Papéis normativos e práticas sociais:
o cinema e a modernidade no processo de elaboração das
sociabilidades paulistanas
na São Paulo dos anos de 1920

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Inez M. Borges Pinto

Carla Miucci Ferraresi
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA SOCIAL

Carla Miucci Ferraresi

***Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a
modernidade no processo de elaboração das
sociabilidades paulistanas na São Paulo dos anos de
1920***

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História Social, do
Departamento de História da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Inez Machado Borges Pinto
São Paulo
2007

À Sofia e ao João Pedro, por todo
o tempo roubado das brincadeiras
de roda, do pula-pula e do circo de
cavalinhos.

Agradecimentos

Agradeço à professora Maria Inez Machado Borges Pinto pela generosidade, delicadeza e estímulo com que me orientou neste trabalho, concedendo-me o privilégio de compartilhar parte de sua valiosa experiência acadêmica e de vida, ensinando-me muito mais do que eu poderia expressar.

Ao amigo Paulo Koguruma, pelo companheirismo, pelas críticas construtivas, sugestões bibliográficas e especialmente por ter ouvido, não raras vezes, minhas inquietações durante todo o percurso deste trabalho.

Aos meus colegas de pós-graduação, Janis Jorge e Rogério Lopes Pinheiro de Carvalho, os quais admiro a dedicação e a seriedade com que desenvolvem seus trabalhos. À Vanessa Kely Domingues, Elenildo Cordeiro do Nascimento, Fernanda Franchini e Julio Toledo, meus colaboradores na pesquisa e na sistematização da documentação levantada.

À Francine e Jayme Alípio de Barros, que de forma magnânima acrescentaram, cada um a seu modo, valiosas contribuições a este trabalho.

Àquela que foi minha professora de História da 8ª. série da Escola Estadual de Primeiro Grau Irene de Lima Paiva, Albertina, que com a maestria e a sensibilidade que só os grandes educadores têm, descortinou-me de forma sedutora o caminho que escolhi seguir.

À Maria da Conceição Carneiro Oliveira, que, a seu modo, ensinou-me a olhar a produção do historiador sob outras perspectivas e a enveredar por outros caminhos na escrita da História. Por ter estado ao meu lado e colaborado, de forma incansável, para que este trabalho fosse concluído.

À amiga Marita, que, quando os fantasmas da insegurança e da hesitação me rondavam, soube conduzir-me, com serenidade e perseverança, ao caminho do meu possível

Ao querido Jayme, companheiro de vida que, generosamente, proporcionou-me alento nas horas difíceis além de toda estrutura, compreensão e tranquilidade necessárias para que eu pudesse finalizar este trabalho. Com sua perseverança, ajudou-me a acreditar que só se termina uma maratona, quando se é dado o primeiro passo.

Finalmente, aos meus pais, que sempre souberam traduzir em atitudes, palavras e gestos o amor incondicional que me ampara desde sempre. Ensinarão-me, enfim, a ser o sujeito de minha própria história.

SUMÁRIO

VOLUME I

RESUMO.....	06
ABSTRACT	07
APRESENTAÇÃO	08
INTRODUÇÃO.....	12
 I. A construção da modernidade e algumas dimensões do conceito.....	12
 II. Sobre a documentação: periódicos paulistanos e fontes literárias, seus autores e leitores, nos anos de 1920.....	44
 CAPÍTULO 1: Aspectos mecânicos e técnicos da modernidade e as novas experiências neurológicas na São Paulo nos anos de 1920	
1.1. Espaços híbridos: a cidade de São Paulo e os ritmos da modernidade:.....	66
1.2. O indivíduo moderno, o espetáculo da multidão e o cinema.....	126
1.3. As novas experiências sensoriais da modernidade e as aparições espectrais do cinematógrapho.....	153
 CAPÍTULO 2: A geografia das salas de cinema e a conformação espacial de novas sociabilidades e lazeres.	
2. 1 O cinematógrapho nos EUA, o espetáculo e a domesticação dos costumes: dos <i>vaudevilles</i> ao código Hays	174
2.2. O cinematógrapho em São Paulo: das feiras de variedades e das frisas dos cines-theatros aos cinemas do centro e dos bairros	250

Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas. São Paulo na década de 1920.

RESUMO

São Paulo na década de 1920 passou por mudanças de natureza econômica, social, administrativa e cultural que transformaram sobremaneira os modos de percepção do tempo e do espaço de seus habitantes. Tais mudanças interferiram diretamente nos processos de interpretação e reelaboração dos signos que constituíam o repertório léxico-cultural daquela sociedade.

O semblante da cidade ia se definindo apoiado, por um lado, nas influências socioculturais externas e num cenário urbano forjado à imagem e semelhança das grandes cidades européias e, por outro, numa sólida herança cultural advinda das nossas raízes coloniais. Ela se constituía em um espaço onde inúmeras etnias e vários grupos sociais conviviam, não sem tensões, imprimindo-lhe diferentes ritmos e temporalidades, num movimento constante de elaboração e reelaboração das práticas sociais.

Em meio a esse complexo e fluido cenário que conformava a cidade de São Paulo entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX – caracterizado em parte pelo início da industrialização, da implementação do comércio e dos novos artefatos tecnológicos - ampliava-se a circulação e o consumo das novas tecnologias de lazer, especialmente o cinema, ao mesmo tempo em que se configurava um rol de atividades comerciais potencialmente lucrativas ligadas à ele, como as salas de exibição, os periódicos especializados na crítica cinematográfica, as revistas sobre a vida das estrelas e os cartazes dos filmes em exibição.

É nesse contexto que nos interessa estudar a relação entre a recepção do cinema – especialmente das produções hollywoodianas que dominaram o mercado nacional partir de 1915 - e suas influências nos processos de elaboração e reelaboração das novas sociabilidades, da conformação dos novos espaços sociais e de consumo que marcaram a vida cotidiana dos habitantes da São Paulo dos anos de 1920.

Normative roles and social practices: cinema and modernity in the process of elaboration of Paulistan sociabilities. São Paulo City in the decade of 1920

ABSTRACT

São Paulo passed in the decade of 1920 through changes of economic, social, administrative and cultural character that greatly transformed the ways its inhabitants' perceived time and space. Such changes had directly interfered in the processes of interpretation and reworking signs that constituted the lexical-cultural repertoire of that society.

The city's air was defining itself supported, on the one hand, by the external socio-cultural influences and an urban scene forged to the image and similarity of the great European cities and, on the other hand, by a solid cultural inheritance stemming from our colonial roots. The city was forging itself as a space where innumerable ethnic groups and several social groups coexisted, not without tensions, imposing it different rhythms and temporalities, in an unceasing process of elaboration and re-elaboration of social practices.

In this complex and flowing scenery that constituted São Paulo city from the last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century – partly marked by the beginning of industrialization and the implementation of commerce and new technological devices –, a broadening was happening of the circulation and consumption of new leisure technologies, cinema in particular, simultaneously to the configuration of a host of new potentially lucrative commercial activities linked to cinema, such as exhibition rooms, periodic publications specialized in movies critique, magazines on the lives of movie stars and posters of movies being exhibited.

This is the context in which we are interested in studying the relationships between the reception of cinema – specially Hollywood productions, which were hegemonic in the national market from 1915 on – and its influence on the elaboration and re-elaboration of sociabilities and the configuration of new social and consumption spaces that marked the daily life of São Paulo city inhabitants in the decade of 1920.

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho está organizado em quatro partes, compostas por subitens.

A primeira delas é a **Introdução**, cujo subitem *I. “A construção da modernidade e algumas dimensões do conceito”* discorre brevemente sobre aspectos do processo de modernização ocorrido ao longo do século XIX e início do XX, inicialmente no cenário europeu e, posteriormente, na cidade de São Paulo. Apresenta também algumas dimensões do conceito de modernidade e esclarece sob quais aspectos desse conceito caminham os registros e as investigações desse trabalho.

Na seqüência, o subitem *II. “Sobre as fontes: os periódicos paulistanos nos anos de 1920, seus autores e leitores”* tem a função de apresentar aos leitores as fontes com as quais trabalhamos - tanto as colunas e as sessões de jornais e periódicos da grande imprensa quanto os registros literários - além de traçar um breve panorama da produção, circulação e consumo dessas fontes.

O **Capítulo 1** *Aspectos mecânicos e técnicos da modernidade e as novas experiências neurológicas na São Paulo dos anos de 1920* é composto por três subitens.

No primeiro deles: **1.1. “Espaços híbridos: a cidade de São Paulo e os ritmos da modernidade”**, traçamos um breve histórico dos processos de modernização e urbanização na capital paulista nos anos 1920. Damos destaque à conformação desigual do espaço urbano que se configurou, desde o seu início, numa urbanização excludente da maioria da população em relação aos benefícios de infra-estrutura trazidos pelo processo de modernização.

Trabalhando sobre o registro dos impactos e das transformações que o processo de modernização trouxe para o cotidiano dos habitantes das cidades, interessa-nos investigar as reações da população de São Paulo diante de algumas das novidades tecnológicas, especialmente o automóvel e os bondes elétricos que, de estranhos e, por vezes, amedrontadores, passaram a *‘vedetes cobiçadas do espetáculo urbano’*.

No subitem **1.2.** “*O indivíduo moderno, o espetáculo da multidão e o cinema*”, nosso interesse se volta para a conformação da multidão, nova personagem que nasce juntamente com as metrópoles de fins do século XIX e início do XX. Buscamos apreender as novas sensibilidades que se manifestaram nas pessoas a partir de experiências vivenciadas pelas multidões, ou seja, da massa de indivíduos submetidos a um mesmo conjunto de motivações e estímulos, especialmente o cinema, presente no cenário urbano das grandes metrópoles.

No último subitem **1.3.** “*As novas experiências sensoriais da modernidade e as aparições espectrais do cinematógrapho*”, ainda considerando os impactos das transformações que o processo de modernização trouxe para o cotidiano dos habitantes de São Paulo nos anos de 1920, investigamos as novas experiências sensoriais, agora diante do surgimento do cinemathógrafo na cidade de São Paulo.

O Capítulo 2 “*A geografia das salas de cinema e a conformação espacial de novas sociabilidades e lazeres*”, possui dois subitens.

No subitem **2.1.** “*O cinematógrapho nos EUA, o espetáculo e a domesticação dos costumes: dos vaudevilles ao Código Hays*”, discutimos a formação do chamado “primeiro cinema”, por volta de 1894-a 1908 e seu crescente processo de narrativização, no período entre 1908 a 1915.

Naqueles dois momentos históricos buscamos acompanhar de que forma as imagens em movimento foram sendo construídas tecnicamente, consumidas e crescentemente normatizadas por meio de

legislações, interesses políticos e econômicos. Abordamos também os locais que abrigavam as primeiras projeções, suas características e seu público, acompanhando as transformações ocorridas no interior desses espaços assim como de suas platéias.

Mapeamos também a mudança, para Hollywood, das primeiras produtoras independentes e a inauguração do que ficou conhecido como “sistema de estúdio” (*studio system*). Esse é o momento que demarca o nascimento de uma indústria cinematográfica de massa, cuja poderosa infra-estrutura movimentava um mercado milionário do qual fazia parte, além dos próprios estúdios e produtoras; os distribuidores, exibidores, diretores, astros e estrelas que compunham o *star system*; as agências de distribuição espalhadas por todos os continentes, as revistas, os cartazes e todo tipo de material publicitário.

Por fim, analisamos como se deu a conformação das primeiras salas de exibição nos EUA, seus interiores, seus freqüentadores, seus aspectos decorativos e arquitetônicos além de sua localização em relação a um espectro espacial maior, a saber, a cidade.

O subitem **2.2** intitulado “*O cinematógrapho em São Paulo: das feiras de variedades e das frisas dos cines-theatros aos cinemas do centro e dos bairros*” trata da conformação dos espaços geográficos e sociais que constituíam o lugar do lazer na cidade, desde o final do século XIX até os anos de 1920. Analisamos a reestruturação das salas de cinemas, dos usos e costumes desses espaços e as relações de sociabilidades vivenciadas em seus interiores, além de apreender o tipo de público que formava a platéia para o espetáculo do cinema, tanto nas regiões centrais quanto nos bairros.

O **Capítulo 3**, intitulado *A fábrica de ilusões hollywoodiana: desejos e aparências a serviço do consumo de massa e da construção de novas feminilidades*, foi subdividido em dois itens.

No item **3.1**. “*Nascem várias estrelas no firmamento hollywoodiano: novos tipos a serviço da indústria cultural*” buscamos explicar o nascimento e o funcionamento do *star system*, assim como a

construção dos ‘tipos’, especialmente, na indústria cinematográfica hollywoodiana.

Em nossa pesquisa investigamos como, na cidade de São Paulo dos anos de 1920, as revistas de variedades e os jornais da grande imprensa - produzindo e/ou adquirindo da imprensa internacional especializada as matérias e imagens sobre astros e estrelas hollywoodianos - auxiliaram na promoção e na familiarização dos temas, gêneros; astros e estrelas das películas hollywoodianas. Contudo, apesar de esses periódicos lucrarem com o produto ‘astros’, especialmente nos primeiros anos de 1920, o cinema foi avaliado negativamente em relação a outras formas de representação artística e descrito, freqüentemente, como inferior ao teatro.

No último subitem **3.2.** “*O cinema como ‘corruptor’ de corpos e mentes: entre os ‘velhos valores’ e os novos hábitos e consumos*” procuramos investigar de que modo nossas elites e a população feminina de diferentes extratos sociais, especialmente os provenientes das camadas médias urbanas, consumiam as *stars*, os tipos femininos e seus comportamentos projetados nas telas na São Paulo da década de 1920.

As independentes e bem sucedidas estrelas hollywoodianas tornaram-se veículos de uma mensagem perigosa ao *statu quo* dominante que reservava às mulheres o espaço doméstico e de submissão ao poder masculino. Nosso trabalho sugere que diante da crescente popularidade do cinematographo e a influência que exercia nos habitantes da cidade, especialmente nas mulheres, os discursos da grande imprensa se revelavam bastante conservadores.

INTRODUÇÃO

I. A construção da modernidade e algumas dimensões do conceito

“Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não têm precedentes. (...) Sobre o plano extensional, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos intencionais, elas vieram a alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana.

Existem, obviamente, continuidades entre o tradicional e o moderno, mas as mudanças ocorridas durante os últimos três ou quatro séculos foram dramáticas e abrangentes em seus impactos”.¹

O período que compreende o final do século XIX e início do XX foi marcado por um intenso processo de mudanças globais, que produziu transformações em todos os contextos: econômico, social, político e cultural. Essas transformações - que serão abordadas no **Capítulo 1** - interferiram sobremaneira nas antigas noções de tempo e espaço, rearranjaram as noções de público e privado, provocaram reações aos novos estímulos sensoriais, incitaram novos desejos de consumo e inauguraram novas formas de sociabilidades.²

¹ GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo, Editora Unesp, 1991. p.14.

² A história da palavra ‘sociabilização’ é tortuosa. Nas discussões mais recentes, costuma-se assinalar que isto teria sido resultado de uma má interpretação feita por Giddens na tradução para o inglês (*socialization*) da noção de *Vergesellschaftung* (‘ato de entrar em relação social’, ‘as-sociação’), central na obra de George Simmel. De qualquer modo, a palavra pertence ao vocabulário clássico da sociologia desde o aparecimento, em 1937, do manual de sociologia de Sutherland e Woodward. O conceito designa o processo de assimilação dos indivíduos aos grupos sociais. Embora recente, o termo descreve uma problemática clássica da sociologia.

O processo conformador dessa nova ordem foi desencadeado pelos grandes avanços tecnológicos assim como pela incorporação e aplicação de novas técnicas e teorias científicas na produção; além da ampliação das áreas de investimento do capital.

“Esses anos [1870] assistiram à vigorosa infância, senão ao nascimento, da energia e dos motores elétricos; da química orgânica e dos sintéticos; do motor de Combustão interna e dos dispositivos automotores; da indústria de precisão e da produção em linha de montagem, desencadeando uma série de inovações a que se deu o nome de Segunda Revolução Industrial”³

Este processo, também conhecido como Revolução Científico-Tecnológica, cujos desdobramentos se intensificaram com a proximidade do século XX, propiciou o domínio e a exploração de novos potenciais energéticos em escala prodigiosa com “as primeiras

Pode-se conceber o processo de sociabilização, essencialmente, como processos de condicionamento pelos quais o agente social, sob a influência de seu meio, registraria e interiorizaria as “respostas” que lhe conviesse dar às diferentes situações em que pudesse se encontrar. Esse entendimento da sociabilização como uma espécie de adestramento pelo qual o indivíduo é levado a interiorizar normas, valores, atitudes, papéis, saberes e habilidades, está presente, implicitamente, em boa parte da literatura sobre os processos de sociabilização. Ao paradigma da sociabilização como condicionamento, pode-se opor o paradigma da interação, do qual encontra-se uma aplicação exemplar nos trabalhos de Piaget sobre o julgamento moral. Em primeiro lugar, o interacionismo piagetiano concebe a sociabilização como um processo adaptativo, onde, em face de uma situação nova, o indivíduo é guiado por seus recursos cognitivos e pelas atitudes normativas resultantes do processo de sociabilização a que está exposto, sendo que, por vezes, a situação nova o levará eventualmente a enriquecer seus recursos cognitivos ou a modificar suas atitudes normativas, ajustando seu comportamento ao melhor de suas preferências e de seus interesses tais como os concebe. Por fim, o paradigma da interação permite ainda distinguir os elementos interiorizados em função de seu poder de coerção social. A sociabilização produz a interiorização de normas, valores, estruturas cognitivas e conhecimentos práticos. É sob a perspectiva do paradigma da interação que trataremos o processo de sociabilização no decorrer do nosso trabalho. Para uma leitura mais abrangente do assunto pode-se consultar BOURRICAUD, F & BOUDON R.. *Dicionário de Sociologia*. São Paulo: Ática, 1993.

³ LANDES, David S. *Prometeu Desacorrentado: Transformação tecnológica e desenvolvimento industrial na Europa ocidental, de 1750 até os dias de hoje*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p.249.

*usinas hidro e termelétricas (...) as novas técnicas de prospecção mineral das fundições e das usinas siderúrgicas e dos primeiros materiais plásticos”.*⁴

Surgiram também novos meios de transporte e de comunicação, tais como aviões, trens expressos, carros velozes, transatlânticos; além do telégrafo, do telefone, da iluminação elétrica, de vários novos utensílios eletrodomésticos; da fotografia e das novas tecnologias de lazer como os parques de diversões com atrações movidas à eletricidade, assim como o cinema.⁵

“(...) o cinema chegou, como um caudilho feroz, arqui-rompante, e desbancou violentamente, sem dó nem piedade, lançando uma fulmínea sentença de morte, a todos os outros gêneros de espetáculos da sua época. Lutou, relutou; e, como trazia o gérmen da persistência no seu robusto organismo, instalou-se

⁴ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha-russa*. Coleção Virando séculos. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 15.

⁵ Em relação ao surgimento, aplicação de novas tecnologias e produtos, ver: HOBBSBAWM, Eric J. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.49; o capítulo 3 de LANDES, D. S. Opus cit. 2005. pp.131 a 204.; SEVCENKO, N. Opus.cit., 2001, p. 76 e, SEVCENKO, N. O Prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso In: SEVCENKO, N. (Org.) *História da Vida Privada: Da belle époque à era do rádio*. vol.3. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.9, onde, sobre as “ilusões do progresso” na nossa República, argumenta: “(...) surgirão, apenas para se ter uma breve idéia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas gigantes, as montanha-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, a ‘Coca Cola’, ‘a aspirina’, o ‘Sonrisal’”. A respeito do surgimento do cinema, há controvérsias no interior da própria historiografia especialista nesta temática. Arlindo Machado argumenta que muitas das experiências anteriores ou posteriores ao que chamamos cinema podem ser muito mais cinematográficas (no sentido etimológico do termo) do que a prática regular da arte com esse nome. Por sua vez Flávia Cesarino Costa traz uma discussão sobre o que ela considera o primeiro cinema e suas características. As discussões sobre o “nascimento” do cinema assim como sobre o chamado “primeiro cinema” serão abordadas no Capítulo 2, subitem 2.1. A respeito desse tema, consultar também MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997 e COSTA, Flávia Cesarino *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

admiravelmente sobre os alicerces movediços e oscilantes da vida atual. (...) Ele surgiu numa explosão, de raios fulvos, inflamados, elétricos, e convulsionou a vida como o estralejar das tempestades. (...), penetrando e dominando nas casas de passatempo noturno”.⁶

Grande parte dessas inovações tecnológicas, dos investimentos na indústria e da implantação do sistema de fábrica⁷ não afetaram apenas os países que investiram parte de seus capitais nesse processo como a Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica, norte da Itália e posteriormente, os EUA. Os desdobramentos da nova escala de

⁶ FLOREAL, Sylvio. In: *Ronda da meia-noite: Vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2002, pp.105-6.

⁷ Para melhor entender o conceito ‘sistema de fábrica’, consultar THOMPSON, E. P. *Tradición, Revuelta y Consciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo, 1967 e THOMPSON, E. P. *The Making of the English working-class*, Londres: Penguin Books, 1968. São igualmente relevantes para o estudo da formação do sistema de fábrica inglês os trabalhos de Stephin Maglin “Para que servem os patrões?” IN: GORZ, André, *Divisão social do trabalho e modo de produção capitalista*. Lisboa: Escorpião, 1976. e o 3º. capítulo do livro de DICKSON, David, *Tecnologia Alternativa*. Blumes Ediciones, 1978. Embora partindo de referências teóricas diferentes, ambos autores estudam as estratégias de controle e de disciplina desenvolvidas pelos patrões para quebrar as resistências dos trabalhadores independentes ao trabalho coletivo das oficinas e das primeiras fábricas, além de criticarem as análises que definem o sistema de fábrica como um acontecimento puramente tecnológico. Para uma síntese do conceito, ver DECCA, Edgar Salvadori de, *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 36-39, onde argumenta que: “(...) a fábrica surgiu muito mais por imperativos organizacionais capitalistas de trabalho do que por pressões tecnológicas. A tecnologia teve papel decisivo onde e quando a sua utilização facilitava e obrigava a concentração de trabalhadores e, portanto, a afirmação do sistema de fábrica. Essa nova utilização da maquinaria, não só visava conseguir a docilização e a submissão do trabalhador fabril e, nesse sentido, assegurar a regularidade e a continuidade da produção, mas representou também um forte obstáculo aos movimentos de resistência do trabalhador fabril, no século XIX, especialmente na Inglaterra. Desde as origens do sistema de fábrica, estiveram em jogo relações de poder que, passo a passo, determinaram o próprio limite da produção de saberes técnicos. Em outras palavras, a luta transcorrida desde a instalação do ‘putting-out-system’ até a consolidação do sistema de fábrica não foi outra coisa senão a instituição do próprio social e do domínio desse social como apropriação de saberes. Se, ao lado do ‘putting-out-system’, o dispositivo do mercado fazia com que o saber técnico, detido pelos trabalhadores domésticos, representasse um momento de sua autonomia quanto ao domínio do processo de trabalho, na fábrica, a divisão social, impondo uma disciplina férrea aos trabalhadores, retirava-lhes saberes – dentre eles o técnico – e transferia-os para o mando do capitalista. (...) o sistema de fábrica deve ser pensado como um universo (imaginário ou real) onde são produzidas as relações sociais e onde se dá uma particular e decisiva apropriação do saber. Não estão em jogo na fábrica apenas as questões relativas à acumulação do capital, mas, sobretudo, os mecanismos responsáveis pela concentração do saber, e conseqüentemente, de dominação social”.

produção ecoaram também entre algumas das principais cidades dos países que participavam, ainda que periféricamente, do desenvolvimento do capitalismo global e que de certa forma, encontravam-se envolvidos pelos tentáculos dessa transformação que se desenhava no cenário mundial:

“A economia capitalista, como não poderia deixar de ser, tornou-se global. Ela consolidou essa sua característica de forma mais intensa durante o século XIX, à medida que foi estendendo suas operações para regiões cada vez mais remotas do planeta, transformando assim essas áreas de modo mais profundo. Sobretudo, essa economia não reconhecia fronteiras, funcionando melhor onde nada interferia na livre movimentação dos fatores de produção. O capitalismo era assim não só internacional na sua prática, mas internacionalista na sua teoria”.⁸

Além das características internacional e internacionalista do capitalismo global, o quê, segundo Hobsbawm, teria impressionado a *“maioria dos observadores dos anos de 1870”*, teria sido a natureza da linearidade desse processo: em termos materiais, de conhecimento e de capacidade de transformar a natureza, parecia [aos olhos desses observadores] tão patente que a mudança significava avanço, que a história *“parecia sinônimo de progresso, medido por uma curva ascendente o que pudesse ser medido.”*⁹

O aumento da produção industrial implicou em um processo de concorrência entre os países mais industrializados na busca por matérias-primas para a confecção de novas mercadorias e de um mercado consumidor que as absorvessem, assim como espaços territoriais para investimentos — especialmente em infra-estrutura — que otimizasse a produção e circulação das mercadorias, constituindo

⁸ Eric J. HOBSBAWM, Opus Cit., p.41.

⁹ Ibidem, p.46.

uma das faces dos fenômenos conhecidos como política imperialista e práticas neocoloniais.

No contexto da expansão do capitalismo global, a sociedade de consumo de massa começou a se firmar. Grande quantidade de mercadorias, produzidas e reproduzidas em larga escala e em várias partes do mundo eram oferecidas a um público consumidor que se adensava a cada ano nas nascentes metrópoles modernas.

Uma descrição de Karl Marx sobre a cidade de Londres no final do século XIX é muito representativa desse quadro:

“Nas ruas mais animadas de Londres, os armazéns apertavam-se uns contra os outros, por detrás dos seus olhos de vidro sem olhar, repartem-se todas as riquezas do universo: xales índios, revólveres americanos, porcelanas chinesas, espartilhos de Paris, vestidos de pele da Rússia e especiarias dos trópicos; mas, todos esses artigos que já viram tantos países apresentam fatais etiquetas esbranquiçadas onde se encontram gravados algarismos árabes. Eis a imagem que oferece a mercadoria ao aparecer na circulação”.¹⁰

Essa nova fase do capitalismo global impulsionou a expansão européia e mais tarde, estadunidense, que, pautados pelas idéias de civilização e modernização, consonantes com o padrão da economia de base científico-tecnológica, estreitavam os vínculos com algumas áreas do globo que tinham um passado colonial e interferiam nas suas especificidades socioculturais, ameaçando a legitimidade das tradições locais e, na maioria das vezes, alterando costumes, hábitos e sociabilidades.

Esse processo foi facilitado, em grande medida, pela cumplicidade de interesses políticos e econômicos entre os países

¹⁰ MARX, Karl. “Contribuição para Crítica da Economia Política”. Apud BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos Ed; Lisboa: Edições 70, 1995, p.16.

imperialistas e as elites locais. Foi graças a essa convergência de interesses que as práticas neocoloniais, a despeito do processo de descolonização ocorrido com as independências formais de vários Estados, ao longo do século XX, conseguiram perpetuar sem que precisassem controlar de dentro os territórios dominados¹¹. Por outro lado, não podemos esquecer que as populações locais submetidas à intervenção europeia tinham suas próprias aspirações e resistiam da forma que podiam às políticas e práticas imperialistas, que reservavam às populações locais os papéis de meros figurantes no interior de seus próprios Estados.

A realidade do embate entre as políticas imperialistas e os anseios dos sujeitos sociais subjugados por controlar seus destinos e multiplicar suas oportunidades, levou a intrincados jogos de confrontos, negociações, adaptações e recriações. Nesse contexto algumas teorias científicas serviram de base para construção de discursos que justificassem a dominação imperialista e suas práticas neocoloniais.

Peter Gay¹², em uma de suas obras dedicadas a compreender o que batizou de “Era Vitoriana”, concentrou-se no estudo de “nexos culturais da agressividade” e concluiu que toda cultura, toda classe, toda a “Era” precisaria produzir álibis capazes de justificar a agressividade, tornando-a compreensível e praticável socialmente. Segundo ele, no século XIX, os mais marcantes álibis criados pelos países imperialistas a fim de justificar suas práticas neocolonialistas, foram aqueles relacionados às teorias biológicas que ganharam espaço no século XIX: as idéias de concorrência ou disputa, que

¹¹ Embora muitos desses Estados tivessem independência formal e fossem dotados de atributos de soberania, na realidade, “tinham sua política dirigida a partir do exterior, sendo influenciadas diretamente pelas antigas potências imperialistas que não tinham mais interesse em controlar de dentro as antigas colônias, mas sim em ajudá-las a desenvolver-se e em substituir uma presença visível por um governo invisível” NKRUMAH, Kwame (primeiro ministro de Gana) Apud FERRO, Marc (Org). “O colonialismo, avesso da colonização” In: *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.35.

¹² GAY, Peter. *A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud*. Vol. 3. O Cultivo do Ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.(Ver especialmente capítulo 2 “Álibis”).

transbordaram para o campo literário e sociológico e as novas formulações sobre a diferença.

As teorias de Herbert Spencer¹³ e as apropriações simplificadoras dos conceitos de “evolução” e “seleção natural” desenvolvidos na obra de Charles Darwin¹⁴, serviram como justificativas teóricas para determinadas análises das sociedades e nações, configurando um conjunto de idéias que, a partir da década de 1880, foi chamado de “darwinismo social”.

