Estados Unidos, devido à competição com a televisão, levou o cinema americano a acrescentar “pitadas de sex-appeal” e novas tecnologias. Assim, o autor coloca, diante da falta de “filmes de valor”, isto é, de um cinema com conteúdo, buscou-se lançar novidades, como a do “filme plástico”, “tridimensional”, que conheceríamos mais tarde como 3D. A idéia de lançar mão dessas novas técnicas era uma forma considerada “necessária a apresentação de uma novidade capaz de atrair o público, que então desertava das salas de exibição”. E dizia mais: “os motivos do lançamento dos filmes em Terceira Dimensão (três dimensões) não são de ordem artística ou estética, mas de ordem econômica” (2002b, p. 243-244)⁵.

[274]

4 Nessa publicação estão ensaios publicados por Anatol Rosenfeld na Revista Íris, de 1951 a 1953. Refiro-me aqui especificamente à Parte IV, 3 da publicação, intitulada “A Terceira Dimensão”, que se refere aos artigos n^{os} 78, de set./1953, e 79, de out./1953, publicados originalmente na Revista.

5 E destaca o caos do surgimento dessa técnica, pois para cada empresa há um tipo de equipamento, um número de projetores e um tamanho de tela ideal. O autor explica resumidamente que há dois sistemas, o estereoscópico (3D) e o panorâmico. O 3D pode estar baseado em dois métodos: o Zeiss Ikon, com um projetor e uma película contendo cada fotograma duas imagens tomadas com o desvio de 90 graus, aplicável em teatros pequenos e médios; ou o Natural Vision, sistema de duas películas, dois projetores sincronizados. Ambos exigem tela plana e uso de óculos polarizantes incoloros. O panorâmico obtém efeitos plásticos através de outros recursos e subdivide-se nos seguintes processos: cinerama, com três ou seis projetores, tela curva (1:2,75), usado apenas em cinemas muito largos, com seis sistemas de auto-falantes; cinemascope (20th Century Fox), com um projetor, tela curva (1:2,5), e exige salas largas, com três sistemas de auto-falantes; Universal International, com um projetor, tela curva (1:1,85); Paramouth, um projetor e tela curva (1:1,66) (Rosenfeld, 2002b, p. 244).

[274] Padre benzendo os três projetores do Cine República, com o proprietário, Paulo de Sá Pinto, ao lado. Nos jornais a definição de 3D aparece ora como 3D, ora como cinerama, ora como cinemascope (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

Realmente a Cinelândia foi uma combinação ímpar de interesses diferentes que colaborou para a criação da imagem de um trecho de cidade que ficou na memória dos entrevistados por Heloísa Buarque de Almeida. Ao mesmo tempo, significou a efetivação de um projeto urbano, parte de um plano maior, no qual a legislação estimulava o mercado imobiliário e os empreendedores a investirem e promoverem a verticalização e construção da região nos moldes de cidade desejada. A Cinelândia também incluiu no seu programa o cinema que nesse momento, nesse local, seria o das salas lançadoras, de filmes e tecnologia (nisso podemos incluir o 3D), o local dos eventos. Isto é, um local voltado para o encontro das pessoas, para a sociabilidade, para a vida pública.

A indústria americana via nos lançamentos a possibilidade de criação de eventos, que no caso de São Paulo seriam promovidos na Cinelândia e colaborariam para a manutenção do fluxo de espectadores, ao menos pela década de 40 e 50, concentrado neste trecho prestigioso da cidade. Afinal, a televisão, apesar de começar a impor-se como importante alternativa, ainda não havia substituído a sociabilidade das portas de cinema, dos restaurantes e cafés após as sessões⁶. A imagem da Cinelândia estava associada a essa forma de sociabilidade moderna e o cinema tornou-se parte integrante do programa da cidade cosmopolita.

As salas, como locais de eventos, lançamentos, tiveram um papel importante na manutenção do público e da indústria cinematográfica até o final dos anos 50. Mas a principal ameaça deu-se nos anos posteriores, quando a televisão ganhou uma escala e presença muito forte, escala que as salas de cinema não alcançaram, a ponto de estar presente hoje em 98,2% dos domicílios brasileiros, enquanto apenas 7,2% deles possuem salas de cinema (IBGE, 2001)⁷. De acordo com Simões (2000, p. 66, 69) a audiência da TV quando da sua criação tinha um universo de pouco mais de 10 mil espectadores (0,5% da população da cidade na época), um número reduzido de aparelhos receptores, uma ou outra loja patrocinando programas ao vivo. De acordo com Inimá Simões, esse fato altera-se apenas após 1965 com a tomada do poder federal pelos militares que irão montar uma infraestrutura básica no setor de comunicações, que termina, a médio prazo, por universalizar a recepção de TV, encarada como instrumento estratégico para o governo. Ele coloca que as TVs, se concedidas pelo poder público federal, estariam mais suscetíveis às pressões políticas. Ao mesmo tempo, o formato do programa televisivo, no caso as novelas, tem grande sucesso de público, com uma audiência cativa que, diferentemente do cinema, teatro ou

6 Fica uma hipótese para a análise dos dias de hoje: parece que não foi a televisão sozinha que “matou” o cinema, também foi a mudança na sociabilidade, no encontro entre pares, que não se dá mais no cinema (também foi transferido para o âmbito privado).

7 Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Pesquisa de Informações Básicas Municipais, 2001.

artes plásticas, não fazia muita crítica ao regime (Simões, 2000, p. 66-68). A TV tornou-se popular. A importância de estudar a TV para entender o cinema é estudá-los como meios de comunicação para o consumo de massa. A TV tornou-se o meio de maior alcance e poder, o que a tornou uma ferramenta de ponta da política, propaganda de consumo e manipulação de massa⁸.

Na prática, ao contrário do esperado fechamento de salas, os dados obtidos na pesquisa sobre as salas de cinema (já citados anteriormente) mostraram que o número de salas inauguradas em São Paulo entre as décadas de 30 e 50 duplicou e chegou a triplicar, mostrando a dinâmica crescente de abertura de salas na cidade de São Paulo. No entanto houve uma alteração na popularidade, na frequência de sessões e de público a partir de 1965.

[276]

[275]

8 O cinema, antes mesmo da TV, serviu como o mais eficiente meio de propaganda de consumo, como foi o mais eficiente meio de divulgação da cultura americana para outros países, possivelmente também colaborando para se-
mear a cultura televisiva. Além da propaganda dos meios de vida presentes nos filmes, havia propagandas comerciais nas sessões. O crítico Anatol Rosenfeld coloca que o filme americano é um verdadeiro anúncio americano de artigos de luxo – como automóveis, geladeira, máquinas de lavar roupa, novos modelos de rádio e televisão, aparelhos domésticos em geral – que despertam a necessidade e a procura por tais mercadorias. Essa procura exerce no público metropolitano brasileiro, portões de acesso desse espírito, com melhores condições de implantação desse modo de vida, uma contagiosa compra de artigos de luxo, muitas vezes em detrimento de necessidades essenciais, através de prestações, em condições pouco realistas (Rosenfeld, 2002a, p. 224-225 e 292).

[275] Tubo de TV (Disponível em <http://eureka.ya.com>. Acesso em 18 jan. 2003).

[276] Apenas após a década de 60 as televisões são comercializadas em larga escala (*São Paulo - fastest growing city in the world*, 1954, p. 67).

Heloísa Buarque de Almeida coloca que os anos 50 eram o auge do desenvolvimento do cinema, da importância do cinema para a cidade, e logo depois viria a “decadência do cinema” (Almeida, 1996, p. 179). Como vimos, certamente a década significou o momento no qual a cidade estava melhor preparada para receber o público cinematográfico, em termos de edifícios, com qualificações diferenciadas em termos de conforto e especializações de filmografia, e também em número de assentos. No entanto existiram outros fatores que colaboraram para essa “decadência”, fatores macroeconômicos como crises no cinema norte-americano e diminuição de público. O milagre econômico brasileiro também apontava uma situação favorável à atividade até a décadas de 60 e início dos 70. A crise econômica afetando o mercado e o público certamente colaborou para a falta de investimento nas salas e sua crescente degradação.

Os dados mostram que na década de 50 houve um aumento do número de salas o que nos levaria a pensar que ali se localizava o apogeu das salas de cinema, vemos por outro lado que o público, em termos relativos, já não é mais o mesmo das décadas anteriores, pois os números também mostram que houve recuo no número de usuários. (ver Tabela 6 e Gráfico 2 – Crescimento populacional da cidade de São Paulo e o crescimento do público anual de cinema – 1940 a 1970, a seguir).

Simões coloca que a década de 50 pode ser dividida em duas fases, uma primeira, no início da década quando a cidade ainda vive a euforia dos festejos do IV Centenário e uma segunda, quando já há uma queda significativa de público (Simões, 1990).

Tabela 6 – Crescimento populacional da cidade de São Paulo e o crescimento do público anual de cinema – 1940 a 1970

Ano	População	Nº de lugares	Público anual	Relação oferta de lugares/ população	Média de frequência* (Relação público/ população)
1940	1317396	95754	19526224	0,0727	14,8218
1945	1701694	22739	30212942	0,0134	17,7546
1950	2198096	158000	35846722	0,0719	16,3081
1955	2870258	199379	57736902	0,0695	20,1156
1960	3635032	224669	44357881	0,0618	12,2029
1970	5587665	148513	21553000	0,0266	3,8572

* a média de frequência é um indicador utilizado pelas empresas que analisam o mercado cinematográfico, que corresponde a divisão do número de espectadores pela população.

Fonte: Simões, 1990, p. 89. Fonte primária: SEADE. *apud* Almeida, 1996. Tabulação própria.

Gráfico 2 – Crescimento do público anual de cinema – 1940 a 1970

Fonte: Simões, 1990, p. 89. Fonte primária: SEADE. *apud*, 1996. Tabulação própria.

Gráfico 3 – Crescimento da população entre 1940 e 1970

Fonte: Simões, 1990, p. 89. Fonte primária: SEADE. *apud*, 1996. Tabulação própria.

Gráfico 4 – Número de assentos nos cinemas entre 1940 e 1970

Fonte: Simões, 1990, p. 89. Fonte primária: SEADE. *apud*, 1996. Tabulação própria.

O público e a oferta de lugares cresciam até o ano de 1960, a oferta de lugares também. Os espectadores começaram a abandonar o centro na década de 60, de acordo com Simões (1991). Nos anos 60 a Cinelândia tinha 30 cinemas em funcionamento. Em 1985 restavam 14. “Era o cinema que fazia as pessoas saírem de casa (...) Mas é preciso ter boa iluminação, segurança, manutenção e qualidade” (Simões, 1990, p. 144).

Como a ênfase do trabalho está na relação das salas com o urbano, é necessário considerar a hipótese de que há um fechamento considerável de salas, principalmente nos bairros, que sinaliza a mudança de hábitos: a ida ao cinema não é mais rotineira. Arlindo Machado coloca que as formas de vida centradas na família, na casa, no ambiente de trabalho, formas de vida privadas serão um dos fenômenos associados à crise atual do cinema, quando sair de casa significaria uma aventura dentro da cidade ameaçada pela criminalidade, trânsito de veículos, deterioração do meio urbano (Machado, 2002, p. 208).

Uma pesquisa feita nos jornais da época mostrou que ao mesmo tempo em que há o fechamento das salas (ou algumas salas deixam de anunciar), há abertura de novas salas⁹. Além disso, o mapeamento dos cinemas mostrou que há a abertura de salas entre 1970 e 1990, que paulatinamente vão se alterando para um novo formato dentro de *shopping centers*.

9 Ver tabulações que seguem e dados brutos no Anexo 3 – Listagem cinemas entre 1960 e 1990 obtida a partir de jornais.

Gráfico 5 – Número total de salas anunciadas nos jornais

Gráfico 6 – Número de salas que foram inauguradas (a partir de anúncios de jornais entre 1960 e 1990)

Mapa 15 - Cinemas em São Paulo entre 1960 e 1969

Pode-se notar nesse mapa um grande fechamento de salas nos bairros e a inauguração de algumas salas em galerias no Centro, ao longo do eixo da avenida Paulista e na avenida Faria Lima, dentro do Shopping Iguatemi.

- Raio de 5 km a partir da Sé ○
 Mancha urbana 1974 □
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - PUB, 1968
 Mancha urbana 1974 - EMPLASA
 Cinemas - Simões, 1990; Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960
- Cinemas já existentes
 - Cinemas inaugurados nessa data
 - Cinemas fechados até 1969
 - Viário Principal 1968
 - Ferrovias 1968
 - Rios

Mapa 16 - Cinemas em São Paulo entre 1970 e 1979

Pode-se notar nesse mapa uma certa continuidade da abertura de salas nas avenidas Paulista e Faria Lima, principalmente em galerias. Continua o processo de fechamento de salas e o início de migração para os Shoppings, como é o caso do Continental, próximo ao Parque Continental.

- Raio de 5 km a partir da Sé ○
 Mancha urbana 1980 □
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - Plano
 Diretor do Município de São Paulo, 1985;
 Mancha urbana 1980 - EMPLASA;
 Cinemas - Simões, 1990;
 Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960
- Cinemas já existentes
 - Cinemas inaugurados nessa data
 - Cinemas fechados até 1979
 - Viário Principal 1968
 - Ferrovias 1985
 - Rios

Pode-se notar nesse mapa que a maioria das salas abertas está em *shoppings centers*.

Mapa 17 - Cinemas em São Paulo entre 1980 e 1989

- Raio de 5 km a partir da Sé ○
 Mancha urbana 1992 □
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - Plano
 Diretor do Município de São Paulo, 1985;
 Mancha urbana 1992 - EMPLASA;
 Cinemas - Simões, 1990;
 Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960
- Cinemas já existentes
 - Cinemas inaugurados nessa data
 - Cinemas fechados até 1989
 - Viário Principal 1985
 - Ferrovias 1985
 - Rios

Pode-se notar nesse mapa que a maioria das salas abertas está em *shoppings centers*.

Mapa 18 - Cinemas em São Paulo entre 1990 e 2000

- Raio de 5 km a partir da Sé ○
 Mancha urbana 1992 □
- Fontes:
 Vias principais e ferrovias - LUME, 2001;
 Mancha urbana 1992 - EMPLASA;
 Cinemas - Simões, 1990;
 Depto. de Pesquisas Econômicas, 1960
- Cinemas já existentes
 ■ Cinemas inaugurados nessa data
 ■ Cinemas fechados até 1990
- Viário Principal 2001
 ■ Ferrovias 2001
 ■ Rios

Apesar do número total de salas anunciadas em jornal baixar de 184 salas em 1956, para 93 em 1990, houve uma inauguração relativa de salas durante esses anos¹⁰. Uma hipótese possível para o aumento da sensação de decadência após década de 50 é a diminuição de inaugurações (e eventos de inauguração) e a alteração do tipo de sala. Fecharam as dos bairros, abriram novas em galerias e nos *shoppings*.

A televisão após 1965, será cada vez mais hegemônica, o que certamente colaborou para o fechamento de salas e pode ter influenciado para a diminuição da inauguração de salas no Brasil nas décadas seguintes. Mas é errôneo dizer que a televisão sozinha foi o fator determinante desse processo. Mais do que o surgimento da televisão, as mudanças urbanas ocorridas a partir da década de 60, como o próprio Machado (2002) coloca, a crescente importância pelo transporte individual, a crescente criminalidade, alteraram o modo de vida urbano com muito mais força, alterando por consequência as tipologias das salas – que, por exemplo, passaram a localizar-se em locais cada vez mais fechados como galerias e *shopping centers* – e a morfologia onde está situada – cada vez mais recortada por vias expressas, e com a relação com o espaço público completamente alterada¹¹. As salas de cinema das décadas de 50 e 60, cuja relação com o espaço público era forte, não tem mais espaço nessa nova forma de mobilidade, no novo modo de vida. A tipologia urbana, sua localização, sua situação urbana, vão se modificar.

Segundo esse raciocínio, a televisão promoveu alterações nas salas de cinema que conseguiram manter o público por alguns anos. O desejo da sociedade de ver-se representada em um cenário urbano e fazer-se ver e ser vista era plausível na ida ao cinema. No entanto seria atribuir muito poder à televisão colocá-la como grande vilã que promoveu a modificação das formas de sociabilidade. Ela foi mais um fator dentre outros que têm relação mais estreita com o urbano.

Sobre essas variáveis, levanto a seguir, apenas hipóteses.

Alteração de uso e de investimentos nas regiões do Centro, avenidas Paulista e Faria Lima

A primeira hipótese que apareceu durante a pesquisa foi que a alteração de uso na região central de São Paulo – a região não é mais um núcleo de lazer, mas concentra comércio e serviços e começa a perder população – promoveu uma alteração na rentabilidade

10 O ano de 1946 teve 14 novas salas anunciadas em jornal, possivelmente inauguradas, número que não foi atingido em nenhuma dessas datas pesquisadas.

11 Outro aspecto apontado por Arlindo Machado quando aborda os motivos para a crise do cinema brasileiro está no fato de que “a convivência diária com a televisão e os meios de comunicação em geral tem mudado substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas e isso tem consequências diretas na abordagem do cinema” (Machado, 2002, p. 209).

de das salas, geralmente alugadas, o que fez com que manter um cinema funcionando na região não fosse tão lucrativo para os proprietários e locatários, quanto abrigar uma grande loja de departamentos, ou de produtos especializados.

O Sr. Marcelo Bitelli, filho e sócio do Sr. Alberto Bitelli, Presidente do Sindicato dos Exibidores de São Paulo, em seu depoimento chama a atenção especialmente para essa hipótese. Ele coloca que o fato de grande parte das salas serem alugadas provocou seu fechamento, pois eram consideradas um investimento imobiliário pelos proprietários, sujeito a alterações de mercado. A análise dos dados dos censos do IBGE já comentadas anteriormente permitiu verificar a condição dos imóveis – se eram próprios, alugados ou cedidos – a partir de alguns qualitativos das salas de cinema no Estado de São Paulo e algumas vezes da capital São Paulo entre os anos de 1967 e 1982. Os dados mostram que, em 1971, enquanto no Estado 50,6% dos cinemas eram próprios, 46,8% alugados e 2,7% cedidos, na capital essa proporção alterava-se para uma maioria esmagadora de imóveis alugados, cerca de 82,5% do total, e apenas 16,7% eram próprios e 0,7% cedidos. Em São Paulo o mercado imobiliário está dinâmico e atuante. Seguindo a linha de raciocínio, realmente parte dos imóveis estava alugado e sujeito à alterações do mercado de imóveis. Sr. Bitelli afirma que a valorização fundiária de determinados locais da cidade fez com que muitos proprietários optassem por alugar seus imóveis à grandes magazines ou bancos, enfim, atividades com lucratividade, que eram capazes de pagar o aluguel que encarecia. Esse fato causou a alteração de uso de várias das salas que eram alugadas, principalmente na área central, onde há um importante fluxo de pessoas.

No entanto, a valorização dos pontos comerciais onde existiam salas de cinema certamente não parece ter mantido a região valorizada em termos urbanos, não foi capaz de manter, sozinha, a qualidade urbana na região, e não é o que notamos na região central, especialmente na Cinelândia.

Ainda nessa linha de investigar a relação da alteração do número e localização das salas no urbano, é necessário notar que, ao mesmo tempo em que o Centro passa a concentrar comércio e serviços, os investimentos imobiliários de médio e alto padrão migram para a avenida Paulista e posteriormente para a avenida Faria Lima. As salas acompanham essa migração, é nesse período que os exibidores passam a investir mais nas direções da avenida Paulista/Jardins e avenida Faria Lima. Os mapeamentos de salas de cinemas nas décadas de

50 e 60 já mostram a inauguração dos cinemas para a avenida Paulista e posteriormente, na década de 70, a uma concentração de novas salas ao longo da avenida Faria Lima.

Uma hipótese possível para essa migração das salas junto com o mercado imobiliário é que este estava sendo acompanhado dos cenários urbanos para uma sociabilidade onde o cinema ainda faz parte. Ao longo do trabalho vimos que na década de 50, a associação entre investimentos imobiliários e reformas urbanísticas foi um dos fatores para a verticalização e abertura de salas na Cinelândia, associadas a edifícios de uso misto. Havia então um certo casamento entre a cidade que se queria construir, possibilidades lucrativas para o mercado imobiliário investir, ao mesmo tempo em que o cinema como possibilidade de sociabilidade desejada.