Ainda segundo a definição de Peter Gay, os “darwinistas sociais” seriam os “polemistas extravagantes e muitas vezes inescrupulosos, que decidiram raptar as teorias biológicas de Darwin para usá-las em suas panacéias políticas, pois, afinal, elas vinham empoleiradas nos ombros do mais celebrado e mais controverso cientista que o século vitoriano produziu”.¹⁵

A noção da desigualdade baseada na “raça”¹⁶ penetrou na ideologia do período quase tão profundamente como a noção de “progresso”. Segundo nos aponta Le Goff, “a *idéia explícita do progresso desenvolveu-se entre o nascimento da imprensa no século*

¹³ Herbert Spencer (1820-1903), filósofo e sociólogo inglês que, partindo de uma perspectiva evolucionista, pesquisou a mobilidade social. As teorias de Lamarck sobre a evolução influíram profundamente em seus estudos. Spencer argumentava que a filosofia devia muito à idéia de “evolução” (entendida como progresso e não como transformação) e que deveria esclarecer, com base nela, os mais variados problemas. Tanto as teorias de Lamarck, como as de Spencer, hoje estão desacreditadas. Spencer afirmava que os riscos orgânicos adquiridos eram hereditários. Segundo ele, em todas as ordens, — astronômica, geológica, orgânica, social, econômica etc. — existe o progresso (a evolução) que seria o fator comum a todos os processos. Suas principais obras são: *Social Statics*, 1851; e *The Principles of Ethics*, 1892-1893.

¹⁴ Charles Darwin (1809-1882), naturalista britânico que criou as bases da moderna teoria da evolução, ao apresentar o conceito de que todas as formas de vida se desenvolveram em um lento processo de seleção natural. Sua principal obra foi “*Sobre a origem das espécies através da selecção natural ou a preservação de raças favorecidas na luta pela vida*”, publicada pela primeira vez em Londres, em 1859.

¹⁵ GAY, Peter. Opus cit., p. 47. Para uma análise mais sistemática do pensamento de Darwin e do darwinismo, cf. ROSE, Michael. *O Espectro de Darwin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

¹⁶ A formalização do racismo como doutrina coube a J. A. Gobineau, em seu trabalho, *Ensaio sobre a desigualdade da raça humana*, publicado em 1853.

XV e a Revolução Francesa, estando vinculada ao desenvolvimento da ciência e da técnica".¹⁷

As idéias do darwinismo social, as teorias de superioridade racial, a teoria positivista¹⁸, o olhar evolucionista e a noção de progresso pautaram os discursos de cunho imperialista do final do século XIX, como o do inglês Joseph Chamberlains, que associava os triunfos da civilização européia e branca aos grandes feitos dos "*homens superiores, que se encarregariam de espalhar pelo mundo os benefícios do progresso*"; ou ainda o do escritor Rudyard Kipling¹⁹, que

¹⁷ LE GOFF, Jacques. "Progresso/Reação", In: LE GOFF, Jacques. *Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da. Moeda, vol I, 1984.

¹⁸ A teoria conhecida como positivismo foi elaborada no século XIX, pelo filósofo francês Auguste Comte. Seu pensamento é alicerçado numa base epistemológica cujo princípio repousa na crença de que a ciência, enquanto instrumento de orientação, poderia oferecer respostas para todos os problemas da humanidade. Em razão da mensuração do objeto estudado, o pensamento positivista só reconhece a objetividade científica como elemento capaz de fornecer respostas confiáveis. Por essa ótica, a única fonte de conhecimento aceitável seria aquela comprovada através da análise objetiva das experiências, influenciando a sociedade, a política, a religião e o conhecimento acadêmico no mundo.. Nesse viés, a contribuição de Comte, para que o positivismo ganhasse força como escola do pensamento, foi a concepção de que as relações sociais são complexas e necessitam de investigações sistematizadas e verificáveis, eliminando ao máximo o risco de interpretações subjetivas e abstratas. Comte criaria o que inicialmente ele denominou de física social, e mais tarde de Ciência Social, influenciando assim todas as áreas do conhecimento que estudam as múltiplas relações sociais. O positivismo comteano influenciou o sociólogo Emilie Durkheim, que defendia que a sociedade poderia ser analisada da mesma forma que os fenômenos da natureza. A sociologia teria, assim, como tarefa, o esclarecimento de acontecimentos sociais constantes e recorrentes e seu papel fundamental seria o de explicar à sociedade para manter a ordem vigente. Michel Löwy, em seu trabalho *Ideologias e Ciência Social. Elementos para uma análise marxista*, argumenta que o tipo ideal de positivismo pode ser sintetizado em três idéias principais. A primeira é a hipótese fundamental do positivismo: a sociedade humana é regulada por leis naturais, leis invariáveis, independentes da vontade e da ação humana, como a lei da gravidade ou do movimento da terra em torno do sol, de modo que na sociedade reina "uma harmonia semelhante à da natureza, uma espécie de harmonia natural". Dessa primeira hipótese decorre, para o positivismo, a conclusão epistemológica de que "a metodologia das ciências sociais tem que ser idêntica à metodologia das ciências naturais, posto que o funcionamento da sociedade é regido por leis do mesmo tipo das da natureza". A terceira idéia básica do positivismo, talvez a de maior consequência, reza que "da mesma maneira que as ciências da natureza são ciências objetivas, neutras, livres de juízos de valor, de ideologias políticas, sociais ou outras, as ciências sociais devem funcionar exatamente segundo esse modelo de objetividade científica"; ou seja, o positivismo "afirma a necessidade e a possibilidade de uma ciência social completamente desligada de qualquer vínculo com as classes sociais, com as posições políticas, os valores morais, as ideologias, as utopias, as visões de mundo", pois este conjunto de opções são prejuízos, preconceitos ou prenoções que prejudicam a objetividade das Ciências Sociais". LÖWY, Michel, *Ideologias e Ciência Social: Elementos para uma análise marxista*, São Paulo, Cortez, 1985, pp. 35-36.

¹⁹ Joseph Rudyard Kipling nasceu em Bombaim, Índia, em 1865 e faleceu em 1936. Considerado o poeta do Império Britânico, retratou as ações dos soldados britânicos em vários

dedicou o poema “*The white man’s burden*” (O fardo do homem branco)²⁰ aos EUA, ressaltando a importância de sua participação na guerra das Filipinas²¹.

No Brasil, no contexto de desestabilização das bases do Império, com a fundação do Partido Republicano, em 1870, entrou em cena uma nova elite de jovens intelectuais, artistas, políticos e militares - a chamada “geração de 70” - comprometida com a modernização e atualização das estruturas políticas, baseando-se nos modelos científicos e técnicos europeus e estadunidenses. Sua principal base de apoio econômico e político vinha da riqueza gerada pela expansão da cultura cafeeira no Sudeste do país.

contos, alguns deles reunidos no volume *Plain Tales from the Hills*, de 1888. Em 1889 publicou o poema *The white man’s burden* (*O fardo do homem branco*) que ficou conhecido como uma espécie de chamamento à conquista imperialista do mundo pelos estadunidenses brancos e europeus em geral. Para Kipling, o domínio do planeta era uma missão que todos os homens brancos deviam assumir, como um fardo, uma obrigação dos civilizados do mundo para com a parte que consideravam selvagem ou bárbara.

²⁰ “Take up the White Man’s burden—

Send forth the best ye breed—

Go bind your sons to exile

To serve your captives need [...]

“ Aceitai o fardo do homem branco,

Enviai os melhores dos vossos filhos,

Condenai vossos filhos ao exílio,

Para que sejam os servidores de seus cativos”

(Tradução e grifo nossos)

In: Modern History Sourcebook.

Disponível no sítio www.fordham.edu/halsall/mod/kipling.html

Acessado em 29/08/2005.

²¹ Em 4 de fevereiro de 1899, em Manila, capital das Ilhas Filipinas, o povo local insurgiu-se contra tropas estadunidenses que, com a vitória sobre o reino espanhol e por meio do Tratado de Paris de 1898, tomaram posse das Ilhas Filipinas, antigas possessões coloniais do reino da Espanha, e indenizaram os senhores em \$ 20 milhões de dólares. Quando os filipinos souberam que haviam simplesmente ‘trocado de dono’, reagiram fortemente contra os estadunidenses que, por sua vez, reprimiram fortemente a insurreição filipina. É válido lembrar que o governo estadunidense anexou também o arquipélago do Havaí, territórios no Caribe (Porto Rico). No final do século XIX, os Estados Unidos já eram considerados uma potência imperialista.

A instauração do regime republicano envolveu militares radicais, cafeicultores paulistas e políticos republicanos, que por sua vez abriram a economia aos capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e norte-americanos, permitiram que bancos privados emitissem moeda, sancionaram uma nova lei liberal das sociedades anônimas e fomentaram modernos mercados de ações, centrados na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro.

Como argumenta o historiador Nicolau Sevcenko:

*“no afã do esforço modernizador, essa elite ligada à instauração do governo republicano se empenhou em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou estadunidenses. Fossem esses os modelos da missão civilizadora das culturas da Europa do Norte, do urbanismo científico, da opinião pública esclarecida e participativa ou da crença resignada na infalibilidade do progresso. As bases de inspiração dessas novas elites eram as correntes científicas, o darwinismo social do inglês Spencer, o positivismo francês de August Comte.”*²²

Sílvio Romero²³ afirmou que já no último quartel do século XIX, revoava sobre o País:

²² SEVCENKO, Nicolau. “Introdução”, In: Opus cit. 1998, pp 14 a 16.

²³ Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero, (1851-1914), crítico literário brasileiro, historiador da literatura, bacharel em direito pela faculdade do Recife (1873), professor de filosofia no Colégio Pedro II (1880) e de Filosofia do Direito na Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Por um breve período participou do parlamento, tendo sido deputado por Sergipe (1899). Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e também ocupou uma cadeira no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Participou ativamente da vida intelectual e política brasileira.

*"(...) um bando de idéias novas... de todos os pontos do horizonte... Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo em poesia e no romance... transformação da intuição do direito e da política"*²⁴.

O grande fluxo de penetração de capitais estrangeiros no país e a fraude especulativa no mercado de ações, cujo maior símbolo do fracasso foi o “Encilhamento”, marcaram a entrada do Brasil na modernidade. O efeito desse quadro foi devastador: arruinou os capitalistas mais bem sucedidos da praça, os quais constituíram a elite econômica da era monárquica, propiciando a ascensão de uma nova camada de “arrivistas”, enriquecidos no jogo especulativo e nas negociações dos primeiros anos do novo regime. *“Paradoxalmente esse grupo de argentários de moralidade dúbia se transformou, junto com os cafeicultores do Sudeste, nas principais bases sociais e econômicas de sustentação da elite científica e tecnocrática, inspirada no rígido racionalismo positivista.”*²⁵

Essa elite incorporou as idéias do organicismo spenceriano e da solidariedade comteana em seus discursos. Ambas teorias ressaltavam o efeito positivo da interdependência entre os vários componentes do que entendiam ser o organismo social e das várias sociedades entre si, servindo como base explicativa e legitimadora do modelo internacionalizado adotado pela economia brasileira no contexto da Primeira República.²⁶ Segundo argumenta Nicolau Sevcenko, essa mesma elite:

²⁴ ROMERO, Sílvio. *Vários escritos de Tobias Barreto*. Ed. Estado de Sergipe, 1926, pp.23- 24.

²⁵ Nicolau SEVCENKO, “Introdução”, In: Opus cit., 1998, p.15.

²⁶ Aqui é importante lembrarmos a idéia de “cosmopolitismo pacifista e/ou progressista” que dominou o pensamento da elite paulista durante a Primeira República, trabalhada pelo historiador Nicolau Sevcenko em *Euclides da Cunha e Lima Barreto: a literatura como missão, 1900-1920*. Tese de doutoramento defendida na FFLCH da USP em 1981, mimeo, pp.2-24 Apud SEVCENKO, Nicolau. “O Cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia liberal”. In *Revista de História*, nr. 114.

*“encarregou-se de articular os interesses da cafeicultura com os do crédito internacional, indispensável à sua manutenção e expansão, reforçando a idéia da vocação inata do país para a agricultura de exportação em larga escala, a qual se equilibraria com a importação dos manufaturados e dos capitais europeus, numa relação de harmonia e perfeita interdependência.”*²⁷

Enquanto isso, no contexto internacional das idéias e práticas imperialistas, alguns ideólogos franceses, por sua vez, formularam discursos semelhantes à ideologia inglesa expressa no poema do *“fardo do homem branco”* anteriormente citado. Esta ideologia, intimamente ligada aos princípios da filosofia iluminista,²⁸ pregava o

²⁷ SEVCENKO, N. “O Cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia liberal”. In *Revista de História*, nr. 114, janeiro/junho 1983, p.93.

²⁸ É importante destacar que, como conceito, o iluminismo foi criado pelo filósofo alemão Immanuel Kant, em 1784, para definir a filosofia dominante na Europa ocidental no século XVIII. Alguns dos mais notórios pensadores do século XVIII – Diderot, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Condorcet etc- não seguiam uma única corrente de pensamento, pelo contrário, possuíam múltiplos discursos, assim como não lançaram nenhum manifesto ou programa de idéias e muitos, inclusive, contestavam-se mutuamente. Porém, influenciados pela revolução científica do século XVII--, especialmente, pelo racionalismo e pelo cientificismo de Descartes--, a maioria deles compartilhava algumas idéias em comum, como: a defesa do pensamento racional; a crítica à autoridade religiosa e ao autoritarismo de qualquer tipo e a oposição ao fanatismo.

R. POMEAU, considera o ‘Iluminismo’ como um projeto, uma ideologia que estaria circunscrita a um espaço geográfico que conformaria uma ‘unidade da Europa das Luzes’. “Essa ‘unidade’ cobriria a Europa de ponta a ponta, indiferente às fronteiras políticas, e teria uma ‘consciência européia’ supranacional, solidária, plenamente aberta ao livre trânsito das idéias, dos livros, dos filósofos, enfim, uma Europa que se afirmava unida, civilizada, culta, iluminada; que rogava para si o direito de nomear os mundos e os povos desconhecidos ou diferentes como “exóticos”, tornando-os motivo de curiosidade. Ainda segundo esse autor, mais ‘avançada’, essa Europa poderia, ao mesmo tempo, exaltar suas próprias realizações e se debruçar, curiosa, sobre aquelas culturas que ‘ficaram para trás’ na marcha da História”. POMEAU, R.. *L’Europe des lumieres: cosmopolitisme et unité européenne au XVIII siècle*. Paris: Stock, 1966, pp.13-21.

A análise de G. GUSDORF defende que a “classe letrada reunia através da Europa um pequeno número de eleitos isolados do restante da população, tanto pelos fins que se propunham quanto pelos seus métodos e sua autoconsciência de cidadãos do mundo é uma resposta à própria solidão em meio a uma população que não os compreende”. Em relação às bases sociais do iluminismo, procura compreender as ‘Luzes’ a partir do que a seu respeito escreveram Marx, Engels e seus seguidores: “em lugar de levar em conta o ritmo interno de desenvolvimento do iluminismo europeu no setecentos, confrontando-o com os elementos de

desenvolvimento moral e material do homem por meio do conhecimento e do método científico.

Sob a perspectiva iluminista, os países imperialistas rejeitavam a concepção de mundo derivada do dogma religioso, da superstição e da fantasia, encarando as culturas e as organizações sociais dos países que não funcionavam sob sua lógica como ‘atrasados’ ou ‘primitivos’; engrossando assim o coro do discurso que justificava a dominação. Sob a influência da razão iluminista²⁹, alguns pensadores franceses arrogavam para os brancos europeus, especialmente os franceses, o direito de “civilizar” o mundo, ao “considerarem os indígenas como crianças, necessitando educá-las (...), portanto, resistir-lhes [aos franceses] era dar provas de selvageria”.³⁰

Ao nos voltarmos para esse contexto, é importante ressaltarmos que a noção de “civilização” não é neutra. Além do pensamento positivista, do darwinismo social e da crença na evolução linear das

revolta e de fé, de esperança e de desilusão ‘a visão marxista tende simplesmente a incluir o iluminismo em si mesmo, aplicando-lhe seus [dela] próprios esquemas’, e nesse sentido, o século XVIII passa a ser considerado o século do “aburguesamento da cultura, quando os burgueses passam a ser não somente os produtores mas também os consumidores da cultura, subvencionados pela aristocracia que, ao fazê-lo, adere aos valores da nova classe dominante: a parte esclarecida da aristocracia presta seu ato de adesão à ideologia da classe mais ativa da nação, sendo que na base dessa concepção está a afirmação do iluminismo como ideologia da burguesia em ascensão”. GUSDORF, G. *Lês principes de la pensée au siècle des lumières*. Paris: Payot, 1971, pp.26-27. Consultar também a obra de VENTURI, Franco. “Cronologia e geografia dell’Iluminismo” In *Utopia e Riforma nell’Iluminismo*. Torino: Einaudi, 1970, p.145.

²⁹ A razão e o progresso foram elementos básicos do pensamento iluminista e influenciaram as transformações políticas e sociais entre o fim do século XVIII e o início do século XIX. Miguel Baptista Pereira, chama-nos atenção para o fato de que “no cerne do Iluminismo aconteceu o importante fenômeno da secularização, nova forma de liberdade e autonomia, que determinará o mundo e o modo de ser no mundo do homem moderno”. Além da secularização, outra característica do pensamento iluminista é a crença na razão, tida como o princípio da verdade, autônoma por definição, e que se opõe a tudo que é irracional e se oculta sobre denominações como “tradição”, “autoridade” ou “revelação”. Francisco José Calazans Falcon, comenta que “o movimento mental das Luzes repousa no pressuposto do avanço constante de uma racionalidade que pouco a pouco, numa metáfora, ‘iluminaria’ as sombras do erro e da ignorância. A razão iluminista apresenta-se aos seus adeptos como um instrumental crítico que se dirige a cada indivíduo naquilo que possui de mais íntimo e essencial, a saber, sua consciência racional de ser humano”. PEREIRA, Miguel Baptista. “Iluminismo e Secularização”. *Revista de História das Idéias*. O Marques de Pombal e o seu tempo. Coimbra: Instituto de Teoria e História das Idéias, 1982 p.443. e FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. São Paulo: Ática, 2004, p.37.

³⁰ FERRO, Marc. *Histoire des Colonisations. Des Conquêtes aux Indépendances*, XIII – XIX siècle. Paris: Lê Seuil, 2001.

sociedades rumo à formação de uma idéia de Estado-nação³¹ - entendida sob a perspectiva do evolucionismo social como sendo a forma mais elevada de organização social -, a história e o direito ocidental codificaram os fundamentos do conceito de “civilização”, construindo seus princípios balizados pelos ideais iluministas e pelas idéias de racionalidade e progresso.

*“A diferença mais nítida entre os dois setores do mundo [desenvolvido e atrasado], era cultural, no sentido mais amplo da palavra. Por volta de 1880, predominavam no mundo ‘desenvolvido’ países ou regiões em que a maioria da população masculina e, cada vez mais, feminina era alfabetizada; onde a vida política econômica e intelectual havia, de maneira geral, se emancipado da tutela das religiões antigas, baluartes do tradicionalismo e da superstição; e que praticamente monopolizavam o tipo de ciência que era cada vez mais essencial à tecnologia moderna”.*³²

Em nosso país, a modernidade impôs-se socialmente por meio da tradução de ideais iluministas - calcados nas idéias de progresso, racionalidade e evolução - para uma práxis fundamentalmente política e economicamente orientada pelas elites. Assim, não se pode reduzir a modernidade a mera conseqüência do desenvolvimento do capitalismo

³¹ Desde o século XIX, o conceito de nação encontra-se intimamente ligado à idéia de progresso. O pensamento evolucionista transportado para a compreensão da sociedade estabelecia uma seqüência linear do desenvolvimento das pequenas unidades – família, tribo, região – a uma totalidade complexa. Dentro do caminhar da humanidade, a nação surge como universal. Essa inclinação evolucionista aparece na literatura marxista, quando, diante da invasão do México pelos Estados Unidos, ou da Argélia pelos franceses, Marx e Engels entenderam ser esse um fato propício para a propagação dos ideais civilizatórios; ou ainda o antropólogo Marcel Mauss que escreve que “as nações são as últimas e as mais perfeitas formas de vida na sociedade. Economicamente elas são as sociedades mais elevadas, assegurando, melhor do que qualquer outra forma anterior, o direito à vida, à felicidade dos homens que as compõem.” In: MAUSS, Marcel . “La nation”. Apud Renato ORTIZ, *Mundialização e Cultura*. p.49.

³² HOBBSBAWM, Eric J. . Opus cit., p.44

global e do processo de modernização, cujos indicadores mais visíveis são os processos de industrialização e urbanização:

*“Na modernidade, a elite, o estamento, as classes — dizemos, para simplificar, as classes dirigentes — coordenam e organizam um movimento. Não o dirigem, conduzem ou promovem, como na modernização. A modernização, quer se chame ocidentalização, europeização, industrialização, revolução passiva, revolução do alto, revolução de dentro — ela é uma só, com um vulto histórico, com muitas máscaras, tantas quantas as das diferentes situações históricas.”*³³

Desconsiderar da definição do conceito de modernidade os aspectos morais e políticos, fundados no plano das idéias e intimamente relacionados à filosofia iluminista, resultaria, em nosso entender, em uma compreensão limitada desse complexo processo. Entendida sob a lógica das idéias iluministas, a modernidade pode ser considerada fruto do *“desamparo ideológico de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estavam sujeitos a questionamentos”*³⁴. Desse ponto de vista, a conformação da mentalidade do homem moderno bem como seu confronto, suas tensões e ambigüidades em relação aos seus hábitos e comportamentos abriram espaço para uma crise de identidade.

“De uma perspectiva predominantemente filosófica e teológica, a modernidade nasce como o ponto final de um processo histórico de desintegração, um esvaziamento do sentido da vida, uma dissociação entre verdade e existência que lançou o indivíduo

³³ FAORO, Raymundo. *A questão nacional: a modernização*. Estudos . Avançados, São Paulo, v. 6, n. 14, 1992.

³⁴ SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.115.

atomizado ao que Georg Lukács chamou de estado de ‘desabrigo transcendental’”.³⁵

Ainda no campo das idéias, uma outra dimensão a ser considerada quando pensamos a modernidade, é a do campo cognitivo, marcado pelo uso da racionalidade instrumental como moldura intelectual por meio da qual o mundo é apreendido e construído. Nesse contexto, o “homem moderno” passou a caminhar sobre areias movediças enquanto os horizontes se ampliavam e as últimas certezas que havia mantido o universo social dentro de certos limites de relativa coesão, perdiam, para ele, a força e o poder de sustentação.

“(...) Esse processo estaria vinculado ao desenvolvimento de uma ‘ratio’ (razão) progressivamente instrumentalizada, uma razão abstrata, formal, dissociada da contingência humana, encarnada na economia capitalista e no respectivo ideal de uma ‘sociedade civilizada completamente racionalizada’”.³⁶

Os homens, até então habituados a se nortear por parâmetros e normas consuetudinários, arraigados numa certa tradição, foram sendo despojados de suas referências, muitas vezes de forma violenta – como no caso dos povos colonizados ou dos imigrantes.

³⁵ LUKÁCS, Georg. “Teoria do romance”. São Paulo: editora 34, 2000. Apud HANSEN, Miriam Bratu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(Org), *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.506.

³⁶ Ibidem, p. 506. Sobre o processo de racionalização, o brilhante estudo de Norbert Elias nos mostra que “(...) as funções mentais conscientes desenvolvem-se no rumo do que é chamado cada vez mais de ‘racionalização’: só com a diferenciação mais nítida e firme da personalidade é que as funções psicológicas dirigidas para fora assumem o caráter de uma consciência que funciona mais racionalmente, menos tisonada por impulsos emocionais e fantasias afetivas. Dessa maneira, a forma e a estrutura das funções psicológicas de direção de si mesmo mais conscientes e inconscientes jamais poderão ser compreendidas se forem imaginadas como alguma coisa que exista ou funcione, em qualquer sentido, isoladamente do resto da sociedade, desestoricizado.”

Assim, se quisermos lançar um olhar mais abrangente e crítico para a modernidade, a fim de ampliarmos seu campo de análise e interpretação, devemos ir além das abordagens socioeconômica e cognitiva. Entender o mundo e dividi-lo a partir das diferenças que caracterizam as partes modernas e atrasadas, desenvolvidas e não desenvolvidas, é, a nosso ver, um exercício simplificador e frustrante, que silencia outras dimensões da realidade social, a saber: as questões culturais, como o índice de letramento e alfabetização das populações masculinas e femininas, a adequação das populações aos critérios da sociedade burguesa – igualdade jurídica e de liberdade entre os indivíduos.

No caso do Brasil vemos como o conceito de “civilização” estava intimamente ligado ao de “modernização”, tendo sido o mote das elites governantes paulistanas da Primeira República, cujas idéias tinham livre circulação na grande imprensa da época. Como argumenta Sérgio Miceli,

“Na República Velha, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, dependiam quase que por completo das instituições e dos grupos que exerciam o trabalho de dominação”.³⁷

³⁷ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.17. É importante chamar a atenção para o que argumenta Paula Ester Janovitch em seu trabalho com a imprensa irreverente paulistana do início do século XX, quando argumenta que, ao lado dessa grande imprensa porta-voz das elites republicanas, havia um crescente número de publicações, de menores dimensões e tiragens, que faziam a crítica à política vigente: “(...) o fato é que, ao lado dos jornais diários, que começaram a aparecer a partir de meados do século XIX – *Correio Paulistano* (1854), *Diário de São Paulo* (1865), *A Província de São Paulo* (1875), o *Diário Popular* (1884), *A Platéia* (1888), extremamente pautados pelas questões políticas e pelas longas crônicas de fundo, surge a nova imprensa no início do século XX, voltada ao jornalismo e constituindo uma grande e diversificada quantidade de periódicos com temáticas específicas. E é justamente no boom do surgimento de pequenos periódicos diversificados na cidade de São Paulo se destaca a imprensa narrativa irreverente, herdeira dos apimentados jornais de conteúdo bastante crítico de meados do século XIX, como o *Diabo Coxo* (1864), o *Cabrião* (1866-1867) e o *Polichinello* (1876), (...) Com fortes traços de crítica social, aliados a inovações na linguagem e nas ilustrações caricaturais, essa imprensa irreverente destoa das revistas ilustradas de variedades e entretenimento, como *A Cigarra* (1914) ou mesmo *A Vida Moderna* (1907)” JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho. A imprensa de narrativa irreverente*

Essas “(...) instituições e grupos que exerciam o trabalho de dominação” dos quais dependiam “o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração” dos escritores e intelectuais, eram, em sua maioria, proprietários da chamada grande imprensa, responsável pela veiculação da maior parte da produção intelectual das primeiras décadas do século XX, tanto em termos de tiragem quanto de alcance territorial. Por oferecer melhores gratificações e um certo status social aos seus colaboradores, era grande o número de escritores e intelectuais que buscavam contribuir nessas publicações, porém não sem antes se ajustarem aos modelos e gêneros importados da imprensa francesa, como a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica, os quais foram sendo incorporados pela grande imprensa nacional.

Além do ajustamento formal, os escritores que colaboravam para a grande imprensa deviam ajustar-se também ideologicamente, atentando para que seus escritos estivessem afinados com as idéias das elites, proprietárias dessas instituições.³⁸ Vejamos como isso se dava na prática, a partir da leitura do artigo publicado na Revista Feminina, em abril de 1924:

paulistana 1900-1901. São Paulo: Alameda, 2006, p.18.

³⁸ É importante chamar a atenção para o que argumenta Paula Ester Janovitch em seu trabalho com a imprensa irreverente paulistana do início do século XX, que fazia frente à grande imprensa, criticando muitas vezes os discursos afetados, representativos das elites republicanas.. Segundo ela: “(...) o fato é que, ao lado dos jornais diários, que começaram a aparecer a partir de meados do século XIX – *Correio Paulistano* (1854), *Diário de São Paulo* (1865), *A Província de São Paulo* (1875), o *Diário Popular* (1884), *A Platéia* (1888), extremamente pautados pelas questões políticas e pelas longas crônicas de fundo, surge a nova imprensa no início do século XX, voltada ao jornalismo e constituindo uma grande e diversificada quantidade de periódicos com temáticas específicas. E é justamente no boom do surgimento de pequenos periódicos diversificados na cidade de São Paulo se destaca a imprensa narrativa irreverente, herdeira dos apimentados jornais de conteúdo bastante crítico de meados do século XIX, como o *Diabo Coxo* (1864), o *Cabrião* (1866-1867) e o *Polichinello* (1876), (...) Com fortes traços de crítica social, aliados a inovações na linguagem e nas ilustrações caricaturais, essa imprensa irreverente destoa das revistas ilustradas de variedades e entretenimento, como *A Cigarra* (1914) ou mesmo *A Vida Moderna* (1907)” Assim, ao lado dessa grande imprensa porta-voz das elites republicanas, havia um crescente número de publicações, de menores dimensões e tiragens, que faziam a crítica à política vigente. JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho. A imprensa de narrativa irreverente paulistana 1900-1901*. São Paulo: Alameda, 2006, p.18.

“Flores da civilização.”³⁹

“A civilização, evidentemente, é um phenomeno sério. Basta pensarmos que toda a vida da humanidade, desde de seus remotos albores, até nossos dias, não tem sido mais que uma continua luta para alcançá-la.

Mas, em que consiste, afinal, a civilização?

Parecerá pueril, á primeira vista, semelhante pergunta. No entanto, não é tal, como se nos afigura.

Si concebemos a civilização como um alto estado de aperfeiçoamento material da vida, tudo está dito em duas palavras; mas, si não nos contentarmos com essa concepção simplicista e imaginarmos a civilização, ainda, um estado social e moral tão superior, um grão de educação espiritual de tal magnitude, que dê lugar á transformação dos instinctos, substituindo-os mesmo, pelos dictames da razão, da justiça, e da moral, veremos que a puerilidade daquela pergunta é apenas apparente, e que a concepção da idea – civilização – é mais controversa possivel. Principalmente em nossa época”(…)⁴⁰

Para a autora do artigo publicado na *Revista Feminina* - fundada em 1914, editada até o ano de 1936 e que teve como idealizadora Dona Virgilina Salles de Souza, uma senhora pertencente à elite paulistana que por iniciativa própria decidiu criar uma revista voltada exclusivamente para o público feminino, formado por parte das elites

³⁹ Neste trabalho a grafia original dos documentos pesquisados foi respeitada, exceto quando eles foram extraídos de citações presentes em trabalhos atuais que em sua edição atualizaram os originais.

⁴⁰ DORNELLAS, Maria A. *Flores da civilização*. São Paulo: Revista Feminina, Ano XI, n. 119, abril de 1924.

letradas, constituída pelas esposas, filhas e netas da oligarquia rural urbanizada e dos prósperos homens de negócios enriquecidos pelo comércio urbano e pelas exportações - a civilização é um *“phenomeno sério”*(...) já que *“toda a vida da humanidade, desde seus remotos albores, até nossos dias, não tem sido mais que uma continua luta para alcançá-la.* Sendo assim tão importante, ela não poderia resumir-se a um *“estado de aperfeiçoamento material da vida”* (aqui fazendo alusão às novas tecnologias trazidas pelo processo de modernização) mas antes deveria ser entendida como *“um estado social e moral superior, um grão de educação espiritual (...) que desse “lugar à transformação dos instintos, substituindo-os mesmo, pelos dictames da razão, da justiça, e da moral.”*

Esse discurso, nitidamente influenciado pelas idéias iluministas e evolucionistas - que entendem a “civilização” como sendo o último estágio da “evolução” das sociedades - considera que, para se “civilizarem” os indivíduos deveriam subjugar seus instintos, considerados irracionais, bárbaros e primitivos, à razão, à justiça e à moral - valores que constituem o tripé da ética burguesa. E continua:

“(...) No tumulto transformador de valores, que constitue o traço mais característico de nosso tempo, variam as concepções da civilização na razão directa das classes e das sub-classes em que se divide a família humana.

Para umas dessas classes a civilização é, apenas, o bem estar material, a satisfação das necessidades phisicas; para outras, o goso integral dos confortos e dos prazeres que o progresso mechanico que attingimos lhes póde proporcionar; para uma única, - a dos torturados da bondade e da justiça, - é a perfeição do espirito humano em todas as suas manifestações.

Ocorrem-nos estes reparos diante da educação que, em certas classes sociaes, estamos actualmente dando ás nossas filhas.

A moça, alli, tem que ser, sob pena de cahir no ridículo, uma flôr de civilisação, isto é: o mais deliciosamente frívola possível. Deve, ainda, “papaguear” em tres ou quatro idiomas estrangeiros, o que em sua nativa lingua seria incapaz de expressar com syntaxe correcta e logica razoavel . É mister, ainda, conhecer biographicamente, as estrellas e os astros, dessa outra modernissima criação: o cinematographo. Mas além, mas acima, infinitamente acima, de todos estes uteis e indispensaveis conhecimentos, a flor de civilisação deve saber dançar! Saber dançar! Existirá, por ventura, alguma coisa que rivalise com isto, como factor de civilisação, como escada para essa perfeição moral e espiritual que a humanidade vem buscando desde que surgiu na Terra?

*Certamente que não.”*⁴¹

Enquanto para algumas “sub-classes” da sociedade a “civilisação” “é, apenas, o bem estar material, a satisfação das necessidades *physicas*” ou “o goso integral dos confortos e dos prazeres que o progresso *mechanico* lhes póde proporcionar”; para a classe formada pelos “torturados da bondade e da justiça”- no interior da qual a autora se inclui - a “civilisação” chegaria à sua plenitude, com a “perfeição do espírito humano em todas as suas manifestações.” O critério usado para classificar a sociedade em “classes” e “sub-classes”, conforme seu “grau de civilização” em uma escala evolucionista, tem como referência um modelo de sociedade tradicional e conservadora, no interior da qual a mulher desempenhava papéis bem delimitados.

Sob essa perspectiva, quanto mais influências dos novos costumes e valores da modernidade a mulher recebesse, maior seria a ameaça aos papéis sociais tradicionalmente desempenhados por ela.

⁴¹ Maria A. DORNELLAS. *Flores da civilização*. São Paulo: Revista Feminina, Ano XI, n. 119, abril de 1924.

Por isso a autora alerta para o fato de que, “*sob pena de cair no ridículo*”, as moças estavam aderindo aos novos comportamentos, o que incluía ser “*frívolas*” (...) “*papaguear em tres ou quatro idiomas estrangeiros*”, (...).*conhecer biographicamente, as estrellas e os astros (...), e acima de tudo, saber dançar!*”

E continua seu artigo:

“(...) Saber dançar” constitue, hoje em dia, em certas classes da sociedade, o que para os nossos avós, gente inquestionavelmente rígida e intratável a certos respeitos, representam o saber fiar e tecer, bordar e fazer renda, ordenar o amanhã de uma casa, e criar os filhos na lei de Deus.

E nada mais eloqüente, nesta ordem de ideas, do que a attitude de certos paes. É de vel-os, num salão, á luz pletorica das lampadas electricas, diante das jovens filhas que aos suavissimos accordes de um tango ou de um “fox-trot”, absolutamente “chic” passam e repassam diante delles, nos braços do encantador!... que se parece tanto com o Rodolpho Valentino! É de vel-os, esses admiraveis paes, pavoneando-se, orgulhosos, com o successo das meninas”⁴²

Segundo a autora, danças como o tango e o *fox-trot* – consideradas libidinosas - estariam substituindo os valores e costumes tradicionais, aqueles passados de mãe para filha através de gerações, como “*o saber fiar e tecer, bordar e fazer renda, ordenar o amanhã de uma casa, e criar os filhos na lei de Deus*”. Dentro dessa lógica, “*outra modernissima criação: o cinematographo*” era considerado perigoso já que tinha influência de longo alcance sobre as massas, veiculando, por meio de suas tramas e personagens, valores e comportamentos considerados pelas elites conservadoras verdadeiras afrontas aos

⁴² Maria A. DORNELLAS. *Flores da civilização*. São Paulo: Revista Feminina, Ano XI, n. 119, abril de 1924.

papéis femininos estabelecidos até então, à instituição da família e no limite, ao tradicional poder masculino sobre a educação de suas filhas e a vida de suas esposas.

Tanto assim que a autora faz a crítica à *“attitude de certos paes”* que iam ao salão e ficavam *“pavoneando-se, orgulhosos, com o sucesso das meninas.”* enquanto elas dançavam ao som que ironicamente a autora denomina de *“suavissimos accordes de um tango ou de um fox-trot”*, passando e repassando *“diante d’elles, nos braços do encantador!... que se parece tanto com o Rodolpho Valentino”*

E finalmente conclui:

“(...) É verdade, que os costumes decaem: que os lares ruem ao menor sopro da adversidade; que na forte muralha que era a organização familiar abrem-se brechas de funesto augurio.

Também não é menos verdade, que os vícios penetram profundamente a alma das novas gerações, que as tradições Moraes e religiosas de nossos maiores são atiradas ao ostracismo, quando não arrastadas pela rua da amargura, do sarcasmo e da mofa (...)

Mas, tudo isso que importa?

Que importa, si sob as rodas do carro triumphal de nossa civilização, tudo isso não chega a ser um simples grão de areia?!

“(...) E é por isso que me dirijo às mães brasileiras, pedindo-lhes que intervenham na educação de suas filhas, aconselhando-as, orientando-as, formando-lhes o character, convencendo-as, enfim, de que podem ser, perfeitamente, as flores da civilização de que se ufanam, sem que para isso tenham que conceder ao “fox-trot” e ao tango maior importancia do que a que essas danças realmente tem.

Porque, em summa, si as civilisações foram creadas com a cabeça não é isso razão para que se as queira transformar ... com as pernas.”⁴³

Frente a um cenário de intensas mudanças, ao qual a autora se refere no início como um “(...) *tumulto transformador de valores, que constitue o traço mais característico de nosso tempo*”, ela clama às mães que intervenham na educação das filhas, vigiando para que elas não se afastassem de valores como a “*família, as tradições moraes e religiosas*” e que não se deixassem levar pelos “*vícios que penetram profundamente a alma das novas gerações*”.

Em defesa da instituição da família no interior do arranjo social e da demarcação dos papéis de gênero, onde a mulher representava o tripé “mãe-esposa-dona-de-casa⁴⁴”, os novos costumes são vistos pelas elites como ameaças à boa ordem social,

“expressando o medo das mudanças demasiadamente bruscas, profundas e da desordem, buscando barrar – ou ao menos reduzir – toda e qualquer possibilidade de reconhecimento de ascensão social de outros grupos que não pela afirmação de suas raízes ancestrais, dos laços com a terra etc.”⁴⁵

⁴³ Maria A. DORNELLAS. *Flores da civilização*. São Paulo: Revista Feminina, Ano XI, n. 119, abril de 1924.

⁴⁴ O discurso ideológico que reunia conservadores de diferentes matizes de reformistas, nas três primeiras décadas do século XX, era baseado na crença de uma natureza feminina que dotava a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera da vida privada, que consistiam em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos do futuro. Esse discurso traçou para as mulheres o papel da “rainha do lar”, sustentado pelo tripé “mãe-esposa-dona de casa”, cuja área de atuação seria o “recôndito do lar”. O papel social da mulher, assim como sua imagem pública correspondia àquilo que era pregado pela Igreja, pelo discurso dos higienistas e pelos juristas - legitimado e legalizado pelo Código Civil de 1916 – , além de ter sido amplamente divulgado pela grande imprensa, especialmente aquelas que traziam temáticas femininas. MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia “Recônditos do mundo feminino” In SEVCENKO, Nicolau (Org) *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio* São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 373.

⁴⁵ SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: Cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Editora Senac, 1999, pp. 20 – 21.

Segundo a lógica desse discurso conservador, as mulheres “de bem” deveriam expressar seu apego aos valores e costumes de seus antepassados, a fim de garantirem as prerrogativas e a distinção do grupo social ao qual pertenciam. A preocupação dos “pais e maridos zelosos” - os responsáveis pelas “frágeis figuras femininas” representadas em artigos, crônicas e cartas veiculadas pela grande imprensa, especialmente nos periódicos voltados ao público feminino - crescia na mesma medida em que as mulheres ganhavam as ruas, aumentavam sua visibilidade nos espaços públicos da cidade. *“Hoje em dia, preocupada com mil frivolidades mundanas, passeios, chás, tangos e visitas, a mulher deserta do lar”*, conclamava a *Revista Feminina* em agosto de 1920.

Como nos aponta o trabalho de Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, o “dever ser” das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século XX foi,

“(...)traçado por um rigoroso e preciso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes de reformistas, que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo cristalizava determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais”.⁴⁶

Embora o discurso dominante, veiculado pelas revistas da grande imprensa, voltadas ao público feminino letrado, pregasse às mulheres os papéis sociais de mãe, esposa e dona de casa, somente as mulheres das elites puderam cumpri-los à risca, uma vez que, unidas pelo laço do matrimônio com seus maridos, eram sustentadas por eles, que por sua vez, também desempenhavam seus papéis sociais de provedores do lar.

⁴⁶ MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia “Recônditos do mundo feminino” In SEVCENKO, Nicolau (Org) *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. volume 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.400.

Porém, a realidade da maioria das mulheres era outra: vivendo sem a presença masculina no lar ou convivendo com homens que não tinham trabalho efetivo e regular, elas se viam obrigadas a ganhar o espaço público como trabalhadoras, exercendo atividades que freqüentemente não condiziam com a imagem da “frágil natureza feminina” construída pelo discurso conservador e higienista da época, abordados no **Capítulo 3**.

Olhando mais detidamente para a sociedade paulistana da década de 1920, percebemos que, tanto os processos de modernização quanto o do crescimento do mercado consumidor feminino não garantiram que as novidades proporcionadas pelas novas tecnologias fossem automaticamente aceitas e/ou imediatamente incorporadas, nem pelas camadas mais pobres e nem por aqueles que podiam pagar. O que apreendemos a partir do estudo de nossas fontes, especialmente as abordadas no **Capítulo 1**, é que as expectativas e as posturas em relação à introdução de novos aparatos tecnológicos na vida cotidiana da cidade, assim como a própria noção de modernidade é bastante heterogênea, tendo sido entendida e vivenciada de formas diversas pelos diferentes grupos sociais que ocupavam a cidade de São Paulo no período em questão.

Em meio ao mosaico de conotações que a noção de modernidade assumia naquele período, sobressaíam, do interior de uma heterogeneidade de interpretações, quatro sentidos:

“A modernidade como representação do progresso científico, numa visão linear e cumulativa, bastante próxima ao positivismo; a modernidade como a era do maquinismo e da tecnologia, responsáveis por novas experiências sensoriais e perceptivas atreladas, muitas vezes, à conquista da velocidade; a modernidade como estilo de vida cosmopolita e metropolitanos, teatralizado na obrigatória familiaridade com requintados hábitos de consumo e de lazer dos maiores centros urbanos da Europa e Estados

Unidos; e finalmente, modernidade como ideal de ordem social inspirada no modelo da família burguesa, na moral e na disciplina do trabalho, tendo como principal trunfo a promessa da estabilidade e do conforto proporcionados pelo trabalho e pelo consumo, respectivamente.”⁴⁷

Diante da multiplicidade que encerra a noção de modernidade, enquadrá-la sob um rótulo é correr o sério risco de simplificá-la, deixando de considerar suas ambigüidades e paradoxos. No presente trabalho, partimos da concepção socioeconômica da modernidade e dos novos aparatos mecânicos e tecnológicos - que tomaram forma e foram disseminados no contexto do capitalismo global, no final do século XIX e início do XX - para analisá-la sob o ponto de vista de sua “concepção neurológica”, ⁴⁸buscando apreender a forma pela qual os novos aparatos e fenômenos da modernidade - em especial o cinema - interferiram e influenciaram as sensibilidades, as sociabilidades e a conformação do espaço público na São Paulo dos anos de 1920.

Nesse sentido, são importantes as análises sobre a modernidade presentes nas obras de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin⁴⁹ - abordadas no **Capítulo 1** – já que abordam os modos

⁴⁷ PADILHA, Marcia. *A cidade como espetáculo*: Publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001, pp.105-106.

⁴⁸ A concepção neurológica da modernidade leva em conta o registro das experiências subjetivas dos indivíduos, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno, presentes nas obras de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Para eles, a análise da modernidade passa pelo registro da experiência subjetiva dos indivíduos e de suas novas sensibilidades. SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.116.

⁴⁹ Especialmente SIMMEL, Georg, “The Metropolis and Mental Life” In: WOLFF, Kurt H. *Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1950; KRACAUER, Siegfried, “The Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palaces” In *New German Critique*, v.40, pp.91-96.,1987; BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In *Walter Benjamin, Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas I*. São Paulo:Brasiliense, 1985, BENJAMIN, Walter. Trecho do livro sobre Charles Baudelaire II *O Flâneur e a Massa* [A Prostituta], In: BENJAMIN, Walter, *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 330, BENJAMIN, Walter. “Trecho do livro sobre Charles Baudelaire III – A Mercadoria [Progresso]”. In BENJAMIN, Walter, *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 382.,

pelos quais as mudanças trazidas pelo processo de modernização transformaram as experiências subjetivas dos indivíduos habitantes das grandes cidades. Walter Benjamin, ao falar sobre a emergência da sensibilidade moderna, identifica o cinema como o veículo que melhor traduz o novo contexto sensorial.

Segundo ele,

“(...) com a modernização, as pessoas passam a apreender e a manifestar o mundo, mediadas pela velocidade, brusquidão de movimentos e estímulo contínuo. O cinema, ao concentrar em si todas essas características, revela-se como uma linguagem fragmentária, moderna por excelência”⁵⁰

Também foi de fundamental importância para este trabalho o conceito de “desencaixe social” ⁵¹ formulado por Anthony Giddens, na

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2a ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

⁵⁰ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire” In *Benjamin Horkheimer, Adorno, Habermas*. Os pensadores. Apud. MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.27.

⁵¹ Para Giddens, o dinamismo da modernidade deriva de separação do tempo e do espaço e da sua recombinação em formas que permitem o zoneamento tempo-espacial da vida social; do “desencaixe dos sistemas sociais”; e da ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas (*inputs*) de conhecimento que afetam as ações dos indivíduos e grupos. O “desencaixe dos sistemas sociais” refere-se ao deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espço. O autor distingue dois tipos de mecanismos de “desencaixe social”: o primeiro é identificado com o sistema de *fichas simbólicas* e o segundo com os *sistemas peritos*. Ele coloca *fichas simbólicas* como sendo um meio de intercâmbio que pode ser estabelecido sem ter em vista as características específicas dos indivíduos ou grupos que lidam com ele, como, por exemplo, a função do dinheiro dentro da sociedade, que mediatiza as relações entre os indivíduos e entre esses e as mercadorias. Por *sistemas peritos* ele denomina os sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje. Ambos os sistemas pressupõem, embora também promovam, a separação entre tempo e espaço como condição de distanciamento tempo-espço que eles realizam. Um *sistema perito* desencaixa do mesmo modo que uma *ficha simbólica*, pois tanto um como outro podem fornecer expectativas através de tempo e espaços distanciados. Essa perspectiva sobre os sistemas sociais só é construída para avaliar o conhecimento técnico e para controlar a maneira como esses sistemas se estabelecem dentro das sociedades. GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: editora UNESP, 1991. pp. 30-36.

medida que nos possibilitou um melhor entendimento sobre o dinamismo e a fluidez que caracterizam as relações sociais no interior das sociedades modernas. Frequentemente transferidas dos contextos territoriais e socioculturais onde surgiram, as relações sociais - por meio de extensões indefinidas de tempo-espço - deslocam-se para outros contextos, onde frequentemente são reelaboradas pelas contingências locais.

Como afirma Giddens:

“A modernidade cria oportunidades de deslocamento das relações sociais de seus contextos territoriais, onde foram construídas, para outros contextos, a fim de se reestruturarem conforme as demandas locais.”⁵².

Para o autor, a grande característica da modernidade é a possibilidade de se apresenta de deslocamento entre espaço e tempo, o que pode provocar o fenômeno moderno de ele chama de “esvaziamento do tempo” - o que é, em grande medida, pré-condição para o “esvaziamento do espaço” – constituindo o “espaço vazio”.

Segundo afirma,

“(...) é importante enfatizar a distinção entre estas duas noções (a de espaço e a de lugar) já que elas são frequentemente usadas como sinônimos. “Lugar” é melhor conceituado por meio da idéia de localidade, que se refere ao cenário físico da atividade social como situado geograficamente. Nas sociedades pré-modernas, espaço e tempo coincidem amplamente, na medida em que as dimensões espaciais da vida social são, para a maioria da população, e para quase todos os efeitos, dominadas pela “presença” – por atividades

⁵² Ibidem, p.29.

localizadas.⁵³

Na modernidade, o “lugar” se torna cada vez mais fantasmagórico pois, com a separação das unidades espaço-tempo, o “lugar” se torna completamente suscetível à penetração de influências socioculturais elaboradas em “lugares” bem distantes deles. Assim, devemos ter em mente que, o que estrutura o “lugar” não é simplesmente o que está presente na cena uma vez que suas formas visíveis ocultam as relações distanciadas que determinam sua natureza.

Dessa forma, a indústria cultural e os meios de comunicação de massa⁵⁴ - frutos das sociedades modernas e da era da reprodutibilidade técnica –responsáveis pela produção e pela disseminação, em larga escala, de informações, imagens, valores e linguagens, são considerados importantes vetores no processo que Giddens chamou de “desencaixe social”, já que possibilitam que idéias, valores, costumes e outros dados culturais produzidos em determinado contexto, alcancem e influenciem outros “lugares”, outras sociedades e culturas, distanciadas no tempo e no espaço do contexto onde foram produzidas inicialmente.

A perspectiva de “desencaixe social” de Giddens nos possibilita, de certa maneira, considerar os consumidores também como produtores. Isso se dá na medida em que, ao serem bombardeados

⁵³ GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p.26.

⁵⁴ Debruçando-se sobre a temática da indústria cultural, autores da chamada escola de Frankfurt argumentam que os produtos da indústria cultural visavam reproduzir e reafirmar, para toda a sociedade, uma dominação de classes funcionalizada pela economia, com vistas a uma massificação de profundas implicações ideológicas, que ela própria buscava ocultar. Para Theodor W. Adorno, as conseqüências para o público que consome as mercadorias produzidas pela indústria cultural seriam a “*absorção de padrões, o tolhimento da consciência crítica, o conformismo e a alienação*”. Marc Ferro, influenciado por essas idéias acredita, por exemplo, que a mensagem ideológica pode vir à tona por meio do estudo do filme em seus principais aspectos (imagem, som, produtor, texto, público e crítica), já que segundo ele, a câmera acaba por mostrar os lapsos que buscava esconder, revelando assim o discurso ideológico. ADORNO, Theodor, “A indústria cultural” In COHN, Gabriel (Org) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986, p.58. e FERRO, Marc. “O filme, uma contra-análise da sociedade?” In LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

pelos meios de comunicação de massa, por novas informações, novos valores, novos produtos e novos costumes - os quais muitas vezes são forjados num espaço distante de seus contextos socioculturais - eles os reelaboram de acordo com suas necessidades e contingências locais.⁵⁵

Na mesma linha de argumentação teórica de que o consumidor é também produtor, temos o que Michel De Certeau denomina de “*consommation*” – conceito que abordaremos nos **Capítulo 1 e Capítulo 3** -, que ocorre na relação entre produção e consumo típica da sociedade de massa. Nessa relação, segundo ele, o consumidor nunca é totalmente passivo na medida em que reelabora, conforme suas necessidades e de acordo com seu léxico cultural, novos usos locais para produtos criados e vindos de contextos sociais diferentes, no tempo e no espaço.⁵⁶

É sob a luz destes conceitos que buscamos entender de que forma valores, crenças e costumes elaborados no interior de outras sociedades – no caso a norte-americana - , veiculados pelos cinemas e em grande medida pela imprensa da São Paulo dos anos de 1920, influenciaram e foram reelaborados pelas variadas parcelas da sociedade paulistana, suscitando sensibilidades, sociabilidades e conformando novos espaços de lazer.

⁵⁵ Enquanto a perspectiva da Escola de Frankfurt afirma que os produtos oferecidos pela indústria cultural e veiculados pelo *mas mídia* são consumidos de forma passiva, sem consciência crítica e de forma alienada; Michel de Certeau tem outra explicação para a questão do consumo no interior das sociedades de massa, que se coaduna, em certa medida, com o conceito de “desencaixe social” formulado por Giddens. Para Certeau o consumo nunca se dá de forma passiva. Ao contrário, os sujeitos sociais frequentemente reelaboram os produtos que consomem, de acordo com suas contingências locais. CERTEAU, Michel De. *L'invention du quotidien*. Paris:10-18,1980, cap. 3 Apud PADILHA, Márcia – *A cidade como espetáculo. Publicidade e Vida Urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001, p.28.

⁵⁶ CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis Rio de Janeiro: Vozes, 1994, p. 3.

II. Sobre a documentação: periódicos paulistanos e fontes literárias, seus autores e leitores, nos anos de 1920.

Em fins do século XIX e início da segunda década do XX, a cidade de São Paulo conseguiu triplicar os índices de matrícula na instrução primária: em 1898, o número de alunos passou de 43 mil para mais de 150 mil, em 1912.⁵⁷ Segundo dados fornecidos por Love, entre os anos de 1890 e 1920 o Estado de São Paulo saltaria de décimo para o segundo lugar em termos de índice de alfabetização da população⁵⁸.

O censo de 1920 mostrou que a população analfabeta no Brasil era de 76%, chegando a 72% no Estado de São Paulo e caindo para 42% na capital paulista; o que correspondia a um mercado de leitores potenciais, na cidade de São Paulo, em torno de 58% da população.⁵⁹

O progressivo aumento da população alfabetizada na capital paulista, no período em questão, pode ser notado pelo crescimento na demanda do mercado de trabalho por trabalhadores letrados, como exemplifica o anúncio seguinte:

“Procuram-se copeiros de boa conduta e que saibam ler, caixeiros que tenham um bom conhecimento das ruas da cidade e também saibam ler e escrever.”⁶⁰

Ou ainda, pelo anúncio a seguir, no qual o trabalhador oferece para o mercado, como principal elemento de sua qualificação, seus conhecimentos de escrita:

⁵⁷ Jornal O Estímulo 6/10/1913 Apud CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana. 1890-1915*. São Paulo: Educ/Fapesp/Arquivo do Estado de São Paulo/Imprensa Oficial SP, 2000, p.67

⁵⁸ LOVE, Joseph. *A locomotiva: São Paulo na federação brasileira. (1889/1937)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp.132-133.

⁵⁹ Dados do recenseamento de 1920 Apud FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.27.

⁶⁰ Diário Popular, 18/03/1885. Apud CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: Periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: Educ, Fapesp, Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000, p.69.

*“Quem precisar de um moço com prática de escripturação por partidas simples, para ajudante ou para fazer alguma escripta atrazada, deixa carta no escritório desta redação.”*⁶¹

No crescente processo de urbanização da cidade que abria novas frentes de trabalho, além das exigências patronais costumeiras aos trabalhadores como asseio, conduta afiançada e domínio do ofício, a habilidade de ler e de escrever tornava-se, cada vez mais, um saber necessário ao exercício de diferentes atividades profissionais, tornando o letramento/ alfabetização uma qualificação importante para o universo dos trabalhadores e patrões.

Além do aumento da demanda por indivíduos alfabetizados, por parte das indústrias, do florescente comércio e da crescente oferta de concursos para ocupar cargos públicos da burocracia; a crescente difusão das letras na vida cotidiana do período pode ser verificada por meio da produção das tipografias, que *“imprimem uma grande variedade de faturas, circulares, letras em branco, rótulos de produtos, bulas de remédios, cartões comerciais e de visita, cartas de enterro, folhinhas, calendários etc”*.⁶²

Os habitantes da cidade de São Paulo estavam sendo estimulados, cada vez mais, ao código da escrita. Como nos aponta Heloisa de Faria Cruz, *“Nas fotos do centro da cidade, a escrita, assumindo a verticalidade dos letrados e das tabuletas dos estabelecimentos comerciais, passa progressivamente a compor o novo cenário urbano”*. Como grande novidade, já em 1875, num reclame de destaque d’A *Província de São Paulo*, o estabelecimento comercial da Rua Boa Vista, nr. 50, promete fazer, *“por preços razoáveis e fino acabamento, Pinturas, Letras, Taboletas e Incrições Douradas sobre Vidro”*⁶³.

⁶¹ CRUZ, Heloisa de Faria. Opus cit. 2000. p.69.

⁶² Ibidem. p.69.

⁶³ A Província de São Paulo, 9/12/1875, Apud CRUZ, Heloisa de Faria. Opus cit. 2000, p.69.

É nesse contexto que a imprensa periódica emerge: como um produto do seu tempo – o tempo da reprodutibilidade técnica e do surgimento da cultura de massa -, acompanhando de perto os novos ritmos, as transformações urbanas e o aparecimento dos novos artefatos técnicos e de lazer da cidade. Ana Luiza Martins⁶⁴ pesquisando a vida cultural e os periódicos da cidade de São Paulo entre os anos de 1890 a 1922, argumenta que o mercado periódico paulistano formou-se de acordo com os segmentos da sociedade e de seus interesses.

“(...) é nas mãos dos homens letrados das elites políticas dominantes, dos chefes de famílias ricas, mas também cada vez mais nas dos chefes de famílias remediadas e de trabalhadores, que se encontra o público para o jornal diário”⁶⁵.

A imprensa paulistana que estava se estruturando como negócio lucrativo⁶⁶, tornou-se produto de uma nova conjuntura – aquela marcada pelo processo de ocupação da cidade por uma variedade de grupos sociais que disputavam o espaço público. Com a popularização e a diversificação do periodismo, diferentes parcelas da sociedade buscavam conquistar espaço nos circuitos da cultura letrada.

⁶⁴ MARTINS, Ana Luiza. *São Paulo em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001, p.280.