A partir dessa hipótese, podemos dizer também que essa sociabilidade não acompanhou a migração do mercado imobiliário para a região próxima a avenida Luís Carlos Berri-
rini ou avenida Marginal Pinheiros, onde o cinema se dissocia das áreas mais valorizadas, pois se dissocia dessa forma de sociabilidade.

[277]

[279]

[280]

[278]

[281]

[282]

[283]

[279-280] Cine Belas Artes em 1983 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[277-278] Cine Belas Artes chamava-se Cine Triunon (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[281-283] Cines Gazeta e Gazetinha, em 1986 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

Mudança na Forma de mobilidade e o novo conceito de acessibilidade

Mas certamente o mercado imobiliário não parece ser sozinho o determinante para as mudanças urbanas ocorridas no Centro de São Paulo. Escolhido como cruzamento central de muitas linhas de ônibus e metrô, torna-se ponto de passagem obrigatório entre regiões importantes da cidade, que concentram trabalho. O sistema de transporte acaba por saturar a região central de tráfego de pedestres (que migram de um sistema para outro ou fazem baldeação) e de veículos (principalmente ônibus), tornando-a um lugar de passagem, ponto nodal do transporte metropolitano. O Centro é passagem, possui um fluxo tão violento que foi determinante para mudar a imagem do Centro como região nobre, de elite, da cidade. Para um Centro que é essencialmente fluxo, a loja, o comércio, são mais interessantes que as atividades que exigem tempo para serem usufruídas, um tempo maior que o tempo de passar, o tempo de ficar.

O milagre econômico no final da década de 60 agrava a situação na medida em que colabora com a rápida ascensão do veículo individual como transporte urbano, e a tomada de espaço para estacionamentos e vias expressas. A pressão dos automóveis sobre o sistema viário é cada vez maior¹². O tráfego de veículos é tamanho que a malha viária está saturada e acessibilidade não é mais determinada pela idéia de proximidade, de localização, de distância percorrida, e sim pelo tempo de acesso.

As condições de acessibilidade, que passam a partir da década de 50 a serem determinantes para a vida das salas, quando alteradas provocam mudanças na sua localização na cidade: o Centro é muito menos acessível pelo veículo individual do que os shoppings ou equipamentos ao longo de vias expressas. Além disso a acessibilidade passa por poder estacionar e esses contêm estacionamentos enormes, próximos às vias expressas.

A força que esses novos equipamentos adquirem, transforma-os em edifícios, geralmente fechados, que agregam funções de “trechos de cidade”. Há uma alteração significativa da inserção urbana desses equipamentos e no projeto do edifício.

12 E é bem maior que o espaço consumido pelos ônibus: o percentual do espaço viário principal consumido pelo ônibus pouco mais que duplica entre 1960 e 1970, enquanto o índice de consumo pelos automóveis mais que triplica. O automóvel é o maior consumidor de espaço público e pessoal já criado pelo homem. Em Los Angeles, por exemplo, a cidade do automóvel por excelência, de 60 a 70% do espaço é dedicado aos carros (ruas, estacionamentos e vias expressas) (Santos, 1979).

Permanências

Uma investigação importante a se fazer está centrada nas salas que permaneceram. Pode-se dizer que há algumas salas cuja permanência é esperada. É o caso das salas que exibem filmes de arte ou cinematecas, cujo público está interessado em assistir determinados filmes, não importando as condições de acessibilidade ou de conforto (som, visão, projeção e outros) da sala, sua localização (longe ou perto, acesso demorado ou rápido, com estacionamento ou não). No entanto, essa investigação deve estar centrada nas salas comerciais, essas sim são amostras da resistência frente às questões que afetam o mercado. Também não devemos falar aqui sobre as salas cuja relação com o urbano não foi abordada nos capítulos anteriores. Devemos investigar principalmente quais salas de centros de bairro permaneceram. Sua permanência é uma exceção à regra, disposição de um proprietário aventureiro, ou significa uma resistência às modificações do modo de vida urbano ou das condições urbanas?

Das salas de rua estudadas, praticamente nenhuma funciona como antes. Grande parte das salas mudou de uso, abrigando bingos ou igrejas das mais diversas religiões (inclusive na Cinelândia). Pouquíssimas salas da Cinelândia mantêm uma programação regular (e assim mesmo sob freqüentes ameaças de fecharem) que não está ligada à exibição de fitas pornô. As entrevistas informais com os profissionais que trabalham em algumas das salas de cines pornô mostraram que elas tiveram seu interior muito reformado, geralmente com muitas subdivisões.

Apenas para exemplificar, elencamos a seguir algumas fotos referentes às salas do Brás.

[284]

[285]

[286]

[287]

[288]

[289]

[284] Entrada para a última sessão do Cine Anchieta, em 1982 (Jornal da Tarde, 22 set. 1982).

[285-286] O Cine Nilo, no Jabaquara, inaugurado em 1955, transforma-se na década de 80 em uma loja de móveis (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[287] Cine Paroquial, onde em 1985 funcionava uma confecção. (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[288] Cine Roxy vira um templo evangélico. (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[289] Sala de projeção de um cinema, onde passou a funcionar um estacionamento de veículos (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

[290]

[290] Cine Universo em processo de demolição, fotografado em 1984 (Arquivo Multimeios/CCSP, 2004).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois momentos foram evidenciados nesse trabalho. Um primeiro, do surgimento da atividade e das salas de cinema, da fixação da atividade em edifícios, observando uma alteração na sua localização, antes em lugares de chão batido, improvisados, quase “fora da cidade” para edifícios improvisados em uma cidade que ainda busca se diferenciar do ambiente rural. Um segundo, quando aumenta muito o número de salas, elas se subdividem em salas lançadoras, salas de bairro e outros tipos, e adquirem um novo papel no modo de vida urbano e cosmopolita.

Com o foco na relação do edifício com o espaço urbano, podemos dizer que, nesse primeiro momento, a atividade itinerante depende menos do contexto urbano para acontecer. Ela é tão improvisada, que acontece em locais descampados, pouco equipados. Também não precisa das boas condições de acessibilidade, determina o fluxo, é flexível quanto aos horários para adequar-se aos horários do público. Ela precisa da possibilidade que o núcleo urbano dá de estabelecer uma série de fluxos em sua direção, de propiciar acontecimentos. E, é em uma cidade em formação que vai se fixar em edifícios, buscando diferenciar-se do campo (ou de um entorno menos urbano). Aproveita-se da agitação do Triângulo Central, da proximidade dos bondes, e de outros equipamentos para se localizar. A cidade ainda está em formação e seus habitantes ainda não estão acostumados às formas de cultura civilizada e de progresso que se almejava. A atividade acontece no interior do edifício e o aspecto improvisado dá-se agora internamente ao construído, que adequa-se a qualquer espetáculo, desde circo, cavalos amestrados até os dramas. E ainda, o edifício não comunica através da arquitetura, que atividade é desenvolvida no seu interior. Utiliza-se de cartazes, para sinalizar sua atividade.

No segundo momento, quando a relação da sala de cinema com o urbano se dá a partir de projetos urbanos e de planos que visam construir uma cidade da velocidade, do automóvel, que possa abrigar a população crescente, o cinema passa a fazer parte de um desejo de cidade cuja imagem é efetivamente construída no seu Centro, na Cinelândia. Se o cinema é o equipamento que permite “viajar por outros mundos”, que traz a vida de outras cidades, que coloca sua população em contato com “cidadãos do mundo”; se o cinema é uma atividade que permite a experiência da multidão, de assistir a um filme com centenas de pessoas (as salas têm entre quatro e dois mil assentos) mas ao mesmo tempo ter uma fruição individual; se o cinema é um produto da indústria e deve ser disseminado, gerar produção... o cinema é a atividade e, portanto, o equipamento necessário ao

programa urbano para a metrópole industrial, a metrópole do modo de vida cosmopolita. Incorpora-se ao projeto de cidade, nos novos programas de edifícios mistos, nas galerias, no debate dos urbanistas, na discussão estética e funcional dos arquitetos modernos. O edifício deve comunicar, seja através de sua arquitetura, seja através de sua fachada *outdoor*, sua iluminação, seus néons.

É essa contraposição que busco destacar. Entre o improvisado e o planejado, entre o modo de vida provinciano e o cosmopolita, e outras tantas variáveis possíveis. E é essa contraposição que visa dar conta de mostrar que pode-se desenhar uma relação entre o edifício de cinema e o espaço urbano através desses dois momentos. E que esta relação se dá, de forma mais evidente, através do um desejo de construção de um cenário urbano do qual o cinema faz parte, que é diferente em função de cada momento descrito, de cada sociedade envolvida. Mas principalmente, considerando o objeto do estudo (salas de cinema), a relação é diferente em função da imagem que a elite deseja projetar de si mesma, o cenário na qual se vê representada. Portanto pode-se dizer que a relação se altera também em função do projeto para o urbano, seja ele denominado “melhoramento urbano”, seja ele denominado “planejamento”.

Certamente, essa contraposição (entre o provinciano e o cosmopolita) seria diferente (e talvez não tão evidente) se esse percurso fosse além dessas duas fases e viesse até os dias de hoje. O momento atual poderia ter sido evidenciado, pois poderia ser exemplar de uma outra relação da sala de cinema com a cidade, que vive um momento transitório, passa por uma transformação da metrópole industrial e do seu modo de vida. E talvez esse exercício não tivesse fim, nem começo, se acreditarmos que é possível estabelecer relações entre o edificado e o urbano, entendendo como o urbano não somente os espaços construídos, mas sua sociabilidade; ou melhor, se considerarmos o urbano não somente como possuidor de uma dimensão física, mas incluindo sua dimensão sócio-espacial. Seria mais um momento em que o modo de vida (sujeito oculto no título desta dissertação) se modifica e a relação entre edificado e urbano são muito diferentes das de um outro momento analisado. Dessa escolha, destaco apenas o objetivo inicial: entender porque certas atividades se fixam em edifícios. Essa pergunta inicial conduziu e inspirou essa pesquisa: por que uma série de salas imponentes estão abandonadas na região central de São Paulo. Quando isso se deu? Que modo de viver foi esse que parecia grandiosos e se foi? E assim voltamos ao começo de tudo.

Ainda sobre a organização dessa dissertação é necessário comentar que há diferenças nas análises dos dois momentos sobre os quais ela se debruça. No primeiro há uma narrativa mais clara que parte da história das salas, que ainda são poucas, o que permite uma certa cronologia. Os projetos para o urbano aparecem entremeados pelos processos de fixação das salas durante o texto. Essa forma de construção do texto considera um momento onde os alargamentos de vias são projetos para o urbano, embora ainda não haja o projeto de uma área urbana, vias e volumes, como acontecerá no segundo momento, com a Cinelândia e as legislações e planos de Prestes Maia.

No segundo, existe o desafio de abordar a complexidade da relação com a metrópole. A necessidade de relatar a quantidade de salas e lugares diversos em que se localizam, de descrever a sua diversidade, dificultou a elaboração de uma narrativa mais fluida e levou à construção de um panorama. O cruzamento ou a relação das salas com o urbano aparece no texto em alguns momentos chave, de forma mais pontuada. Diferentemente do desafio de “desnaturalizar” a existência de salas de cinema, o foco na investigação do que foi o cenário urbano criado pela Cinelândia, acabou por lançar mão de relatos e levantamentos que outros autores já haviam feito, sobretudo pelos teóricos dos temas específicos, como é o caso da formação da metrópole e de sua relação com o cinema. No entanto, esse “panorama” não deve dar a impressão que o cinema é uma atividade subalterna, que está sujeito ao desejo de criar uma cidade cosmopolita, ele, na realidade, possui uma presença muito forte e ativa. Na Cinelândia, o cinema “cria” cidade. É ele que promove a vida urbana cosmopolita, o encontro, os eventos. É ele que está preparado para a multidão, para a massa de espectadores. É ele que dá “significado”, associado a outros equipamentos de mesmo calibre, aos espaços criados a partir do plano geral ou da legislação urbanística.

[291]

O surgimento da sala de cinema já sinaliza o início de diferenciação da cultura citadina frente ao provincianismo, ao improvisado. O período que marca esse surgimento, o período que configura a mudança do itinerante para o fixo, é pautado pela luta contra o provincianismo. A localização das salas está associada ao “fora da cidade”, ao descampado, ao improvisado, ao artesanal em síntese: ao popular.

A existência de salas de cinema pode parecer um dado natural, aos olhos de quem com eles convive hoje, mas nem sempre foi assim. Por que as atividades saem das ruas e praças e vão para os edifícios? O fato de “desnaturalizar” a existência de salas de cinema é uma maneira de tentar responder essa questão. Certamente a resposta para esse questionamento não está simplesmente no edifício, mas em como ele é vivido, por quem, de que maneira, enfim, relaciona-se com o modo de vida, com as formas de sociabilidade do espaço e no caso do cinema, com um modo de vida essencialmente urbano.

Se o filme não era projetado em uma sala nos seus primórdios, por que então ocorre essa fixação? Há a necessidade de um local, onde os equipamentos (pesados e de difícil transporte) podem ficar fixos, onde há o controle de público e a possibilidade do cinema como negócio, de se obter algum lucro com essa diversão. No entanto, Carlo Aymonino coloca que:

[291] Cinema é luz e sombra (Arquivo Multi-meios/CCSP, 2004).

O significado das cidades (e em especial de determinadas cidades) a partir de um ponto de vista arquitetônico não representa uma abordagem exclusivamente estética ou estritamente funcional, mas sim que encontra seu ponto de partida em fenômenos relacionados com a necessidade (...) Mas quando se satisfaz a necessidade, surge, associado a esse processo, a confrontação, a diversidade, a ambição, o desejo de beleza; e incluso, mais além do que esses elementos, a acumulação como possibilidade do supérfluo, da simbolização arquitetônica (Aymonino, 1981, p. 31-32).

É nesse sentido, que há a necessidade de fixar a atividade cinematográfica, para que ela desempenhe seu papel de símbolo, de ocupar o lugar naquele espaço, no Triângulo Central, pois onde há cinemas, teatros, há a necessidade de comportar-se civilizadamente em meio ao espaço do progresso.

As décadas de 10 e 20 aproximam o cinema do teatro em termos funcionais, espaciais, tipológicos, mas também na função que o edifício exerce. Por algum tempo o cinema adquire funções urbanas parecidas com as atribuídas ao teatro, na medida que foram projetados com o propósito de fazer parte de um cenário urbano, junto a outros equipamentos públicos, tratados como símbolo da modernização e do embelezamento das cidades. O cinema entra no rol dos equipamentos que melhor representam o “progresso”, e fornece os ares de civilidade desejados pela sociedade da época¹.

Nesse primeiro momento, já há a procura por espaços que promovessem a sociabilidade cuja distinção entre quem pode participar (ou não) do quê não é mais evidente e definida apenas por privilégios. Richard Sennet afirma que essa procura não é recente, já havia a procura por esses espaços no século XVIII, em cidades que cresciam e que promoviam a construção de espaços que permitissem essa sociabilidade, tais como parque urbanos ou cafés, teatros ou óperas, ou mesmo nas ruas adequadas ao passeio. Surgiam padrões de integração social:

(...) Adequados ao intercâmbio entre estranhos e que não dependiam de privilégios feudais fixos nem do controle monopolista estabelecido por valores régios (...) procurava-se ansiosamente criar modalidades de discurso, e até mesmo de vestuário, que ordenassem a nova situação urbana, separando-a do domínio público da família e dos amigos (Sennet, 1988, p. 32).

Se pensarmos o surgimento da sala de cinema, através de cafés ou mesmo o cinema do início, local para a apresentação de dramas, podemos compará-los aos locais cujas

1 Outros autores estendem essa imagem do teatro como equipamento que simboliza o progresso para outras cidades brasileiras onde aconteceram projetos de melhoramentos e embelezamento urbanos, em cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Como exemplo, podemos citar Moura Filha (2000).

representações (através do vestuário, do discurso, como diz Sennet) de uma certa maneira restringem a um público seletivo que poderia conviver nesses locais., onde o comportamento público exigia a civilidade (termo constantemente utilizado nesse trabalho).

Mas essa distinção, no início do século em São Paulo ainda não representava a preparação da cidade para a multidão, ou para a vida cosmopolita, cuja essência pública é muito mais marcante. Na cidade do início do século, ainda há a possibilidade de distinção pela aparência, pelo vestuário e principalmente, as pessoas ainda se conhecem pessoalmente. Nesse sentido ainda não há um modo de vida cosmopolita instaurado, ainda não há a figura do estrangeiro, do desconhecido, do homem na multidão. Os jornais ainda anunciam quem chegou e quem foi viajar.

Mesmo com a fixação da atividade em salas e esse desejo de civilidade, ainda há o contraste entre o atraso e o progresso, entre o projeto de civilidade e a realidade. Durante os estudos sobre os cafés e fitas exibidas ficou evidente a dúvida da elite sobre o projeto de cidade que desejavam. Este projeto, no conto intitulado “Cabaré do Sapo Morto”, aparece através da dúvida entre o projeto de um café que se aproximasse de um local a ser frequentado pela elite ou do café-cabaré, cuja concepção parecia mais próxima do popular, da tábua pícara.

Voltando ao edifício de cinema, a década de 20 marca um início de mudança estética do edifício de cinema, permitindo que os elementos decorativos da fachada e interiores se aproximassem dos cenários e cenografias dos filmes, trazendo a fantasia da linguagem cinematográfica para o edifício. Visto como um elemento moderno, sugere uma primeira definição de espaço “moderno” como um espaço que reunisse características estéticas presentes nas cenografias dos filmes, colocando o edifício como “o lugar dessa fantasia” (Anelli, 1998, p. 378). Após a década de 20 o cinema distancia-se do edifício do teatro, na medida que traz para a ornamentação do edifício elementos cenográficos.

No entanto, essa mudança estética do edifício do cinema ou está baseada em cenografias, ou seja, é artificial, ou, quando é resultado de um projeto arquitetônico (quando existe um projeto específico) resulta em um edifício muito parecido com o do teatro, pois ainda não há a preocupação com a visibilidade, acústica e com a funcionalidade do cinema.

As referências de partido arquitetônico das salas de cinema tinham origem no projeto das salas de teatro, que eram parte dos edifícios simbólicos da civilidade, cuja concepção

estava distante do debate artístico. As discussões apareceram fortemente após a década de 20, em torno da arte, ciência, cultura e literatura e também através da arquitetura (e culminaram em eventos como o da Semana de Arte Moderna). Se nos debruçarmos com maior atenção sobre a década de 20 podemos notar que a arquitetura do cinema pareceu não esbarrar em debates sócio-políticos, mas sim sobre a linguagem das vanguardas artísticas². O debate sobre as vanguardas dava-se na relação da arquitetura das salas de cinema com a velocidade, a proposta de verticalização e introdução de um desejo de “ser metropolitano” de “estar na metrópole”.

Ainda em relação à arquitetura, as salas de cinema seguiam os estilos em voga fora do Brasil, como *art nouveau* ou Luis XV, e após a década de 20, sofreriam fortemente uma influência americana, que estava presente nos equipamentos e tecnologia importados para a boa funcionalidade das salas. Influência essa que se estendia para além da arquitetura, para a divulgação do modo de vida e dos costumes e consumo americano através dos filmes. É interessante observar que os estilos art nouveau e Luiz XV estavam totalmente ultrapassados no contexto da arquitetura nacional, permanecendo apenas como símbolos de objetos importados.

O cinema seria o grande divulgador do modo de vida americano, até mesmo por isso, pela forte pressão da indústria americana (sufocando a produção e exibição de produtos nacionais) ele não serviu como foco de divulgação das discussões em prol da cultura e identidade nacional³.

O cinema, ao instaurar uma cultura cosmopolita, nas décadas posteriores se afasta da cultura nacional e das tradições, se aproxima da cultura americana. A arquitetura simbólica do cinema faz parte do caminho que colocaria o quadro urbano próximo da velocidade, dos automóveis, das grandes artérias. E por fim, seria no urbanismo que essas idéias teriam espaço para se manifestar.

E não era somente as salas de cinema que se afastaram da discussão da identidade nacional como projeto de modernização:

Muitos projetos de modernização da sociedade brasileira passavam ao largo da questão urbana. Isso faria, por sua vez, com que muitos projetos de modernização urbanística em pauta na primeira metade do século passassem ao largo de questões sociais (Campos, 2002, p. 199).

2 Este último, dava-se no campo dos filmes produzidos, através de um debate focado principalmente na linguagem cinematográfica, ou das discussões centradas nos temas nacionais, em filmes de determinados cineastas da Vera Cruz.

3 Ou parece sugerir que o projeto nacional apareceu e se esqueceu de protestar em relação ao papel que o cinema adquire na vida cotidiana como divulgador do modo de vida europeu e com mais força a partir da década de 20, norte-americano.

A cidade na década de 20 vivia uma contradição entre projetos comprometidos com o progresso e o atraso local. Os projetos de “melhoramentos públicos” concentram-se na área central e nos bairros mais valorizados enquanto deixavam à margem parcelas da população que viviam nos bairros mais afastados e nas várzeas. O edifício de cinema, implantado como símbolo desse projeto de progresso, em muitos momentos irá evidenciar essa contradição. Ao mesmo tempo que essa contradição (projetos civilizatórios x atraso local) aparece na localização dos projetos, ela também aparece na fixação da atividade em salas. As salas fazem parte do projeto comprometido com a civilidade, mas quando exibem óperas e dramas, percebem que a população tem dificuldade de entendê-los e mesmo de gostar do gênero. A atividade das salas está focada em um público seletivo, que frequenta o Triângulo Central, ao mesmo tempo em que há a continuidade das diversões, em outros locais da cidade, mantendo as atividades populares nos locais populares.

Os “melhoramentos urbanos” portanto, sob a égide do embelezamento e da reforma sanitária, fazem parte de um processo de segregação sócio-espacial – a requalificação do centro urbano, em especial o Triângulo Central e sua extensão, expulsando usos e moradores menos privilegiados para abrigar novas funções comerciais, institucionais e simbólicas, dentre as quais as que as salas de cinema exibiam. O improvisado, a magia, o circo, mudam de popular para “grotesco, mundano” na visão da nova burguesia cafeeira que habita a capital. Os espaços públicos onde aconteciam são ajardinados, recortados. As diversões também são expulsas, junto à população desprestigiada. As salas fixam-se no centro e ganham caráter civilizador e de progresso, o móvel e artesanal migram para os bairros populares e são associados ao atraso, e freqüentemente ao indecente e imoral.

A invasão do cinema americano a partir dos anos 20, que tanto nos preocupou (e ainda preocupa), não é vista pelo Estado com a atenção voltada à distribuição e exibição. O cinema passa a ser visto como atividade econômica por parte dos produtores americanos, que sufocam a produção nacional, e principalmente, promovem uma reorganização da exibição em uma rede de salas e de forma associada com os grandes distribuidores internacionais. Há resistências e pressões por parte dos produtores, principalmente na década de 30.

O fato das salas serem parte do processo industrial cinematográfico faz com que nos debruçemos sobre a atividade econômica e os problemas relativos ao mercado. Nesse momento, há uma distinção clara em relação ao teatro, que não está ainda inserido no pro-

cesso industrial. O delinear do cinema como atividade industrial praticamente expulsa do mercado tradicional a exibição improvisada, os empreendedores “charlatães”, familiares, destruindo o sistema artesanal de exibição frente ao mercado industrializado e associado aos avanços tecnológicos.

As salas são símbolo desse momento, elas se adequam aos avanços técnicos ao mesmo tempo em que procuravam simbolizá-los. Não é à toa que entram na discussão da arquitetura moderna, são exemplares dessa nova estética ligada à funcionalidade e avanços tecnológicos.

Nesse momento se faz necessária uma pausa. Volto a falar da arquitetura das salas, essencialmente as salas da Cinelândia e as maiores salas dos bairros, cuja preocupação é a estrutura e a estética moderna apoiada na funcionalidade e na concepção estrutural. O comentário anterior era de que o projeto de arquitetura não estava diretamente envolvido nos debates sobre a velocidade, a verticalização, a metropolização, esses debates apareciam mais fortemente nas propostas urbanistas. Isso porque ao arquiteto moderno estava atribuído o desenho do edifício no lote. Ele teve de se conformar com o lote, com a legislação urbanística, e tirou proveito disso. Fez desenhos inovadores, propôs melhorias funcionais, desafios estruturais, programas diferenciados. Mas não desenhou o urbano em São Paulo, a ele não foi dada a possibilidade de regiões inteiras serem projetadas.

Entre os instrumentais técnicos desenvolvidos nesse sentido destaca-se a introdução de componentes da legislação urbanística moderna, projetos pontuais e, por fim, os “planos gerais” abrangentes. Assim, a intencionalidade presente nos programas de modernização urbana, para se impor ideologicamente e se expressar em intervenções eficazes, passou a ser intermediada pelo urbanismo, que deteria a linguagem e a técnica requeridas para tanto (Campos, 2002, p. 618).

Foi o urbanismo de Prestes Maia que desenhou a legislação urbanística, projetou uma imagem de cidade vertical, comprometida com o fluxo de automóveis e ônibus, comprometida com a vida metropolitana em um lugar especial, no Centro, na Cinelândia. Poderíamos dizer que os palácios cinematográficos soam como a contrapartida arquitetônica da Cinelândia.

Nesse sentido, Prestes Maia, diferentemente dos urbanistas das décadas posteriores, ainda não estava comprometido com os planos gerais concebidos como planos de orde-

nação quantitativos, que vêem os equipamentos através da necessidade de uma redistribuição no espaço por igual e uniforme para todos. O urbanismo de Prestes Maia utiliza a legislação com o objetivo de permitir a construção de uma determinada volumetria, que corresponde a uma imagem de cidade, onde os equipamentos urbanos, em especial o cinema, são vistos como provedores de significados urbanos. Há ainda um projeto estético para as cidades, que é diferente do planejamento tradicional.

O cosmopolitismo era representado no espaço urbano.

O cinema é quase um equipamento “âncora” da região (usando o linguajar dos empreendedores de *shopping centers* contemporâneos). Ele promove a agitação urbana e dá vida ao projeto de cidade cosmopolita.

A Cinelândia correspondeu a um pedaço do Centro Novo que aglutinou salas, tornando as do Centro Velho obsoletas. O cinema fazia parte do novo programa urbano, verticalizado, comprometido com o Plano de Avenidas.

Mas há uma importante questão se coloca na formação da Cinelândia a partir de um urbanismo normativo, de uma legislação urbanística. Prestes Maia soou muito centralizador no momento que coloca questões de “gosto” na legislação, vinculando-a à possíveis oposições por parte da Prefeitura, se não estivessem ao de acordo com “a melhor harmonização urbanística”. Transforma seu decreto, figura que geralmente está comprometida com diferentes gestões (e gestores) municipais, em uma possibilidade quase de autoria de projeto, onde não teria espaço para a linguagem arquitetônica que simbolizasse o “atraso”, edifícios que ele considera como “obsoletos” ou “mesquinhos”. Vestiu-se de criador e controlador do projeto, adquirindo poderes para vetar, se necessário, projetos que não estivessem comprometidos com sua visão de urbanismo ou de modo de vida a ser implantado. Se esse controle ou revisão se deu, na prática, não saberia dizer (e talvez nem tenha sido documentado).

Mas ao mesmo tempo em que há a construção desse cenário urbano da Cinelândia, há uma reorganização e dispersão das salas por todo o município.

São Paulo se industrializa e já é uma metrópole. A industrialização também promove uma ampliação do número de espectadores, uma classe média numerosa. Há espectadores na periferia, nos cinemas de bairro. Ao mesmo tempo, outros e novos atores estão envolvidos na promoção da cultura, atores que já envolvidos com o processo de industria-

lização e com as vanguardas artísticas. A elite intelectual aproxima-se da nova burguesia industrial, esses serão importantes empreendedores culturais.

São Paulo está preparada para o seu público, mas também seu público está preparado para ocupar e viver a vida da metrópole. Isso não acontecia no início do século. Esse casamento é especial.

É sob esse cenário, em uma estrutura urbana em reorganização funcional que se dará o impacto da industrialização do cinema norte-americano. A facilidade com que o cinema americano entra no mercado cinematográfico e o transforma, acaba por deixar à margem os antigos produtores-exibidores, a exibição artesanal, e portanto os edifícios improvisados, adaptados.

As salas diferenciam-se e servem a um público numeroso. Diferenciam-se, adequam-se aos diferentes públicos, e é nesse sentido que o cinema é para todos e para alguns. Todos, na medida em que há cinemas por todos os lugares, nos bairros, pequenos e médios, mais baratos, ao mesmo tempo que é para “alguns” na medida em que o cinema entra no rol de eventos e locais freqüentados pela elite, desenhando o cenário que é a Cinelândia.

A disseminação de salas pelo território, a discussão do cinema como um serviço de caráter público (meia-entrada para estudantes, os debates sobre o preço do ingresso), sugere que há uma certa garantia de acesso à toda a população. O cinema é um dos equipamentos que é acessível à população como um todo. No entanto, será que a distribuição de equipamentos, a periferização dos equipamentos, significa uma democratização do acesso ao serviço? De uma certa forma, sim. Os preços são acessíveis, a proximidade facilita a freqüentação e outros. E se entendermos esse serviço como um trabalho em prol da civilidade, da educação, como muitas vezes foi colocado pelas políticas do governo federal a partir da década de 30, será que o cinema está prestando um serviço de educação para a metrópole? Difícil de afirmar que sim, depende do que se entende por educação de um país. Sabe-se que os filmes exibidos (na época e hoje) são essencialmente norte-americanos, a imagem que é vendida está muito distante dos assuntos nacionais ou da realidade brasileira, e que, inclusive fomentou o consumo de produtos industrializados, a inserção desses produtos no modo de vida da metrópole paulistana, produtos que nem sempre foram (são) acessíveis à todos.

Logicamente que há frentes atuais promovidas por comunidades de bairro, colecionadores, casas de culturas, que promovem o acesso à filmes que não passam no circuito

comercial (filmes com conteúdo histórico ou social, sobre a cultura do país, promovendo debates após as exhibições). O cinema de arte ou cineclube é uma tipologia mais simples, que facilmente é adaptada à linguagem de vídeo ou DVD, que nunca buscou a significação simbólica no urbano. Um cinema quase de resistência, que permanece até hoje, apresentando-se como possibilidade de lazer para todas as idades .

Hoje, quando se discute o papel do cinema como um equipamento que deve ser levado aos bairros da periferia metropolitana, tem-se a impressão de que ele nunca esteve lá. Há uma “desnaturalização” às avessas, nesse caso. O cinema que esteve nos bairros, parece que nunca esteve lá, sempre esteve nos *shoppings*. A própria Cinelândia é um espaço cuja imagem encontra-se escondida sob as fachadas e arquiteturas recortadas pela sinalização do comércio, um espaço que muita gente jovem desconhece, não sabe que aconteceu.

Mais do que possibilidade de acesso, a abertura de salas nos bairros funcionou, nas décadas de 30 a 50, como uma espécie de símbolo de emancipação dos bairros. Da mesma forma podemos dizer que o cinema se espalhou pelas cidades de interior. A imagem construída na metrópole serviu como ícone do progresso, e as cidades que passaram a ter cinemas eram tidas como importantes centros regionais, que aos poucos diferenciavam-se das cidades “provincianas” ao mesmo tempo que aproximavam-se da cultura cinematográfica das cidades conectadas com outros centros, mais cosmopolitas.

No entanto, justamente a relação entre as salas lançadoras, que promoviam grandes eventos e encontros de multidões, e as salas dos bairros é tida como um dos motivos que influenciou para o fechamento das salas nos bairros (e talvez o mesmo possa ser pensado nas salas do interior). Inimá Simões coloca que um dos motivos aventados para explicar a decadência dos cinemas de bairro (e apogeu dos cinemas na Cinelândia).

Está no documento elaborado pela Comissão Municipal de Cinema: a transformação artificial de muitos cinemas em salas lançadoras, permitindo a cobrança de ingressos mais caros, afastando o público que prefere guardar seu dinheiro para gastá-lo na Cinelândia, onde se desfruta de uma certa atmosfera de fantasia que extrapola os limites da tela (Simões, 1990, p. 89).

Difícil investigar essa relação e defini-la como um dos motivos. O trabalho mostra que os eventos promovidos na Cinelândia serviram para a manutenção do público, enquanto o cinema americano já dava sinais de crise. Mas demonstra também uma paulatina transição

4 Enquanto escrevia essas linhas era publicado no jornal O Estado de S. Paulo, uma série de matérias sobre os cineclubes, informando que estão sendo abertos diversos em São Paulo, que tem hoje 217 salas e 22 cineclubes (O Estado de S. Paulo, 24 jul. 2004, p. C-1 e C-3). Parece que o acesso se amplia, com a abertura de novas salas, em um projeto onde o conteúdo também é especial, voltado à história dos movimentos sociais, do país, acompanhados de discussões em grupo posteriores à apresentação.

das salas para as galerias, passagem importante e significativa, talvez um embrião do que se tornaria a “morte” não somente do cinema de rua, mas principalmente da vida das ruas.

Se, como já foi dito, o cinema promovia a vida urbana na Cinelândia, não é estranha a abertura do primeiro cinema de galeria na região da Cinelândia. Na realidade, o Cine Olido, primeiro cinema em galeria, não parecia ter sido desenhado a partir de um projeto de galeria, mas sim, que o partido do projeto tenha determinado corredores que vieram a abrigar lojas. É uma concepção bem diferente da Galeria Metrópole, que abrigará o Cine Metrópole, onde o desenho da galeria é central e o cinema funciona quase como “âncora”. O cinema nesses casos desempenharia o mesmo papel que tinha para o urbano na Cinelândia, era ele que “chamaria” a multidão para dentro do edifício.

Independentemente da qualidade da relação dessas galerias citadas com o espaço urbano, com o espaço público, com a rua, a migração do cinema para a galeria já é o início de um movimento de retirada da vida nas ruas, embora possa significar também, por outro lado, a valorização de espaços públicos peatonais como praças e calçadas.

As galerias dentro do Centro de São Paulo parecem muito diferentes de outras galerias que aparecerão nas avenidas Paulistas e Faria Lima. Nelas, o cinema é estratégico no sacrifício da rua, representa o início de desconexão com a rua que culminará com a radicalização dessa desconexão, com os *shoppings centers*. A mediação entre cinema e rua some. O cinema não é mais imagem urbana, é incorporado pelo edifício do *shopping*.

Uma retomada das diversões?

Houve uma singular alteração na relação das salas de cinema com o urbano a partir de 1965. Em primeiro lugar, como já foi dito, houve uma retração no mercado (a partir de 1965 até o início da década de 90) que se reflete na diminuição da inauguração das salas e no fechamento de salas. As salas não estão tão distribuídas pela mancha urbana e há uma menor diversidade de salas. Como já foi levantado, o fechamento de algumas salas parece não ter ocorrido apenas por fatores intrínsecos ao mercado cinematográfico, mas também em função de alterações urbanas como por exemplo, a migração do mercado imobiliário para outras áreas da cidade como as avenidas Paulista e Faria Lima, promovendo uma reorganização da área central.

Em segundo lugar, a migração para os *shoppings* a função do cinema como espaço de entretenimento, de expansão de uma determinada forma de cultura que é pensada para um público homogêneo, quase uma cultura “de marca”. Essa noção, muito voltada para a idéia de entretenimento, é um exemplo de uma nova forma de pensar a cultura que iniciou-se logo após a década de 50, com teóricos que criticavam a industrialização cultural⁵, e modificou-se na década de 70, com teóricos que vão mostrar a espetacularização da cultura a partir dos processos de globalização, promovendo a produção de uma cultura com tendências uniformizantes, homogeneizadoras e dominantes a nível mundial.

Essa visão atual do cinema (e da cultura como um todo) como entretenimento nos instiga a voltar ao tema das “diversões”, discutido no primeiro capítulo. As “diversões” agora ganham o seu formato mais dominante, o do entretenimento, o da forma de lazer como alienação, como momento de venda de uma cultura dominante de consumo, da transformação da cultura como marca. É o momento onde a idéia de diversão é o propósito, é o objetivo dessa cultura. Diferentemente do desejo de cidade civilizada ou do progresso e posteriormente de cidade cosmopolita, agora o desejo de uma cidade parece estar representado pela reprodução de determinados pedaços de cidade ou edifícios que abrigam funções de “trechos de cidade” que se repetem de forma igual e padronizada em diferentes países. São as redes, no caso do cinema, o cinema de rede.

Os cinemas de arte não migram para essas salas, permanecem nas ruas.

Há portanto uma distinção entre salas que promovem entretenimento e salas que promovem cultura. As salas de entretenimento também deverão ter a sua tipologia alterada, adaptada às necessidades de consumo e facilidades necessárias à uma sociedade educada para tal.

O cinema do início, das diversões, ora era o cinema da família, das mágicas e ilusões que agradavam todas as idades, ora era o pornográfico, censurável, cuja família não poderia freqüentar. Se podemos falar de uma permanência no cinema é a do cinema de diversão, renovado pelo mundo do entretenimento, impactado pelas mudanças da cultura atual, ou simbolizado pelo velho filme pornográfico.

Em terceiro lugar, já na década de 90, a cultura é vista como um uso que pode estrategicamente servir para iniciar processos de revitalização urbana, dentro de um projeto maior de globalização ou massificação cultural (Vaz e Jacques, 2003). Diferentemente dos

5 Para aprofundamentos, ver Adorno e Horkheimer (2002) e Herbert Marcuse (1982).

planos da década de 60 que viam a cidade como um todo, e muitas vezes sugeriam uma distribuição dos equipamentos públicos e de lazer de forma distribuída por todo o território, o projeto urbano ganha o seu lugar, e o recorte territorial da intervenção passa a ser mais localizado. Projetam o ambiente construído e o equipamento urbano ganha força como possível motor acelerador de transformações urbanas. Esse caráter transformador que o equipamento urbano adquire, e no caso desse trabalho, que as salas de cinema adquirem, parte do pressuposto que a relação entre as salas e o espaço urbano pode promover a revitalização urbana. No entanto, esse trabalho procura mostrar que esse pressuposto tem como pano de fundo uma relação entre a sala e espaço público que acontecia de forma qualificada, principalmente nas décadas de 30 a 50 (período estudado no 2º capítulo) que se perdeu, que estava baseada em um modo de vida que se modificou e em uma relação com a rua que foi completamente alterada. As salas de cinema em São Paulo freqüentemente aparecem nos projetos pensados para revitalização do Centro, por exemplo.

Futuros projetos de recuperação ou restauração das salas não devem estar baseados em relações de edifício e situação urbana que se perderam. O melhor exemplo disso são as freqüentes tentativas de reviver a relação da sala com o espaço público no Centro, na Cinelândia, em um momento em que o modo de vida está cada vez mais centrado na vida privada e o cinema que se mantém em funcionamento é o que melhor relação estabelece com esse modo de vida. Promover projetos que visem restaurar a relação com o espaço público nos mesmos moldes da década de 30 e 50 são projetos saudosistas, reduzindo a reformas arquitetônicas fadadas ao fracasso de público.

Por fim, se o trabalho não responde a todas as questões que suscita, ao menos aparece como uma nova forma de contar a história de São Paulo, através de uma tipologia, a sala de cinema, sua relação como os modos de vida e situação urbana em que está inserida. Essas investigações dizem respeito à mudanças no modo de vida e no projeto e realização do espaço urbano. Essa história, dentre outros, descreve a segregação do espaço urbano, relaciona-se com as alterações do mercado de terras, das centralidades urbanas, com o crescimento horizontal e acelerado, com a dimensão metropolitana e outras tantas questões urbanas que foram cruzando essa relação. Pode ser também lida como uma descrição das mudanças na sociabilidade urbana.

E se estamos falando de sociabilidade, estamos falando de cinema. As pessoas vivem o encontro no cinema. O cotidiano fica para a televisão.

[292] Arquivo Multimeios/ CCSP, 2004).

[292]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e trabalhos acadêmicos

ABUJAMRA, Wilson. *A realidade sôbre o problema favela*. São Paulo: Indústria Gráfica Bentivegna Editora Ltda, 1967.

A CIDADE DA LIGHT: 1889-1930. São Paulo: Superintendência de Comunicação, Departamento de Patrimônio Histórico, Eletropaulo, 1990, v. 1 e 2.

ALMEIDA, Paulo Sérgio. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)*. 2ª edição. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um/Carbono 14, 2004.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. *A Arquitetura de Cinemas na Cidade de São Paulo*. Campinas: Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social do Trabalho, 1999, vol. 1.

ANELLI, Renato (pesquisa e texto); GUERRA, Abílio (coordenação editorial); e KON, Nelson (ensaios fotográficos). *Rino Levi: arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. (Coleção Debates, 163).