⁶⁵ Ibidem, p.78

⁶⁶ Como afirma Joseph Love “(...) quase 500 jornais e revistas foram fundados somente entre 1920 e 1929. Em 1912, São Paulo detinha o primeiro lugar nacional quanto ao número de periódicos publicados (incluindo o Distrito Federal na comparação). Ainda detinha a liderança em 1930, quando ocupava o segundo lugar nacional no que se refere ao número de pessoas empregadas no jornalismo, o primeiro lugar cabendo ao Distrito Federal. Entre 1911 e 1929, praticamente dobrou o número de jornais diários em São Paulo, atingindo um total de 66, superior à circulação em qualquer outro Estado da Federação e representando o dobro dos que eram publicados no Distrito Federal” conf. LOVE, Joseph. *A Locomotiva: São Paulo na federação brasileira 1889-1937*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 130:

Conforme nos aponta Monica Raisa Schpun :

*“Efetivamente, a imprensa paulista e paulistana sofre, nestes anos de urbanização, um desenvolvimento espetacular quanto ao número de títulos e às tiragens, quanto à variedade dos periódicos propostos, quanto às técnicas de impressão, quanto à profissionalização cada vez maior e mais diferenciada de seus colaboradores (desenhistas, chargistas, ilustradores, redatores, cronistas) e quanto à rapidez cada vez maior no contato e na transmissão da informação.”*⁶⁷

Os proprietários dos periódicos analisados no presente trabalho eram verdadeiros empreendedores comerciais e mantinham estreitas ligações com o mercado. Graças a estruturas de financiamento, profissionalização de funções e o incremento da produção, eles conseguiram transformar suas publicações em negócios rentáveis, imprimindo um padrão de qualidade e referência para a imprensa de entretenimento na cidade na Primeira República.

Os discursos acerca da modernidade presentes nestas revistas e de modo geral, veiculados pela grande imprensa, tinham a cidade como palco, cujo cenário era construído de acordo com o refrão republicano da celebração do progresso. Esses discursos idealizavam tanto o espaço público quanto o cidadão republicano; definindo determinadas condutas e modelos de identidades. Comprometidos com o olhar classificador de uma imprensa voltada para a divulgação da novidade e da venda de produtos, esses discursos estavam engajados a expectativas e interesses de grupos das elites que a controlavam.⁶⁸

⁶⁷ SCHPUN, Monica Raisa. “Luzes e sombras da cidade São Paulo. na obra de Mário de Andrade” In. Rev. Bras. Hist. vol.23 no.46 S Paulo, 2003.

⁶⁸ MARTINS, A. L. Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em Tempos de República. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Fapesp/Edusp/Imprensa Oficial, 2001 p. 475

“matizando a realidade, veiculando imagens conciliadoras de diferenças sociais, atenuando contradições, destilando padrões de comportamento, conformando o público leitor às demandas convenientes, tornando-se instrumento preferencial a serviço das relações capitalistas que permeavam a sociedade como um todo.”⁶⁹

A grande imprensa buscava veicular em suas publicações a representação de uma modernidade em certo sentido, onírica, na qual o otimismo burguês identificava-se com o progresso infinito da circulação das mercadorias e com as capacidades e possibilidades da vida humana ligadas à industrialização e aos processos técnicos.⁷⁰

É o que vemos numa passagem do artigo escrito por Menotti del Picchia, que transmite a imagem grandiosa e apologética da cidade:

*“São Paulo é hoje uma metrópole febril, milionária, impressionantemente enorme, onde as emoções de todas as raças e tipos de todos os povos agitam uma das vidas sociais mais gloriosas do universo”.*⁷¹

Apud JANOVITCH, Paula Ester. Preso por Trocadilho. A imprensa de narrativa irreverente paulistana. 1900-1911. São Paulo: Ed. Alameda, 2006, p.18.

⁶⁹ CRUZ, Heloisa de Faria. São Paulo em papel e tinta. Periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: Educ, Fapesp, Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000, p.22.

⁷⁰ Segundo estudo de Paula Ester Janovitch, na contra-mão das revistas publicadas pela grande imprensa e “no contexto do boom do surgimento de pequenos periódicos diversificados na cidade de São Paulo, destaca-se a imprensa de narrativa irreverente, herdeira dos ‘apimentados’ jornais de conteúdo bastante crítico de meados do século XIX, como o Diabo Coxo (1864), o Cabrião (1866-1867) e o Polichinello (1876). (...) Com fortes traços de crítica social, aliados a inovações na linguagem e nas ilustrações caricaturais, essa imprensa destoa radicalmente das revistas ilustradas de variedades e entretenimento, como a Cigarra (1914) ou mesmo a Vida Moderna (1907).” In JANOVITCH, Paula Ester. Preso por Trocadilho. A imprensa de narrativa irreverente paulistana 1900-1911. São Paulo: Alameda, 2006, p.18.

⁷¹ BRITO, Mário da Silva – História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Edição Saraiva, 1958. Apud: PINTO, Maria I. M. Borges – “Encantos e Dissonâncias da Modernidade: Urbanização, Cinema e Literatura em São Paulo, 1920-1930”. Tese de Livre Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo p.239.

Ou ainda como queriam muitos dos escritores que retratavam a cidade de São Paulo de forma positiva, sem tensões nem contradições:

“São Paulo é a cidade mais harmoniosa do Brasil e aquella onde o homem deu mais evidente prova de sua capacidade de realização. Plana, sem a orographia e os contrastes naturaes que fazem a beleza e o deslumbramento do Rio de Janeiro, ella é, entretanto, um encanto para o viajante que a contempla. É a criação exclusiva do trabalho e da intelligencia.”⁷²

Contudo, a força dessa propaganda de transformação da metrópole em um ambiente moderno e civilizado não conseguiu impedir, por exemplo, que o discurso conservador dessas elites e as constantes alusões ao passado figurassem amplamente em artigos, crônicas, notas, sessões e editoriais . Como nos lembra o historiador Paulo César Garcez Marins:

“(..) o apelo à aristocracia e a seu rastro de legitimidade revela-nos elites de uma sociedade que ainda oscilava entre a economia e as sociabilidades essencialmente urbanas das metrópoles capitalistas e o apego dos velhos paulistas aos emblemas e mitos de sua distinta e fidalga origem rural, que várias vezes se associava ao comércio, quando não ao próprio trafico de escravos”.⁷³

Paralelamente ao crescimento da grande imprensa no Brasil, ocorria o desenvolvimento da indústria cinematográfica

⁷² LEÃO, A. Carneiro. *São Paulo em 1920*. Rio de Janeiro: Annuário Americano, 1920 - Apud: KOGURUMA, Paulo, “O Cosmopolitismo e o Imaginário da modernidade na Metrópole do Café, 1890-1920” – Tese de Doutorado da Universidade de São Paulo, 2003, p.158

⁷³ GARCEZ, Paulo César Marins. “Prefácio” In PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20*. São Paulo: AnnaBlume, 2001, p.14.

hollywoodiana, potencializado, no cenário externo pela eclosão da Primeira Guerra Mundial e no interno, pelas inovações técnicas e de linguagem inauguradas por David Griffith,⁷⁴ pela implementação dos grandes estúdios em Hollywood, das produções em sistemas de fábrica, da criação do *star system*, da abertura de filiais das grandes produtoras em vários lugares do mundo e um grande investimento de capital numa política de expansão e dominação do mercado cinematográfico mundial.

Como veremos no **Capítulo 2**, não tardou o surgimento, em Hollywood, de uma economia de mercado em torno do negócio do cinema. Os filmes passaram a ser produzidos com o emprego de tecnologia de ponta, a fim de atender em ritmo de linha de produção, a crescente demanda, tanto do mercado interno quanto do promissor mercado externo, incluindo aí o Brasil.

Além das inovações de natureza técnica, de linguagem e de estrutura narrativa, a indústria do cinema hollywoodiano - dentro da lógica da divisão do trabalho - criou um *staff* composto por diretores,

⁷⁴ O diretor David W. Griffith (1875-1948), foi o responsável por introduzir novas técnicas no processo de filmagem e revolucionar também a narrativa da linguagem cinematográfica, influenciando o cinema por mais de meio século e conformando o que se definiu chamar de “narrativa clássica do cinema hollywoodiano”. Entre suas principais contribuições estão o uso dos planos médios, close-ups, os zigzags de câmeras e os planos fechados na expressão dos atores, gerando no público a sensação de proximidade com os atores e um maior envolvimento com a história narrada. Ele agrupou conceitos da arte vitoriana, da literatura e do teatro e buscou transportar para as telas. Suas histórias, ao contrário do chamado “primeiro cinema”, tinham uma narrativa construída sob uma lógica linear, demarcada por etapas que compreendiam começo, meio e fim, cujas funções eram, respectivamente, as de apresentação dos personagens, instauração do conflito da trama e a solução do conflito, seguindo do happy end. Assim, no começo do filme, o diretor “apresenta” ao público os personagens que participarão da trama, posicionando-os entre os “bons” ou entre os “maus”. A trama evolui até o ápice, quando é instaurado o conflito, que aos poucos vai se resolvendo, conforme o filme vai caminhando para o final. Os valores do “bem” sempre vencem o “mal”, os esforços da mocinha ou do mocinho são sempre recompensados, o mau é sempre castigado, os valores da família sempre prevalecem, o lar é sempre mais seguro do que a rua e o casamento aparece como redentor de moças “desviadas” ou como prêmio para as moças de família, figurando como instituição central na manutenção da sociedade burguesa e da moral cristã. Ciente de que a câmera poderia potencializar mesmo o mais leve gesto ou expressão, Griffith insistia em se restringir a uma série de movimentos e maneirismos que denotavam claramente certas emoções, traços de personalidade e estados emocionais. Ele montava seu elenco de modo a servir aos tipos físicos específicos que povoariam a sua ficção. Também esses “tipos” foram criados para corresponder a certos estereótipos que serviam para consolidar os discursos ideológicos que sustentavam os filmes.

assistentes, produtores executivos, operadores de câmera, editores, diretores de fotografia, maquiadores, figurinistas, cenógrafos e várias outras funções, inaugurando assim o que ficou conhecido por “sistema de estúdio”(studio system) - tratado no **Capítulo 2** – , além de ter sido responsável também pelo surgimento do poderoso *star system*⁷⁵ e pelo fomento de um tipo de imprensa especializada na divulgação dos filmes, na fabricação de notícias sobre os astros e as estrelas, no lançamento de álbuns com fotos dos personagens mais populares das telas, além de uma rede de divulgação e distribuição internacional de suas produções.

O sucesso da hegemonia das produções hollywoodianas no mercado exibidor nacional e a instalação, a partir do ano de 1915, de filiais dos principais estúdios como a *Fox Film Co.* (1915), *Paramount* (1916), *Universal* (1917), *MGM* (1926), *Warner* (1927) e *First Nacional e Columbia Pictures* (1929) no país, deveu-se a convergência de vários interesses, os quais trataremos no **Capítulo 2**. A partir de 1911, investidores capitalistas nacionais ligados à indústria e ao capital estrangeiro aderiram ao investimento no ramo do cinema, o que culminou na fundação, nesse mesmo ano, da Companhia Cinematográfica Brasileira, responsável pela compra de salas em todo o país, organizando o mercado exibidor em função do produto estrangeiro, em especial das produções hollywoodianas que por sua vez,

⁷⁵ Com a transição do acanhado empreendedorismo típico do início do cinema para a consolidação de um verdadeiro truste industrial, a indústria do cinema hollywoodiano criou uma estrutura gigantesca para produção de filmes, os chamados “estúdios”. Eles funcionavam sob a lógica capitalista do lucro, com rigoroso controle para a maximização da produção, da divisão do trabalho e da produção em série. No seu interior, criou-se uma rede de funções que empregava um grande contingente de pessoas tais como produtores, diretores, produtores executivos, fotógrafos, operadores de câmera, costureiras, alfaiates, maquiadores, cabeleireiros, cenógrafos, contra-regras e destacadamente, os atores e as atrizes.. Esses últimos eram as pedras fundamentais de todo o negócio do cinema. Os produtores investiam em suas imagens, pagavam somas astronômicas para que saíssem nas revistas, lançavam álbuns de figurinhas com suas personagens, fabricavam histórias sobre sua vida pessoal que ajudassem a construir o mito em torno de seus nomes e tantas outras manobras de marketing. Isso porque a popularidade dessas atrizes e atores – transformados em estrelas e astros – é que atraíam o público para dentro das salas de cinema, gerando lucro para os estúdios. Assim, cada grande estúdio tinha sua constelação própria de astros e estrelas – seu *star system* – que carregava a responsabilidade pelo sucesso dos filmes em que estrelavam. Além dos filmes, esses atores e atrizes, transformados em astros e estrelas pela indústria do cinema, faziam também campanhas publicitárias, anunciando cremes, xampus, roupas, dentifrício, medicamentos etc. No Capítulo 3 trataremos do star-system de uma forma mais sistemática e aprofundada.

com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, passou a dominar o mercado cinematográfico mundial, ultrapassando a produção de países como a França e a Itália, antes líderes de mercado.⁷⁶

A passagem de uma sociedade que no início do século XX apresentava expressivos índices de analfabetismo, para uma ordem cultural centrada nos novos estímulos sensoriais gerados pelas imagens e pelos sons tecnicamente ampliados – o cinema e as publicações repletas de charges, imagens, caricaturas e propagandas – fornece-nos uma importante indicação sobre a configuração do panorama cultural forjado no processo de modernização da cidade, onde os estímulos visuais ultrapassavam os signos da escrita e conformavam um léxico cultural mais amplo.

Dessa maneira, a disseminação do cinema enquanto novo aparato de lazer urbano possibilitou uma relação mais direta entre o público e o discurso imagético. Conforme Inácio Araújo, isso se deu pois que,

“entre o texto da revista e a mensagem do cinema, ou mais grave, entre a imagem do impresso e aquela das telas, vingou a última; não só como meio de expressão mais eficiente, diversão acessível a todas, mas também como negócio.”⁷⁷

O sucesso do cinema - que nasceu como diversão ligada às massas empobrecidas, imigrantes e operários, que dividia a atenção e o

⁷⁶ As companhias norte-americanas mantinham agências, ou pelo menos um agente, em todas as cidades brasileiras importantes. Estas agências regionais distribuíam seus filmes diretamente aos exibidores. Mas quando havia grandes exibidores, cujo volume de negócios com as agências era muito grande, logo se estabelecia um segundo intermediário na distribuição dos filmes, a saber, os próprios exibidores, que eram também donos de salas de cinema e passaram a ser também os responsáveis pelos lançamentos, sublocando os filmes, depois de lançados nos cinemas centrais, a uma série de pequenos exibidores dos bairros e do interior. Assim, durante a década de 1920, consolidou-se todo um sistema de lançamento e distribuição de filmes estruturado em função do cinema estrangeiro, especialmente o hollywoodiano. In: GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*: São Paulo, Editora Ática, 1975, p.39.

⁷⁷ ARAÚJO, Inácio Cinema. O mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995, p.79.

espaço físico com números de malabarismo, engolidores de fogo, de espada, anões, mulheres barbadas e homens elefantes, como veremos no **Capítulo 2** – e sua crescente popularização entre os vários grupos sociais que compunham a híbrida sociedade paulistana, refletiram no mercado editorial.

Temos que, cada vez mais as revistas teatrais abriam espaço para as notícias sobre os filmes e as salas de projeção, que inicialmente eram adaptações dos teatros, os chamados cine-theatro. Como analisa Ana Luiza Martins, aos poucos o cinema tornou-se matéria preferencial dos meios de comunicação, em particular do circuito periódico. Segundo a autora, já a partir de 1908, “*esse circuito conheceu uma verdadeira febre de produção, sendo 1910 considerado seu ‘ano de ouro’*”⁷⁸.

⁷⁸ Conforme nos aponta a minuciosa pesquisa de Ana Luiza Martins sobre a imprensa na República, “Em 1903, a revista O Palco, dedicada ao teatro amador, passou a acrescentar informações sobre cinema. Desde 1903, contudo, verificou-se naquele periodismo o aparecimento conjunto de anúncios de teatro e cinema, divulgados nas publicações ditas de ‘variedades’, especialmente em O Artista (1904), que trazia sua sessão cinematográfica, Ilustração Brasileira (1905), Ronda (1908), O Bicho (1909), A Lua (1910), Ilustração Paulista (1910). Por volta de 1911 a temática já dominava a imprensa paulista e em 1914 saía Éden, definindo-se como ‘revista ilustrada, teatral e cinematográfica.’” MARTINS, Ana Luiza. Opus cit., 2001, p.398.

QUADRO XVI. REVISTAS QUE MENCIONAM O CINEMA (1890-1922)			
<i>Ano</i>	<i>Título</i>	<i>Propriedade</i>	<i>Seção de Cinema</i>
1904	<i>O Artista</i> . Semanário de variedades, do Brás	Coronel Miranda Chaves	Antúncio de cinemas
1908	<i>Cá e Lá</i> . Semanário ilustrado literário e noticioso	Uma empresa	Seção cinematográfica
1910	<i>A Farpa</i> . Semanário ilustrado de literatura, arte, humorismo e atualidades	Mário de Sampaio Ferraz Manoel de Queirós Aranha	Louis Pathé, artigo sobre cinema em São Paulo
1911	<i>O Pirralho</i> . Semanário ilustrado de importância.... evidente	Oswald de Andrade	<i>O Pirralho</i> nos cinemas
1913	<i>Revista Teatral</i>	Agência Teatral Ítalo-brasileira	Cinemas, pequenas notas elogiando salas da cidade
1914	<i>Éden</i> . Revista ilustrada teatral cinematográfica	Angelo Blasco	
1914	<i>O Artista</i> [do Brás]	Cel. Miranda Chaves	Endereços de cinemas
1915	<i>Variedades</i> . Revista Ítalo-brasileira	F. Milano de Brandi	Assuntos teatrais e cinematográficos; teatralia; reprodução fotográfica de atores. Distribuição gratuita no Brasil. Cinema [Barão de Itapetininga]; Eldorado Cinema [Quintino Bocaiúva]
1920	<i>São Paulo Ilustrado</i>	OESP	Cinemas. Fotos de artistas nas capas.
Fonte: Revistas do período.			

Apud *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado. 2001. p.400.

A seguir, imagens das primeiras revistas teatrais que dedicaram sessões para o cinema.

Revista Teatral, publicação quinzenal de assuntos teatrais, São Paulo, 1904, n.º1.

Revista Teatral. Teatro, esporte e...o que for. Órgão da Agência Teatral Ítalo-brasileira, São Paulo, 1913, ano I, nº1.

Considerando o nosso interesse em analisar as transformações e reelaborações das sociabilidades, dos espaços de lazer e da conformação de novos valores e sensibilidades a partir da influência do cinema e das produções hollywoodianas, na São Paulo dos anos de 1920 – e levando em conta a imensa dificuldade, quando não a impossibilidade de acesso àquelas produções⁷⁹ - delimitamos como fontes de análise alguns periódicos veiculados pela grande imprensa, além de memórias e fontes literárias.

Surgidas num contexto em que se expandia a participação de escritores a serviço de órgãos e/ou instituições, entendemos nossas fontes como suportes que veiculavam os discursos dos grupos sociais que as publicavam. Não sem razão elas revelam, à primeira vista, muito mais o ponto de vista e a interpretação afetada de quem as produziu e das instituições que as veiculavam, do que propriamente o contexto social ao qual faziam referência. Por outro lado devemos lembrar que as fontes falam sempre mais do que pretendem falar: a partir de uma leitura mais empenhada e crítica – como aliás deveria ser a de todo historiador – é possível apreender, ainda que nas entrelinhas, personagens e contextos que o discurso busca ocultar.

Constituída em sua maioria por crônicas que remetem ao dia-a-dia da cidade, nossas fontes permitem vislumbrar - ainda que filtrados pelo discurso normativo de seus autores - certos comportamentos, hábitos e formas de sociabilização dos habitantes da cidade nas mais variadas situações de seu dia-a-dia: a espera no salão de entrada das *matinés* antes da bilheteria abrir, os passeios nos bondes que os levavam até a parada mais próxima dos cine-theatros, os comportamentos no interior das salas de projeção, qual público freqüentava os cinemas de bairros e qual freqüentava os localizados na

⁷⁹ Vale destacar que boa parte da produção fílmica desse período foi perdida, fruto do processo de deteriorização do tempo, incêndios e ineficientes políticas de preservação das fitas, conforme nos relata a pesquisadora Maria Rita Eliezer Galvão,: “(...) os próprios filmes, na sua maior parte, já não existem, e os que existem não são acessíveis; dos cento e tantos filmes feitos em São Paulo até 1934, tivemos a oportunidade de assistir a apenas dois. Por vezes, nem mesmo fotografias, pudemos encontrar. Exceção feita a alguns velhos recortes de jornais (...)”.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, pp. 9-10.

região central, quais filmes entrariam em cartaz e prometiam ser sucesso de bilheteria, qual era a nova moda para os cabelos e quais moças poderiam usá-los, que tipo de maquiagem era apropriada para o dia e qual seria a melhor escolha de vestido para sair à noite; quais as opiniões dos leitores que, por meio de cartas, manifestavam-se a respeito dos filmes em cartaz ou de certos comportamentos disseminados nos espaços de convivência e lazer da cidade.

Publicações como *A Revista Feminina* (1914/1936), editada por Virgínia de Souza Salles, de propriedade da Empresa Feminina Brasileira e que fabricava e comercializava os mais variados produtos destinados às mulheres, era enfática em ressaltar que, apesar das “mulheres ganharem espaço nas matérias e propagandas das revistas de maior circulação, não tinham, então, uma publicação que a elas se dedicassem exclusivamente”.⁸⁰

Mesmo encontrando assuntos variados ao folhear as suas páginas, essa revista não foi criada para ser um veículo de caráter informativo, com a preocupação primordial de retratar fatos e acontecimentos diários. Pelo contrário, a *Revista Feminina* se tornaria pioneira no mercado editorial objetivando atingir um público formado pelas, “(...) mulheres das camadas mais privilegiadas que viviam em São Paulo no início do século, com maior acesso à instrução e sem ter que se defrontar com a luta pela própria subsistência.”⁸¹ Assim, assuntos relacionados ao proletariado urbano, à condição das mulheres de baixa renda não interessavam a esse periódico. Ele se

⁸⁰ Revista Feminina. São Paulo: [década de 20]. Apud LIMA, Sandra L. L. Espelho da mulher: Revista Feminina (1916-1925), Dissertação de Mestrado, USP, 1991. pág. 39. Trata-se de uma importante publicação com sede em São Paulo e com uma excelente distribuição. Circulou entre os anos de 1914 e 1936, contava com a colaboração de jornalistas e escritores de renome de todo o Brasil, como também de leitoras e leitores, e publicava matérias traduzidas da imprensa estrangeira. Entre os colaboradores encontram-se o escritor Cláudio de Souza, que assinava os editoriais da revista com pseudônimo feminino de Ana Rita Malheiros, Coelho Neto, Antônio Austregésilo, Menotti del Picchia e as escritoras Júlia Lopes de Almeida e Chrysanthème. Destinava-se sobretudo ao público feminino, com seções sobre comportamento da mulher, relacionamento conjugal, etiqueta, culinária, moda, trabalhos manuais. Publicava contos, charges, artigos de assuntos gerais e muita publicidade. Vendida em todo o Brasil, alcançou uma tiragem de 25 mil exemplares por mês, o que a colocava entre as revistas de maior circulação do período. Apud MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia (1998), Opus Cit. nota 2 p. 639.

⁸¹ CRUZ, Heloisa de Faria. Opus cit., 2000, p. 8.

colocava em defesa da tradicional elite agrária urbanizada e/ou em processo de urbanização e dos papéis e normas de comportamentos femininos das elites .

As matérias, determinadas pelos interesses circunscritos ao limitado espaço privado, de domínio feminino, tratavam entre outros assuntos, de moda, decoração do lar, saúde, culinária, educação dos filhos, pequenos contos, poesias ou peças de teatro especialmente escritas para a revista, além de conselhos e “curiosidades culturais”. Os temas eram tratados quase sempre sob um prisma normativo que se harmonizava com os princípios morais e a ética de comportamento preconizados pela Igreja Católica.⁸²

Nossa outra fonte importante foi a revista *A Vida Moderna* (1909/1925), uma das revistas de variedades mais bem sucedidas da história do periodismo paulistano, de propriedade da firma Garcia Redondo, Amâncio & Cia, tinha como diretor e redator-chefe Amancio Rodrigues dos Santos e foi, por grande parte da segunda década do século XX, a revista de variedades de maior tiragem de São Paulo. Cotejamos especialmente suas seções intituladas “Cine-Revista” e “Fitas e Fiteiros”, que além de tratarem das últimas notícias das produções cinematográficas, abordavam também assuntos técnicos relacionados ao cinema.

Analizamos também a revista de variedades *A Cigarra*, de propriedade da firma Gelásio Pimenta & Cia e concorrente direta da revista *A Vida Moderna*. Passou de uma tiragem inicial de 8.500 exemplares no ano de 1914 para a marca de 25 mil exemplares ainda no número 9.⁸³ Consultamos seus artigos da seção “Chronica”, uma espécie de editorial que abordava assuntos diversos como política, moda, cinema e curiosidades. Foram cotejadas também as seções dedicadas especialmente à sétima arte, como “Nas telas de São Paulo”, “Cine-Novidades” e “Arte Muda” que traziam histórias e curiosidades sobre a vida dos astros e estrelas de Holywood, notícias sobre as novas produções cinematográficas, críticas dos filmes e informações sobre a

⁸² Ibidem, p.44-45.

⁸³ CRUZ, Heloisa de Faria. Opus cit., 2000, p.105.

programação dos cinemas da cidade de São Paulo. A seção “Collaboração das Leitoras” nos trouxe informações valiosas sobre os tipos de leitores e os assuntos em voga, assim como o tipo de tratamento dado a eles.

Consideradas elegantes e refinadas, as revistas *Vida Moderna* e *A Cigarra*, pareciam funcionar como verdadeiros álbuns da vida social das elites dominantes, projetando para outras camadas sociais os padrões do viver e do pensar do cosmopolitismo internacional. Tais publicações davam visibilidade e demarcavam espaços e hábitos através dos quais a burguesia paulistana, antes reclusa às fazendas, aos saraus íntimos e a outros poucos ambientes fechados.

Cotejamos parte das crônicas e artigos da coluna intitulada “Cinematographo”, assinada por Guilherme de Almeida e veiculada semanalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, durante os anos de 1920. Suas pautas traziam desde a divulgação dos filmes em cartaz e anúncios sobre a inauguração de novas salas de cinema, até a crítica de produções estrangeiras e nacionais e de certos comportamentos do público que freqüentava os cinemas.

Além do material acima arrolado, trabalhamos também com fontes literárias, representadas aqui por algumas das crônicas de Antônio de Alcântara Machado⁸⁴ e pelas memórias de Zélia Gattai. No

⁸⁴ Não é objeto do presente trabalho fazer a análise e a crítica do estilo literário de Alcântara Machado. Parte da bibliografia especializada destaca entre alguns dos aspectos de sua obra a proximidade de seu estilo e linguagem à técnica cinematográfica, especialmente em sua obra *Pathé Baby* (São Paulo: ed.fac-similar, Imprensa Oficial, Arquivo do Estado, 1982).. Nesse sentido é significativo que ele tenha escolhido a linguagem cinematográfica e a rapidez da frase curta como manifestações básicas para a dimensão da fragmentação e da complexidade social paulista. Ainda acerca do estilo literário do autor, sua reconstituição do ambiente em traços breves e caracterizadores, obedece à preocupação jornalística. Os fatos narrados respondem às clássicas indagações do repórter diante do fato jornalístico. Suas figuras e quadros são extraídas da paisagem citadina, com a minúcia do trajeto percorrido, quando as personagens se movimentam. O tempo e o espaço na ficção se situam em um plano ideal e a minúcia de dados serve apenas para dar a necessária aparência de realidade ao irreal. O autor concretiza a realidade ficcional mencionando as marcas de carros e de cigarros que os personagens consomem, o local de sua atividade, as suas múltiplas profissões, a moradia, o vestuário e outros pormenores significantes de indivíduos concretos na experiência urbanizadora da cidade, imprescindível no seu crescimento feérico. Não são meras convenções artísticas adotadas, mas símbolos identificadores de categoria social de cidadãos na sua individualidade espacial. As narrativas, aparentemente isoladas na obra de Alcântara Machado, podem ser consideradas planos a serem montados para formar uma totalidade significativa: a vida do imigrante italiano em São Paulo

caso de Alcântara Machado, como analisa o historiador Elias Thomé Saliba, sua questão chave seria a mesma dos outros escritores, jornalistas obscuros ou macarrônicos, entre eles Juó Bananere, Sílvio Floreal, José Agudo, a saber:

*“como falar de uma cidade em mutação veloz, como captar São Paulo que misturava velocidade metropolitana com a lentidão e os ritmos rotineiros provincianos? Uma São Paulo cheia de rebarbas, conflituosa, não resolvida, carente de identidade, engraçada, em suma... macarrônica”.*⁸⁵

Como repórter do dia-a-dia, Alcântara ficou perplexo ao se dar conta de ter encontrado *“bem no centro de uma grande cidade, a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis”*. Ele constata que surgiram duas São Paulo, frutos da remodelação urbana da *Belle Époque*: uma, moderna de fachada, que pretendia incorporar as novas normas urbanísticas, racionais e

(*Brás, Bexiga e Barra Funda*) ou as contingências do *modus vivendi* do brasileiro classe média (*Laranja da China*). Da sequência desses planos narrativos, temos a caracterização da vida dessa gente. Não há, por exemplo, propriamente em *Brás, Bexiga e Barra Funda* ou em *Laranja da China* um enredo. Há narrativas separadas, cujo conjunto acaba por envolver a mesma temática. A influência de técnicas do cinema na literatura foi apontada por Antonio Couto de Barros, na crítica que faz ao conto “Os Condenados”, de Oswald de Andrade. “*O livro de Oswald inaugura em nosso meio técnico uma linguagem absolutamente nova, imprevista e cinematográfica*”, veiculado pela revista Klaxon n.6 em 15/10/1922. Seu uso, portanto, não foi novidade na obra de Antônio de Alcântara Machado, como também não é novidade seu reconhecimento atual, por parte da crítica. Do cinema, o que sua literatura herdou foi a técnica básica de montagem, que implica em cortes e re-arrumação, permitindo a quebra da linearidade, se assim o artista o quiser, no plano do espaço ou do tempo. A ruptura e a descontinuidade podem surgir como consequência do uso da liberdade de desmontar e montar, que o cinema aponta à literatura. Conforme PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Encantos e Dissonâncias da Modernidade: urbanização, cinema e literatura em São Paulo. 1920-1930*. Tese de Livre Docência pela FFLCH/USP, 2002; LARA, Cecília de. *Antônio de Alcântara Machado: Experimentação modernista em prosa*. Tese de Livre-Docência. FFLCH/USP, 1981; OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *A Linguagem de Antônio de Alcântara Machado: Uma vertente modernista*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1980; MACHADO, Luiz Geraldo Toledo. *Antônio de Alcântara Machado e o Modernismo*, Tese de Doutorado – Literatura Brasileira. FFLCH/USP, 1967; Alfredo BOSI, *História concisa da Literatura Brasileira*, 1975.

⁸⁵ SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República”. IN: Nicolau SEVCENKO (Org), *Opus cit.*, 1998. pp. 342-343.

técnicas; e uma outra, formada pelo labirinto dos cortiços, dos casebres, do desemprego compulsório e livre de todos as leis.

Consideramos um aspecto marcante a ser ressaltado nos escritos de Alcântara Machado o fato de ele - um cronista da vida cotidiana da cidade de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX - representar a cidade em um momento de intensa ebulição social, econômica e cultural e incluir em suas representações parcela dos grupos sociais, especialmente os imigrantes italianos, que até então, senão estavam totalmente excluídos do cenário da grande imprensa, apareciam por meio de um olhar negativo e pejorativo que buscava representar a cidade e sua urbanização de modo ufanista, sem deslindar os conflitos e as tensões gerados na convivência entre os diversos grupos sociais que ocupavam o espaço citadino.

Uma citação presente na edição de 1982 de *Novelas Paulistanas*, publicada pela Imprensa Oficial, ainda que possa nos parecer demasiado apaixonada e comprometida ideologicamente com a obra de Alcântara Machado, pode ser considerada emblemática de seu estilo:

“Um estilo aparentemente seco, mas de uma flexibilidade que o habilita a exprimir todas as sutilezas da sensibilidade e da imaginação de um escritor(...) Ele reflete a poesia, o grotesco e o patético da incorporação do imigrante estrangeiro ao meio de São Paulo. Ao mesmo tempo, ela retrata, ora com crueldade fleumática, ora com emoção, figuras e aspectos de certo meio social brasileiro, com seus ridículos, suas misérias grandes e pequeninas e suas virtudes não celebradas.”⁸⁶

Sua literatura é composta por histórias miúdas, de gente ‘pequena’ e ‘grande’, que vão formando o painel que retrata a modernidade. Suas personagens são construídas a partir de difusas

⁸⁶ ANDRADE, Rodrigo M.F. “Em Memória” IN: MACHADO, Antônio de Alcântara, *Novelas Paulistanas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado e Arquivo do Estado, 1982, p. XVII.

características de mistura e de hibridismo: os ricos e remediados imigrantes e nacionais, os funcionários públicos, comendadores, as costureirinhas ítalo-paulistanas, os vendedores ambulantes, arrivistas, italianos, libaneses, imigrantes negros, italianos e espanhóis, os mascates sírio-libaneses, os negros, brancos pobres e remediados. Enfim, uma humanidade vasta e variada que terminava por sobreviver numa cidade heterogênea, a meio caminho do rural e do urbano, a cidade feita de intimismo provinciano e cosmopolitismo agressivo.⁸⁷

Zélia Gattai, nossa outra fonte utilizada, filha de imigrantes italianos relembra sua infância e juventude no livro *Anarquistas graças a Deus*⁸⁸. Pudemos acompanhar, através de seu olhar e de sua memória, fragmentos dessa modernidade da qual estamos tentando nos aproximar. Suas lembranças nos revelam as experiências cotidianas vividas no interior de uma cidade frenética, que apresentava a possibilidade de convivência de diferentes etnias, hábitos e costumes. Por meio de suas memórias tivemos acesso à passagens de sua vida e dos demais personagens que sua lembrança consegue resgatar: as viagens de bonde, as idas ao cinema, os astros e atrizes de hollywood mais populares, ao enredo de alguns filmes, ao comportamento no interior do cinema, aos produtos de consumo que os filmes transformavam em objeto de desejo, aos espaços de lazer e a tantos outros fragmentos da vida cotidiana na São Paulo dos anos de 1920.

A história e o cotidiano de bairros e personagens da capital paulista também foram retratados por Sylvio Floreal em *A Ronda da Meia Noite. Vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*⁸⁹, o qual também nos serviu como fonte de pesquisa. Ele focou os *espaços obscuros* da cidade, “os *homens e mulheres infames, isto é, sem glória, como diz Michael Foucault, os presos, os loucos, os bêbados e os*

⁸⁷ PINTO, Maria Inez Machado Borges, Opus cit., 2002, p.87.

⁸⁸ GATTAI, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

⁸⁹ FLOREAL, Sylvio *Ronda da meia-noite. Vícios, Misérias e Esplendores da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. Obra originalmente publicada no ano de 1925.

*mendigos, que não puderam ser incorporados nas novas atividades produtivas da cidade*⁹⁰.

Utilizamos ainda os relatos de Afonso Schmidt organizados em *São Paulo de meus amores*⁹¹, entre eles o retrato do Brás antigo, dos teatros, das festas profanas nos bairros mais populares, dos paulistanos que iam do Carmo para o largo de São Francisco em bondinhos puxados por pares de burro, do primeiro trem de Santos transpondo a Serra, dos cafés e também dos cinematógrafos, além das pessoas que circulavam pelo espaço citadino. Schmidt retrata de forma abrangente a sociedade da cidade de São Paulo, procurando mesclar a cidade antiga com a interação de uma urbe moderna que ia se formando.

A essa grande imprensa e a alguns escritores literários que produziram suas impressões sobre a cidade e sua população, tão heterogênea em termos étnico-raciais, culturais, sociais e econômicos, formulamos duas questões centrais que permeiam este trabalho: Qual foi o lugar do cinema no cenário da modernização paulistana nos anos de 1920? De que forma ele contribuiu nos processos de elaboração e reelaboração de novas sociabilidades, e qual foi sua participação na transformação das experiências subjetivas dos indivíduos e na conformação de novos espaços de convívio e lazer da cidade?

São as respostas a estas questões que procuramos oferecer ao longo das páginas que se seguem.

⁹⁰ RAGO, Margareth. “Nas margens da paulicéia”. In: FLOREAL, Sylvio, Opus cit., p.5.

⁹¹ SCHMIDT, Afonso. *São Paulo dos meus amores*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CAPÍTULO 1

Aspectos mecânicos e técnicos da modernidade e as novas experiências neurológicas na São Paulo dos anos de 1920

*O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.*⁹²

1.1. Espaços híbridos – A cidade de São Paulo e os ritmos da modernidade

A cidade de São Paulo na década de 1920 experimentava modificações que tendiam a transformar sua feição colonial em um espaço urbano. Sua paisagem redefinia-se de modo caótico e desordenado, evidenciando as tensões entre os diferentes fluxos temporais, culturais, econômicos e políticos que perpassavam a cidade oitocentista e aqueles que derivavam do atrelamento cada vez maior da economia citadina ao mercado mundial, cujos múltiplos aspectos surgem nas pesquisas mais recentes da historiografia da urbanização paulistana.⁹³

⁹² SIMMEL, Georg. “The Metropolis and Mental Life” In: WOLFF, Kurt H. *Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1950, p.410.

⁹³ Consultar os trabalhos de: PINTO, Maria Inez Machado Borges – “Encantos e Dissonâncias da Modernidade: Urbanização, Cinema e Literatura em São Paulo, 1920-1930”. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, 2002; PINTO, Maria Inez Machado Borges – *Cotidiano e Sobrevivência. A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo: Edusp, 1994; SALIBA, Elias Thomé “A dimensão cômica da vida privada na República” in SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio.vol.3*. São Paulo: Cia das Letras, 1998; KOGURUMA, Paulo –

A partir de 1890, a cidade de São Paulo teve um crescimento demográfico acelerado, com o aumento expressivo da população de origem estrangeira. Entre os anos de 1890 e 1900, a população paulistana passou de 64 934 habitantes para 239 820, havendo uma elevação de 268% em dez anos, a uma taxa geométrica de 14% de crescimento, em sua grande parte devido à imigração, a qual alcançou o ápice nesta década; de 1900 a 1920 atingiu 579 033 habitantes; e entre 1920 e 1940 a cidade cresceu, em termos percentuais, 129%, a uma taxa anual de 4,2%, atingindo em 1940 a marca de 1 326 261 habitantes ⁹⁴

No final do século XIX, com o fim da escravidão no Brasil, e atraídos pela promessa de uma economia próspera e por uma intensa propaganda em seus países de origem, os estrangeiros engrossaram o contingente de imigrantes espontâneos. O número de imigrantes subvencionados que vieram para trabalhar no interior da província e que permaneceram na capital cresceu a tal ponto que, em 1893, 55%⁹⁵ da população paulistana era de estrangeiros, com a presença marcante de italianos.

Porém, enquanto se agravou a crise no campo, caracterizada pelo não cumprimento dos contratos de trabalho, pelas péssimas condições de trabalho nas zonas cafeeiras e pelo latifúndio; e à medida que os centros urbanos se industrializavam e ampliavam as oportunidades de emprego – especialmente a cidade de São Paulo – , reforçou-se a

Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001; GARCEZ, Paulo Garcez M. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras” in SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio.vol.3.* São Paulo: Cia das Letras, 1998; MORAES, José G.V.- *Sonoridades Paulistas.* Rio de Janeiro: Funarte, 1997; POSSAS, Lúcia Maria Vianna. *Mulheres, trens e trilhos.Modernidade no sertão paulista.* Bauru, SP:EDUSC, 2001; CARVALHO, Rogério Lopes Pinheiro de. *Ritmos e Impressões: Modernidade e Cosmopolitismo em São Paulo: 1899-1920.* Dissertação de Mestrado pela Universidade de São Paulo, 2003; JORGE, Janis.. *Tietê: o rio que a cidade perdeu.* São Paulo: Alameda, 2006.

⁹⁴ SINGER, Paul. *Economia política da urbanização.* 13ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 – Apud PINTO, Maria Inez Machado Borges - “Encantos e Dissonâncias da Modernidade: Urbanização, Cinema e Literatura em São Paulo, 1920-1930”. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, 2002.

⁹⁵ FAUSTO, Bóris – *Crime e cotidiano em São Paulo.* São Paulo: Brasiliense, 1984, p.10.

migração rural-urbana, com o deslocamento cada vez maior de imigrantes para os centros urbanos.

Assim, as primeiras fábricas localizadas na cidade de São Paulo foram beneficiadas pelas transformações sociais operadas pelo negócio do café, tanto pela presença da mão-de-obra – nacional e imigrante – quanto por um quadro de técnicos e contramestres que vieram da Europa para supervisionar as plantações, construir estradas de ferro, e que ficaram disponíveis, após a crise no campo, constituindo mão-de-obra expressiva para as primeiras fábricas.

O aumento populacional súbito da cidade, em decorrência do grande influxo imigratório, não foi proporcional ao seu desenvolvimento econômico e às possibilidades de gerar empregos, ocasionando a persistência do casualismo e do semi-emprego. A metrópole paulistana, a despeito de viver mudanças significativas em suas estruturas econômicas e sociais, de entrar numa nova era de intenso e acelerado progresso, da febre dos negócios e da diversificação das funções lucrativas, não foi capaz de ocupar em trabalhos fixos a população desempregada que para lá afluía. Dessa forma, a imensa corrente imigratória *“favoreceu mais, nos seus primeiros tempos, a pobreza do que propriamente a prosperidade dos imigrantes”*⁹⁶.

À margem da grande injeção de capital por parte dos primeiros industriais, “minúsculas oficinas caseiras, pequenas empresas familiares localizadas em prédios malcuidados, pobres, no fundo do quintal ou de algum cômodo da casa de seu proprietário” ajudaram a compor o cenário de crescimento de manufaturados nacionais. Aumentava o contingente de pequenos profissionais autônomos, entre os quais se verificava a presença de *“vidraceiros, carpinteiros, marceneiros, ferreiros, ourives, graveteiros, fazedores de luvas e chapéus, confeccionadores de arreios, de laços e artigos de couro para montaria e fazenda, alfaiates, costureiras etc.”*⁹⁷

⁹⁶ PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e Sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.37.

⁹⁷ Ibidem, p. 37.

A eclosão do conflito da Primeira Guerra Mundial, em 1914, significou, de início, a paralisação da vida comercial. Superado o primeiro impacto, a indústria nacional se beneficiou com a interrupção da concorrência externa e com a abertura de alguns mercados de exportação. Apesar de não ter tido o papel que alguns historiadores lhe atribuem, o de grande impulsionadora do crescimento industrial, a economia de guerra – que proporcionou maior rentabilidade ao setor manufatureiro – favoreceu a consolidação dos grupos empresariais. À sombra dos cafezais, despontaram chaminés e cresceram mercados consumidores.⁹⁸

O ritmo e a forma do crescimento da cidade dirigido pelas elites paulistanas⁹⁹ em fins do século XIX e durante os anos de 1920,

⁹⁸ “Existe um repertório de imagens sobre São Paulo, constituído em pleno momento da grande urbanização e, em muitos casos, válido até hoje. Ele exprime, sobretudo, um imaginário regionalista que elege São Paulo o cartão de visita do Brasil. A oligarquia do café ocupa aí uma posição-chave. Seu sucesso e riqueza recentes ligam-se intimamente à política imigratória e ao *boom* demográfico paulistano. Assim, como beneficiários e artífices do processo de urbanização, os membros do grupo enxergam na nova cidade o reflexo por excelência de seu imaginário. A produção de discursos que se segue instituiu, então, uma memória social dominante, vitoriosa e otimista, essencialmente regida por uma lógica de progresso.” SCHPUN, Mônica Raisa. “*Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade)*” In: Revista Brasileira de História. vol. 23 no.46 São Paulo, 2003.

⁹⁹ Nossa compreensão sobre a elite de São Paulo nos anos de 1920 é a de que ela se torna cada vez mais diversificada, aproveitando-se das novas oportunidades de negócios originadas pela produção e comercialização do café e pelos novos serviços oferecidos por um centro urbano em expansão. Como analisa Warren Dean: “*Fortunas se acumulavam, não só com as fazendas de café, mas nos setores de importação e exportação, comércio e indústria. Ao tratar dos negócios a que se dedicavam as elites paulistas, formadas por fazendeiros locais e imigrantes*”. Nesse contexto, podemos verificar o surgimento, já em finais do século XIX, várias atividades lucrativas. Fazendeiros e negociantes estrangeiros tornaram-se corretores (fornecedores de crédito), exportadores, banqueiros, importadores, empenharam-se na construção de estradas de ferro e máquinas para beneficiamento, ensacamento e triagem dos grãos de café; além dos fabricantes de remédios, cerveja, pólvora, artigos esmaltados e sanitários e tecidos. Faziam parte das elites urbanas dos anos de 1920 na cidade, além das já conhecidas famílias Prado e Penteado, outras famílias ricas mais recentes, como as dos imigrantes Crespi, Matarazzo e Jafet. Warren Dean justifica a formação de sociedades matrimoniais e de uma identidade de elite regional entre “*os donos de fazendas e de fábricas e entre a aristocracia nativa brasileira e o imigrante nouveau riche pela dependência que a elite brasileira tinha da europeia para a obtenção de capital, máquinas, mercados, artigos de luxo e literatura e pela expectativa de que os europeus trouxessem ‘sugestões’ de um comportamento social aceitável para a vida urbana*”. Vale lembrar que grande parte da historiografia brasileira sobre a Primeira República trata a formação de suas classes dominantes, muitas vezes sob termos generalizantes que acabam por ocultar o fracionamento interno da mesma, assim como sua diversidade interna cada vez maior. Por outro lado, temos correntes historiográficas que identificam um processo de fracionamento da classe dominante paulista, considerando-o fundamental para se entender a história dessa sociedade. Nessa linha temos os trabalhos Flávio Saes, para quem “*os conflitos que surgem no*

caracterizaram-se pela busca em afastar do cenário urbano e da memória coletiva, hábitos e aparências do passado colonial, impondo e determinando costumes e aspectos profundamente identificados com a vida européia, tendo como inspiração a Paris de Hausmann. Para isso, elas procuraram apagar da cidade traços que não se enquadravam nos padrões de urbanização europeus, afastando das áreas centrais da cidade as camadas mais pobres, empurrando-as para os cortiços construídos nos bairros da periferia, mantendo assim uma distância física e simbólica em relação às outras camadas sociais.

Segundo Walter Benjamin:

“Este método [da burguesia, para solucionar a questão da moradia à sua maneira] denomina-se Hausmann. Por “Hausmann”, entendo aqui não apenas a maneira especificamente bonapartista do Hausmann parisiense abrir ruas longas, retas e largas no meio de bairros operários de ruas estreitas e cercá-los de grandes edifícios de luxo. Por “Hausmann” entendo a prática generalizada de abrir brechas nos bairros operários, principalmente naqueles situados no centro de nossas grandes cidades... O resultado é sempre o mesmo: as ruelas mais escandalosas... desaparecem sob a máxima autoglorificação da burguesia... que ressurgem logo depois em outro lugar,

*interior da classe dominante paulista, no decorrer da década de 1920, expressam a desagregação econômica do capital cafeeiro, outrora diversificado, porém coeso”; e Maurício Font, para quem os anos 1920 “representa o período de aprofundamento das cisões no interior da ‘elite paulista’.”. Isso teria ocorrido, segundo ele, dada “a ascensão de uma economia alternativa florescente no Oeste Novo”. DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 1971 pp87/88 e Capítulo 3; FAUSTO, Boris. *Expansão do Café e política cafeeira*. São Paulo: Difel. t.1, v.3, p.195; SAES, Flávio - *A grande empresa de serviços públicos na economia cafeeira*. São Paulo: Hucitec, 1986, pp. 276-7; FONT, Maurício. *Planters and the State: the pursuit of hegemony in São Paulo-Brazil (1889-1930)*. PhD Dissertation – Michigan University, 1983, cap II; PERISSINOTTO, Renato M. “Classes dominantes, Estado e os Conflitos Políticos na Primeira República em São Paulo: sugestões para pensar a década de 1920” in Helena C.D. & COSTA, Wilma P. (Org) *A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p.44.*

*e muitas vezes na imediata vizinhança.*¹⁰⁰

Conforme nos lembra o historiador Nicolau Sevcenko, tanto a cidade de São Paulo quanto a do Rio de Janeiro, no período da Primeira República,

“(...) foram alvos de um processo de transfiguração física, adotando as feições urbanas de suas pretensas congêneres às margens do Tamisa e do Sena. Os personagens que circulavam no seio desses dois novos centros internacionais, revestidos de fachadas art-nouveau, trajavam-se segundo o melhor figurino do dandy e do bel-am e, durante o período da Guerra, cumprimentavam-se ao se cruzarem tocando na aba das cartolas e saudando-se com um ‘Vive la France’!”.¹⁰¹

Nessa redefinição dos universos social e urbano, a cidade de São Paulo passou a vivenciar um cosmopolitismo repleto de contradições, emergindo daí novas situações sociais, políticas e culturais, conformando relações diferentes entre aqueles que poderiam desfrutá-la e os que deveriam suportá-la.¹⁰² Sua principal característica era a de ser um espaço ao mesmo tempo arregimentador e fragmentário, convidativo e ameaçador, recebendo uma representação ambivalente como o local de origem de um caos avassalador e a matriz de uma nova vitalidade emancipadora.

“Afiml. São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços, nem de

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. Livro Passagens Apud p.184.

¹⁰¹ Nicolau SEVCENKO, “Introdução”, In: Opus cit., 1998.

¹⁰² MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: A música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p.33.

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-la como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.”¹⁰³

Como observa o historiador José Geraldo Vinci de Moraes,¹⁰⁴ isolados dentro da própria cidade, os vários segmentos marginalizados iriam se agrupar, criando formas de sobrevivência e de experiência sociais diferenciadas daquelas que as elites paulistanas tentavam impor e formalizar como sendo de todos os cidadãos “civilizados”. Dentro desse conjunto social heterogêneo, os segmentos de mesma origem buscavam criar na cidade modos formais e informais de solidariedade, buscando com isso sua sobrevivência.

Nas narrativas de memorialistas, cronistas e viajantes que escreveram sobre a cidade de São Paulo nesse período, podemos entrever a convivência, nem sempre pacífica, de elementos das diversas formas de manifestação cultural dos diferentes grupos sociais que ocupavam a cidade, configurando um processo tumultuário de urbanização.

Dessa forma:

“Em função da própria historicidade da configuração da cidade de São Paulo, isto é, em face das contradições, tensões, ambigüidades, indefinições,

¹⁰³ SEVCENKO, Nicolau. “O cosmopolitismo pacifista da Belle Époque: uma utopia liberal” In *Revista de História*, nr. 114, pp. 85-94, jan/jun.1983, p.92.

¹⁰⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. Opus cit., 1995, p.50.

enfim, das especificidades da constituição da urbe e da sociedade paulistana até aquele momento, a cidade de São Paulo experimentou um cosmopolitismo conflituoso que sobrepôs no espaço urbano variados ritmos sociais, experiências vividas, visões de mundo, temporalidades e elementos socioculturais, cujos encontros e desencontros geravam algumas das tensões do processo de urbanização da cidade”¹⁰⁵.

As várias experiências culturais dos diferentes grupos sociais que ocupavam o solo citadino, como os negros paulistanos ou do interior, os imigrantes de diversas nacionalidades e os caipiras paulistas, entrecruzavam-se e perpassavam a cidade por meio das ladainhas dos vendedores ambulantes, quitandeiros e jornaleiros.

Além disso, havia ainda,

“(...) as comemorações das festas do calendário religioso como a de Nossa Senhora da Achiropita e San Genaro; os circos onde os imigrantes italianos tinham um papel preponderante; as publicações em língua estrangeira; a inauguração da tradição do teatro operário, organizado principalmente pelas associações anarquistas e a fundação de várias associações política e de lazer.”¹⁰⁶

Assim temos que os novos espaços públicos do início do século XX, formados pelos boulevards, largas avenidas, teatros e salas de projeção, coexistiram com os cenários mais antigos e tradicionais de convívio social, como as igrejas e seu calendário festivo, os armazéns, os coretos das praças, demarcando o entrecruzamento complexo de múltiplos tempos, ritmos e léxicos culturais.

¹⁰⁵ Idem Ibidem, p.55.

¹⁰⁶ Ibidem. p. 21.

Tratava-se, pois, da tensa configuração de um processo de urbanização contraditório que instituía na cidade

*"(...) um multifacetado cosmopolitismo sociocultural gerando uma série de experiências cotidianas muito próprias e específicas, produtos do rápido crescimento urbano que colocava e recolocava novos choques, tensões, confrontos e assimilações em diversos setores da vida paulistana"*¹⁰⁷

Antonio Arantes, ao estudar esse entrecruzamento constituinte do espaço urbano denomina-o “guerra dos lugares”. A cidade moderna, se comparada aos territórios sociais que engendram identidades fixas, resulta na formação de contextos espaciais e temporais mais efêmeros, híbridos e flexíveis.

*"(...) mais do que territórios bem delimitados, esses ‘contextos’ ou ‘ambientes’ podem ser entendidos como zonas de contato, onde se entrecruzam moralidades contraditórias, aproximam-se mundos que são parte de um mesmo modo mas que, assim mesmo, encontram-se irremediavelmente apartados"*¹⁰⁸.

A cidade moderna torna-se, assim, o cenário, por excelência, dos conflitos mais relevantes da modernidade, especialmente aqueles associados à convivência de tempos de extrema racionalidade, característicos da modernidade, – trabalho, calendário, agenda social – com outro tempo, o da resistência das interioridades subjetivas. O processo modernizador trouxe consigo a racionalização de condutas, a proposta de homogeneização de costumes e de consumo. A

¹⁰⁷ Ibidem, p.21.

¹⁰⁸ ARANTES, A. “A guerra dos lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.23, Cidade. São Paulo, SP: IPHAN, pp.191-203, 1994. p.192.

contrapartida da multiplicação das escalas do ambiente urbano foi o encolhimento da figura humana e a projeção da multidão como um personagem em si mesmo, anunciando o surgimento da sociedade de massa.

No complexo contexto que marcava as transformações econômicas, sociais e urbanas na São Paulo dos anos 1920, os diversos atores sociais passaram a vivenciar novas experimentações no ambiente urbano. A cidade se transformava em uma metrópole moderna, embora ainda guardasse traços coloniais e reminiscências de suas antigas tradições. Na redefinição de seus universos social e urbano, em seu processo de metropolização – como bem nos lembra Moraes – São Paulo, *“seguiu, razoavelmente, o sentido geral das formações metropolitanas modernas, criadas pelo desenvolvimento da sociedade industrial, cujas características gerais são a feição tumultuada e o gigantismo exagerado de sua estrutura urbana”*.¹⁰⁹

Além de sua diversidade em termos populacionais, a cidade compunha-se de um quase infinito número de estilos arquitetônicos, produzidos pelo ritmo desregrado de seu crescimento naquele momento.

*“(...) São Paulo encarnava a imagem de uma metrópole inacabada, ao mesmo tempo moderna e provinciana, de um país periférico, equilibrando-se entre um modelo europeu de urbanidade e a convivência inventiva e improvisada entre inúmeras etnias e entre os novos grupos sociais que se formavam. São Paulo era a somatória de imagens díspares do arcaico e do moderno, do universal e do particular, da província e da metrópole”*¹¹⁰.

¹⁰⁹ MORAES, Jose Geraldo Vinci de; Opus cit., 1995, p.30.

¹¹⁰ PADILHA, Márcia. *A cidade do espetáculo*: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20. São Paulo: AnnaBlume, 2001, p.18.

O ritmo das transformações acelerava. Houve uma expansão horizontal na cidade que deslindou novos bairros enquanto os antigos se remodelavam. A cidade conheceu, nos anos de 1920, um rush imobiliário e grande especulação de terrenos. Enquanto parcela da população mais abastada freqüentava escolas, clubes, cafés-concerto, teatros e cinemas; os salões burgueses se aristocratizavam, recobrando-se de savonneries e móveis franceses, vários grupos sociais, em especial os negros pobres, eram violentamente marginalizados e excluídos.

Nesse sentido, vale lembrar a destruição do principal ponto de encontro da comunidade negra, próximo à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no largo do Rosário, no centro da cidade, em 1904, onde se realizavam congadas, batuques, sambas, moçambiques¹¹¹ e caiapós (caboclinhos), com a demolição e transferência da igreja para o largo do Paissandu, dando espaço à construção da europeizada praça Antonio Prado, apesar da resistência da Irmandade Negra do Rosário contra a municipalidade.¹¹²

A destruição dos espaços onde se desenrolavam práticas afro-brasileiras e as sociabilidades negras e populares vinha acompanhada da repressão por parte do poder público. Mas os preconceitos¹¹³ que

¹¹¹ A respeito das danças e práticas afro-brasileiras, Sevcenko cita como caso exemplar a Casa da Tia Ciata, na Praça Onze, na cidade do Rio de Janeiro, na qual em seus fundos praticavam ‘rigorosos rituais africanos que foram sumariamente proibidos nessa época’, e nos espaços sociais da frente da Casa exibiam tais danças em uma versão mais diluída, para o grande consumo, que viria a ser comercializada como o samba carioca. H. Vianna chama a atenção para o fato de que por meio das apresentações disciplinadas do “maxixe e do samba, de apresentações teatrais, e mais tarde do cinema e da indústria fonográfica, os cidadãos pobres [e reforçamos, especialmente negros] ‘adentrarem à privacidade do lar dos mais abastados e estes, por sua vez, imaginavam estar penetrando no âmbito clandestino à margem da boa ordem’”. VIANNA, H. O mistério do samba, pp 50-54, apud Sevcenko, N., Opus. cit., 1998, p.544-545. Ver também KOGURUMA, Paulo. *O cosmopolitismo e o imaginário da modernidade na metrópole do café, 1890-1920*. dissertação de mestrado História Social, departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo. 2003.