_____. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. (Coleção Debates, 116).

ASSAF, Alice Gonzaga. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AYMONINO, Carlo. *Il significato delle città*. 2ª edição. Madrid: H. Blume Ediciones, 1981.

AZEVEDO, Aroldo de. *A cidade de São Paulo – Estudos de geografia urbana. Aspectos da Metrópole Paulista*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, vol. III.

BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Yara Frateschi (trad.). São Paulo: HUCITEC/Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARRO, Máximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. São Paulo, Cinema em close-up, 19-?.

BENJAMIN, Walter. *Parigi, capitale del XIX secolo: i "passages" di parigi*. Torino: Giulio Einaudi, 1986.

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E, 2).

BERNADET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. Edição especial, comemorativa da passagem do 450º aniversário da cidade de São Paulo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, janeiro 2004.

CAMPOS, Candido. Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

CALABI, Donatella. *Il mercato e la città. Piazze, strade, architecture d'Europa in età moderna*. Veneza: Marsilio, 1993.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CIDADE E CULTURA: esfera pública e transformação urbana. Vera M. Pallamin (org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Virando séculos).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEPARTAMENTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS DE "GEOECONOMIAS". *Cinemas no Brasil*. São Paulo: Departamento de Pesquisas Econômicas, 1960.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e Cultura Popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates, 164).

_____. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo: Perspectiva/SESC, 1999. (Coleção Debates, 82).

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (Coleção cidade aberta. Série megalópolis).

FLOREAL, Sylvio. *Ronda da meia-noite*. Paula Porta (coord.). São Paulo: Paz e Terra, 2003. (Coleção São Paulo, 2).

GALVÃO, Maria Rita Elieser. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. São Paulo: USP, Escola de Comunicações e Artes, 1970.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1996. (Coleção Leitura).

GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. (Debates, 111).

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Anuário estatístico do Brasil 1984. Rio de Janeiro: IBGE, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Informática. Serviço de Estatística da Educação e Cultura, v. 45, 1985.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2001*. Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2001.

KOOLHAAS, Rem. *Delirius New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1994.

KOOLHAS, Rem; CHUNG, Chuihua Judy; INABA, Jeffrey; LEONG, Sze Tsung (editores). *Harvard Design School Guide to Shopping*. Cambridge, Inglaterra: Harvard Design School/Taschen, 2001.

LANGENBUCH, Juergen Richard. *A estruturação da Grande São Paulo: estudo de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia, Departamento de Documentação e Divulgação Geográfica e Cartográfica, 1971.

LEMO, Carlos; XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Editora PINI, 1983.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2002. (Coleção Campo Imagético).

MAIA, Francisco Prestes. *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

_____. *Os melhoramentos de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal, 1945.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas, 2001.

MEYER, Regina Prosperi. *Metrópole e Urbanismo: São Paulo - anos 50* [tese]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1991.

MORIBA, Patricia. *Nas telas da liberdade: dos grandes clássicos ao trash*. [Trabalho de conclusão de curso]. São Paulo: Jornalismo, novembro 1991.

MORSE, Richard M.. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo/Serviços de Comemorações Culturais, 1957.

MOURA FILHA, Maria Berthilde. *O cenário da vida urbana: a definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.

OLIVEIRA, Lícia Maria Alves de. *Salas de cinema em São Paulo* [trabalho de graduação]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002.

PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. 2ª edição. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um, 2003. 1ª edição, 1963.

PONTES, José Alfredo Vidigal. *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas à metrópole*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Editora Terceiro Nome, 2003.

PORTO, Antônio Rodrigues. *História da Cidade de São Paulo: Através de Suas Ruas*. São Paulo: Carthago Editorial, 1996.

RAMIREZ, Juan Antonio. *La Arquitectura en el Cine: Hollywood, La Edad de Oro*. Edit. Hermann Blumme, 1986.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 1ª edição. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia Paulistana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002a. (Coleção Debates, 282).

_____. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva: 2002b. (Coleção Debates, 288).

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÃO PAULO – FASTEST GROWING CITY IN THE WORLD. São Paulo: Livraria Kosmos Editora: 1954.

SANTOS, Milton. *Cidade Fragmentada*. São Paulo: 1979.

SCHMIDT, Afonso (1890-1964). *São Paulo de meus amores*. Paula Porta (coord.). São Paulo: Paz e Terra, 2003. 1ª edição em 1954. (Coleção São Paulo, 1).

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SENNET, Richard. *Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. Laura de Mello e Souza, Lília Moritz Schwarcz (coord.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Virando séculos, 7).

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 1996.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990.

SOMEKH, Nadia. *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo: Estúdio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 1997.

TEXTOS ESCOLHIDOS / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

TOLEDO, Benedito Lima de. *Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno*. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *O bairro do Brás*. São Paulo: Arquivo Histórico da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1981. (Série História dos Bairros de São Paulo, I).

VARGAS, Heliana Comim. *Espaço Terciário: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Edição original, 1997.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1987.

Artigos de revistas e livros

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elisabeth Levy... [et al.]. José Lino Grünnewald ... [et al.]. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-80. (Coleção Leitura, 51).

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Janela para o Mundo: Representações do Público sobre o Circuito de Cinema de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca. *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1996. p. 156-195.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. O cinema e a construção da imagem metropolitana em São Paulo. In: PADILHA, Nino (org.). *Cidade e Urbanismo: história, teorias e práticas*. Salvador: Mestrado de Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA, 1998, p. 371-379.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos* / Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Traduções de José Lino Grünnewald ... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 4-28. (Os pensadores).

CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In: *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo, 1987, p. 8-22.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

Cine Bandeirantes. *Revista Acrópole*, n. 13, p. 1-7, 1939.

Cine Barão. *Revista Acrópole*, n. 281, p. 168-169, 1962.

Cine Brasil. *Revista Acrópole*, n. 56, p. 295-258, 1942.

Cine Broadway. *Revista Acrópole*, n. 42, p. 246-8, 1941.

Cinema Circular. *Revista Acrópole*, n. 336, p. 32-3, 1967.

Cine Climax. *Revista Acrópole*, p. 223-4, 1950.

Cine Esmeralda. *Revista Acrópole*, n. 113, 1947.

Cine Goiás. *Revista Acrópole*, n. 167/168, 1952.

Cine Goiás. *Revista Habitat*, n. 7, 1952.

- Cine Jaraguá. *Revista Acrópole*, n. 108, p. 298-302, 1947.
- Cine Jóia. *Revista Acrópole*, n. 171, p. 99-101, 1952.
- Cine Ipiranga. *Revista Acrópole*, n. 58, 1943.
- Cine Ipiranga. *Revista Acrópole*, n. 61, p. 489-493, 1943.
- Cine Marabá. *Revista Acrópole*, n. 87, p. 87-91, 1945.
- Cine Maracanã. *Revista Acrópole*, n. 172, p. 130-131, 1952.
- Cine Marrocos. *Revista Acrópole*, n. 155, p. 289-297, 1951.
- Cine Metro. *Revista Acrópole*, n. 1, p. 44-51, 1938.
- Cine Olido. *Revista Acrópole*, n. 230, p. 67-71, 1957.
- Cine Ópera. *Revista Acrópole*, n. 19, p. 12-19, 1939.
- Cine Paissandu. *Revista Acrópole*, n. 236, p. 404-406, 1958.
- Cine Paris. *Revista Acrópole*, n. 165, p. 365-367, 1952.
- Cine Plaza. *Revista Acrópole*, n. 164, p. 275-278, 1951.
- Cine Regina. *Revista Acrópole*, n. 254, p. 64-66, 1959.
- Cine Rex. *Revista Acrópole*, n. 31, p. 237-240, 1940.
- Cine Ritz São João. *Revista Acrópole*, n. 61, p. 494-496, 1943.
- Cine Roxy. *Revista Acrópole*, n. 20/21, p. 45-52, 1940.
- Cine Trianon. *Revista Acrópole*, n. 215, 1956.
- Cine Tropical. *Revista Acrópole*, n. 161, p. 163-166, 1951.
- Cine Yara. *Revista Acrópole*, n. 133, p. 14-5, 1949.
- Cine Ufa-Palácio. *Revista da Escola Politécnica*, n. 120, 1936.
- Cine Universo. *Revista da Escola Politécnica*, n. 129-134, p. 105-117, 1940.
- LEVI, Rino. Considerações à propósito do estudo acústico de um cinema em construção em São Paulo. *Revista da Escola Politécnica*, n. 119, 1936.
- LEVI, Rino. Considerações à propósito do estudo de um cinema em construção em São Paulo". In: *Revista Polytechnica*, n. 122, abr. 1936.
- LEVI, Rino. Cine Universo. In: *Revista Polytechnica* n. 130, abr. 1939.

GOLDEINSTEIN, Gisela Taschner. Lazer operário e consumo cultural na São Paulo dos anos oitenta. In: *Revista de Administração de Empresas*, n. 31, p.13-35. jul/set 1991.

KRACAUER, Siegfried. Culto ao entretenimento nos palácios de cinema de Berlim. In: *Revista Espaço & Debates*, n.27, p. 10-13, 1989.

LODI, Carlos Brasil. Sviluppo e Problemi di San Paolo. In: *Revista Urbanística dell 'Istituto Nazionale di Urbanística*. 19-?.

MONTEIRO, Lúcia. Volta à Cinelândia - Estado Propõe recuperação de dez cinemas para transformá-los em salas de espetáculos. In: *Veja São Paulo*, n. 26, ano 34, p. 10. jul. 2001.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios – 1912). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2a edição. São Paulo: Art Editora, 1990, p.9-62.

SASSEN, Saskia e ROOST, Frank. A cidade: local estratégico para a indústria global do entretenimento. In: *Espaço & Debates*, n. 41, ano XVII, p. 66-74. 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (coord. geral), SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol.3, p. 514-619.

SIMÕES, Inimá Ferreira. Nunca fui santa (episódios de censura e autocensura). In: *A TV aos anos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 65-94.

VAZ, Lílian Fessler e JACQUES, Paola Berenstein. A cultura na Revitalização Urbana – espetáculo ou participação?. *Espaço & Debates*, n. 23, p. 129-140. jan-dez 2003.

Artigos de jornal

O Comércio de São Paulo, 08 ago.1897.

Correio Paulistano, 31 mar. 1895.

Correio Paulistano, 19 de junho de 1859.

Correio Paulistano, 01 out. 1946.

Folha de S. Paulo, 2º caderno, 02 dez. 1959, p. 11.

Folha de S. Paulo, Atualidades, 02 dez. 1959, p. 9.

Estado de S. Paulo, Caderno 2, 06 dez. 1959, p. 7.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, 09 out. 1960, p. 11.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 01 out. 1961, p. 11.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 04 nov. 1962, p. 11.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 11 nov. 1962, p. 10.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 06 out. 1963, p. 9.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 04 out. 1964, p. 9.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 03 out. 1965, p. 11.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 02 out. 1966, p. 7.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 09 out. 1966, p. 7.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 19 out. 1967, p. 7.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 22 out. 1967, p. 9.
Folha de S. Paulo, 1º caderno, 19 out. 1968, p.17.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14 set. 1969, p. 9.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 04 out. 1970, p. 63.
Folha de S. Paulo, 6º caderno, 10 out. 1971, p. 63.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 07 out. 1972, p. 33.
Folha de S. Paulo, Caderno de domingo, 08 out. 1973, p. 75.
Folha de S. Paulo, Caderno de domingo, 06 out. 1974, p. 55.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 05 out. 1975, p. 77.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08 out. 1975, p. 33.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 12 out. 1975, p. 75.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 03 out. 1976, p. 67.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 08 out. 1977, p. 33.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 01 out. 1978, p. 75.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 22 set. 1979, p. 35.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 04 out. 1980, p. 29.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 12 set. 1981, p. 31.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, 16 set. 1982, p. 37.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 19 set. 1982, p. 61.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 02 out. 1983, p. 69.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 05 out. 1983, p. 29.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 06 out. 1984, p. 45.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 01 out. 1985, p. 33.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 11 out. 1986, p. 95.
Folha de S. Paulo, Caderno 2, 04 out. 1986, p. 11.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 04 out. 1987, p. 65.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 05 out. 1987, p. 27.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 02 out. 1988, p. 11.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 02 out. 1989, p. 9.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 22 jun. 1990, p. E-19.
Folha de S. Paulo, Ilustrada, 01 out. 1990, p. F-9.
Quem pinta sou eu, ninguém mais sabe. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 16 nov. 2003, p. E-4.
O Cinema Paradiso brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, Cidades, 24 jul. 2004, p. C-1 e C-3.

Leis e decretos

SÃO PAULO. Decreto-Lei nº 41, de 03 de agosto de 1940. Regulamenta as construções na avenida Ipiranga e dá outras providências. Anais da Câmara Municipal de São Paulo, SP, 1940, p. 42-47.

SÃO PAULO. Decreto-Lei nº 92, de 02 de maio de 1941. Dispõe sobre regulamentação especial de construções na zona central, altera o perímetro desta, e dá outras providências. Anais da Câmara Municipal de São Paulo, SP, 1941, p. 32-36.

SÃO PAULO. Ato nº 1.470, de 14 de setembro de 1938. Aprova o plano de alargamento da rua Ipiranga e dá outras providências. Anais da Câmara Municipal de São Paulo, SP, 1938, p. 201-202.

ANEXO I
LISTAGEM DAS DIVERSÕES 1897-1914

ID	Nome	Endereço	Ano
1	Cabaré do Sapo Morto	Rua de São João, 67	1897
2	Casa Levy	Rua Quinze de Novembro, 33/ Rua Boa Vista, 31-A	1897
3	Chácara Dulley	Rua do Bom Retiro, 48	1897
4	Circo Americano	Largo da Luz	1897
5	Circo Lusitano	Largo da Luz	1897
6	Circo Cosmopolita (Circo de Touros)	Rua Piratininga, 5	1897
7	Circo de Touros	Parque da Vila Mariana	1897
8	Circo Universal	Praça da República	1897
9	Coliseu Festa Alegre	-	1897
10	Eugênio Hollender	Rua Direita, 18	1897
11	Exposição Zoológica	Rua Quinze de Novembro, 17	1897
12	Fonógrafo	-	1897
13	Fotografia Animada	Rua da Quitanda, 6	1897
14	Frontão Francês	Rua Cerqueira César, Penha	1897
15	Frontão Paulista	Rua Onze de Junho, 8	1897
16	Hipódromo Paulistano	Alto da Mooca	1897
17	Jardim Palácio do Governo	-	1897
18	Jardim Público	-	1897
19	Lanterna Mágica	-	1897
20	Museu de Cera	Polytheama	1897
21	Museu de Cera	Rua José Bonifácio, 37-A	1897
22	Presépio	Rua de Santo Amaro, 100	1897
23	Restaurante Internacional	-	1897
24	Salão do Circolo Filodramatico Ermette Novelli	Rua Quintino Bocaiúva, 35	1897
25		Rua do Paredão, junto ao Viaduto do Chá	1897
26	Salão Fortuna	-	1897
27	Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	Rua Direita, 11	1897
28	Salão Paucicéa	Rua Quinze de Novembro, 38	1897
29	Salão Progredior	Rua Quinze de Novembro, 38	1897
30	Salão Steinway	Rua de São João, 61	1897
31	Salão Urânia	Rua Boa Vista, 19/ mudou-se para Rua Quinze, 17	1897
32	Teatro Apolo	Rua Boa Vista, s/n	1897
33	Teatro Polytheama	Rua de São João com Rua Anhangabaú	1897
34	Teatro São José	Praça Dr. João Mendes	1897
35	Velódromo Paulista	Rua da Consolação, 85	1897
36	Vitascópio	-	1897
37	Autômato Bosco	-	1898
38	Boliche do Centro Paulista	Rua São Bento, 63	1898
39	Boliche Esportivo	Teatro Polytheama	1898
40	Boliche Pindorama	Vila de Santo Amaro	1898
41	Boule Club	Rua do Gasômetro, 114	1898
42	Cassino Espanhol	-	1898
43	Cinematógrafo	Teatro Apolo	1898
44	Circo Badu	Praça da República e Parque da Luz	1898
45	Circo Frank Brown	Teatro Polytheama	1898
46	Circo Japonês	Largo da Luz	1898
47	Circo Lusitano	Praça da República	1898
48	CIA. de Diversões e Esportes	Rua Boa Vista, 48	1898
49	Diaphanorama	Teatro Apolo	1898
50	Eldorado Paulista	Ladeira de São João	1898
51	Fantascópio	-	1898
52	Fonógrafo	Teatro Apolo	1898
53	Frontão Boa Vista	Rua Boa Vista, 48	1898
54	Largo da Misericórdia	-	1898
55	Parque de Bois de Bologne	Ponte Grande	1898
56	Parque Paulista	Avenida Paulista	1898
57	22	Capela de Santa Cruz da Tabatinguera	1898
58	Quermesse	Praça da República	1898
59	São Paulo Sport	Rua Moreira César, 35	1898
60	Ao Carioca	Rua de São João , 55	1899

61	Café-Cantante	Avenida Rangel Pestana, 72-A	1899
62	Café Central	Avenida Intendência, 123	1899
63	Café-Concerto	na Floresta, Ponte Grande	1899
64	Casa Novidades Americanas	Rua do Rosário, 8	1899
65	Circo Pery	Praça da República	1899
66	Circo Universal	Largo da Concórdia	1899
67	Eugênio Hollender	Rua Benjamin Constant, 6	1899
68	Geo L. Hurley	Rua Boa Vista, 31-A	1899
69	Gustavo Figner	Rua de São Bento, 50	1899
70	Jogo de Argolas	Largo do Rosário, 12	1899
71	Montanhas Russas	Praça da República	1899
72	Motoscópio	Rua São Bento, 14	1899
73	Panorama	Jardim da Luz	1899
74	Parque da Cantareira	Parque da Cantareira	1899
75	Quermesse	Rua Formosa, 12	1899
76	Salão Eden Club	Rua Florêncio de Abreu, 22	1899
77	Salão de Esgrima	Rua de São Bento, 57	1899
78	Salão do Familiar Club	Rua General Osório, 34	1899
79	Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	Rua Líbero Badaró, 20	1899
80	Salão Íris	Rua do Rosário, 2	1899
81	Salão New York em São Paulo	Rua Quinze de Novembro, s/n	1899
82	Salão da Sociedade Congresso Luso-Brasileiro	Rua da Caixa D'água, 8	1899
83	Salão Taco de Ouro	Rua Marechal Deodoro, esquina com Rua Senador Feijó	1899
84	Teatro Apolo	-	1899
85	Teatro Sant'Ana	Local do Antigo Apolo	1899
86	Café da Luz	-	1900
87	Casa de Músicas Impressas	Rua Santa Ifigênia, 152	1900
88	Cassino Paulistano	Rua do Carmo, 38-A	1900
89	Cinematógrafo	Praça da República	1900
90	Circo Holmer	Teatro Polytheama, depois Praça da República	1900
91	Circo da Luz	Largo da Luz	1900
92	Club Guarani	Rua da Caixa D'água, 6	1900
93	Club Internacional	Rua Quinze de Novembro, s/n	1900
94	Exposição da Baleia Monstro	Na Floresta	1900
95	Exposição de Cobras	Rua Quinze de Novembro, 11	1900
96	Exposição do Porco Monstro	Jardim da Aclimação	1900
97		Rua Quinze de Novembro, s/n	1900
98	Hipódromo Mecânico	Praça da República	1900
99	Mesquita Árabe em Miniatura	Rua Ipiranga, 12	1900
100	Museu Histórico do Estado	-	1900
101	Panoramas	Rua do Rosário, 5	1900
102	Parque da Consolação	Velódromo Paulista	1900
103	Presépio	Rua Galvão Bueno, 43	1900
104	Quermesse	Rua José Bonifácio, 3-A	1900
105	Quermesse	Na Galeria Webendoerfer, Rua Quinze com Boa Vista	1900
106	Salão do Eden Club	-	1900
107	Salão de La Giovane Italia	Rua Santa Rosa, 6	1900
108	Salão Paris em São Paulo	Rua do Rosário, 5	1900
109	Salão da Rotisserie Sportsman	Rua de São Bento, 61	1900
110	Teatrinho João Minhoca	Praça da República	1900
111	Tiro ao Alvo	Rua de São João, contíguo ao Polytheama	1900
112	Biográfico de Maio	Eldorado Paulista	1901
113	Café Brandão	Rua São Bento, 67	1901
114	Casa Edison	Rua do Rosário, 8-A	1901
115	Casa Fuchs	Rua de São Bento, 83-A	1901
116	Casa L. Grumbach	Rua de São Bento, 91	1901
117	Casa Sigmund	Rua da Boa Vista, 31-A	1901
118	Cassino Paulista	Rua de São João, 21	1901
119	Cinematógrafo (ar Livre)	Rua Quinze de Novembro	1901
120	Circo Chileno	Largo da Concórdia, depois Largo Coração de Jesus	1901
121	Circo Fernandes	Praça da República	1901