¹¹² SANTOS, Carlos José Ferreira. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume, 1998, p.119-124.

¹¹³ O olhar preconceituoso que associa as festas negras a algo libidinoso, desonesto no sentido moral, especialmente aquelas relacionadas às tradições religiosas afro-brasileiras em nosso território, tem longa duração, como aponta Paulo Dias: “Na crônica histórica brasileira da colônia e do império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas de batuques, são qualificadas comumente como diversão ‘desonesta’, sobretudo pelos representantes do poder

relacionavam as danças e ritmos afro-brasileiros à práticas libidinosas continuavam presentes mesmo nos textos dos escritores que expressavam certa simpatia com as camadas populares. É por meio da ‘voz’ da “taboleta” da orquestra que anuncia o samba no “baile do *magic-city* parisiense que Alcântara Machado, em *Pathé-baby*, descreve o samba:

“SAMBA, diz a taboleta da outra orquestra

Maxixe de S .Guido. Delírio de pernas que se cruzam e se esfregam. Giro doido de corpos unidos. Ginástica e desarticulação de todos os membros. Contorsões. Equilibrismo. Reviravoltas. Na vertigem, no gozo, no espasmo. o respeito humano desaparece. O próximo não existe. Ninguém tem olhos para o que se passa em torno. Quem quer beijar, beija. Quem quer bolinar, bolina.

Agora tocam as duas. Tocam tudo, Sem intervalo.”¹¹⁴

Havia uma contradição intrínseca e excludente no “cosmopolitismo de verniz” da paulicéia dos anos de 1920 com a riqueza e o caráter suntuoso dos bairros enriquecidos, acentuados pelas fachadas em arquitetura eclética, que desenhavam um cenário para o desfile ostensivo da nova sociedade, instigando a animação do consumo conspícuo. A retração do espaço privado não se dava apenas pelo mergulho na miséria a que a política urbana compelia os grupos de baixa renda, mas sobretudo pelo modo como os expunha à

político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratassem de rituais pagãos e atenuassem como fermento de desordem social e revoltas. No pólo oposto situam-se os festejos públicos dos reis congos (congadas), considerados ‘diversão honesta’ para os escravos e incentivados pelos senhores.” DIAS, Paulo. “A outra festa negra” IN: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (org). *Festa Cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001., vol 2, p. 879.

¹¹⁴ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-baby*. São Paulo: ed. fac-similar, Imprensa Oficial, Arquivo do Estado, 1982, p.53.

intromissão abrupta e ameaçadora da autoridade a qualquer hora e em qualquer lugar.¹¹⁵

A cisão social era efeito constitutivo e inerente à nova ordenação republicana. Nos bairros mais afastados crescia a população de pequenos comerciantes, empregados do comércio e operários. Ali residiam os

“trabalhadores pobres e temporários que se arranjavam realizando tarefas de saqueiro, cigarreiro, funileiro, remendão, sorveteiro, vendedor de brinquedos e de frutas, comprador e revendedor de garrafas, chumbo e metal e, ainda, prestando serviços como lavadeiras, costureiras, bordadeiras, doceiras, vendedores ambulantes de guloseimas e miudezas, músicos e artistas itinerantes”¹¹⁶.

As camadas médias iam se consolidando, agregando trabalhadores do setor ferroviário e dos serviços urbanos, das empresas de energia, transportes, água, telefone, comércio importador e construção civil que cresciam junto com a cidade. Engrossavam as camadas médias, os pequenos proprietários rurais empobrecidos que, na cidade, passaram a ocupar os cargos mais elevados do aparelho burocrático ou se tornaram profissionais liberais.

Em contraste com os bairros mais afastados, empobrecidos e que abrigavam uma população de trabalhadores que viviam muito precariamente, estavam os bairros mais centrais, como os Campos Elyseos, Hygienópolis e, posteriormente, o Jardim América e demais bairros planejados pela Cia Ciy de Planejamento, onde habitava a elite endinheirada da cidade. Nesses espaços, a paisagem descrita passava ao largo da dura realidade enfrentada pela maioria da população, como nos informa uma crônica do artigo de Revista Feminina:

¹¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. “A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” In: SEVCENKO, N.(Org.), Opus cit. 1998, pp.544-45.

¹¹⁶ PINTO, Maria Inez Machado Borges. Opus cit., 1994, p.240.

“Manhã esplendida”.

“Passeio pela cidade distrahidamente e a minha bengala revolteia nervosamente nos meus dedos ágeis.

Pelo centro iluminado como um palco, sobre o cenário magnífico dos modernos e soberbos palacetes pintados de purpura luminosa do sol, as figurinhas das bonecas da moda passam e apressadas, num rodopiar de folhas mortas, rascando silenciosas gazes e as talagarças dos vestidos que realçam as proporções de miniaturas dos talhes dos seus corpos de linhas graciosas, de formas esculpturais.

Estas são bem a revelação da vida que circula, como o sangue nas artérias inflamadas, nos perímetros das ruas centrais.

O flagrante da Civilização que abre as asas de ouro em pleno século XX, a etapa das luzes e vibração, levantam a poeira dos asfaltos com o relampejar cíclico das luxuosas “limosines”, fugitivas como pensamentos”¹¹⁷.

Ícones da “civilização”, as luxuosas “limosines” que andavam em alta velocidade pelas ruas centrais, como os pensamentos que fugazmente passam pelas nossas cabeças; a iluminação que focava os modernos palacetes que figuravam o cenário urbano bem acabado, e as mulheres que, como “bonecas da moda”, vestiam seus “corpos de linhas graciosas, e formas esculpturais” são sintomáticos da visão ufanista e preconceituosa das elites paulistanas, sobre a modernidade: a que exclui os pobres, os feios, os fora de moda e de medidas.

Nas transformações citadinas observam-se as tentativas de disciplinarização dos setores subalternos da população paulistana em ritmos e temporalidades aburguesadas. Segundo Nicolau Sevcenko, naquele contexto, “buscava-se promulgar seguidas Posturas

¹¹⁷ GODOY, César A. *As bonecas da moda*. Revista Feminina. nº.259. Ano XIII. São Paulo: agosto de 1925.

Municipais para controlar os miasmas exalados dos espaços populosos". Nesse sentido, impunha-se à legislação os cuidados higienistas preconizados pelos médicos sanitaristas, que se guiavam pelo espírito cientificista da época. Temia-se o contágio das doenças presentes no “*ar pútrido*” reinante entre a multidão miserável da cidade.¹¹⁸

Para Paulo Koguruma, é emblemático que um dos bairros paulistanos surgidos na Belle Époque, “*espaço de moradia destinado ao cultivo do refinamento exigido de suas elites, fosse nomeado de Higienópolis*”. Neste bairro das elites paulistanas, os elegantes membros das famílias ilustres procuravam abrigar-se da insalubridade dos vales que cercavam o núcleo central da cidade e das doenças contagiosas que, segundo eles, grassavam entre as multidões da população paulistana. Para as elites, essa população pobre trazia para as áreas que cercavam o velho núcleo citadino, não só os miasmas infectos que seriam as fontes de todos os contágios e epidemias iminentes, mas também usos e costumes considerados por elas como bárbaros e atrasados, degenerando, assim, o velho núcleo central com sua presença.¹¹⁹

Koguruma continua, argumentando que as visões ufanistas das elites sobre a modernidade na cidade de São Paulo, ignoravam um contexto de transformações muito mais complexo, pois, “*excetuando algumas regiões urbanizadas de acordo com os preceitos europeus, o resto da cidade se assemelhava mais a um acampamento improvisado por onde circulavam milhares de pessoas de todos os cantos do mundo e do Brasil em condições precárias*”. Por tudo isso:

“(...) a cidade de São Paulo era perpassada por um cosmopolitismo marcado pelos tensionamentos das diferentes temporalidades e diferentes ritmos sociais

¹¹⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp.31-33.

¹¹⁹ KOGURUMA, Paulo. *Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 206.

*que se engendravam no cotidiano dos atores sociais que nela viviam”.*¹²⁰

O surgimento dos espaços urbanos “blindados” contra a visão da pobreza e do desordenamento, como o caso dos bairros planejados, deixava evidentes as manobras urbanizadoras segregacionistas que isolavam a elite paulistana do restante da cidade que, de forma rápida, inchava e multiplicava a pobreza, criando muitas dificuldades de infraestrutura para a grande maioria da população.

As memórias de Zélia Gattai ajudam-nos a entrever de que forma os deslocamentos urbanísticos do período afetaram os grupos sociais menos favorecidos. O processo de embelezamento da avenida Paulista “*exigira a expulsão dos entregadores de leite e pão, das carroças puxadas a burros, assim como dos enterros puxados por cavalos, que se dirigiam ao Cemitério do Araçá*”.¹²¹

À parte as manobras que segregavam o povo empobrecido na periferia, alguns elementos do aparelhamento urbano, como o bonde, permitiam a convivência, ainda que efêmera, entre as diferentes gentes que afluíam para as regiões mais centrais, ampliando a possibilidade de deslocamento dos indivíduos, uma vez que suas linhas estendiam-se até os bairros mais periféricos.

Ainda que a elite andasse de automóvel, no interior do bonde, entrecruzavam-se imigrantes, operários, donas de casa, esposas de profissionais liberais, mulheres e homens dos setores médios da sociedade e toda sorte de gente dos setores mais empobrecidos. Para a população que não tinha acesso ao automóvel, viver em um bairro servido pela rede de bondes tornou-se, além de um benefício de infraestrutura, um sinal de distinção que a diferenciava dos moradores dos bairros mais afastados.

Os bondes tornaram-se também espaços introdutórios da “convivência de multidões de estranhos, anônimos e desconhecidos

¹²⁰ Ibidem. pp.168-169.

¹²¹ GATTAI, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979, p.40.

uns dos outros, além de competidores irascíveis pelo espaço e conforto limitados”. Esta característica do novo meio de transporte interferiu também nas sociabilidades: dentro dos bondes era necessária uma luta “por um respeito mínimo à privacidade de cada um, mantido como última defesa naquele veículo público, e às vezes demarcada pelos próprios limites do corpo de cada um”.¹²²

Segundo Elias Thomé Saliba, os meios de transporte, menos pela novidade do que pelo inédito espaço de trânsito e de convívio que possibilitavam entre o privado e o público, marcaram muitas das crônicas e representações visuais, constituindo uma “*grande maioria de tonalidade humorística extremamente variada*”.

“Ao contrário dos que representavam a transcendência do bonde, humoristas como Belmonte e Juó Bananere, mais próximos do prosaico e da vida individual, vão distinguir, em versões com certeza mais próximas dos meios populares, desde o início, os bondes mais luxuosos daqueles, bem menos famosos, popularmente conhecidos como ‘caraduras’”.¹²³

Antônio de Alcântara Machado, escritor nascido no seio de uma aristocrática família paulistana, em seu Brás, Bexiga e Barra Funda. Notícias de São Paulo, que como ele mesmo define, “*não nasceu livro, nasceu jornal*”, e os contos que o constituem “*não nasceram contos, nasceram notícias*”, observa o espaço urbano e utiliza-o como cenário para suas crônicas inspiradas no cotidiano dos grupos sociais que compunham a heterogênea sociedade paulistana, especialmente os imigrantes pobres e a população trabalhadora em seus deslocamentos, encontros, desencontros e interações; revelando-nos os inúmeros grupos que circulavam pelo ambiente citadino. Ao escritor, não escaparam as transformações provocadas pela convivência e sociabilidades das pessoas no espaço interno dos bondes, como

¹²² SEVCENKO, Nicolau. Opus cit., 1998, pp.547-548.

¹²³ SALIBA, Elias Thomé. Opus. Cit, 1998, p.338.

podemos ler no conto Lisetta, no qual se dá o encontro de uma menina rica com a filha pobre de imigrantes:

“Quando Lisetta subiu no bonde ‘o conductor ajudou’, viu logo o urso. Felpudo, felpudo. E amarelo. Tão engraçadinho.

Dona Mariana sentou-se, colocou a filha em pé deante dela. Lisetta começou a namorar o bicho. Poz o pirolito de abacaxi na bôca. Poz mas não chupou. Olhava o urso. O urso não ligava. Seus olhinhos de vidro não diziam absolutamente nada. No colo da menina de pulseira de ouro e meias de seda parecia um urso importante e feliz.

- Olha o ursinho que lindo mamãe!

- Stai zitta!

A menina rica viu o enlevo e a inveja da Lisetta. E deu de brincar com o urso. Mexeu-lhe com o toquinho do rabo: e a cabeça do bicho virou para a esquerda, depois para a direita, olhou para cima, depois para baixo. Lisetta acompanhava a manobra. Sorrindo fascinada. E com ardor nos olhos! O pirolito perdeu definitivamente toda a importância.

Agora são as pernas que sobem e descem, cumprimentam, se cruzam, batem umas nas outras.

- As patas também mexem, mamãe. Olha lá!

- Stai ferma!

Lisetta sentia um desejo louco de tocar no ursinho. Geitosamente procurou alcançá-lo. A menina rica percebeu, encarou a coitada com raiva, fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil réis na Casa São Nicolau.”¹²⁴

¹²⁴ MACHADO, Antonio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda: Notícias de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1982, pp.81-82.

No cenário construído por Alcântara Machado, em seu conto, o interior do bonde é representado como um espaço social onde se apresentavam, de forma nuançada, os vários atores sociais que zanzavam pelos modernos arruamentos centrais da cidade. Nele andava desde a menina rica, “de pulseira de ouro e meias de seda”, que levava em seu colo um “urso, felpudo, felpudo. E amarelo. Tão engraçadinho”, até a menina pobre, filha de imigrantes italianos, que tanto o desejava.

Alcântara Machado, ao contrário de alguns memorialistas e viajantes cujos relatos enaltecem e agigantam os aspectos cosmopolitas da cidade, desvenda-nos uma São Paulo na qual o tipo de urbanização e implementação dos serviços de infra-estrutura, durante toda a República Velha, estabeleceu como critérios os lucros gerados nos negócios imobiliários e a capacidade de pagamento dos consumidores desses serviços, desconsiderando aqueles relacionados à quantidade e à necessidade dos usuários habitantes dos bairros mais populosos. Como nos aponta a historiadora Raquel Rolnik:

“(...) os bairros operários eram os mais atingidos pela escassez, não apenas de esgotos, como também de eletricidade, limpeza pública, pavimentação e arborização. A oferta de infra-estrutura não tinha relação direta com a densidade demográfica da cidade”¹²⁵.

No processo tenso de modernização e urbanização da cidade de São Paulo, aqui sumariamente abordada, com destaque para seus novos aparatos tecnológicos - especialmente os bondes e as novas e conflituosas relações de convivência nele estabelecidas - gostaríamos de ressaltar as novas experiências sensoriais e neurológicas causadas pela velocidade impressa por esses novos maquinismos na vida cotidiana da São Paulo.

¹²⁵ ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Stúdio Nobel/ Fapesp, 1997, pp.130-132.

Poetas, críticos e observadores sociais das grandes cidades do final do século XIX e início do século XX voltavam cada vez mais seus olhares para o aumento radical da estimulação nervosa, das novas experiências sensoriais e do risco de morte que representava o viver nas cidades modernas, causado pelos novos aparatos da modernidade e dos maquinismos tecnológicos que ocupavam os espaços de mediação das relações sociais.

Nesse sentido é muito significativa a descrição feita por Henry Adams, em 1905, sobre a vida urbana em New York, que nos alerta para os novos estímulos a que os indivíduos estavam sujeitos, no novo ambiente citadino:

*“Forças agarravam seus pulsos e o arremessavam como se ele estivesse segurando um arame eletrizado. (...). As estradas de ferro, sozinhas, aproximaram-se da carnificina da guerra, os automóveis e as armas de fogo devastaram a sociedade. Até que um terremoto tornou-se quase um relaxamento nervoso.”*¹²⁶

Aos observadores sociais das primeiras décadas do século XX era bastante recorrente a idéia de que a modernidade havia causado um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal dos habitantes das cidades. Um exemplo é Michael Davis, um nova-iorquino que, encantado com a modernidade e seus “*divertimentos sensacionais*”, em 1910, criou um termo para definir a modernidade: o “hiperestímulo”¹²⁷

Nesta perspectiva, a característica imanente da modernidade, concebida por Georg Simmel como um “*bombardeio de estímulos e de*

¹²⁶ SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o Início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001 pp.118-119.

¹²⁷ DAVIS, Michel M. *The Exploitation of Pleasure*. New York: Russel Sage Foundation, 1911, pp.33-36. Apud: SINGER, Ben. (2001). Opus cit.. p.119.

*intensificação da estimulação nervosa*¹²⁸, implica em um mundo mais ágil, fragmentado e turbulento, que sujeita o indivíduo a uma miríade de impressões e choques sensoriais, alterando o ritmo da vida cotidiana, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade da linha de montagem nas fábricas.

É sintomático desse novo modo de viver nas cidades a presença de imagens e outros tantos textos que ilustravam parte da imprensa escrita da época – desenhos de atropelamentos de pedestres por bondes, locomotivas ou automóveis; mortes de trabalhadores mutilados por máquinas – ressaltando a idéia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes, mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino controlado. Um artigo publicado em 1894, no *Newark Daily Advertiser*, sobre um atropelamento ocorrido na cidade de New York, ratifica a vulnerabilidade física no ambiente urbano:

*“Isaac Bartle, um cidadão proeminente de New Brunswick, foi morto instantaneamente na estação da rua do mercado da Ferrovia Pensilvânia nesta manhã. Seu corpo foi tão terrivelmente mutilado que os restos mortais tiveram que ser recolhidos com uma pá e levados embora em uma cesta... Ele foi reduzido a uma massa irreconhecível debaixo das rodas de uma locomotiva de carga pesada. A locomotiva golpeou Mr. Bartle por trás e o arrastou diversos metros ao longo do trilho, mutilando seu corpo de um modo terrível”.*¹²⁹

¹²⁸ SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental” In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

¹²⁹ ANON, “Ground to pieces on the rail”, *Newmark Daily Advertiser*, 9 de maio de 1894. Apud: SINGER, Ben. Opus cit., 2001, p.127.

As cidades modernas do “primeiro mundo” estavam transformando a experiência subjetiva de seus habitantes não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto às suas tensões viscerais e suas cargas emocionais, revelando uma condição de pressão cultural que envolvia o início da vida moderna. A preocupação da imprensa ilustrada com os riscos cotidianos trazidos pelo processo de modernização das grandes cidades, refletia as ansiedades de uma sociedade que ainda não havia se adaptado por completo às novas condições da modernidade urbana.

Como nos lembra Ben Singer, o tema dominante na virada do século destacava os terrores do trânsito da cidade grande, em especial em relação aos riscos do bonde elétrico.

“[a imprensa da época] *Recheada de imagens representando torrentes de pedestres feridos, pilhas de inocentes massacrados e figuras de esqueletos regozijados personificando a morte enfocaram os novos perigos do ambiente urbano tecnologizado*”.¹³⁰

¹³⁰ SINGER, Ben. Opus cit., 2001, p.124.

• LIFE •

NEW YORK CITY
IS IT WORTH IT?

“Cidade de Nova York: Ela vale a pena?”, *Life*, 1909.

A imagem anterior representa uma população acuada pelas novas tecnologias de transporte, como o bonde e os automóveis que aparecem como causadores do caos, arrastando tudo e todos que se pusessem à sua frente. A presença de charretes e até mesmo de ambulâncias puxadas por tração animal que aparecem na imagem é um indicador da convivência simultânea e desordenada entre os diferentes ritmos e as diferentes temporalidades no cenário urbano, do novo e do antigo, do moderno e do tradicional.

A legenda que acompanha a imagem questiona o leitor se vale a pena ou não viver em um ambiente como o representado nela: desordenado, caótico e ameaçador. Esse questionamento, assim como a própria representação da vida na cidade, traz consigo uma crítica à modernidade, aos novos aparatos técnicos e mecânicos e aos ritmos impostos à população.

Também as cidades do chamado “segundo mundo”, durante seus processos de modernização e urbanização, especialmente no início do século XX, apontam-nos, por meio de seus jornais e revistas, semelhanças na temática dos fatos noticiados pelas imprensas de diferentes cidades “do primeiro mundo”.

Esse é o caso, por exemplo, da cidade de São Paulo, cujos noticiários veiculados pela imprensa escrita traziam notícias de acidentes que envolviam atropelamentos:

“Ordinariamente os bonds da linha do Paraíso andam com muita velocidade pela rua Formosa, tendo por mais de uma vez a imprensa, inclusive O Estado, reclamado contra aquella irregularidade.

Foi inútil a reclamação, pois nenhuma providência foi dada. Ainda hontem a marcha nr.421 daquela linha, depois de haver atravessado o viaducto, moderou a marcha porque ao lado dos trilhos havia uma carroça. Logo em seguida, o motorneiro acelerou o movimento do vehiculo, em vertiginosa carreira,

apanhando nessa ocasião o menor José de Pádua, de cinco anos de idade. Resultou do desastre infeliz a creança soffrer o descollamento do couro cabelludo de toda a região temporal direita, fractura deste osso e escoriações no lado direito do pescoço até a clavícula onde há um forte ferimento contuso. Ainda em consequência desses ferimentos havia falta de pequena porção do osso temporal, pondo a descoberto as meningeas.

Muitos populares acudiram, auxiliando a polícia na captura do motorneiro que se chama Paschal Carulli.

Este tentou evadir-se e depois resistir a prisão. Finalmente subjulgado o motorneiro foi conduzido até a Central e alli apresentado ao terceiro delegado que fez lavrar o respectivo auto de flagrante.”¹³¹

A notícia do acidente deixa claro que o bonde e mais especificamente a velocidade - novos componentes do cenário urbano da cidade - significavam ameaças reais à integridade física da população que ainda não havia se habituado totalmente às novas temporalidades, trazidas pelos recentes maquinismos¹³²

Assim como em Nova York, na São Paulo das duas primeiras décadas do século XX, podemos verificar, pelo exame das fontes, a convivência de antigos meios de transportes como a carroça de tração animal com as novas tecnologias de transporte e construção – como os bondes elétricos e viadutos – frutos do processo de modernização. Esse

¹³¹ Parte de artigo do Jornal O Estado de São Paulo, de 29 de Abril de 1905. Apud: CARVALHO, Rogério Lopes Pinheiro de. *Ritmos e Impressões: Modernidade e Cosmopolitismo em São Paulo: 1899-1920*. Dissertação de Mestrado pela Universidade de São Paulo, 2003, p.85.

¹³² A notícia chama-nos a atenção também para o papel da imprensa ‘cidadã’, que buscava intervir na realidade social, com representações dirigidas aos administradores públicos em relação à alta velocidade dos transportes públicos. Na atualidade, nas seções reservadas para noticiar o cotidiano da cidade, esse tipo de notícia (quando aparece) está nas páginas policiais como algo já “naturalizado”.

entrecruzamento de diferentes tempos e ritmos iam conformando a paisagem citadina, alterando a noção de tempo e das percepções sensoriais de seus habitantes. O bonde e a carroça representam, respectiva e metaforicamente, a modernidade e a tradição, o novo e o velho, cuja convivência se deu não sem conflitos, acomodações e adaptações durante todo o início do século XX na cidade de São Paulo.

Como aponta Maria Odila Leite da Silva Dias, esse processo não foi exclusivo da cidade de São Paulo, pois a busca de novos valores e formas de expressividade marcam todo o universo dos homens europeus da década de vinte.

“A questão em jogo, na expressão de Walter Benjamin, era a própria sobrevivência do ser humano, atropelado por impulsos de mobilização dos sentidos que passavam a falar mais alto do que a cultura herdada. A noção de tempo mudou e com ela também a de progresso material e linear”.¹³³

Esse quadro de simultaneidade e convivência entre o novo e o velho, entre a modernidade com seus novos aparatos tecnológicos e a tradição que marcou a vida cotidiana da cidade de São Paulo no início do século XX, foi pontuado por vivências e experiências que de tão novas e reveladoras, muitas vezes foram sentidas pela população e por parte de uma expressiva e variada imprensa da época, como ameaças e perigos de morte para os habitantes da cidade.

Guilherme de Almeida destaca alguns dos perigos a que os habitantes da cidade de São Paulo nos anos de 1920 estavam submetidos:

“E dos perigos já estamos fartos. Vivendo nas cidades, vivem os homens entre constantes perigos: um

¹³³ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Hermenêutica e narrativa” In: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 15.

fio elétrico que pode a todo [o] momento romper-se e entrar sorrateiramente pelo nosso colarinho abaixo; um aeroplano que pode ter a tentação de querer ‘aterrar’ na nossa cabeça: um automóvel mal intencionado que pode nos confundir com um poste da “Light”; um guarda-chuva distraído, de oito varetas agudas, que pode passar muito perto dos nossos olhos.”¹³⁴

A historiadora Paula Ester Janovitch¹³⁵ nos mostra que, entre os anos de 1900 e 1905, a maior parte dos atropelamentos e quedas no ambiente urbano de São Paulo estava relacionada aos bondes, e suas causas oscilavam entre o descontrole de velocidade, a falta de habilidade dos motorneiros, a imprudência dos passageiros, os pingentes¹³⁶, a travessia inadvertida sobre os trilhos, as brincadeiras de crianças e outras.

“Entre mortos e feridos, mais da metade dos atropelamentos e quedas tinham como consequência fraturas e ferimentos leves. Porém, as quedas dos bondes também indicavam um alto índice de ferimentos graves e mutilações 30%, muito mais do que atropelamentos, 13,8%. O índice de mortes era estimado nos atropelamentos e ocupavam o patamar de 19,4%, enquanto nas quedas se estimavam em 4,35%”.

¹³⁷

¹³⁴ ALMEIDA, Guilherme de. “Confort”. In: *Cinematographos*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 29 de junho de 1927. Apud: PINTO, Maria Inez Machado Borges. Opus cit., 2002, p.145.

¹³⁵ JANOVITCH, Paula Ester. Opus cit., 2006.

¹³⁶ Regionalismo para designar o passageiro que viaja pendurado em qualquer veículo coletivo, especialmente bonde.

¹³⁷ BEIGUELMAN-MESSINA, G. “Deus é máquina”. *Revista Memória*. São Paulo, jul/dez 1993, p.71 Apud JANOVITCH, Paula Ester. Opus cit., 2006, p.294.

Assim como a grande imprensa, as publicações da chamada “imprensa irreverente” paulistana do início do século XX também evidenciavam, por meio de textos, poesias e, principalmente, caricaturas, toda sorte de transtornos e desastres que o bonde causava no cotidiano dos habitantes da cidade.

Essa imprensa denunciava o caos urbano que roubava da população espaços públicos. Dessa forma, ao descer do bonde com algum sucesso, restava ao passante outro grande desafio ‘civilizado’: conseguir chegar à calçada, lugar que segundo os regulamentos municipais, deveria ser de fato reservado aos pedestres. Porém, também as calçadas estavam fora do padrão exigido nos regulamentos das regras de trânsito.

Como ressalta Paula Ester Janovitch, as narrativas irreverentes veiculadas por uma imprensa também irreverente, propunham alternativas diante dos “*contra-sensos entre as mensagens e regulamentos divulgados na mídia impressa e a falta de espaço nas ruas*”, como nos mostra o pedido em forma de rima:

“Indemnisação

As pernas das bellas moças

Vem cheias de comoção

Pedir aos bonds electricos,

Terem dellas compaixão.

Que haja desastres em penca,

Ellas com isso nada tem.

Mas que respeitem o que adoram

O que coça e...sabe bem...¹³⁸

¹³⁸ [...]. *O Buraco*, 24 e 25 março de 1904. Apud. JANOVITCH, Paula Ester. *Opus Cit.*, 2006, p.295.

Muitos observadores de início do século XX registraram seu estranhamento diante da grande novidade tecnológica desse meio de transporte. Afonso Schmidt (1890-1964), aponta que o bonde elétrico não recebeu adesão imediata da população, pois a novidade ainda era considerada perigosa e vertiginosa para os habitantes acostumados ao ritmo das carroças e dos bondes puxados à tração animal.

“(...) já no começo deste século [em 1902], apareceram os primeiros bondes elétricos, da Light. Os carros trafegavam quase vazios. A tal ponto que a empresa canadense chegou a organizar uma espécie de loteria. O recibo da passagem era o cupão. Esse cupão apresentava um número, como os gasparinhos. Corria no segundo dia útil de cada mês, distribuindo um prêmio de Cr\$ 500,00 e outros menores, entre os nababos paulistanos que tinham a coragem de viajar nos seus bondes”.¹³⁹

Em 1929, o bonde abria espaço para os automóveis que se tornaram a “*vertigem do momento*”. Conforme texto de Gil Mendes na revista *Ariel*, numa mistura de saudosismo e crítica, ele escreveu:

“O bonde, que é ajuizado, manso e vulgar, ficou desprestigiado por causa da sua própria prudência. É um veículo antiquado. A vertigem não se senta entre seus passageiros. Nada sabe de arrojos, de ansiedades, de atordoamentos”.¹⁴⁰

Com a mesma rapidez com que os novos aparatos tecnológicos surgiam e tomavam vulto de novidade no cenário urbano, tornavam-se ultrapassados e antiquados.

¹³⁹ SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. PORTA, Paula (Coord.). São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.209.

¹⁴⁰ Ibidem. p.209.

Depois da febre dos bondes, os automóveis chegaram a São Paulo associados a um consumo tão requintado quanto moderno, legitimado pelo *status* cosmopolita que se estendia às nossas elites, composta por filhos de fazendeiros e imigrantes enriquecidos. Elas construíram uma identidade eminentemente urbana que girava entre o consumo exacerbado e hábitos arrojados, entre os quais o de desfilar a bordo de seus modelos mais sofisticados. Ao se ocupar da análise da publicidade e da vida urbana da São Paulo nos anos de 1920, a historiadora Márcia Padilha destaca em seu trabalho, dentre inúmeros produtos ligados à modernidade, algumas propagandas de automóveis publicadas nas Revistas *A Cigarra* e *Ariel*:

“[as propagandas de automóveis] sugeriam aquela expectativa em torno da modernidade, que a associava a um consumo requintado que sugeria como legitimação do status cosmopolita reivindicado por nossas elites afortunadas. Para uma elite toda-poderosa e cheia de oportunidades de enriquecimento, os automóveis parecem ter mobilizado tudo o que de melhor a fortuna e o prestígio social podiam proporcionar e, longe de serem simples diversão para os nossos enfants terribles tornaram-se também um dos principais símbolos de status e de estilos sofisticados de vida, resumidos muitas vezes no uso do termo moderno.”¹⁴¹

¹⁴¹ PADILHA, Marcia. Opus cit., 2001, p.115.

Revista Ariel, junho de 1929.

"É UM OLDSMOBILE QUE PASSA.

Vede-o a correr por essa estrada afora. Sobe, rápido e suave, as encostas da serra.

Desde, firme e segura, os declives abruptos. Lamações, trechos maus, nos ásperos caminhos, vae levando de vencida, no intermino rodar.

E nas ruas, onde é intenso o movimento, elle foge velozmente à mudança do signal. Vede: é um Oldsmobile que passa".

O texto que acompanha a propaganda do Oldsmobile tem a função de enaltecer o produto, baseado num discurso subliminar de que com um carro desses, o homem estaria pronto para enfrentar tanto as dificuldades impostas pela modernidade - como as paradas nos sinais no tráfego intenso das cidades -. quanto às próprias adversidades da natureza, como as “*encostas da serra*”, “*os declives abruptos e lamaças*”. Era o anúncio metafórico da modernidade: subjugação da natureza, pelo homem.

O termo “moderno” aparecia nessas propagandas como palavra-chave que adjetivava o estilo de vida das elites, composta por filhos de fazendeiros e de imigrantes enriquecidos, cuja identidade era eminentemente urbana e orbitava entre o consumo exacerbado e hábitos arrojados.

Analisando alguns anúncios de automóveis da revista *Ariel*, Márcia Padilha ressalta que, enquanto a marca *Bugatti*, em propaganda de 1926, definia a elegância e o bem-estar como as qualidades do “*homem moderno*”, a marca *Lincoln Motor Company*, em anúncio de 1929, buscava no termo “moderno” a idéia da atualização nos estilos da moda e da garantia de bom gosto, trazendo em sua imagem a distinção de seus consumidores, remetendo-se ao símbolo máximo da nobreza, as caçadas.¹⁴²

Esse tipo de propaganda estava longe de atingir somente as elites endinheiradas. Elas faziam sucesso também, como sonho de consumo, entre os indivíduos das camadas médias emergentes, formadas por profissionais liberais, prestadores de serviços e altos burocratas.

¹⁴² PADILHA, Marcia. Opus cit., 2001, p.116.

Revista Ariel, outubro de 1926.

Assim como o fenômeno da multidão – que analisaremos no próximo subitem deste Capítulo – a velocidade impressa nos novos ritmos da cidade, aparecia como mais uma nova personagem da modernidade, exaltada pelas propagandas dos carros de corrida. A propaganda reproduzida na revista *Ariel* de 1926, na qual o carro aparece representado no interior do mostrador de um relógio, traduz bem a idéia da velocidade como um estilo de vida arrojado e que, automaticamente, promoveria o proprietário do automóvel anunciado a um *status* de homem moderno.

Na referida propaganda, mais do que o carro, o que se busca vender é um novo tempo, o da velocidade; tanto que o anúncio trata do carro de corrida que obteve o recorde mundial das 24 horas sobre a estrada com a medida de 106 quilômetros por hora.

O efeito da idéia de velocidade, sob o impacto do crescimento da cidade, “*numa rapidez de vertigem*” coletiva da vida urbana, com a introdução de novos artefatos da modernidade sobre a sensibilidade de seus habitantes, é tema recorrente nas crônicas de Guilherme de Almeida. Segundo sua perspectiva, não havia mais espaço para outro ritmo senão o da velocidade, numa cidade onde

*“até os coches fúnebres são semoventes a gasolina, que andam em disparada fonfonando pelas ruas: até alguns funcionários públicos são boas criaturas apressadas que só ocupam o primeiro banco do bonde, para chegar mais depressa”.*¹⁴³

Os novos ritmos da modernidade eram temas recorrentes nas crônicas do período¹⁴⁴, as quais freqüentemente denunciavam o

¹⁴³ ALMEIDA, Guilherme de. “Pressa”. In: *Cinematógraphos*, Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo: 6 de Julho de 1927.

¹⁴⁴ O efeito da idéia da velocidade das mudanças sob o impacto diluidor do inchamento da cidade e da vertigem coletiva da vida urbana, com a introdução de novos artefatos da modernidade e do cosmopolitismo sobre a sensibilidade de seus habitantes, aparece também nos escritos de José Agudo, que considerava que “(...) *nesses tempos de cinematógraphos* , *aeroplanos e telégrafos* (...) *tudo se faz cinematograficamente* (...) *A neurose da velocidade em*

descompasso entre os ritmos da população e aqueles imposto pelos novos aparatos modernos.

“O sr. R. S. – reclamante sensato e espirituoso, e mais, excelente e útil colaborador desta seção - volta a escrever-nos formulando uma queixa.

Sem sermos grafólogos, mas apenas ajuizando pelo que diz a epístola nas suas linhas e entrelinhas, tomamos a liberdade de imaginar o sr. R. S. um desses homens calmos, equilibrados, metódicos, fleumáticos, que não admitem automóveis descabelados chispando na “contra a mão”; que pacientemente esperam “até o carro parar” e que afirmam numa fumarada lenta de seu cigarro duradouro que “a pressa é inimiga da perfeição”. Ora estes hábitos e esta afirmação parecem mais fora de moda que existem no mundo. Exceto para certos trens de certas estradas de ferro e para o mecanismo burocrático de algumas repartições públicas, estamos evidentemente numa de rapidez, de vertigem”¹⁴⁵.

Guilherme de Almeida, um dos críticos mais inflamados desse descompasso, afirma em sua crônica que homens “calmos, equilibrados, metódicos e fleumáticos”, e que “não admitem automóveis descabelados chispando na contra a mão” não tinham vez diante de uma modernidade que a tudo atropelava e subvertia, com seu ritmo veloz.

todas as coisas e em todos os atos, produz-nos uma invencível preguiça de pensar, de comparar, de analisar. O que nós queremos é chegar logo ao fim. Uma sessão de cinema dura apenas meia hora, mas é tempo suficiente demais para que a mocidade fique completamente edificada na moral moderna.” AGUDO, J. “Gente Rica – cenas da vida paulistana. São Paulo: O Pensamento, 1912, pp.136-155. Apud: SALIBA, Elias Thomé. Opus cit., 1998, p.330.

¹⁴⁵ ALMEIDA, Guilherme de. “Pressa”. Cinematographos. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 6 de Julho de 1927.

Enquanto alguns indivíduos ou grupos sociais incorporaram mais facilmente as mudanças em seu cotidiano, traduzindo e ressignificando os novos valores e signos culturais da modernidade, outros foram mais resistentes - tema que será abordado no **Capítulo 3**. Isso sem considerarmos a grande parcela da população mais pobre, para a qual, como já argumentamos, as benesses da modernidade passavam ao largo.

Se para as elites paulistanas adotar o estilo de vida moderno e usufruir o *status* que o automóvel conferia era uma realidade factível nos anos de 1920, e para os emergentes profissionais liberais era um sonho de consumo cada vez mais próximo, para a grande maioria da população da cidade, formada pelos menos favorecidos economicamente, os operários, imigrantes e aqueles pequenos negociantes, comprar um automóvel era uma realidade improvável.

É para essa ‘realidade’ que se volta Antônio de Alcântara Machado e a seu modo nos traça, por meio de sua escrita moderna e narrativa impregnada pelos meios de comunicação visual da época, alguns dos problemas cotidianos da cidade grande, tendo como núcleo temático aspectos do seu “presente histórico”.

É assim com *Gaetaninho*, sua personagem de origem italiana que tinha como maior sonho andar de automóvel. No conto de Alcântara Machado, Gaetaninho representa a grande maioria dos imigrantes trabalhadores e seus descendentes que viviam na periferia da sociedade paulistana do início do século XX :

“Ali na rua Oriente a ralé quando muito andava de bonde. De automóvel ou carro só mesmo em dia de enterro. De enterro ou de casamento. Por isso mesmo o sonho de Gaetaninho era de realização muito difícil. Um sonho.”¹⁴⁶

¹⁴⁶ MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo*. Ed. Fac-similar. São Paulo:Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1982, pp.27-29.

Também em Gaetaninho está representada a generalização do uso do bonde na cidade de São Paulo entre os grupos sociais menos favorecidos economicamente e a exclusividade do uso de automóveis nas ruas da cidade pelas elites, assim como o aumento do número de acidentes com vítimas fatais:

“(...) O jogo na calçada parecia de vida ou morte. Muito embora Gaetaninho não estava ligando. (...) O Nino veio correndo com a bolinha de meia. Chegou bem perto. Com o tronco arqueado, as pernas dobradas, os braços estendidos, as mãos abertas, Gaetaninho ficou pronto para a defesa.

- Passa pro Beppino!

Beppino deu dois passos e meteu o pé na bola. Como todo o muque. Ela cobriu o guardião sardento e foi parar no meio da rua.

- Vá dar tiro no inferno!

- Cala a boca, palestrino!

- Traga a bola!

Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou.

No bonde vinha o pai do Gaetaninho.

(...) Às dezesseis horas do dia seguinte saiu um enterro na rua do Oriente e Gaetaninho não ia na boleia de nenhum dos carros do acompanhamento. Ia no da frente dentro de um caixão fechado com flores pobres por cima.(...)

Quem na boleia de um dos carros do cortejo mirim exhibia soberbo terno vermelho que feria a vista da gente era Beppino”.¹⁴⁷

¹⁴⁷ MACHADO, António de Alcântara. Opus cit., 1982, pp. 27-29.

Ainda que os protagonistas dos contos de Alcântara Machado sejam considerados ,por alguns críticos, imagens simplificadas ou quase caricatas de grupos sociais que habitavam a cidade- no caso do conto acima, dos imigrantes italianos pobres - não escapa ao autor, sob o fenômeno da mobilidade social, o conflito universal entre o sonho e a realidade. Tal conflito é representado no conto *Gaetaninho*: o sonho do menino de andar de automóvel pode ser lido como a projeção do desejo de ascensão do imigrante, contido pela realidade social. A viagem de carro é um sonho que simboliza a ascensão social enquanto que a realidade, é a barreira de frustração concreta a esse sonho.

Se por um lado, a fixação sumária de tipos do drama social paulistano na obra de Alcântara Machado, na qual os comportamentos de determinados grupos étnico-sociais aparecem como generalizações que nem sempre conseguem abarcar a complexa realidade social, por outro, suas histórias e personagens estão longe de nos apresentar o processo de urbanização de forma progressista e reafirmadora de uma visão ufanista e apologética da metrópole paulistana, bastante recorrente nos discursos de seus contemporâneos.¹⁴⁸

Na obra de Alcântara Machado, o cotidiano fluido, contraditório e imprevisível da cidade reconstrói em nuances uma atmosfera de continuidade e ruptura das práticas arcaicas, rurais e dos modos contemporâneos e cosmopolitas de vida; descrevendo-nos um longo e incerto processo de transição da antiga vida colonial para a multifacetar metrópole híbrida.¹⁴⁹ Sua obra descreve fatos concretos e

¹⁴⁸ Tais visões podem ser encontradas nas obras de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, entre outros. Oswald de Andrade fala da “*metrópole cosmopolita*”- *evoluída de século em cinquenta anos de “entradas” comovidas, onde se debatem, para amálgamas finais, canções de todos os idiomas, êxtases de todos os passados, generosidades e ímpetos de todas as migrações*”, e Menotti del Picchia transmite a imagem grandiosa e apologética da cidade: “*São Paulo é hoje uma metrópole febril, milionária, impressionantemente enorme, onde as emoções de todas as raças e tipos de todos os povos agitam uma das vidas sociais mais violentas e gloriosas do universo*”. E conclui, afirmando que “*a raça brasileira*” advirá do processo em que entram “*todas as universais virtudes positivas dos povos imigrantes como a força de adaptação, ânsia de inédito, instinto de conquista. Essa, sim, será a raça brasileira*”. Apud: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958.

¹⁴⁹ PINTO, Maria I. M. Borges. *Opus cit*, 2002, p. 265.

miúdos representando o cotidiano de homens anônimos, deixando-nos entrever parcela das contradições presentes na experiência urbanizadora de São Paulo.

Nos contos de Alcântara Machado que selecionamos para este trabalho, as tensões entre as práticas arcaicas, rotineiras e o advento do novo e do moderno na sociedade paulistana, revela-nos as ambigüidades e as hesitações da população que vivia em suas fímbrias, ora relutante em aceitar as novidades da remodelação urbana e da sociedade industrial, ora reprimida por não desempenhar o papel coadjuvante à ela designado pelas elites e, na maioria das vezes, excluída dos benefícios que a modernização trouxe à cidade.

Além do bonde elétrico e do automóvel, outros aparatos tecnológicos surgiram como ícones da modernidade. Propagandas e artigos que tinham como alvo o público feminino letrado, mais especificamente a elite e as filhas ou esposas de maridos abastados, veiculavam por meio da grande imprensa da época¹⁵⁰, “ *modernos*

¹⁵⁰ Os aparelhos elétricos também se tornaram imagens recorrentes na literatura. No clássico romance de Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, no qual ele faz uma sátira ao culto da tecnologia, ironizando a elite da sociedade parisiense do oitocentos e o entusiasmo daquela pelas novidades, podemos ver a seguinte passagem: “(...) logo me surpreendeu um elevador instalado por Jacinto – apesar do 202 ter somente dois andares, e ligados por uma escadaria tão doce que nunca ofendera a asma da senhora D. Angelina! Espacioso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos, confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um retiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros. (...) E perfumadores entre palmeiras entre palmeiras, (...) esparziam um vapor, aromatizado e salutarmente emudecendo aquele ar delicado e superfino. Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser: - Eis a civilização. (...) Ele [Jacinto] erguera uma tapeçaria – entramos no seu gabinete de trabalho (...). Sedas verdes envolviam as luzes elétricas, dispersas em lâmpadas tão baixas que lembravam estrelas caídas (...) reluzia, por sobre peanhas e pedestais, toda uma mecânica suntuosa, aparelhos, lâminas, rodas, tubos, engrenagens, hastes, friezas, rigidez de metais (...) O meu amigo encolheu molemente os ombros. Vivera – cumprira com serenidade todas as funções, as que pertencem à matéria e as que pertencem ao espírito. – E acumulaste civilização Jacinto! Santo Deus... Está tremendo, o 202! Ele espalhou em torno um olhar onde já não faiscava a antiga vivacidade: - Sim, há confortos... Mas falta muito! A humanidade ainda está mal apetrechada, Zé Fernandes... E a vida conserva resistências. (...) – Amanhã, Zé Fernandes, tu vens antes do almoço, com as tuas malas dentro de um fiacre, para te instalares no 202, no teu quarto. No Hotel são embaraços, privações. Aqui tens o telefone, o teatrofone, livros... Aceitei logo, com simplicidade (...). No 202 todas as manhãs, às nove horas, depois do meu chocolate e ainda em chinelas, penetrava no meu quarto de Jacinto. Encontrava o meu amigo banhado, barbeado, friccionado, envolto num roupão de pêlo de cabra do Tibete, diante de sua mesa de toilet, toda de cristal, (por causa dos micróbios) e atulhada com esses utensílios de tartaruga, marfim, prata, aço e madreperla que o homem do século XIX necessitava para não desfear o conjunto suntuário da civilização e manter nela o seu tipo. (...) [eram várias as] máquinas monumentais da sala de banho, a mais estremada maravilha do 202. Nestes mármoreis

apparelhos elétricos” como sendo facilitadores da vida cotidiana feminina. Segundo esse discurso, o uso desses novos aparelhos resultaria num melhor desempenho das funções “tradicionalmente” atribuídas às mulheres, ratificando os papéis que deveriam ser desempenhados pelo tripé “mãe-esposa e dona-de-casa”, como nos atesta a seguinte propaganda publicada na Revista Feminina:

“Os modernos aparelhos elétricos”

A mecânica vem exercendo função de realce na redução das arduas tarefas da dona de casa. O aspirador electrico desempenha papel importante na hygiene do lar, limpando os tapetes, aspirando os menores fragmentos e removendo o pó e demais corpos arenosos.

A machina de costura, accionada por electricidade torna possivel a confecção dos modelos mais modernos, além de proporcionar economia de tempo e dinheiro.

Ha, ainda, varios outros aparelhos electricos que poupam serviços ás donas de casa. Por exemplo: o ferro electrico evita os inconvenientes do seu similar a carvão: o lavador electrico não somente preserva o vigor da lavanderia, em esfregar e torcer a roupa, mas tambem deixa suas mãos bem cuidadas delicadas, máxime quando toda mulher deseja trazer as mãos

simplificados existiam unicamente dois jactos gradualmente de zero até cem; as duas duchas, fina e grossa; para a cabeça; a fonte esterelizada para os dentes; o repuxo borbulhante para a barba; e ainda botões discretos, que roçados, desencadeavam esguichos, cascatas cantantes, ou um leve orvalho estival. Desse recanto temeroso, onde delgados tubos mantinham em disciplina e servidão tantas águas ferventes, tantas águas violentas, saía enfim o meu Jacinto enxugando as mãos a uma toalha de fêlpo, a uma toalha de linho, a outra de corda entrançada para restabelecer a circulação, a outra de seda frouxa para repolir a pele. Depois deste rito-derradeiro que lhe arrancava ora um suspiro, ora um bocejo, Jacinto, estendido num divã, folheava uma agenda, onde se arrolavam, inscritas pelo Grilo ou por ele, as ocupações do seu dia, tão numerosas por vezes que cobriam duas laudas. Todas elas se prendiam à sua sociabilidade, à sua civilização muito complexa, ou a interesses que meu “Príncipe”, nesses sete anos, criara para viver em mais consciente comunhão com todas as funções da cidade”.

sempre mimosas; o tostador automático não queima, mas tosta o pão, dando-lhe excellente sabor; o fogão electrico cozinha o alimento para satisfazer qualquer paladar, e deixa tempo de sobra para outros serviços caseiros; o aquecedor electrico tambem desempenha papel importante nos lares modernos. Não ha necessidade de carvão, não se tem o incommodo da remoção de cinzas, nem existe o pó que se assenta nos moveis e nos tapetes.

O extractor electrico não somente mantem ventilação normal nos aposentos, mas tambem é convenientemente usado na seccagem de roupas, cabellos, etc., e para esfriar os alimentos demasiado quentes.

(...) A agua quente é imprescindivel numa residência: o aquecedor electrico proporciona água quente a qualquer hora que se desejar – para fins culinários e para banhos.

O refrigerador electrico de compartimentos proporciona mais um prazer ao lar, pois a preparação de gelados constitue um dos maiores deleites dos que possuem um refrigerador electrico. Além disso, o proposito capital do refrigerador – a apropriada preservação dos alimentos – representa novo padrão de commodidade e economia”.¹⁵¹

O artigo sobre “os modernos aparelhos elétricos” é emblemático do discurso conservador e normatizador acerca dos papéis femininos, presente na época. Ele anunciava que as mulheres das elites, e em certa medida, as das camadas médias - para as quais a Revista Feminina era voltada - poderiam desfrutar dos modernos eletrodomésticos em seus lares na medida em que eles as ajudavam e

¹⁵¹ [...], *Os modernos aparelhos electricos*. Revista Feminina. Ano XVII. nº.190. São Paulo: março de 1930.

potencializavam o bom desempenho das funções que tradicionalmente lhes eram reservadas.

O artigo valoriza os produtos anunciados pela “função de realce na redução das arduas tarefas da dona de casa”. Nesse sentido é que o *“aspirador electrico desempenha papel importante na hygiene do lar”*, a máquina de costura *“accionada por electricidade torna possivel a confecção dos modelos mais modernos”* e proporciona uma *“economia de tempo e dinheiro”*, já que com a máquina de costura elas mesmas confeccionariam suas roupas e não mais gastariam o dinheiro de seus maridos nas modistas. Aliás, outra qualidade muito apreciada e imputada às mulheres pelo discurso conservador da época, era a de poupadora; pois ao controlarem seus gastos provavam que não eram afetadas e egoístas, e que se preocupavam, acima de tudo, com o restante de sua família.

Também são anunciados como novidades facilitadoras da vida da dona de casa o *“ferro electrico”* e o *“lavador electrico”* porque, além de preservar as forças físicas da mulher, já que esta não precisaria mais *“esfregar e torcer a roupa”*, também a deixaria com as *“mãos bem cuidadas delicadas”*, como deveria ser as mãos de toda boa esposa, a fim de acariciar o marido, e também de toda afável mãe, a fim de cuidar de seus pequenos.

“A agua quente” proporcionada pelo novíssimo *“aquecedor electrico”* é apresentada no artigo como um dos prazeres proporcionados pelo processo de modernização, já que era útil para fins *“culinários e para banhos”*. *“O refrigerador electrico de compartimentos”* por sua vez, também era apresentado como mais um prazer proporcionado pela modernidade, pois a *“preparação de gelados constitue um dos maiores deleites”*, além de ressaltar novamente a questão da economia, já que o refrigerador mantinha por mais tempo os alimentos frescos, evitando assim que apodrecessem antes mesmo de serem preparados para a refeição.

A grande quantidade de novos produtos e aparelhos elétricos anunciados nas revistas voltadas ao público feminino, apesar de aparentar facilidade de acesso a todos - conotando uma suposta

democratização dos produtos de massa – ficaram restritos ao consumo e benefício de apenas uma pequena parcela da população. Isso porque, mesmo entre aqueles que podiam pagar pelas novidades modernas, a aceitação e a incorporação cotidiana das novidades foi mais lenta e conflituosa do que se imagina.

Assim, verificamos que:

“Embora muitas donas de casa já tivessem fogão a gás, sinal de bom gosto e prestígio da família, este permanecia encostado, enquanto no uso diário, acendia-se o fogão a lenha ou a carvão, chamado de ‘econômico’, para o preparo das refeições mais elaboradas, e a espiriteira, para fazer comidas rápidas e para esquentar água. A cozinha higienizada, veiculada pelas revistas desde as primeiras décadas do século, com ladrilhos, painel repleto de painéis de alumínio reluzentes, fogão elétrico ou a gás, mesa, pia com água encanada, boa iluminação comandada por uma cozinheira branca, com avental impecável, elegante, bem vestida e de sapatos de salto alto, elaborando pratos tão complicados e sofisticados (...)”.

152

Como nos revela Elias Thomé Saliba, fora dessas novas possibilidades abertas pelos melhoramentos urbanos e pelo aburguesamento das vilas e cidades, expressa por grande parte da imprensa escrita da época, existia um outro universo social:

“(...) as mulheres, homens e crianças pobres que, ao contrário da gente elegante e cosmopolita, exposta naquela espécie de vitrine criada pelos melhoramentos urbanos, perdem a visibilidade nas ruas, expulsas para

¹⁵² MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino” In: SEVCENKO, Nicolau (Org) Opus cit, 1998, p.412.

*os bairros de retaguarda, zonas obscuras, os futuros subúrbios das cidades, sobrevivendo de expedientes diversos, artesanato caseiro ou do pequeno comércio de subsistência”.*¹⁵³

Ainda segundo o autor, as tentações da República exprimiam-se nos ensaios em direção às cidades modernas, estimulando e fomentando a modernização das cidades, embora não tenham permitido que se formassem cidadãos. Suas pesquisas mostram que *“cidades brasileiras, mundanismo e publicidade forneceram registros fortes e disseminados de uma paródia do moderno e do provinciano, do privado e do público que caracterizou sobretudo a imprensa urbana da República”*¹⁵⁴

Os discursos das elites paulistanas acerca da modernidade, veiculados pela grande imprensa, apesar de à primeira vista terem um tom homogeneizador e normativo que se confrontava com a diversidade das práticas cotidianas, por vezes, não era consensual: ora seus novos aparatos e ritmos eram reverenciados como representantes do tão afamado progresso, passaporte para a “civilização” nos moldes europeus, especialmente da Belle Époque francesa, ora sofria críticas em discursos que defendiam abertamente a continuidade de aspectos da ‘cultura tradicional’ e antigos costumes aos quais parcelas dessa elite buscava se identificar e construir uma brasilidade.

É como nos demonstra o artigo de Guilherme de Almeida:

“Querido leitor.

Hoje, dia de São João, você irá de noite, ao cinema. Irá. Antigamente (oh!), há 80 anos, você iria a uma festa familiar com mocinhas, doces e fogos, numa

¹⁵³ SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República” In SEVCENKO, Nicolau (org), Opus cit., 1998, p.318.

¹⁵⁴ Ibidem, p.318.

chácara ou numa fazenda. Você mudou. As coisas mudaram. Entretanto, ainda existem certas criaturinhas que não mudam nunca. Existem pequeninhas pessoas que você chama de atrasadoras, velhas de espírito, fora de moda, porque fiéis à tradição, ainda gostam de soltar bicha, comer cuscus e tirar a sorte: esses inconfessáveis seres fossilizados são as criancinhas.

Olhe um pouco para cima: veja só quantas luzes pequeninas, frouxas, amarelas, vadias, arrastadas pelo céu frio: são balões que vão levar às estrelas trêmulas, um pouco de calor - esse bom, antigo calor que sobra naquelas almas e que falta na sua, leitor moderno!!”¹⁵⁵

O autor é enfático ao preterir a ida a uma sessão de cinema pela ida à ‘tradicional’ festa de São João, onde segundo ele, as pessoas ainda gostavam “*de soltar bicha, comer cuscuz e tirar a sorte, (...) soltar e apreciar os balões que coloriam o céu*”.

Para o autor, “o homem moderno” perdera a sensibilidade, pois não conseguia mais apreciar, como antanho, as “*práticas tradicionais*”, no caso a festa de São João. Pode-se enxergar no discurso do autor uma certa sátira às pessoas “modernas” que freqüentavam o cinema e preteriam as festas e os costumes “tradicionais” às sessões na sala escura. O autor faz uma oposição entre o homem moderno e aquele que não abandonou as “tradições”, sendo esse último, a seu ver, comparado às criancinhas que em sua ingenuidade possuem um senso de tradição muito mais acurado do que aqueles que os chamam de “primitivo”, “atrasado” e “fossilizado”.

Numa perspectiva romântica, Guilherme de Almeida acusa o homem moderno de ter perdido o “calor” contido nos costumes tradicionais de outrora, os quais a frieza da máquina de projetar, a velocidade das imagens em movimento da tela e tantos outros novos

¹⁵⁵ ALMEIDA, Guilherme de. “São João”. In: *Cinematographos*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, 24 de junho de 1927.

aparatos da modernidade teriam tratado de minar. As idéias do autor estavam alinhadas com as de parcela das elites dominantes paulistanas que era conservadora, ligada ao meio rural e que buscava firmar-se, naqueles tempos de tantas mudanças, nas “tradições” do passado, ainda que estas fossem por ela idealizadas.

Nesse sentido, é importante notar que a cidade de São Paulo, tinha, em Guilherme de Almeida, um dos seus principais interlocutores na crítica cinematográfica alguém que por definição era o antípoda do significado dessa arte que representava os novos ritmos, as novas temporalidades, o novo, enfim, o moderno.

Concomitantemente à popularização dos novos aparatos trazidos pelo processo de modernização, como o cinema, parcelas das elites paulistanas representadas nos discursos de alguns poetas, jornalistas e escritores – Guilherme de Almeida, inclusive – buscavam resgatar uma “tradição” idealizada¹⁵⁶. A evocação saudosa de uma certa “tradição” que reverberava através desses discursos pode ser entendida como uma forma dessas elites – frente à expansão dos novos hábitos, comportamentos e novas formas de relações sociais trazidas no bojo do processo de modernização e urbanização daquele período – diferenciarem-se dos demais sujeitos sociais que estavam, a cada dia mais, ocupando espaços nas esferas públicas, nos cargos de poder, no processo de enriquecimento por meio de participações em atividades

¹⁵⁶ O resgate da tradição está intimamente ligado à busca de uma identidade nacional e perpassou boa parte da literatura brasileira, desde a independência política do país, influenciando profundamente a forma como as representações literárias do nacional eram construídas e ganhavam força na passagem do século XIX para o século XX. Alguns desses escritores e intelectuais estavam, de alguma forma, ligados ao movimento modernista em São Paulo e incorporaram em seus discursos acerca dessa “tradição”, de diferentes formas, uma literatura muito diferenciada e, por vezes, regionalista, ora visando à fixação de aspectos da vida e da linguagem caboclas (*Os Caboclos*, de Waldomiro Silveira), ora com o sentido de denúncia social (*Urupês*, de Monteiro Lobato) e também como derradeira exaltação do sertanejo paulista (*Juca Mulato*, de Menotti del Picchia). Lembremos também que, nesse contexto de evocação e construção de uma “tradição”, as tradições afro-brasileiras não apenas eram tratadas com intenso preconceito como eram reprimidas pelo poder público, como já ressaltamos anteriormente. Nesse sentido são importantes os estudos de Cândido, Antônio, em especial, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1973; LEITE, Dante Moreira. *O caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia*. Introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Pioneira, 1983 e NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: Representações do brasileiro, 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998.

ligadas às novas necessidades sociais geradas pela expansão do capitalismo global.