122	Circo Holmer	Rua Piratininga, esquina do Largo do Brás	1901
123	Circo Novo Mundo	Largo da Concórdia	1901
124	Circo Spinelli	Largo da Concórdia	1901
125	Coliseu Antartico do Brás	Rua Dona Antônia de Queiroz	1901
126	Exposição Artístico-Religiosa	Rua de São Bento, 97	1901
127	Exposição de um Cadáver	Rua Quinze de Novembro, 8	1901
128	Grande Biógrafo Lumière	Teatro Sant'Ana	1901
129	Paulicéa Phantástica	Rua do Rosário, 5	1901
130	Polytheama- Concerto	Rua de São João, s/n	1901
131	Recreio Antártico do Brás	Avenida Rangel Pestana, 142	1901
132	Salão do Centro Dramático Recreativo	Rua Líbero Badaró, 20	1901
133	Salão Excelsior	Rua Florêncio de Abreu, 29	1901
134	Salão Paris em São Paulo	Rua de São Bento, 77	1901
135	Salão Sport	Rua da Boa Vista, na Galeria Cristal	1901
136	Salão Variétés	Largo de São Francisco, 5	1901
137	Velódromo Mecânico Grosset	Polytheama	1901
138	Bilhares Franceses	Rua da Conceição, 5	1902
139	Biógrafo Americano	Cassino Paulista	1902
140	Casa Edison	-	1902
141	Cassino Penteado	Rua Rodrigues dos Santos, 2	1902
142	Cineógrafo Lubin	Rua Quinze de Novembro, 63	1902
143	Cinephone	Salão Paris em São Paulo	1902
144	Circo Clementino	Largo do General Osório	1902
145	Exposição Artístico-Religiosa	Rua Direita, 4	1902
146	Exposição Municipal	-	1902
147	Fotoveramovil	-	1902
148	Pavilhão Moderno	Largo Brigadeiro Galvão	1902
149	Photophone Lírico	Paulicéa Phantástica	1902
150	Raio- X	Rua Quinze de Novembro, 63	1902
151	Rinha	Travessa do Hospício	1902
152	Salão da Cercle Français	Rua Marechal Deodoro, 8	1902
153	Salão Variétés	Rua de São João, 53	1902
154	Teatrinho Gargi	Rua dos Imigrantes, 180	1902
155	A L'Incredible	Rua Direita, 24-A	1903
156	Bioscópio Captotricon	Teatro Sant'Ana	1903
157	Café-Cantante	Rua da Estação, 37-A	1903
158	Café-Cantante Griselda	Avenida Rangel Pestana, 156	1903
159	Casa Beethoven	Rua de São Bento, 30	1903
160	Casa E. Bevilacqua	Rua São Bento, 14	1903
161	Casa Lebre	Rua Direita, 2 e Quinze, 1	1903
162	Circo Americano	Praça Dr. João Mendes, depois Alameda Limeira, Largo do Paissandu, Largo da Concórdia	1903
163	Circo Cosmopolita	Alameda Barão de Limeira, s/n	1903
164	Circo Paraense	Largo da Concórdia, e depois Rua Brigadeiro Tobias, 78	1903
165	Circo Salvini	Largo da Concórdia, e depois na Rua Marechal Deodoro no local do Teatro São José, Largo Coração de Jesus	1903
166	Confeitaria Fasoli	Rua Direita, 5	1903
167	Confeitaria D'Oeste	Rua São Bento, 2	1903
168	Exposição Zoológica	Rua Direita, 29	1903
169	L'Aster	Teatro Sant'Ana	1903
170	Panorama	Rua Onze de Junho, s/n	1903
171	Parque Antartica	-	1903
172	Presépio Mecânico	Rua dos Gusmões, 20	1903
173	Teatro do Grêmio Dramático da Lapa	Bairro da Lapa	1903
174	Teatro Popular	Rua do Gasômetro, 114	1903
175	Art Nouveau Rink	Rua de São João, 21	1904
176	Bailes Populares	Nas ruas General Osório, São Caetano, Vitorino Carmilo, 84	1904
177	Bosque da Saúde	-	1904
178	Carrossel Santos Dumont	Praça Dr. João Mendes	1904
179	Casa Edison	Rua de São Bento, 26	1904

180	Circo Temperani	Praça Dr João Mendes	1904
181	Circo Variedades	Praça Dr João Mendes	1904
182	Columbia Elite Roller Skating Rink	Rua Onze de Junho, 8	1904
183	Confeitaria Castelões	Rua Quinze de Novembro, s/n	1904
184	Confeitaria Paulicéa	Rua Quinze de Novembro, 29-A	1904
185	Exposição de Algodão	-	1904
186	Exposição dos Índios Bororós	Rua Direita, 29	1904
187	Exposição Preparatória	Largo de São Francisco, 5	1904
189	Quermesse	Parque Antártica, Bosque da Saúde, Jardim da Luz, Teatro Sant'Ana	1904
190	Rinha Paulista	Rua do Glicério, 24	1904
191	Rink Cosmópolis	Rua do Gasômetro, 114	1904
192	Salão Carlos Gomes	Rua de São José, s/n	1904
193	São Paulo Star Skating Rink	Rua Onze de Junho, 3	1904
194	Teatro Guarany	Rua do Paraíso, 32	1904
195	Ao Empório Artístico	Rua do Rosário, 4-A	1905
196	Bioscópio Norte-Americano	Teatro Sant'Ana	1905
197	Casa di Franco	Rua do Rosário, 8-A	1905
198	Cinefatimatógrafo	Teatro Sant'Ana	1905
199	Cinematógrafo Falante	Teatro Sant'Ana	1905
200	Circo Juvenil Paulista	Avenida da Intendência, 48	1905
201	Circo Oriente	Rua dos Imigrantes, 2	1905
202	Circo Teatro- François	Praça João Mendes, depois Largo Coração de Jesus	1905
203	Coliseu Espanhol (Circo de Touros)	Travessa particular da Rua Anhangabaú	1905
204	Columbia Skating Rink	-	1905
205	Confeitaria Suíça	Praça da República, 12-A	1905
206	Exposição de Animais	-	1905
207	Grupo Dramático Odeon	-	1905
208	Museu Zoológico	Rua Florêncio de Abreu, 20-A	1905
209	Panorama de São Paulo	Salão Progredior	1905
210	Praça Antonio Prado	Antigo Largo do Rosário	1905
211	Presépio Mecânico	Rua da Cantareira, 8	1905
212	Recreio da Luz	Rua da Estação, 41	1905
213	Recreio Tauromáquico Paulistano (Circo de Touros)	Rua Brigadeiro Tobias com Rua Anhangabaú	1905
214	Rink Antartica	-	1905
215	Salão Alhambra	Rua da Boa Vista, galeria Cristal	1905
216	Salão do Club Espéria	-	1905
217	Casa di Franco	Rua de São Paulo, 59	1906
218	Cinematógrafo Falante	Teatro Sant'Ana	1906
219	Circo de Cavalinhos de Pau	Largo do Arouche	1906
220	Circo de E.C. Ray	Polytheama	1906
221	Circo Internacional	Avenida Tiradentes, s/n	1906
222	Circo Pavilhão Fluminense	Rua da Consolação, em frente a Rua Maria Antônia	1906
223	Circo-Teatro Pavilhão Brasileiro	Praça Dr. João Mendes	1906
224	Circo Teatro Tavares	Praça Dr. João Mendes	1906
225	Exposição de Animais Embalsamados	Rua Marechal Deodoro, 32	1906
226	Exposição Animais (segunda)	Posto Zootécnico da Mooca	1906
227	Exposição de Túmulos de Jesus Cristo	Salão Progredior	1906
228	Ferro-Carril Asiático	Rua Onze de Junho, 8	1906
229	Minolindo	Teatro Sant'Ana	1906
230	Moulin Rouge	Largo Paissandu	1906
231	Salão Bevilacqua	Rua de São Bento, 14	1906
232	Teatro Minerva	Largo do Cambuci	1906
233	Várzea do Carmo	-	1906
234	Auto-Tours	Rua Quinze de Novembro, 38	1907
235	Bijou-Theatre	Rua São João, junto ao Polytheama	1907
236	Biógrafo	Éden- Theatre	1907
237	Cinematógrafo Japonês	Salão da Rotisserie Sportsman	1907
238	Cinematógrafo Kinema-Theatre	Rua Quinze de Novembro, 52	1907
239	Cinematógrafo Pathé	Teatro Popular, Sant'Ana e Progredior	1907
240	Cinematógrafo Paulista	Rua de São Bento, 59	1907

241	Cinematógrafo Richebourg	Sant'Ana, Polytheama e Bijou-Theatre	1907
242	Cinematógrafo Warwick	Polytheama	1907
243	Circo Meystrick	Praça Dr. João Mendes	1907
244	Circo Of Novidades	Largo Coração de Jesus	1907
245	Circo União Artística	Praça Dr. João Mendes	1907
246	Cia Paulista de Eletricidade	Rua de São Bento, 55	1907
247	Presépio Mecânico	Rua Quintino Bocaiúva, 20	1907
248	Rinha	Rua do Lavapés, 24	1907
249	Salão Novo Século	Largo de São Bento, 10	1907
250	Salão da Rotisserie Sportsman	Rua de São Bento, 59	1907
251	American Novelty	-	1908
252	Bioscópio Sncrônico	Salão Progredior	1908
253	Campo do Osório	Entre as ruas do Glicério e da Mooca	1908
254	Casa Verdi	Rua de São Bento, 82	1908
255	Cine- Synchrophone Pathé	Progredior	1908
256	Cinema Excelsior	Jardins do Liceu Diocesano	1908
257	Cinema Palace	Ladeira do Piques,7-A	1908
258	Cinema Paulista	Rua Marechal Deodoro, s/n	1908
259	Cinematógrafo	Bairro de Santana	1908
260	Cinematógrafo	Rua do Seminário,s/n	1908
261	Cinematógrafo do Brasil	Rua de São Bento, 59	1908
262	Cinematógrafo (de Candburg)	Pavilhão Elisa Brose	1908
263	Cinematógrafo Colosso	Teatro Sant'Ana	1908
264	Cinematógrafo da Exposição Nacional	Teatro Sant'Ana	1908
265	Cinematógrafo Falante	Iris Theatre	1908
266	Cinematógrafo Parisiense	Rua do Bom Retiro, 70	1908
267	Cinematógrafo Reclame	Largo da Misericórdia	1908
268	Cinematógrafo Serrador	Jardim da Luz	1908
269	Edison Cynema	Rua Mauá, 71	1908
270	Exposição Preparatória para exposição Nacional	Avenida Tiradentes, s/n	1908
271	Fregoligraph	Teatro Sant'Ana	1908
272	Grand Cinématographe Franco-Brésilien	Polytheama	1908
273	High-Life Cinema	Largo do Arouche, 65	1908
274	Íris- Theatre	Rua do Anhangabaú, 12 e 14	1908
275	Pavilhão Elisa Brose	Praça Dr. João Mendes	1908
276	Quermesse	Jardim da Luz	1908
277	Salão de atos do Liceu	Alameda Nothmann,s/n	1908
278	Salão Guarani	Rua do Lavapés, 13	1908
279	Salão Lira	Largo do Paissandu,20	1908
280	Salão Nasi	Rua dos Pescadores, s/n	1908
281	American Cinema	Rua Barra Funda, 151	1909
282	Bar	Avenida Tiradentes, 240	1909
283	Bijou- Salon	Rua de São João junto ao Bijou- Theatre	1909
284	Cinema Guarani	Salão Guarani	1909
285	Cinema Popular	Avenida Rangel Pestana, 140	1909
286	Confeitaria Pinoni	Rua de São Bento, 47	1909
287	Eden-Cinema	Rua de São Bento, 33	1909
288	Exposição de Feras	Rua da Boa Vista, 23	1909
289	Gallina&CIA.	Rua de São Bento, 30	1909
290	Gentil- Theatre	Largo do Paissandu, s/n	1909
291	Ideal-Cinema	Rua Barão de Itapetininga, 44	1909
292	J.Stolze	Rua Quinze de Novembro, 29-A	1909
293	Lírico- Cinema	Antigo Eden-Theatre	1909
294	Ola Giratória	Rua de São João, em frente ao Bijou- Theatre	1909
295	Parque Rebouças	Avenida Rebouças, 22	1909
296	Pavilhão Paulistano	Avenida Tiradentes, s/n	1909
297	Petit Cinema	Rua Marquês de Itu, 50 e 50-A	1909
298	Radium-Cinema	Rua de São Bento, 59	1909
299	Recreio das Perdizes	Rua das Palmeiras, 165	1909
300	Salão Celso Garcia	Rua do Carmo, 39	1909
301	Salão das Classes Laboriosas	V.S. Celso Garcia	1909

302	Salão do Club Germânia	Rua Onze de Junho, 9	1909
303	Salão Itália Fausta	Rua Florêncio de Abreu, 45	1909
304	Salão do Instituto Histórico	Rua Benjamin Constant, s/n	1909
305	Smart Cinema	Largo do Arouche	1909
306	Sport Hall	Rua do Anhangabaú, 10 e 12	1909
307	Teatro Cassino	Rua 24 de Maio, 40	1909
308	Teatro São José	Rua Xavier de Toledo, esq. com a Barão de Itapetininga	1909
309	Brasil Cinema	Rua Barão de Itapetininga, s/n	1910
310	Chantecler Theatre	Rua General Osório, 77	1910
311	Cinema Odeon	Rua Marquês de Itu, s/n	1910
312	Cinema São João	Rua de São João, 371	1910
313	Cinematógrafo Cantante	Bijou- Theatre	1910
314	Circo Pavilhão Americano	Avenida Brigadeiro Luís Antônio, s/n	1910
315	Exposição do Aeroplano São Paulo	Diante do Polytheama	1910
316	Exposição de Scuris Vivas	Salão Ilusão	1910
317	Grand Bazar Parisien	Rua de São Bento, 87	1910
318	Grande Circo Zoológico Norte-Americano	Polytheama	1910
319	Pavilhão dos Campos Elísios	-	1910
320	Pavilhão Halley	Avenida do Ipiranga, s/n	1910
321	Pavilhão das Rosas	Teatro Cassino	1910
322	Real Cinema	Rua da Graça, 144	1910
323	Royal Cinema	Rua de São Lázaro, 19	1910
324	Royal- Theatre	Largo do Paissandu	1910
325	Salão da Associação Cristã de Moços	Rua do Rosário, 15	1910
326	Salão Ilusão	Rua de São João, ao lado do Bijou-Theatre	1910
327	Salão da Sociedade Científica de São Paulo	Rua Quinze de Novembro, 20	1910
328	Sport Parisien	Rua de São João, 41	1910
329	Teatro Colombo	-	1910
330	Amerikan Cinema	Avenida Celso Garcia, 40	1911
331	Brás- Bijou	Avenida Rangel Pestana, 148	1911
332	Brasil Cinema	Rua dos Andradas	1911
333	Cinema Belém	Avenida Celso Garcia, 228	1911
334	Cinema Canante(Gaumont)	Radium	1911
335	Cinema Congresso	Rua do Teatro, 9 e 11	1911
336	Cinema Familiar	Rua General Jardim, s/n	1911
337	Cinema Liberdade	-	1911
338	Circo Clementino	Avenida Rangel Pestana, 331, junto a Rua Maria Marcolina	1911
339	Circo Sport	Rua Maria Marcolina, esquina com Rua Chavantes	1911
340	Eden Cinema	Rua de São Caetano, 11	1911
341	Eldorado Cinema	Rua Quintino Bocaiúva, 39	1911
342	Flor do Oriente	Rua do Oriente, 41	1911
343	Gran Circo	Alameda Barão de Limeira, s/n	1911
344	Ideal Cinema	Rua do Gasômetro, 35 e 37	1911
345	Ísis- Theatre	Rua do Gasômetro, 47	1911
346	Liberdade- Theatre	Rua da Liberdade, 38	1911
347	Pavilhão Oriente	Rua Henrique Dias, esquina da Rua Rodrigues dos Santos	1911
348	Pavilhão Paulista	Rua Dr. Abranches, s/n	1911
349	Salão do Correio Paulistano	Rua do Rosário, 8 e 12	1911
350	Salão Te-Be	Largo de Guianazes	1911
351	Smart Cinema	Praça Alexandre Herculano, 94	1911
352	Teatro Carlos Gomes	Largo do Paissandu	1911
353	Teatro Cassino	Rua D. José de Barros, 8	1911
354	Teatro Municipal	Rua Barão Itapetininga, s/n	1911
355	Teatro Recreio	Rua da Barra Funda, s/n	1911
356	Teatro Rink	Rua Brigadeiro Luís Antônio, 69	1911
357	Teatro São Paulo	Praça São Paulo	1911
358	Theodor Langgaard & Cia	Rua Quinze de Novembro, 37	1911
359	Au Cabaret	Praça Antônio Prado, 2	1912
360	Bar Majestic	Rua de São Bento, 61-A	1912
361	Bebê Cassino	Jardim da Aclimação	1912

362	Casa Bevilacqua	Rua Direita, 7	1912
363	Casa Murano	Rua Marechal Deodoro, 38	1912
364	Cinema Ambrósio	Rua das Flores, 68 e 70	1912
365	Cinema Elite	Rua Barão de Iguape, s/n	1912
366	Cinema Guaianazes	Largo de Guaianazes	1912
367	Cinema da Lapa	Rua Trindade, 19	1912
368	Cinema Recreio	Rua Major Diogo, 39	1912
369	Cinema São João	Rua da Mooca, 436	1912
370	Cinematógrafo	Club de Regatas São Paulo	1912
371	Circo Chileno	Rua Marechal Deodoro, próximo ao Largo da Sé	1912
372	Circo Philadelphia	Junto ao parque Antartica	1912
373	Companhia Cinematográfica Brasileira	Rua Brigadeiro Tobias, 52	1912
374	Cia Internacional Cinematográfica	Rua da Conceição, 5 e 5-A	1912
375	Cia Sports e Atrações	Praça da República	1912
376	Diversão Familiar	Rua Gomes Cardim, 20	1912
377	Empresa Cinematográfica de Angelino Stamile	Rua Quinze de Novembro, 16	1912
378	Empresa Cinematográfica Jatahy-Cine	Rua Quintino Bocaiúva, 4, depois mudou-se para a Rua Santa Ifigênia, 3-A	1912
379	Empresa Pascoal Segreto	Rua 24 de maio, s/n	1912
380	Empresa Teatral Brasileira	Rua Brigadeiro Tobias, 52	1912
381	Festas Romanas	Parque Antartica	1912
382	Flor Cinema	Rua da Conceição, 5	1912
383	Grande Empresa Cinematográfica Staffa	Rua Duque de Caxias, 23	1912
384	Ideal Cinema	-	1912
385	Museu de Cera Anatômico	Rua Quinze de Novembro, 37	1912
386	Praça da República (banda no coreto)	Praça da República	1912
387	Quermesse	Jardim da Luz	1912
388	Restaurante Prince-Carnaval	Rua Quinze de Novembro, 4	1912
389	Salão Consortório	-	1912
390	Salão do Ginásio São Bento	Largo de São Bento	1912
391	Salão da Sociedade Leale Oberdan	Rua Brigadeiro Machado, 5	1912
392	Savoia-Theatre	Rua Conselheiro Ramalho, 205	1912
393	Skating Palace	Praça da República, 50	1912
394	Teatro Cassino	-	1912
395	Teatro Rio Branco	Rua General Osório, 77	1912
396	Bazar da Lira	Rua Marechal Deodoro, 38-B	1913
397	Bijou Santa Marina	Água Branca	1913
398	Cassino Antartica	Rua do Anhangabaú, 67	1913
399	Cinema Avenida	Avenida Rangel Pestana, 111	1913
400	Cinema Barra Funda	Rua Barra Funda, 16	1913
401	Cinema Bresser	Rua Bresser, 55	1913
402	Cinema Campos Sales	Rua Conselheiro Ramalho, 205-A	1913
403	Cinema Independência	Largo do Cambuci	1913
404	Cinema Maria José	Rua Major José Bento, s/n	1913
405	Circo Naska	Avenida Rangel Pestana, s/n	1913
406	Companhia Kinemacolor de São Paulo	Rua da Conceição, 1	1913
407	Empresa Alberto Andrade	Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 69	1913
408	Eros Cinema	Rua Piratininga, s/n	1913
409	Estabelecimento Musical Sotero de Souza	Rua Líbero Badaró, 48	1913
410	Excelsior Theatre	Rua de São Caetano, 226	1913
411	Grande Circo Norte- Americano Shipp&Fellus	Teatro Colombo	1913
412	Marconi Theatre	Rua Correia de Melo, 6	1913
413	Palace Theatre	Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 69-A	1913
414	Parque Belgo Brasileiro	Rua Vilela, 1	1913
415	Pathé Palace	Praça Dr. João Mendes	1913
416	Pavilhão Chileno	Brás	1913
417	Quermesse	Jardim da Infância	1913
418	Royal Theatre	Rua Sebastião Pereira, 62 e 66	1913
419	Salão Cinema	Avenida Rangel Pestana, 122	1913
420	Scala Theatre	Rua Barão de Itapetininga, 14	1913
421	Theatre Cristal	Rua Lopes Chaves, 37	1913

422	Bar e Diversões	Rua Líbero Badaró, 132-A	1914
423	Bijou- Aurora	Rua Aurora, 59	1914
424	Bijou- Oriente	Rua Oriente, s/n	1914
425	Cabaret de L'Etoile Montmatre	Rua Conselheiro Crispiniano, 19	1914
426	Café Brazil	Rua Quinze de Novembro, s/n	1914
427	Cinema American	Rua da Consolação, 324	1914
428	Cinema Celso Garcia	Avenida Celso Garcia, 42	1914
429	Cinema São José	Rua Nova São José, 22	1914
430	Cinema Theatre	Rua General Jardim, 57	1914
431	Cinema Teatro Tiradentes	Avenida Tiradentes, 110 e 112	1914
432	Circo Europeu	Avenida Rangel Pestana, 202	1914
433	Circo Fá	Polytheama	1914
434	Circo de Feras	Polytheama	1914
435	Circo François	Rua de São João, 256	1914
436	Circo Inglês	Polytheama	1914
437	Competidora	Rua da Conceição, 13-A	1914
438	Follies Bergéres	Ladeira de Santa Ifigênia, 7	1914
439	Oklahoma Ranch Wild West	Várzea do Carmo	1914
440	Teatro Espéria	Rua Conselheiro Ramalho, 132	1914
441	Teatro Marconi	Rua Viscondede Três Rios, s/n	1914
442	Teatro da Paz	Rua João Teodoro, 47	1914
443	The Edison Cinema	Rua da Boa Vista, 68	1914

ID_INIMA	ID_1960	ID_1984	ID_2000	NOME	END_COM	NO	BAIRRO	MUNICIPIO
			56	ABC PLAZA	AV INDUSTRIAL	600		SANTO ANDRE
1				ALADIM	AV CELSO GARCIA	3749		SAO PAULO
2				ALAMO				SAO PAULO
3				ALHAMBRA	R DIREITA	33 (233)		SAO PAULO
4				AMAZONAS	R PDE DAMIAO	67		SAO PAULO
5				AMERICA				SAO PAULO
			26	ANALIA FRANCO	AV REG FEIJO	1739	JARDIM ANALIA FRANCO	SAO PAULO
6	2			ANCHIETA	R SILVA BUENO	2404	IPIRANGA	SAO PAULO
	1			ANCHIETA	R MAL DEODORO	919		SAO BERNARDO DO CAMPO
	3			APARECIDA	AV JACANA	635	TUCURUVI	SAO PAULO
	4			APARECIDA	R CEL P D BATISTA	S/N		ITAPECERICA DA SERRA
7	5			APOLLO	R CONS NEBIAS	211		SAO PAULO
	6			ARARAT	R GUAIPA	913	VILA LEOPOLDINA	SAO PAULO
	7			ARCA	AV FAGUNDES FILHO	634	SAUDE	SAO PAULO
8				ARCADES	AV IPIRANGA	808		SAO PAULO
9				ARIZONA	AV RIO BRANCO	49		SAO PAULO
	8			ARLEQUIM	AV BRIG LUIZ ANTONIO	1.461	LIBERDADE	SAO PAULO
10		1		AROUCHE	LG DO AROUCHE	426	CENTRO	SAO PAULO
11	9			ART PALACIO	AV S JOAO	419	CENTRO	SAO PAULO
12	10			ASTOR	AV PAULISTA	2073		SAO PAULO
13	11			ASTRAL	R COTOXO	1013	POMPEIA	SAO PAULO
	12			ATILA	R VISCONDE DE INHAUMA	402		SAO CAETANO DO SUL
14				ATLAS				SAO PAULO
15				AUGUSTUS	AV RIO BRANCO	300		SAO PAULO
16	13			AUREA	R AURORA	522	SANTA EFIGENIA	SAO PAULO
		2		AUTOCINE CHAPARRAL	AV CDSSA ELIZABETE DE ROBIANO	2000	MARGINAL TIETE	SAO PAULO
	14			AVENIDA	AV V PINHEIRO FRANCO	56		MOGI DAS CRUZES
17				AVENIDA (PAISSANDU)	LGO DO PAISSANDU			SAO PAULO
18				AVENIDA (SAO JOAO)	AV S JOAO	335		SAO PAULO
19				BABYLONIA	AV RANGEL PESTANA	2079		SAO PAULO
20	15			BANDEIRANTES	LGO DO PAISSANDU	138	CENTRO	SAO PAULO
21				BARAO	R BR DE ITAPETININGA	255		SAO PAULO
22			17	BELAS ARTES	R DQ CONSOLACAO	2423		SAO PAULO
	16			BERTIOGA	R TERZINA	625	VILA BERTIOGA	SAO PAULO
23		3		BIARRITZ	AV BRIG LUIS ANTONIO	2332		SAO PAULO
24		4		BIJOU	PCA FRANKLIN ROOSEVELT	172	CENTRO	SAO PAULO
25				BIJOU-PALACE	AV S JOAO			SAO PAULO
26				BIXIGA (CINECLUBE)	R TREZE DE MAIO	124		SAO PAULO
	17			BOREAL	LGO S JOAO BATISTA	4		SAO BERNARDO DO CAMPO
27	18			BOULEVARD	R ANTONIO DE GODOI	83	CENTRO	SAO PAULO
	19			BRAS	AV RANGEL PESTANA	2.079	BRAS	SAO PAULO
28	20			BRAS POLYTEAMA	AV CELSO GARCIA	223	BRAS	SAO PAULO
29	22			BRASIL	R TEODORO SAMPAIO	2546	PINHEIROS	SAO PAULO
	21			BRASIL	AV BRASIL	805		FERRAZ DE VASCONCELOS
30				BRASILANDIA			VILA BRASILANDIA	SAO PAULO
31	23			BRASILIA	R BRIG GALVAO PEIXOTO	354		SAO PAULO
		5		BRAZ	AV CELSO GARCIA	609	BRAS	SAO PAULO
32				BRETAGNE				SAO PAULO
33				BRISTOL	AV PAULISTA	2064		SAO PAULO
	24			BROADWAY	AV S JOAO	560	CENTRO	SAO PAULO
34				BROADWAY (I)	AV S JOAO	560		SAO PAULO
35				BROADWAY (II)				SAO PAULO
			27	BUTANTA	AV FRANCISCO MORATO	2718	BUTANTA	SAO PAULO
	25			CABOCLO	R DR JOAQUIM MARRA	1.592	VILA MATILDE	SAO PAULO
	27			CAICARA	R BR DE TAMAMDAI	45		SAO PAULO
36	28			CAIRO	R FORMOSA	401	CENTRO	SAO PAULO
37		6		CALCENTER	AV BRIG FARIA LIMA	1577		SAO PAULO
			18	CALCENTER	AV BRIG FARIA LIMA	1884		SAO PAULO
	29			CALIFORNIA	R NOVA JERUSALEM	596	VILA MENDONCA	SAO PAULO
38				CAN-CAN (CINETEATRO)	R CONS NEBIAS	197		SAO PAULO
	30			CANDELARIA	AV GUILHERME COTCHING	1.874	VILA MARIA	SAO PAULO
39				CAPITAL				SAO PAULO
40				CAPITOLIO	R S JOAQUIM	107		SAO PAULO
41				CAPRI				SAO PAULO
	26			CARIQUE	R WASHINGTON LUIS	22	PENHA DE FRANCA	SAO PAULO
42	31			CARLOS GOMES	R DOZE DE OUTUBRO	92	LAPA	SAO PAULO
	32			CARRAO	AV CONS CARRAO	1.741	VILA CARRAO	SAO PAULO

43	34		CASA VERDE	PC CENTENARIO	234	CASA VERDE	SAO PAULO
	33		CASABLANCA	R CORREA DE MELO	76	BOM RETIRO	SAO PAULO
	35		CAXINGUI	EST PROF FRANCISCO MORATO	9	BUTANTA	SAO PAULO
	36		CENTENARIO	AV GUILHERME COTCHING	955	VILA MARAI	SAO PAULO
45		28	CENTER IGUATEMI	AV BRIG FARIA LIMA	2232		SAO PAULO
46		7	CENTER LAPA	R CATAO	72	LAPA	SAO PAULO
47		8	29 CENTER NORTE	TV CASALBUONO	120		SAO PAULO
		30	CENTER PENHA	R DR JOAO RIBEIRO	304	PENHA	SAO PAULO
48		9	CENTER TRES	AV PAULISTA	2064		SAO PAULO
49			CENTRAL (AV IPIRANGA)	AV IPIRANGA	752		SAO PAULO
50			CENTRAL (AV SAO JOAO)	AV S JOAO			SAO PAULO
		31	CENTRAL PLAZA	R DR FRANCISCO MESQUITA	1000		
		6	CENTRO CULTURAL SAO PAULO - SALA LIMA BARRETO	R VERGUEIRO	1000		SAO PAULO
51		10	CHAPLIN	AV STO AMARO	1715		SAO PAULO
		7	CINE ARTE LILIAN LEMMERTZ	R CLELIA	33	POMPEIA	SAO PAULO
		54	CINE DIRETAO	AV MAL TITO	2405	SAO MIGUEL PAULISTA	SAO PAULO
		1	CINE PARIS	AV IPIRANGA	808	CENTRO	SAO PAULO
		8	CINE RECRIARTE BIJOU	PCA FRANKLIN ROOSEVELT	172		SAO PAULO
		55	CINE SANTANA	R VOLUNTARIO DA PATRIA	2192	SANTANA	SAO PAULO
52		19	CINEARTE	AV PAULISTA	2073		SAO PAULO
		11	CINEARTE I	R PE JOAO MANUEL	100		SAO PAULO
53			CINEMA 1				SAO PAULO
54		12	CINEMAR	R VOL DELMIRO SAMPAIO	163		SAO PAULO
55			CINEMUNDI	PCA DA SE	250		SAO PAULO
56		13	9 CINESESC	R AUGUSTA	2075		SAO PAULO
57		14	CINESPACIAL	AV S JOAO	1465	CENTRO	SAO PAULO
		10	CINUSP	R DO ANFITEATRO	181	CIDADE UNIVERSITARIA	SAO PAULO
58	38		CLIMAX	R ESPIRITO SANTO	330	ACLIMACAO	SAO PAULO
	37		CLIMAX	LGO NSRA DE FATIMA	S/N	VILA RAMOS	FRANCO DA ROCHA
	39		CLIPPER	AV SANTA MARINA	2.618	AGUA BRANCA	SAO PAULO
59			CLIPPER	AV STA MARINA	2618		SAO PAULO
	40		COLISEU	AV EDU CHAVES	77	JACANA	SAO PAULO
60			COLOMBINHO	R JOAO TEODORO	47		SAO PAULO
61			COLOMBO (CINETEATRO)	LGO DA CONCORDIA	S/N		SAO PAULO
	42		COLONIAL	R CONS MOREIRA BARROS	44	SANTANA	SAO PAULO
	41		COLONIAL	PC EXPEDICIONARIOS	S/N		POA
62			COLYSEO PAULISTA	LGO DO AROUCHE			SAO PAULO
63	43	15	COMODORO	AV S JOAO	1462	CENTRO	SAO PAULO
	44		CONTINENTAL	EST DO IMIRIM	169	SANTANA	SAO PAULO
		32	CONTINENTAL	AV LEAO MACHADO	100		
	45		COPACABANA	AV GOIAS	2.599		SAO CAETANO DO SUL
64		16	COPAN	AV IPIRANGA	220	CENTRO	SAO PAULO
65	46	17	CORAL	R SETE DE ABRIL	381	CENTRO	SAO PAULO
66	47		CRUZEIRO	R DOMINGOS DE MORAIS	486	VILA MARIANA	SAO PAULO
67		18	DEL REY	AV STO AMARO	526		SAO PAULO
	48		DOM BOSCO	AV PROF ACACIO FERREIRA	79	VILA BELA	SAO PAULO
68	49		DOM JOSE	R ANTONIETA	33	CASA VERDE	SAO PAULO
	50		DOM PEDRO I	R SILVA BUENO	1.543	IPIRANGA	SAO PAULO
	51		DOM PEDRO II	PQ ANHANGABAU	344		SAO PAULO
69			DUQUE (CINETEATRO)	AV DQ DE CAXIAS	935		SAO PAULO
	52		DUTRA PALACE	R ABARAMANDUABA	15	CAPELA DO SOCORRO	SAO PAULO
	53		ELDORADO	AV DR VITAL BRASIL	427	BUTANTA	SAO PAULO
70		19	33 ELDORADO	AV REBOUCAS	3970		SAO PAULO
71			ELETRICO (CINECLUBE)				SAO PAULO
	54		EMBU	LGO VINTE E UM DE ABRIL	8		EMBU
72	55		ESMERALDA	AV GAL OLIMPIO DA SILVEIRA	627	SANTA CECILIA	SAO PAULO
		20	ESPACO UNIBANCO	R AUGUSTA	1470		SAO PAULO
73			ESPLANADA	PCA JULIO MESQUITA	33		SAO PAULO
74	56		ESTORIL	EST DE ITU	8541		OSASCO/SAO PAULO
76	57		ESTRELA	AV BOSQUE DA SAUDE	184		SAO PAULO
		58	EXTRA ANCHIETA	VIA ANCHIETA	15500		SAO BERNARDO DO CAMPO
	58		FATIMA	R DO ORFANATO	1.782	VILA PRUDENTE	SAO PAULO
	59		FENIX	R DOMINGOS DE MORAIS	898	VILA MARIANA	SAO PAULO
78			FIAMETA	R FRADIQUE COUTINHO	361		
	60		FIDALGO	EST DE GUAPIRA	146	TUCURUVI	SAO PAULO
79			FONTANA	AV CELSO GARCIA	243		
80		20	GAUMONT BELAS ARTES	R DQ CONSOLACAO	2324		SAO PAULO
81		21	GAZETA	AV PAULISTA	900	CERQUEIRA CÉZAR	SAO PAULO
82			GAZETAO	AV PAULISTA	900	CERQUEIRA CÉZAR	
83			GAZETINHA	AV PAULISTA	900	CERQUEIRA CÉZAR	
84		22	21 GEMINI 1 E 2	AV PAULISTA	807	CERQUEIRA CÉZAR	SAO PAULO

85	61			GLAMOUR	AV JOAO BATISTA	22	LAPA	SAO PAULO
86				GLOBO				
87	62			GLORIA	R DO GASOMETRO	235	BRAS	SAO PAULO
88	63			GOIAS	R BUTANTA	100	PINHEIROS	SAO PAULO
89	64			GRAUNA	AV STO AMARO	1.753		SAO PAULO
	65			GUAIANAZES	R DA ESTACAO	52	GUAIANAZES	SAO PAULO
	66			GUANABARA	AV EDUARDO COTCHING	10	VILA FORMOSA	SAO PAULO
	67			GUARUJA	AV STO AMARO	1.064	VILA OLIMPIA	SAO PAULO
90	68			HAITI	R CANINDE	630		SAO PAULO
91	69	23		HAWAY	R TURIASSU	734	PERDIZES	SAO PAULO
			11	HEBRAICA / SALA ARTHUR RUBINSTEIN	R HUNGRIA	1000		SAO PAULO
92	70			HOLLYWOOD	R VOLUNTARIOS DA PATRIA	492	SANTANA	SAO PAULO
	71			IBERIA	R MARQUES DE ABRANTES	405	BELENZINHO	SAO PAULO
93		24	34	IBIRAPUERA	AV IBIRAPUERA	3103	IBIRAPUERA	SAO PAULO
	72			ICARA	R DA MOOCA	2.519	MOOCA	SAO PAULO
94				ICARAI				
95		25		IGUATEMI	AV BRIG FARIA LIMA	1191		SAO PAULO
96	73			IMPERIAL	R DA MOOCA	3.430	MOOCA	SAO PAULO
97			36	INTERLAGOS	AV INTERLAGOS	2255	INTERLAGOS	SAO PAULO
			37	INTERLAR ARICANDUVA	AV ARICANDUVA	5555		SAO PAULO
			38	INTERNACIONAL GUARULHOS	ROD PRES DUTRA	SAIDA 225		GUARULHOS
	75			IPE	AV PEDRO VICENTE	1.039	LUZ	SAO PAULO
	74			IPE	EST DA PEDREIRA	2.179		SAO PAULO
	76			IPIRANGA	AV IPIRANGA	786	CENTRO	SAO PAULO
		26		IPIRANGA	AV IPIRANGA	786	CENTRO	SAO PAULO
			2	IPIRANGA	AV IPIRANGA	786	CENTRO	SAO PAULO
98				IPIRANGA				
	77			IPIRANGA PALACIO	R TABOR	365	IPIRANGA	SAO PAULO
	78			IRIS	AV CELSO GARCIA	1.558	BELEM	SAO PAULO
	79			ITAIM	R JOAQUIM FLORIANO	563	ITAIM	SAO PAULO
	80			ITAMARATI	R BR DE TATUI	304	SANTA CECILIA	SAO PAULO
99				ITAMARATI				
	81			ITAPURA	R GLICERIO	53		SAO PAULO
	82			ITAQUERA	AV MUNICIPAL	6	ITAQUERA	SAO PAULO
	84			JADE	AV CABUCU	43	VILA GALVAO	GUARULHOS
	83			JADE	AV CABUCU	43	VILA GALVAO	SAO PAULO
	85			JAGUARE	R RIO TURVO	39	VILA JAGUARE	SAO PAULO
100				JAMOR				
		27		JAMOR	R DOMINGOS DE MORAIS	2833		SAO PAULO
	86			JARDIM	R FRADIQUE COUTINHO	377	PINHEIROS	SAO PAULO
	87			JARDIM	R STO ANTONIO	S/N		BARUERI
101			39	JARDIM SUL	AV GIOVANNI GRONCHI	5819	MORUMBI	SAO PAULO
	88			JD MATARAZZO	R VINTE E QUATRO	S/N	SAO MIGUEL PAULISTA	SAO PAULO
	89			JOA	AV IBIRAPUERA	2.234		SAO PAULO
	90			JOIA	PC CARLOS GOMES	84	CENTRO	SAO PAULO
102				JOIA				
	91			JUPITER	R DR JOAO RIBEIRO	440	PENHA	SAO PAULO
		28		JUPITER	R DR JOAO RIBEIRO	440	PENHA	SAO PAULO
103				JUPITER				
	93			JURUCE	AV JURUCE	1.106	INDIANOPOLIS	SAO PAULO
	92			JUSSARA	R DR JOSE DE BARROS	306	CENTRO	SAO PAULO
104				JUSSARA				
			40	LAPA	R CATAO	72	LAPA	SAO PAULO
	94			LAPENA	PC CAMPOS SALES	2	SAO MIGUEL PAULISTA	SAO PAULO
	95			LAR	AV BRIG LUIZ ANTONIO			SAO PAULO
			41	LAR CENTER	AV OTTO BAUMGART	500		SAO PAULO
105				LAR CENTER (CINETEATRO)				
106				LAR CENTER 1 E 2				
	96			LEBLON	R VERGUEIRO	934	VILA MARIANA	SAO PAULO
	97			LESTE	PC SILVIO ROMERO	55	VILA GOMES	SAO PAULO
	98			LIBERDADE	AV LIBERDADE	631	LIBERDADE	SAO PAULO
	99			LINS	AV LINS DE VASCONCELOS	2.375		SAO PAULO
		29		LONDRES	AV ADOLFO PINHEIRO	65		SAO PAULO
		30		LUMIERE	R JOAQUIM FLORIANO	339		SAO PAULO
			22	LUMIERE	R JOAQUIM FLORIANO	339		SAO PAULO
	102			MAGERTIC	R AUGUSTA	1.475	CONSOLACAO	SAO PAULO
		31		MAJESTIC	R AUGUSTA	1475	JARDINS	SAO PAULO
			12	MAM / AUDITORIO LINA BO BARDI	PQ DO IBIRAPUERA	S/N	IBIRAPUERA	SAO PAULO
	101			MAR	AV ADOLFO PINHEIRO	234	STO AMARO	SAO PAULO
	100			MARABA	AV IPIRANGA	757	CENTRO	SAO PAULO
			3	MARABA	AV IPIRANGA	757	CENTRO	SAO PAULO

	105		MARACANA	R SALVADOR SIMOES	438	IPIRANGA	SAO PAULO
	104		MARACHA	R AUGUSTA	778	CONSOLACAO	SAO PAULO
	106		MARAJA	R SENADOR FLAQUER	49	CANINDE	SAO PAULO
	107		MARINGA	AV CONCEICAO	1.089	JABAQUARA	SAO PAULO
		42	MARKET PLACE	AV DAS NACOES UNIDAS	13947		SAO PAULO
	103		MARROCOS	R CONS CRISPINIANO	352	CENTRO	SAO PAULO
	108		MAX	R CDE FRANCISCO MATARAZZO	109		SAO CAETANO DO SUL
	109		MENINOPOLIS	AV MORUMBI	209	BROOKLIN	SAO PAULO
	110		METRO	AV S JOAO	791	CENTRO	SAO PAULO
		32	METRO	AV S JOAO	791	CENTRO	SAO PAULO
		43	METRO TATUAPE	R DOMINGOS AGOSTIM	S/N	TATUAPE	SAO PAULO
		33	METROPOLE	AV S LUIS	S/N	CENTRO	SAO PAULO
		59	METROPOLE	PR SAMUEL SABATINI	200		SAO BERNARDO DO CAMPO
		13	MIS	AV EUROPA	158	JARDIM EUROPA	SAO PAULO
	111		MODERNO	R DA MOOCA	2.241	MOOCA	SAO PAULO
	112		MONACO	AV RIO BRANCO	62		SAO PAULO
	113		MONARK	AV BRIG LUIZ ANTONIO	884	BELA VISTA	SAO PAULO
	114		MONTE LIBANO	AV MAZZEI	1.697	VILA MAZZEI	SAO PAULO
	115		MONUMENTO	R ENG RAMILFO PINHEIRO DE LIMA	1		SAO PAULO
		34	MORUMBI	AV ROQUE PETRONI JR	1089	MORUMBI	SAO PAULO
	116		MUNDI	PC DA SE	259	CENTRO	SAO PAULO
	117		NACIONAL	R CLELIA	1.517	LAPA	SAO PAULO
	118		NILO	AV PRES VARGAS	123	JABAQUARA	SAO PAULO
	119		NIPPON	R STA LUZIA	80		SAO PAULO
	120		NITEROI	R GALVAO BUENO	88	LIBERDADE	SAO PAULO
	121		NORMANDIE	AV CAMPOS ELISEOS	425	CAMPOS ELISEOS	SAO PAULO
	122		NOSSA SENHORA APARECIDA	R SENADOR FEIJO	54		COTIA
	123		OASIS	PC JULIO MESQUITA	123	CAMPOS ELISEOS	SAO PAULO
	124		OBERDAN	R MIN FIRMINO WHITAKER	63	BRAS	SAO PAULO
	125		ODEON	PC OSWALDO CRUZ	65		MOGI DAS CRUZES
	126		OLIDO	AV SAO JOAO	473	CENTRO	SAO PAULO
		35	OLIDO	AV S JOAO	473	CENTRO	SAO PAULO
			OLIDO	AV S JOAO	473	CENTRO	SAO PAULO
	127		ORIENTAL	AV EULINA	68		SAO PAULO
		61	OSASCO PLAZA	R ANTONIO AGU	300		OSASCO
		36	OURO	LGO PAISSANDU	138	CENTRO	SAO PAULO
	128		OURO VERDE	AV CUPECE	1.555		SAO PAULO
	129		OZANAU	AV TOMAS EDSON	2.301	LIMAO	SAO PAULO
	130		PAGANINI	EST NOVA SAO MIQUEL	20	PENHA DE FRANCA	SAO PAULO
	131		PAGE	R AZEVEDO SOARES	2.123	TATUAPE	SAO PAULO
	132		PAISSANDU	LGO PAISSANDU	S/N	CENTRO	SAO PAULO
		37	PAISSANDU	LGO PAISSANDU	60	CENTRO	SAO PAULO
		5	PAISSANDU	LGO PAISSANDU	62	CENTRO	SAO PAULO
	133		PALADIUM	AV PROF FRANCISCO MORATO	202	BUTANTA	SAO PAULO
	134		PALMEIRAS	R UM	22	NOSSA SENHORA DO O	SAO PAULO
		38	PALMELA	R PAMPLONA	1418		SAO PAULO
		39	PARAMOUNT	AV BRIG LUIS ANTONIO	411	CENTRO	SAO PAULO
	135		PARAMOUTH	AV BRIG LUIZ ANTONIO	411	BELA VISTA	SAO PAULO
	136		PARIS	R BARRADO TIFAGI	657	BOM RETIRO	SAO PAULO
	137		PAROQUIAL SAO PEDRO	R BRIG JORDAO	598	IPIRANGA	SAO PAULO
	138		PARQUE				MOGI DAS CRUZES
		45	PATIO HIGIENOPOLIS	AV HIGIENOPOLIS	646	HIGIENOPOLIS	SAO PAULO
	140		PATRIARCA	R ITINGUSSU	789	PENHA DE FRANCA	SAO PAULO
	139		PATRIARCA	R ORATORIO	890	VILA PENTEADO	SAO PAULO
	141		PAULISTA	R AUGUSTA	2.751	JD EUROPA	SAO PAULO
		46	PAULISTA	R TREZE DE MAIO	1947		SAO PAULO
		40	PAULISTANO	AV BRIG LUIS ANTONIO	2344		SAO PAULO
	142		PAX	R MAURICIO DE CASTILHO	20	IPIRANGA	SAO PAULO
	143		PEDRO II	PQ ANHANGABAU	344	CENTRO	SAO PAULO
	144		PENHA PALACE	PC OITO DE SETEMBRO	115	PENHA	SAO PAULO
	145		PENHA PRINCIPE	AV PENHA DE FRANCA	345	PENHA	SAO PAULO
	146		PEROLA	EST DA CONCEICAO	2.115	CARANDIRU	SAO PAULO
	147		PERUS	R EDUVIGES DIAS	12	PERUS	SAO PAULO
	148		PICOLINO	R AUGUSTA	1.513	CONSOLACAO	SAO PAULO
	149		PIQUERI	R CEL BENTO BICUDO	1.264	LAPA	SAO PAULO
	150		PIRATININGA	AV RANGEL PESTANHA	1.554	BRAS	SAO PAULO
	151		PLANALTO	R JOANA ANGELICA	717		SAO CAETANO DO SUL
		41	PLAZA	LGO TREZE DE MAIO	490	SANTO AMARO	SAO PAULO
		47	PLAZA SUL	AV PROF ABRAAO DE MORAES	1711		SAO PAULO
	152		POMPEIA	R TUCUNA	974	VILA POMPEIA	SAO PAULO
	153		PRATA	AV JULIO BUENO	1.842	VILA EDE	SAO PAULO

	154		PRIMAX	R AMAZONAS	1.092		SAO CAETANO DO SUL
	156		RADAR	AV STO AMARO	526	VILA OLIMPIA	SAO PAULO
	155		RAF	R ORATORIO	1.996		SANTO ANDRE
		48	RAPOSO SHOPPING	ROD RAPOSO TAVARES	14500		
	157		REGENCIA	R AUGUSTA	973	CONSOLACAO	SAO PAULO
		42	REGINA	AV S JOAO	1140	CENTRO	SAO PAULO
	158		REGINA	AV SAO JOAO	1.140		SAO PAULO
	160		REPUBLICA	PC DA REPUBLICA	365	CENTRO	SAO PAULO
	159		REPUBLICA	PC CONS CRISPINIANO	7		GUARULHOS
	161		REX	R RUI BARBOSA	266	BELA VISTA	SAO PAULO
	162		RIALTO	R JOAO TEODORO	1.075	LUZ	SAO PAULO
	163		RIAN	R MIGUEL MENTEN	1.701	CARANDIRU	SAO PAULO
	164		RIO	R CONSOLACAO	1.992	CONSOLACAO	SAO PAULO
	165		RIO BRANCO	AV RIO BRANCO	500		SAO PAULO
		43	RITZ	AV S JOAO	601	CENTRO	SAO PAULO
	166		RITZ	R CONSOLACAO	2.403	CONSOLACAO	SAO PAULO
	167		RIVIERA	AV LINS DE VASCONCELOS	1.108	ACLIMACAO	SAO PAULO
	168		RIVOLI	AV SAO JOAO	587	CENTRO	SAO PAULO
	169		ROMA	R DA MOOCA	617	MOOCA	SAO PAULO
	170		ROXY	AV CELSO GARCIA	499	BELEM	SAO PAULO
	171		ROXY	R INGLATERRA	7		SANTO ANDRE
	172		SABARA	R DOMINGOS DE MORAIS	1.999	VILA MARIANA	SAO PAULO
	173		SACI	R JOAO PESSOA	76		SUZANO
	174		SAFIRA	R DO HIPODROMO	1.445		SAO PAULO
		14	SALA CINEMATECA	LGO SEN RAUL CARDOSO	207	VILA CLEMENTINO	SAO PAULO
		23	SALA UOL DE CINEMA	R FRADIQUE COUTINHO	361		SAO PAULO
	175		SAMACONE	R SILVA BUENO	2.591	IPIRANGA	SAO PAULO
	177		SANTA CECILIA	AV GAL OLIMPIO DA SILVEIRA	215	SANTA CECILIA	SAO PAULO
	176		SANTA CECILIA	AV BARAO DE MAUA	449		MAUA
	178		SANTA HELENA	PC DA SE	261	CENTRO	SAO PAULO
	179		SANTA INES	R FINTAL DE CAMPOS	353	VILA SANTA ISABEL	SAO PAULO
	180		SANTA ISABEL	R SANTA ADELAIDE	S/N	CASA VERDE	SAO PAULO
	181		SANTA TEREZINHA	AL SAO BERNARDO	10		SANTO ANDRE
		44	SANTANA	R VOLUNTARIOS DA PATRIA	2192		SAO PAULO
		45	SANTO AMARO	AV ADOLFO PINHEIRO	384		SAO PAULO
	185		SANTO ANTONIO	R DA MOOCA	547	MOOCA	SAO PAULO
	186		SANTO ANTONIO	R ITINGUSSU	1.615	PENHA DE FRANCA	SAO PAULO
	184		SANTO ANTONIO	EST DO CANGAIBA	250	PENHA DE FRANCA	SAO PAULO
	183		SANTO ANTONIO	EST DE MUTINGA	51	PIRITUBA	SAO PAULO
	182		SANTO ANTONIO	AV GUARULHOS	1.467		GUARULHOS
	187		SANTO ESTEVAO	R MARTINHO DE CAMPOS	385	VILA ANASTACIO	SAO PAULO
	188		SAO BERNARDO	R MARECHAL DEODORO	1.229		SAO BERNARDO DO CAMPO
	189		SAO CAETANO	R SAO CAETANO	442	LUZ	SAO PAULO
		60	SAO CAETANO	R MANOEL COELHO	600		SAO CAETANO DO SUL
	190		SAO GERALDO	TRAV NSRA DA PEHA	24	PENHA	SAO PAULO
		46	SAO GERALDO	R NSRA DA PENHA	24		SAO PAULO
	191		SAO JOAO	R DONA MATILDE	171	VILA MATILDE	SAO PAULO
	192		SAO JOAO CLIMACO	R TAMURATA	77	IPIRANGA	SAO PAULO
	193		SAO JORGE	AV CELSO GARCIA	5.332	TATUAPE	SAO PAULO
	194		SAO JOSE	LGO S JOSE DO BELEM	155	BELEM	SAO PAULO
	196		SAO LUIS	AV DR PEREIRA BARRETO	77	PIRITUBA	SAO PAULO
	195		SAO LUIS	AV CELSO GARCIA	3.409	TATUAPE	SAO PAULO
	197		SAO MIGUEL	R DA FABRICA	29	SAO MIGUEL	SAO PAULO
	198		SAO PEDRO	R BARRA FUNDA	171	BARRA FUNDA	SAO PAULO
	199		SAO SEBASTIAO	R MARIA CARLOTA	870	VILA ESPERANCA	SAO PAULO
	200		SAO VICENTE DE PAULA	R CEL FRANCISCO INACIO	895	MOINHO VELHO	SAO PAULO
	201		SAOPEMBA	AV SAOPEMBA	7.900	VILA REGENTE FEIJO	SAO PAULO
	202		SASM	R CINCINATO BRAGA	578	PARAISO	SAO PAULO
	203		SAVOY	R MENDES JUNIOR	711	PARI	SAO PAULO
	204		SEKLEI	EST S JOAO CLIMACO	S/N	SACOMA	SAO PAULO
		57	SHOPPING ABC	AV PEREIRA BARRETO	42		SANTO ANDRE
		47	SHOSHIKU	PCA CARLOS GOMES	82	CENTRO	SAO PAULO
		49	SILVIO ROMERO	R COELHO LISBOA	434	TATUAPE	SAO PAULO
	205		SINGAPURA	AV ALBERTO BAYNGTON	134	VILA MARIA	SAO PAULO
	206		SOBERANO	AV D LEONOR M DE BARROS	2.855	IPIRANGA	SAO PAULO
	207		SOL	AV GAL ATALIBA LEONEL	1.772	CARANDIRU	SAO PAULO
		50	SP MARKET	AV DAS NACOES UNIDAS	22540		SAO PAULO
		48	SPLENDID	AV BRIG FARIA LIMA	1541		SAO PAULO
	208		STAR	R JOAQUIM FLORIANO	339	ITAIM	SAO PAULO
		51	TAMBORE	R PIRACEMA	669		BARUERI
	209		TAMORO	R CEL SEABRA	251		SANTO ANDRE

	210			TANGARA	R CEL OLIVEIRA LIMA	54		SANTO ANDRE
	211			TEATRO CORONEL RAIMUNDO SOUZA	R SUZANA DIAS	30		SANTANA DO PARNAIBA
	212			TEATRO LUNAR	AV MIRIAN	86		CARAPICUIBA
	213			TOKIO	R S JOAQUIM	129	LIBERDADE	SAO PAULO
		49		TOP CINE	AV PAULISTA	854		SAO PAULO
			25	TOP CINE	AV PAULISTA	854		SAO PAULO
	214			TRIANON	R CONSOLACAO	2.423	CONSOLACAO	SAO PAULO
	215			TROPICAL	R ROMA	731	LAPA	SAO PAULO
	216			TUCURUVI	AV TUCURUVI	686	TUCURUVI	SAO PAULO
	218			TUPI	R C J LEITE	300		ITAQUAQUECETUBA
	217			TUPI	R TABOAO DA SERRA	702		TABOAO DA SERRA
		50		TURIASSU	R TURIACU	2100		SAO PAULO
	219			UNIVERSO	AV CELSO GARCIA	378	BELEM	SAO PAULO
	220			UNIVERSO	AV PRES VARGAS	17		CARAPICUIBA
	221			UPUPEMA	R RIBEIRAO PIRES	234		SANTO ANDRE
	222			URCA	R MANUEL COELHO	516		SAO CAETANO DO SUL
	223			URUPEMA	PC FIRMINO SANTANA	S/N		MOGI DAS CRUZES
	224			VERA	EST MUN DE AGUA FRIA	783	ALTO DE SANTANA	SAO PAULO
	225			VERA CRUZ	R CANDIDO VIEIRA	397		MOGI DAS CRUZES
	226			VILA BELA	R DOS GERANIOS	2	VILA PRUDENTE	SAO PAULO
	227			VILA HELENA				SANTO ANDRE
	228			VILA MARIA	AV GUILHERME COTCHING	848	VILA MARIANA	SAO PAULO
	229			VILA PRUDENTE	R CAP PACHECO CHAUS	1.002	IPIRANGA	SAO PAULO
			52	VILLA-LOBOS	AV DAS NACOES UNIDAS	4777	LAPA	SAO PAULO
	230			VITORIA	AV ALVARO RAMOS	2.250	AGUA RASA	SAO PAULO
	231			VITORIA	R BARALD	651		SAO CAETANO DO SUL
	232			VITORIA	R RUI BARBOSA	96		CAJAMAR
		51		VITRINE	R AUGUSTA	2530		SAO PAULO
			15	VITRINE	R AUGUSTA	2530		SAO PAULO
	233			VOGUE	R VOLUNTARIOS DA PATRIA	2.132	SANTANA	SAO PAULO
			53	WEST PLAZA	AV FRANCISCO MATARAZZO	S/N		SAO PAULO
	234			ZELINA	AV ZELINA	320	VILA PRUDENTE	SAO PAULO
75					R DOS AUTONOMISTAS	2993		
77					R CARAMURU	877		

NOME	DATA_INAUG	HOJE (1990)	SALAS	LUGARES	MEDIA_ ANUAL_ SESSOES	MEDIA_ ANUAL_ ESPECTADORES
ABC PLAZA	1997		10	2031		
ALADIM	1956	FECHADO				
ALAMO						
ALHAMBRA	1928	FECHADO				
AMAZONAS	1956	FECHADO				
AMERICA	1977					
ANALIA FRANCO	1999		9	2357		
ANCHIETA	1952	FECHADO		1.958	518	433.219
ANCHIETA	1951			2.069	435	126.487
APARECIDA	1951			549	423	36.339
APARECIDA	1953			1.000	355	43.420
APOLO	1950			276		
ARARAT	1952			1.000	415	38.462
ARCA	1959			1.328		
ARCADES	1971					
ARIZONA	1963					
ARLEQUIM	1953			1.812	1770	450.843
AROUCHE	1957		2			
ART PALACIO	1936			2.813	2352	
ASTOR	1960			1.030		
ASTRAL	1957	FECHADO		1.402	910	244.964
ATILA	1953			936	376	49.573
ATLAS	1979					
AUGUSTUS	1977					
AUREA	1957			1.026	2555	542.987
AUTOCINE CHAPARRAL			1			
AVENIDA	1947			1.811	202	53.826
AVENIDA (PAISSANDU)	1919	FECHADO				
AVENIDA (SAO JOAO)	1953					
BABYLONIA	1935	FECHADO				
BANDEIRANTES	1939			1.876	1914	934.046
BARAO	1962					
BELAS ARTES	1967		5	819		
BERTIOGA	1953			744	420	29.546
BIARRITZ	1967		1			
BIJOU	1962		2			
BIJOU-PALACE	1907	FECHADO				
BIXIGA (CINECLUBE)	1981					
BOREAL	1950			650	423	49.005
BOULEVARD	1957	FECHADO		1.230	1826	552.085
BRAS	1935			2.400	575	189.679
BRAS POLYTHEAMA	1926	FECHADO		2.015	468	170.945
BRASIL	1942	FECHADO		1.780	983	432.065
BRASIL	1949			627	265	34.450
BRASILANDIA	1953	FECHADO				
BRASILIA	1958	FECHADO		1.264	418	310.115
BRAZ			1			
BRETAGNE	1969					
BRISTOL	1971					
BROADWAY	1935			1.661	1619	887.994
BROADWAY (I)	1941	FECHADO				
BROADWAY (II)	1984	FECHADO				
BUTANTA			3	571		
CABOCLO	1956			1.000	400	22.000
CAICARA	1953			324		
CAIRO	1952	FECHADO		828	1410	623.173
CALCENTER	1975		2			
CALCENTER	1975		1	200		
CALIFORNIA	1939			860	415	36.086
CAN-CAN (CINETEATRO)	1956					
CANDELARIA	1950			1.550	573	206.523
CAPITAL						
CAPITOLIO	1927	FECHADO				
CAPRI						
CARIQUE	1948			476	425	40.931
CARLOS GOMES	1943			850	424	206.297
CARRAO	1950			1.041	415	96.380

CASA VERDE	1943			780	400	50.663
CASABLANCA	1928			794	365	44.127
CAXINGUI	1952			700	500	106.000
CENTENARIO	1958			1.762	321	12.565
CENTER IGUATEMI			5	1748		
CENTER LAPA			1			
CENTER NORTE	1984		3	750		
CENTER PENHA			3	657		
CENTER TRES			3			
CENTRAL (AV IPIRANGA)	1977					
CENTRAL (AV SAO JOAO)	1916	FECHADO				
CENTRAL PLAZA			10	2791		
CENTRO CULTURAL SAO PAULO - SALA LIMA BARRETO			1	110		
CHAPLIN	1982		1			
CINE ARTE LILIAN LEMMERTZ			1	88		
CINE DIRETAO			1	204		
CINE PARIS			1	188		
CINE RECRIARTE BIJOU			1	88		
CINE SANTANA			1	242		
CINEARTE	1982		5	1723		
CINEARTE I			2			
CINEMA 1	1974					
CINEMAR	1952		1			
CINEMUNDI	1940	FECHADO				
CINESESC	1979		1	329		
CINESPACIAL	1971		1			
CINUSP			1	100		
CLIMAX	1949	FECHADO		1.124	1330	259.886
CLIMAX	1957			160	72	1.146
CLIPPER	1950			1.553	435	170.630
CLIPPER	1950	FECHADO				
COLISEU	1959			1.154		
COLOMBINHO	1923	FECHADO				
COLOMBO (CINETEATRO)	1908	FECHADO				
COLONIAL	1948			1.300	489	184.335
COLONIAL	1950			668	339	800
COLYSEO PAULISTA	1929	FECHADO				
COMODORO	1959		1	1.400		
CONTINENTAL	1948			1.350	413	87.313
CONTINENTAL	1975		2	671		
COPACABANA	1951			1.000	401	46.508
COPAN	1969	FECHADO	1			
CORAL	1958		2	971		
CRUZEIRO	1943	FECHADO		2.227	1092	528.074
DEL REY	1966	FECHADO	1			
DOM BOSCO	1950			550	122	2.513
DOM JOSE	1944			650	411	39.092
DOM PEDRO I	1947			804	413	44.635
DOM PEDRO II				769		
DUQUE (CINETEATRO)	1983					
DUTRA PALACE	1957			600	420	26.438
ELDORADO	1950			726	450	110.000
ELDORADO	1983		6	1122		
ELETRICO (CINECLUBE)	1990					
EMBU	1953			260	100	4.995
ESMERALDA	1947	FECHADO		1.668	1752	411.171
ESPACO UNIBANCO			5	855		
ESPLANADA	1963					
ESTORIL	1958	FECHADO		1.580	508	273.003
ESTRELA	1949			1.760	515	376.429
EXTRA ANCHIETA			9	1867		
FATIMA	1951			809	420	134.713
FENIX	1935			1.162	1820	251.297
FIAMETA	1959	FECHADO				
FIDALGO	1957			1.004	196	62.194
FONTANA	1968					
GAUMONT BELAS ARTES	1983		6			
GAZETA	1966		3			
GAZETAO	1970					
GAZETINHA	1967					
GEMINI 1 E 2	1975		2	758		

GLAMOUR	1948		2.722	384	204.807
GLOBO					
GLORIA	1937		1.375	429	222.960
GOIAS	1952		1.385	450	108.000
GRAUNA			728		
GUAIANAZES	1948		700	257	43.591
GUANABARA	1952		850	465	53.260
GUARUJA	1950		726	420	57.862
HAITI	1959		110		
HAWAY	1957	2	1.248	1825	261.271
HEBRAICA / SALA ARTHUR RUBINSTEIN		1	300		
HOLLYWOOD	1946		2.543	480	419.773
IBERIA	1960		632	384	39.652
IBIRAPUERA		3	815		
ICARA	1953		1.479	1300	342.307
ICARAI					
IGUATEMI	1968	2			
IMPERIAL	1948		1.820	782	186.296
INTERLAGOS	1988	10	2073		
INTERLAR ARICANDUVA	1991	14	2473		
INTERNACIONAL GUARULHOS		15	4160		
IPE	1949		805	418	218.895
IPE	1954		512	371	60.113
IPIRANGA	1943		1.847	1947	1.196.051
IPIRANGA		2			
IPIRANGA		2	1513		
IPIRANGA					
IPIRANGA PALACIO	1937		1.880	420	11.953
IRIS	1949		700	419	59.606
ITAIM			559	420	62.344
ITAMARATI	1954		641	1820	235.609
ITAMARATI					
ITAPURA	1953		919	1820	285.787
ITAQUERA	1942		530	200	40.000
JADE	1953		924	421	51.001
JADE			1.920		
JAGUARE	1950		400	350	32.758
JAMOR					
JAMOR		1			
JARDIM	1956		1.214	1873	335.772
JARDIM	1955		250	191	12.077
JARDIM SUL	1990	11	2520		
JD MATARAZZO	1954		800	248	19.535
JOA	1952		1.162	531	168.789
JOIA	1952		1.100	114	300.992
JOIA					
JUPITER	1950		1.901	726	499.098
JUPITER		1			
JUPITER					
JURUCE	1937		876	417	61.703
JUSSARA	1951		1.200	2393	10.763
JUSSARA					
LAPA		3	592		
LAPENA	1953		1.080	417	170.000
LAR			720		
LAR CENTER	1987	3	1210		
LAR CENTER (CINETEATRO)					
LAR CENTER 1 E 2					
LEBLON	1950		1.016	1820	360.544
LESTE	1952		1.586	354	208.520
LIBERDADE	1954		950	1792	370.061
LINS	1953		1.688	413	216.339
LONDRES		1			
LUMIERE		1			
LUMIERE		2	394		
MAGERTIC	1947		1.548	1880	428.489
MAJESTIC		1			
MAM / AUDITORIO LINA BO BARDI		1	200		
MAR	1952		1.687	413	337.230
MARABA	1945		1.835	1872	1.431.108
MARABA		1	1665		

MARACANA	1952			2.054	440	240.286
MARACHA	1956			980	1825	433.734
MARAJA	1954			444	721	435.971
MARINGA	1953			1.282	380	68.880
MARKET PLACE	1995		3	494		
MARROCOS	1951			1.870	1924	1.005.873
MAX	1944			2.300	414	376.926
MENINOPOLIS	1955			1.036	486	159.400
METRO	1938			1.599	2181	1.326.996
METRO			2			
METRO TATUAPE			7	1414		
METROPOLE			1			
METROPOLE	1980		3	659		
MIS			1	70		
MODERNO	1954			942	420	247.607
MONACO	1958			1.100		
MONARK	1952			1.194	1820	387.728
MONTE LIBANO	1959			244		
MONUMENTO	1957			766	408	3.918
MORUMBI	1982		6	1400		
MUNDI	1940			500	1095	338.458
NACIONAL	1950			3.250	665	437.237
NILO	1955			1.133	644	239.977
NIPPON	1959			916		
NITEROI	1953			1.408	1200	632.148
NORMANDIE	1953			1.872	528611	
NOSSA SENHORA APARECIDA	1954			150	253	14.361
OASIS	1950			541	2860	404.693
OBERDAN	1927			1.260	406	73.812
ODEON	1936			720	510	131.702
OLIDO	1957			1.339	1456	788.755
OLIDO			3	920		
OLIDO			3	920		
ORIENTAL	1953			600	337	36.195
OSASCO PLAZA	1995		3	562		
OURO			1			
OURO VERDE	1958			867	117	15.134
OZANAU	1951			470	408	60.000
PAGANINI	1954			712	406	39.424
PAGE	1951			650	412	54.736
PAISSANDU	1957			2.100	1757	1.220.408
PAISSANDU			2			
PAISSANDU			1	780		
PALADIUM	1959			900		
PALMEIRAS	1957			543	416	44.543
PALMELA			1			
PARAMOUNT			5			
PARAMOUTH	1937			1.729		
PARIS	1952			1.858	435	295.547
PAROQUIAL SAO PEDRO	1953			849	413	68.134
PARQUE	1932			784	359	82.288
PATIO HIGIENOPOLIS	1999		6	966		
PATRIARCA	1951			450	100	22.500
PATRIARCA	1955			1.910	782	227.759
PAULISTA	1955			1.042	1717	474.327
PAULISTA			4	896		
PAULISTANO			1			
PAX	1950			650	420	33.138
PEDRO II	1930			769	1656	790.784
PENHA PALACE	1955			2.350	730	184.340
PENHA PRINCIPE	1944			674	720	108.000
PEROLA	1956			823		
PERUS	1953			330	112	13.644
PICOLINO	1955			850	1837	460.340
PIQUERI	1954			1.328	417	145.942
PIRATININGA	1943			4.300	749	578.925
PLANALTO	1956			1.412	395	7.070
PLAZA			1			
PLAZA SUL	1994		2	424		
POMPEIA	1950			220	188	5.640
PRATA				1.191		

PRIMAX	1921			2.171	363	183.090
RADAR	1950			1.444	936	315.366
RAF	1953			1.150	364	58.520
RAPOSO SHOPPING			8	1270		
REGENCIA	1954			1.598	1820	486.667
REGINA			1			
REGINA	1959			1.140		
REPUBLICA	1952			2.254	1872	1.356.814
REPUBLICA	1938			980	418	157.163
REX	1949			1.800	478	226.612
RIALTO	1932			1.932	474	206.308
RIAN	1948			800	416	47.146
RIO						
RIO BRANCO	1960			1.229		
RITZ	1943		1			
RITZ				915	1820	294.844
RIVIERA	1951			2.200	605	504.000
RIVOLI	1958			803	936	350.360
ROMA	1952			1.898	890	231.729
ROXY	1940			2.485	1095	533.582
ROXY	1940			690	364	46.890
SABARA	1948			1.840	1003	359.300
SACI	1957			1.200	324	64.800
SAFIRA	1959			1.909		
SALA CINEMATECA			1	110		
SALA UOL DE CINEMA			1	303		
SAMACONE	1947			2.450	624	272.313
SANTA CECILIA	1930			1.880	1112	223.220
SANTA CECILIA	1949			1.396	320	105.708
SANTA HELENA	1938			1.376	1540	824.670
SANTA INES	1954			1.260	413	100.191
SANTA ISABEL	1956			780	600	120.372
SANTA TEREZINHA	1953			350	210	20.000
SANTANA			1			
SANTO AMARO			1			
SANTO ANTONIO	1952			1.100	413	160.715
SANTO ANTONIO	1950			250	100	5.000
SANTO ANTONIO	1955			860	514	32.085
SANTO ANTONIO	1950			682	96	23.568
SANTO ANTONIO	1951			700	347	27.365
SANTO ESTEVAO	1948			644		36.730
SAO BERNARDO	1952			1.100	276	54.906
SAO CAETANO	1935			1.260	572	158.442
SAO CAETANO			2	520		
SAO GERALDO	1951			936	413	93.755
SAO GERALDO			1			
SAO JOAO	1951			968	385	104.551
SAO JOAO CLIMACO	1949			558	413	37.812
SAO JORGE	1946			2.113	245	69.825
SAO JOSE	1958			2.000	384	90.433
SAO LUIS	1952			600	362	23.724
SAO LUIS	1937			1.062	463	157.023
SAO MIGUEL	1943			858	416	83.552
SAO PEDRO	1936			958	482	182.867
SAO SEBASTIAO	1953			1.500	531	250.256
SAO VICENTE DE PAULA	1944			1.000	365	115.511
SAOPEMBA				881		
SASM	1954			70	450	26.000
SAVOY	1950			834	424	141.159
SEKLEI	1956			670	420	78.811
SHOPPING ABC	1996		5	1039		
SHOSHIKU			1			
SILVIO ROMERO	1997		2	415		
SINGAPURA	1957			1.124	420	91.318
SOBERANO	1952			1.358	424	94.592
SOL	1959			1.514		
SP MARKET	1994		11	2715		
SPLENDID			1			
STAR	1951			927	458	138.143
TAMBORE			9	1936		
TAMORO	1950			1.747	476	188.014

TANGARA	1950			3.086	532	506.843
TEATRO CORONEL RAIMUNDO SOUZA	1911			260	189	8.466
TEATRO LUNAR	1952			616	205	18.717
TOKIO	1954			1.176	1872	663.184
TOP CINE			1			
TOP CINE			2	395		
TRIANON	1956			1.380	1787	477.935
TROPICAL	1951			2.070	716	321.162
TUCURUVI	1941			1.000	418	223.846
TUPI	1950			400	182	29.412
TUPI	1954			500	267	15.740
TURIASSU	1975		1			
UNIVERSO	1939			4.364	1086	606.895
UNIVERSO	1.947			181	263	10232
UPUPEMA	1.948			1222	366	83593
URCA	1.953			1100	313	77004
URUPEMA	1.947			2534	442	289201
VERA	1952			713	413	56.622
VERA CRUZ	1953			523	40	28.770
VILA BELA	1944			432	360	24.482
VILA HELENA	1959			200		
VILA MARIA	1932			591	418	102.013
VILA PRUDENTE	1942			1.176	1872	663.194
VILLA-LOBOS			7	1192		
VITORIA	1947			1.370	428	241.524
VITORIA	1953			2.380	520	524.318
VITORIA				250		
VITRINE			1			
VITRINE			1	297		
VOGUE	1948			820	557	40.803
WEST PLAZA			4	733		
ZELINA	1951			1.374	510	137.189

ANEXO III
LISTAGEM CINEMAS ENTRE 1960 E 1990

INAUG	NOME	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
1967	ABAETE								1	1	1	1	1	1	1	1	1	1							
	ABC PLAZA																								
	ALADIM	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
	ALAMO										1	1	1	1	1	1	1	1							
	ALHAMBRA																								
1961	ALIANÇA		1	1																					
1977	ALPIN-ARTE																		1						
1971	ALVORADA												1	1	1										
1962	ALVORADA - SÃO CAETANO			1	1	1	1																		
	AMAZONAS	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	AMERICA									1	1	1	1	1	1								1	1	1
	ANALIA FRANCO																								
	ANCHIETA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
	ANCHIETA																								
	APARECIDA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
	APARECIDA																								
	APOLO		1	1	1	1	1	1	1																
1974	AQUARIUS															1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	ARARAT	1	1	1	1																				
	ARCA	1	1	1	1	1	1																		
	ARCADES												1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	ARIZONA					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	ARLEQUIM	1	1	1	1	1	1	1	1	1															
	AROUCHE																1	1	1	1	1	1	1	1	1
1964	ART - STO ANDRÉ					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1									
	ART PALACIO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1982	ARUJA																							1	1
1959	ASTER																								
	ASTOR	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1946	ASTORIA																								
	ASTRAL	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1														
1961	ASTRO		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
	ATILA																								
	ATLAS			1	1	1	1	1	1	1														1	1
1969	AUGUSTUS										1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
	AUREA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1											
1973	AUREA STRIP SHOW														1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1973	AUTOCINE CHAPARRAL														1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	AVENIDA																	1	1	1	1	1			
	AVENIDA (PAISSANDU)																								
	AVENIDA (SAO JOAO)																				1	1	1	1	1
	BABYLONIA																								
1959	BAGDA	1																							
	BANDEIRANTES	1	1	1	1																				
	BARAO			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	BELAS ARTES									1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	BELAS ARTES - CENTRO															1	1	1	1	1	1	1			
	BERTIOGA	1	1	1	1	1	1																		
	BIARRITZ												1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	BIJOU			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	BIJOU-PALACE															1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	BOREAL								1	1	1	1													
	BOULEVARD	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1										
	BRAS	1																							
	BRAS POLYTHEAMA	1	1	1	1																				
	BRASIL	1	1	1																					
	BRASIL																								
	BRASILANDIA								1	1	1	1	1	1	1	1	1								
	BRASILIA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1														
	BRAZ																	1	1	1	1	1	1	1	1
	BRETAGNE									1	1	1													
1973	BRIGADEIRO														1	1									
	BRISTOL											1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	BROADWAY																								
	BROADWAY (I)																								
	BROADWAY (II)																								
1964	BRUNI - BRAS					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
1965	BRUNI - OPERA						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
1964	BRUNI - STO AMARO					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
1967	BRUNI - VILA NOVA								1	1	1	1	1	1	1	1									
	BUTANTA																								
	CABOCLO				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1										
	CAICARA																								
	CAIRO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1986	CAL 3																								
	CALCENTER																		1	1	1	1	1	1	1

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

	SAO JOSE	1	1	1																				
	SAO LUIS	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1													
	SAO LUIS																							
	SAO MIGUEL	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1								
1946	SAO PAULO																							
	SAO PEDRO	1	1	1	1	1	1	1	1															
	SAO SEBASTIAO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	SAO VICENTE DE PAULA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1									
	SAOPEMBA		1	1	1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1	1	1	1	1		
	SASM																							
1965	SATURNO						1	1	1	1	1	1	1					1	1	1	1	1	1	1
	SAVOY	1	1	1	1	1	1																	
1962	SCALA				1	1	1	1	1	1	1			1	1	1	1	1						
	SEKLEI (SECKER)	1	1	1	1	1	1	1	1															
1977	SENADOR																		1	1	1	1	1	1
	SHOPPING ABC																							
	SHOSHIKU																					1	1	1
	SILVIO ROMERO																							
	SINGAPURA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1											
1968	SNOB'S AUTO CINE										1	1	1	1	1	1	1							
	SOBERANO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1									
1988	SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA JAPONESA																							
	SOL	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1					
	SP MARKET																							
	SPLENDID																		1	1	1	1	1	1
1964	ST TROPEZ						1	1	1	1	1	1	1	1										
	STAR	1	1	1	1	1	1	1	1	1														
1976	STAR - GUARULHOS																		1			1	1	1
1988	STUDIO ABC																							
1989	STUDIO ALVORADA																							
1974	STUDIO CENTER - STO ANDRÉ															1	1	1	1	1	1	1	1	1
1971	SYMAFLOR - MAUA													1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	TAMBORE																							
	TAMOIO - STO ANDRÉ									1	1	1	1	1	1	1								
	TANGARA - STO ANDRÉ									1	1	1	1	1	1	1					1	1	1	1
1969	TATUAPE										1	1	1											
	TEATRO CORONEL RAIMUNDO SOUZA																							
	TEATRO LUNAR																							
1971	TEXAS													1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	TOLCIO (TÓQUIO)																							
	TOP CINE																		1	1	1	1	1	1
	TOP CINE																							
	TRIANON	1	1	1	1	1	1	1	1															
	TROPICAL	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1							
	TUCURUVI	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1											
	TUPI																							
	TUPI (TUPY)																					1	1	1
	TURIASSU																			1	1	1	1	1
	UNIVERSO	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	UNIVERSO																							
	UPUPEMA																							
	URCA																							
1971	URUPEMA - STO ANDRÉ													1	1	1								
1965	UTINGA PALACE - STO ANDRÉ						1		1															
1961	VALPARAISO		1				1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1						
1974	VENEZA															1	1	1	1	1	1			
	VERA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1											
	VERA CRUZ																							
	VILA BELA																							
	VILA HELENA																							
	VILA MARIA																							
1975	VILA NOVA																		1	1	1	1	1	1
	VILA PRUDENTE	1	1	1	1	1	1	1	1															
1964	VILA RICA						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1974	VILLAGE															1								
	VILLA-LOBOS																							
	VITORIA	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1									1
	VITORIA																							
	VITORIA - SÃO CAETANO					1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	VITRINE																			1	1	1	1	1
	VITRINE																							
	VOGUE	1	1	1	1																			
	WEST PLAZA																							
1961	WINDSOR		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1964	YARA						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								

	YPE (IPE)	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1												
	YPE (IPE) - TREMEMBE					1	1	1																	
	ZELINA	1			1	1	1	1	1	1	1														
TOTAL		164	167	178	183	189	192	184	181	182	180	175	174	157	163	149	138	138	140	133	126	133	123	119	121
		1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
		164	167	178	183	189	192	184	181	182	180	175	174	157	163	149	138	138	140	133	126	133	123	119	121
		3	11	5	6	3	-8	-3	1	-2	-5	-1	-17	6	-14	-11	0	2	-7	-7	7	-10	-4	2	-3

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

118	115	114	104	107	101	99
1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
118	115	114	104	107	101	99
-3	-1	-10	3	-6	-2	