Nesse contexto, temos a consolidação das camadas médias¹⁵⁷ citadinas formadas, entre outros, por trabalhadores dos setores ferroviário, da construção civil e dos serviços urbanos – como empresas de energia, transportes, água, telefone e comércio importador. Além dela, as elites buscavam também se distinguir dos imigrantes em ascensão que “*veiculam, no misto de noticiário e anúncio de revistas, suas novas lojas, as festas e sua participação nos processos de modernização da cidade, exigindo e conseguindo seu lugar de representação no espetáculo de transformações*”.¹⁵⁸

Os discursos que buscavam valorizar certos aspectos “tradicionais” da cultura faziam-no também – além da busca da distinção em relação aos demais grupos sociais – para construir uma “identidade nacional”, excluindo os negros como elementos constitutivos dessa identidade. Como nos lembra Antônio Cândido, desde a independência política do Brasil, a preocupação com a construção de uma identidade nacional na literatura foi flagrante.

Foi através da figura do índio idealizado, “europeizado nas virtudes e nos costumes”, que o nacionalismo romântico estabeleceu a primeira identidade nacional, afirmando uma autonomia da cultura brasileira diante da portuguesa, que teria levado a uma atitude de negação dos valores portugueses e ao estabelecimento de estereótipos

¹⁵⁷ Reflexões sobre o surgimento e a conformação das camadas médias na cidade de São Paulo, consultar SAES, Décio. “O civilismo das classes médias urbanas na Primeira República brasileira (1889-1930)” In: *Cadernos do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*, nr. 1 Universidade Estadual de Campinas, 1973; CARONE, Edgar. *A Primeira República (1889-1930: texto e contexto)*. Rio de Janeiro: Aifel, 1976; SAES, Flávio de Azevedo Marques. *A grande empresa de serviços públicos na economia cafeeira: Um estudo sobre o desenvolvimento do grande capital em São Paulo – 1850-1930*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia. São Paulo/FFLCH/USP, 1979; PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Classes médias urbanas: formação, natureza, intervenção na vida pública*. In FAUSTO: Boris (Org) *História Geral da Civilização Brasileira*, t.III v.2. São Paulo: Difel, 1985.

¹⁵⁸ GARCEZ, Paulo César Marins . “Prefácio” In PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: Publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001, p.15.

que “revelavam tanto a rebeldia quanto o desprezo de ambos os lados”.¹⁵⁹

Num segundo momento, localizado cronologicamente na passagem do século XIX para o século XX, essa idealização do indígena e de nossas origens genealógicas ligadas a ele passou a se concentrar na figura do caboclo, no sertanejo, no caipira – denominações variadas de uma ou mais sínteses da união das etnias formadoras do brasileiro, então retomadas –, dando início assim, a um viés na literatura, chamado regionalismo.

Ainda segundo Antônio Cândido, essa fase da literatura brasileira

“olhava o Brasil com olhos europeus, contribuindo para o desenvolvimento de um gênero artificial e pretensioso, (...), numa visão do homem rural sob um ângulo pitoresco, sentimental, jocoso, favorecendo a seu respeito idéias feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético”¹⁶⁰.

No início do século XX, à “trindade étnica”, que a literatura regionalista buscava valorizar como formadora de nossa nacionalidade¹⁶¹, juntava-se a enorme variedade de estrangeiros recém-

¹⁵⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Revista São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1973. pp 110-111

¹⁶⁰ Ibidem, p.114.

¹⁶¹ A virada do século XIX para o século XX coloca-se como ponto central da procura por uma identidade nacional que vinha sendo construída no decorrer de todo o século XIX e que foi tomando forma em múltiplas representações que, freqüentemente, contribuíram para a ambigüidade no tratamento dessa questão, que vinha ora do descompasso do arcabouço teórico ora das discrepâncias entre os diferentes tipos sociais e as variadas formas com que se olhou para essa gente. Essa literatura, em alguns casos, contribuiu para a fixação de estereótipos do Brasil e do brasileiro. A necessidade de se construir a identidade (a brasilidade) em contraposição ao estrangeiro no momento de entrada maciça de trabalhadores imigrantes no país que se beneficiavam de um imaginário e tomava-os por melhores que a população local. O caráter racial permanecia como identificador indelével de inferioridade, profundamente arraigado, estabelecido de forma quase inabalável. Havia ensaios que procuravam identificar na diversidade social brasileira os traços comuns que pudessem levar à formação de uma identidade, compreendida como homogeneidade. Com isso, surgia uma literatura regionalista que procurou

chegados e em certo sentido ameaçadores pela sua acreditada superioridade, fosse ela de origem racial ou cultural, ampliando-se assim, o espaço para as ambigüidades e dificuldades da construção da identidade do povo brasileiro que, por sua vez, representava cada vez mais o domínio do diverso, das diferenças de classes, de regiões, de costumes, de aparências e de falares.¹⁶²

Como na chamada cultura caipira predominava a tradição oral, baseada nos contos, casos, histórias e cantigas transmitidas dos mais velhos às gerações mais novas, o acesso a essa cultura se dava por intermédio do autor, no caso o folclorista, o contador de histórias coletadas ou inventadas. É por intermédio de seu olhar, que era estrangeiro em relação à cultura do outro e carregado de interpretações subjetivas acerca dela, que temos registros dessa cultura. Dentre eles podemos citar dois opostos: Valdomiro Silveira que era amante do linguajar caboclo ao invés de se divertir com ele, e Monteiro Lobato, cujo personagem mais famoso, o Jeca Tatu, mostrava um caipira de forma caricatural, imputando-lhe todas as características que ele considerava negativas do brasileiro.

justamente afirmar a brasilidade através da diversidade, afirmando as diferenças peculiares dos tipos e personagens característicos das diversas regiões brasileiras. Euclides da Cunha afirmava a inexistência da unidade racial brasileira, mostrando-se cético em relação a suas possibilidades. Já Sílvio Romero pretendia o branqueamento da raça que se realizaria com o casamento inter-racial estimulado pela vinda de grandes levas de imigrantes europeus, com o predomínio étnico e racial do mais forte. Como contraposição às ambigüidades e dificuldades em se pensar o peso do meio e da raça na formação dos povos que estiveram presentes no pensamento de Euclides da Cunha e Sílvio Romero temos Manoel Bonfim que apresenta uma posição que dá um peso maior à herança cultural na formação dos povos, de forma a negar o peso racial, ainda que permanecesse preso aos parâmetros explicativos do cientificismo da época. Ele acredita que essas sociedades como organismos vivos não dependem somente do meio, não só das condições de lugar, mas também das condições de tempo. Uma nacionalidade, para ele, seria o produto de uma evolução; o seu estado presente seria forçadamente o resultante da ação de seu passado, combinada a ação do meio. NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiros em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998, pp.76-97.

¹⁶² É importante salientar que essa diversidade carregava, em grande medida e em sintonia com a cultura ocidental, o preconceito básico com relação aos povos de pele preta – quanto mais branco, mais próximo da civilização; quanto mais preto, mais dela afastado e incapacitado. Como nos lembra Márcia Regina Capelari Naxara, “(...) *todas as outras diversidades podiam, de certa forma, estar contidas nesta, determinando as nuances das abordagens, quer literárias, quer políticas*”. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiros em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998, p.115.

A literatura regional assumiu, nessa época, a representação de um Brasil tradicional, não urbano. Cornélio Pires, embora tenha o mérito de ter definido o caipira como um homem associado ao trabalho e não à preguiça e à indolência como era voz corrente, estabeleceu uma diferenciação no universo caipira que não disfarça seu caráter racial e preconceituoso. Ele constrói uma distinção dos caipiras com base em caracteres raciais, especialmente aqueles visíveis pela cor: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato. Coloca nos extremos opostos o caipira branco e o caipira caboclo.¹⁶³

Com relação ao caipira branco, ele diz:

“Neste caso, branco, quer dizer de melhor estirpe, descendentes de estrangeiros brancos...gente que possa destrinçar a genealogia da família até o trisavô, confirmando pelo procedimento o nome e a boa fama dos seus genitores e progenitores. Podem ser alvos, morenos ou trigueiros... São brancos

(...) Suas casas são limpas e asseadas, os filhos educados; são hospitaleiros, cultivam o pomar e a horta, além da criação; pouco dados à cachaça, dado importante: são proprietários.

Por mais pobres que sejam, com seus cobrinhos, suas terras, porque elles são sempre proprietários, podem andar remendados, mas andam limpos”¹⁶⁴

Muito diferente dos caboclos brancos, os caboclos mulatos, de acordo com Cornélio Pires, são fortes e “descendentes directos dos bugres cathechizados pelos primeiros povoadores do sertão. São

¹⁶³ Cornélio Pires acusou Monteiro Lobato de ter criado a personagem do Jeca Tatu baseado no caipira classificado por ele como “caipira caboclo”, atribuindo a Lobato a culpa por ter sido o responsável pela generalização, por meio de seu personagem, do comportamento dos caipiras caboclos a todos os caipiras em geral, quando na verdade, a seu ver, somente um tipo deles – o caboclo – é que seria realmente muito ruim.

¹⁶⁴ PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do ouvido: estudinhos, contos, anedoctas, scenas da escravidão*. São Paulo, 1921, pp.11-12 Apud NAXARA, Márcia Regina Capelari Opus Cit., pp. 123-124.

rejeitados tanto pelas famílias brancas quanto pelas negras, que os detestam porque dentre elles sempre foram tirados os feitores de escravos e capitães do mato”. O autor diz que eles são sujos, vadios, preguiçosos e que suas casas e seus filhos ficam ao “deus dará” e que em geral, “vivem encostados, agregados a sítios de brancos ou fazendas onde são tolerados pelos patrões”.¹⁶⁵

Além de recusar e denunciar a imagem do caipira preguiçoso, Cornélio Pires abriu um leque para uma diversidade de tipos e indivíduos no meio rural brasileiro, em especial paulista. Porém, ao mesmo tempo em que ele inicia uma proposta de valorização do caipira pela sua cultura e desfila vários personagens de caipiras trabalhadores, ligados à terra ou trabalhando como empreiteiros (paralelamente aos caipiras preguiçosos, vadios, malandros etc), ele contrapõe, muitas vezes, o caipira ao citadino pelo modo de vestir, falar e se portar. *“Nesse embate prevalece a representação depreciadora do caipira, já que a referência cultural é a cidade.”*¹⁶⁶

Não é difícil entender o porquê encontramos na coluna dedicada ao cinema, assinada por Guilherme de Almeida, dois artigos datados nos anos de 1920 e 1922 fazendo menção positiva à produção do escritor e folclorista Cornélio Pires. Ao mesmo tempo em que parcela das elites paulistanas buscava construir uma pretensa “tradição” ligada a um *ethos* rural, que serviria tanto para distingui-la do restante da sociedade quanto para forjar uma identidade ancestral; ela tinha como modelo de “civilização”, elegância e requinte a cultura burguesa da Belle Époque francesa.

Cornélio Pires

“A próxima palestra de Cornélio Pires, anunciada para 2^a. feira próxima, será, não há que ver, extraordinariamente concorrido Encher-se-á o Palácio Teatro. Basta dizer que não há mais frisas e os

¹⁶⁵ Ibidem, p.124.

¹⁶⁶ Ibidem, p.127

camarotes estão se esgotando a venda de cadeiras, por outro lado tem sido grande.(sic!)

Há para isso vários motivos. O primeiro deles é o reaparecimento do apreciado folclorista, que conhece como poucos, a vida e os costumes de nossos caipiras com os quais convive frequentemente recolhendo novas impressões, – ditos, anedotas, versos. Acaba de chegar de uma longa excursão pelo interior de Goiás e vai contar-nos o que viu.

Outros números do festival destinados a igual sucesso competirão à banda completa da Força Pública, sob a regência do maestro Antão, que executará além de outras peças o terceiro ato de “Aída”, e o magnífico “Samba” de A. Levy.

O programa da palestra, como os leitores viram ontem é deverás interessante. Resta dizer que 50% de renda se destinarão à subscrição para compra de um aeroplano a “Edu Chaves” - e ter-se-ão os motivos todos da procura de ingressos para o próximo festival.

Tomaram frisas e camarotes os srs. drs. Washington Luis, Prado Júnior, Laerte Assunção, João Rubião, Júlio Prestes, Eduardo de Souza Aranha”¹⁸

Guilherme de Almeida em seu artigo faz uma chamada para a palestra de Cornélio Pires que, segundo ele, será um sucesso não só pela presença do folclorista que *“conhece como poucos, a vida e os costumes de nossos caipiras com os quais convive freqüentemente, recolhendo novas impressões – ditos, anedotas, versos”* e que *“acaba de chegar de uma longa excursão pelo interior de Goiás e vai contar-nos o que viu”*, mas também por outras atrações que ele julgava serem indicadas para o seu público leitor: a apresentação da *“banda completa da Força Pública, sob a regência do maestro Antão, que*

*executará além de outras peças o terceiro ato de “Aída”, e o magnífico “Samba” de A. Levy*¹⁶⁷.

Dentre os motivos pelos quais o autor julgava ser interessante fazer o programa citado – além das histórias sobre os caipiras e a audiência da banda da Força Pública que executaria peças da ópera Aída e um tipo de música como a produzida por Alexandre Levy, que buscava reproduzir os ritmos e variações do samba rural com requintes de música erudita, da maneira como gostava a cultura letrada dos salões da Belle Époque – está a contribuição que o público daria ao comprar o seu ingresso já que “50% de renda se destinarão à subscrição para compra de um aeroplano a “Edu Chaves”.

Os motivos pelos quais fariam com que qualquer cidadão “de bem” fosse à palestra, segundo Guilherme de Almeida, seria um misto de resgate das tradições caipiras trazidas pela fala de Cornélio Pires e suas histórias, pelo gosto aristocrático da música erudita e , finalmente, pela filantropia ligada ao projeto da compra de um aeroplano, aparato tecnológico que colocava o país em consonância com o processo de modernização.

¹⁶⁷ Filho de imigrantes de origem franco-suíça, Alexandre Levy nasceu em São Paulo em 1864. Em maio de 1887, financiado por seus pais ele embarcou para a Europa com o objetivo de aprimorar seus estudos musicais. Antes de sua ida, porém, Levy já havia composto uma fantasia para dois pianos a partir de temas como o da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, além de ter se apresentado com ele em diversas ocasiões pelo interior paulista. Em Paris ele compôs a peça *Andante Romantique* que depois foi incorporada à sinfonia em mi menor e *Variações sobre um tema brasileiro*, da qual se destaca a melodia *Vem cá, Bitu*. Também em Paris, nos salões do Barão de Arinos, apresentou-se para o Imperador Pedro II que já havia assistido um concerto seu em SP. O samba de Levy busca reproduzir os ritmos e variações do samba rural. Em 1890, no *Jornal do Comércio*, Rodrigues Barbosa comentava: “*O autor do Samba é um músico de muito talento (...)e, ou antes, os temas escolhidos para uma peça que tem por título O Samba, deviam ser por demais chulos, e toda a dificuldade de Levy estava em tornar digno e aceitável um gênero de música que, despido das galas da composição, seria intolerável num concerto.*” Para Mário de Andrade ele foi, juntamente com Alberto Nepomuceno “*(...) as primeiras conformações eruditas do novo estado de consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista (...) formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira.*” In: www.bn.br/fbn/alexlevy/alexlevy.htm. Acessado em 12/11/2005.

BIBLIOGRAFIA: CORNÉLIO PIRES.

Scenas e Paisagens da minha terra.

Monteiro Lobato e Cia.

São Paulo, 1922.

Sílvio Romero, agradecendo o autor, em carta que ora aparece neste volume a remessa do seu primeiro livro “Musa Caipira”, disse o seguinte:

“Apreciei imensamente o cheste, a cor local, a graça, a espontaneidade de suas produções, que além de seu valor intrínseco, são um documento para o estudo dos “brasileirismos” de nossa linguagem.

V. S. saiu-se muito bem da empresa porque o gênero que cultiva é muito ao contrário do que geralmente se pensa cheio de grandes dificuldades”.

Essas palavras do ilustre escritor são resumo brevíssimo e claríssimo, a crítica mais justa e mais completa do livro. Lá estão enumeradas as qualidades salientes dos versos da “Musa Caipira” - cheste, cor local, espontaneidade: lá esta remetendo-as, a “utilidade” do livro como documento legítimo de nossa linguagem popular: e lá está finalmente, a resposta à objeção, que muitos escritores e poetas eivados de ortodoxia e exclusivismos fazem à obra de Cornélio Pires.

Essa obra não é assim uma série de bagatelas ritmadas, como lhes parece; certo, não é coisa perfeita, como forma nem tem um fundo capaz de dar vertigens, oh, não; em todo o caso revela profundo conhecimento da roça, intensa ternura pelos nossos patrícios que lá vivem, sofrem e labutam e um brasileiro integral sem ressaibos estranhos e sem artifícios a reçumar de

cada verso, de cada frase, de cada ritmo, de cada idéia. Ora, isto não está ao alcance de quem quer.

Cornélio Pires fez, com espontaneidade perfeita a obra que ele era capaz de fazer melhor do que ninguém. Essa obra, pois, constitui algo de ponderável e sério.

O presente volume contém a “Musa Caipira” e além dela outros versos antigos e novos, caipiras e “civilizados”. Um soneto que é “Um Quadro”:

*‘Faça-me um quadro assim: Roceira sala - com bancos e tripeças; um corote - pendurado na estaca, e sob um pala - uma espingarda quase ao pé de um pote; - um caipira dos nossos, barba rala, - tentando pendurar um serigote - tendo no pulso pendurado, o tale - velho e curvo trançado, o seu chicote - Enrodilhado, noutro canto, um laço, - e sentada na rede uma mulher - com um filhinho de um lado e outro no braço, - depois, sentado e pedinchão, o gato - e um pequeno lambendo uma colher - enquanto um jaguapeva lambe um prato’.*¹⁶⁸ (sic!)

Dessa vez Guilherme de Almeida traz Cornélio Pires para sua coluna a fim de fazer a propaganda de seu livro, publicado pela editora de Monteiro Lobato em 1922 cujo nome, “*Scenas e Paisagens da minha terra*” é emblemático da idéia que sustentava seu discurso sobre a busca, no meio rural, de uma tradição sobre a qual fosse construída uma certa identidade nacional, uma dada brasilidade.

¹⁶⁸ ALMEIDA, Guilherme. Jornal: O ESTADO DE SÃO PAULO, 07 de julho de 1922.

Outros artigos veiculados no mesmo período reafirmam o mesmo discurso:¹⁶⁹

O sarau da cigarra

“A Cigarra” deu ontem o seu sarau. Festa de arte e festa de beneficência, foi completo o seu êxito: artístico pelo muito que agradou, beneficente pelo bem que representa a cifra obtida de tão numerosa assistência. Tanto sem falar no êxito social, que foi grande.

Para tudo havia razão bastante. O programa soube ser por si só mesmo interessante, guardava ainda o segredo do interesse regional. Não era uma festa exótica a que se ia assistir. Era menos a uma arte, pedantemente fina e sutil com rebuscamento de intenção e labirintos de interpretação, como de rigor entre certos programas.

“A Cigarra” preferiu melhor critério. Não importou, para o seu salão, os números mais ou menos convencionais que traduzem o pitoresco da vida de outros povos. Não se perdeu também, no vôo de sonho em que os artistas desvairaram, perdidas as amarras que os seguraram à terra. Antes, cingida e esta, à sua vida e à sua gente genuína às quais não faltam a poesia e o encanto, que dormem na alma dos povos, à espera do milagre que os eternize em obra de arte - deu-nos ela o sarau regionalista que nos prometia, e no-lo deu dos melhores.

¹⁶⁹ A temática regionalista que romantiza as tradições rurais era recorrente na pena de Guilherme de Almeida. Além dos artigos já citados em 28/06/1919 e 24/08/1919, ele novamente traz à tona a divulgação de filmes e eventos sociais e, por meio de um discurso laudatório, dá voz e vez àqueles que considerava os ‘verdadeiros intérpretes da brasilidade’: _ALMEIDA, Guilherme de. *Notícias teatrais: nossa terra e nossa gente*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 28 de junho 1919.; ALMEIDA, Guilherme de Almeida. *Filme Nacional*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 24 de agosto de 1919.

Não se lhe regateiam aplausos, como aos seus intérpretes não se regatearam ontem. A iniciativa foi bela. Não são cultas as sociedades pelo muito que refinam da alheia cultura, mas pelo que da própria sabem, as luzes do patrimônio comum das idéias do seu tempo. Essa a compreensão única do regionalismo. Essa a que nos revela “A Cigarra na festa que de tanto agrado coroada, bem merece reproduzir-se, como de fato se reproduzirá.

O salão do Conservatório, cheio a transbordar de uma sociedade elegante, apresentava belíssimos aspectos.(...)

Sentia-se que a alma nacional fremia diante de tão sugestivas manifestações de nosso “folk-lore” ao influxo acariciante das canções sertanejas, das modinhas, dos cateretês, tudo artisticamente apresentado, mas sem perder o seu verdadeiro caráter, revelando o resultado de inteligentes e sucessivos ensaios.

As distintas senhoritas que tomaram parte no programa, vestidas de caipiras e os moços do grupo sertanejo, trajados como legítimos matutos, emprestaram uma feição interessantíssima à encantadora festa.(...)

Os coros estiveram afinados.

O grupo sertanejo mostrou-se adestradíssimo e firme no ritmo das peças características e executadas e fez todos os acompanhamentos com violões, cavaquinhos, flauta, chocalho e reco-reco.

A esplêndida festa de ontem repetir-se-á 4ª feira, 5 de maio no mesmo local, em benefício total do Albergue dos Pobres, em construção em Santa Cecilia, estando já os bilhetes à venda.

“A Cigarra” ao preço de 5\$000”.¹⁷⁰

O sarau oferecido pela revista *A Cigarra*, ocorrido no “*salão do Conservatório*”, reuniu, segundo o autor, “*uma sociedade elegante*” e teve amplo sucesso, posto que reuniu o lado “*artístico e beneficente*”. A principal qualidade imputada pelo autor às atrações do sarau era a de que “*guardava[m] de segredo do interesse regional*” Essas manifestações artísticas eram opostas àquelas consideradas por ele como “*arte, pedantemente fina e sutil com rebuscamento de intenção e labirintos de interpretação*”, “*importada*”. Ao contrário, eram manifestações “*cingida[s] (...) à sua gente genuína às quais não faltam a poesia e o encanto*”.

Ao afirmar que “*não são cultas as sociedades pelo muito que refinam da alheia cultura, mas pelo que da própria sabem*”, o autor está ao mesmo tempo fazendo a crítica à adoção de estrangeirismos e enaltecendo as “*manifestações de nosso “folk-lore”*”, representada no sarau pelas “*canções sertanejas, das modinhas, dos cateretês*”, onde as “*distintas senhoritas que tomaram parte no programa, vestidas de caipiras e os moços do grupo sertanejo, trajados como legítimos matutos*” emprestaram uma feição interessantíssima à encantadora festa, que segundo ele era um legítimo “*sarau regionalista*”, incluindo também um “*grupo sertanejo*” que tocava no “*rítmo das peças características*” cujos acompanhamentos eram feitos por “*violões, cavaquinhos, flauta, chocalho e reco-reco*”.

Assim, o alinhamento da busca por “*tradições rurais*”, a prática da beneficência e a reunião de um público formado por parcela das elites paulistanas, representadas pelas “*exímias famílias*”, era a receita que garantia sucesso aos eventos culturais aos quais estavam ligados os regionalistas.

É em meio a esse cenário híbrido, conformado por temporalidades e ritmos diversos, onde circulavam discursos veiculados pela grande imprensa que tentavam construir uma

¹⁷⁰ ALMEIDA, Guilherme de Almeida. *O sarau da cigarra*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, 30 de Abril de 1920.

identidade nacional, e uma “tradição” forjada é que vamos buscar entender como se deu a convivência entre os diferentes grupos étnicos-sociais que ocupavam os espaços urbanos, com a crescente presença da multidão e com as novas tecnologias de lazer, especialmente o cinema.

1.2. O indivíduo moderno, o espetáculo da multidão e o cinema

A mudança dos ritmos, introduzindo, além da velocidade, a simultaneidade e a fragmentação cotidiana do tempo, estava intimamente ligada ao aumento brusco da população, à presença inédita da multidão no espaço urbano. Assim, em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, as pessoas não apenas viram seu modo de vida transcorrer mais rapidamente, pois faziam mais coisas de cada vez, como também vivenciaram um espaço cada vez mais denso em termos populacionais.

Fosse pela ação do Estado, das corporações empresariais; fosse pela influência da imprensa, da publicidade, do cinema e outros meios de comunicação de massa, as funções de socialização entre as pessoas eram transferidas do âmbito mais íntimo e privado para a esfera pública. Como consequência desse processo, as subjetividades, opiniões e comportamentos privados passaram a se conformar cada vez mais nos espaços de convivência coletiva, no âmbito das atividades de lazer e do consumismo cultural, quando “a esfera pública passa a assumir ela mesma formas de intimidade”¹⁷¹.

Nesse sentido, temos um quadro revelador das novas sensibilidades que iam se definindo na cidade de São Paulo em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX e crescendo em escala fenomenal, manifestada na natureza especialmente forte e coesiva das experiências de ação coordenada e coletiva, envolvendo multidões de indivíduos que,

“(...) embora estranhos entre si, submetem-se a um mesmo conjunto de motivações e estímulos para a ação. O fato de serem estranhos e de poderem adquirir uma nova identidade capaz de exaltá-los e libertá-los, graças a uma fonte externa e artificial de incitamento, é que faz dessa experiência algo diverso dos rituais

¹⁷¹ HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984, p.189.

tradicionais e típico da nova ambiência metropolitana e do cosmopolitismo”.¹⁷²

O cinema, novo aparato de entretenimento da modernidade, proporcionava e potencializava o fenômeno do ajuntamento coletivo e de socialização. Antes mesmo do início de cada sessão na sala escura, reuniam-se nas filas e nos *halls* de entrada dos cine-theatros e dos cinemas, várias etnias e grupos sociais com diferentes costumes, línguas e comportamentos, evidenciando o cosmopolitismo que marcava a São Paulo dos anos de 1920. Esse cosmopolitismo, segundo o historiador Elias Thomé Saliba, era muito diferente daquele que desde o período imperial exercera um certo domínio sobre a imaginação da sociedade brasileira, inspirado nos modelos de civilização e sociabilidades européias.¹⁷³

Ainda durante o período da Belle Époque e a despeito do cosmopolitismo de fato instaurado na cidade, marcado pelos diferentes ritmos dos variados grupos sociais, os discursos das elites paulistanas que ganhavam cada vez mais espaço nos meios de comunicação de massa – seja pela propaganda, pela publicidade ou pelas publicações de grande alcance – anunciavam suas tendências em homogeneizar as diferentes sociabilidades dos variados grupos sociais que ocupavam o cenário urbano.

Essa idéia de cosmopolitismo que adentrou a República era a de um “cosmopolitismo de fachada”, pois não condizia com o cosmopolitismo de fato desenvolvido num quadro em que persistiam a instabilidade social crônica e uma sociabilidade desenraizada, que acelerava os contrastes e os paradoxos das diversidades, que coexistiam no mesmo espaço urbano. As transformações operadas na urbe revelavam uma cidade híbrida, constituída, ao mesmo tempo, por traços provincianos e cosmopolitas.

¹⁷² SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole, São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.28.

¹⁷³ SALIBA, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República” In SEVCENKO, Nicolau (Org). Opus cit. 1998. p.292.

Guilherme de Almeida, em um artigo assinado na coluna “Cinematógrafo”, publicado no jornal o Estado de São Paulo, deixa transparecer sua visão – que era consonante com parcela das elites paulistanas – de que o processo de cosmopolitização da cidade deveria seguir inspirado nos moldes das cidades européias, especialmente de Paris, insistindo no ‘cosmopolitismo de fachada’.

“Babel”

São Paulo é uma cidade cosmopolita.

A convicção forte e o orgulho assanhado com que o homem sentencioso, esfregando as mãozinhas gordas e ativas diz, de dia, esta frase interessante, esfriam logo à noite, quando o mesmo profundo pensador vai ao cinema. Sob todos os pontos de vista - menos sob um certo que se vai expor aqui - convém a São Paulo ser uma cidade cosmopolita. É bom e bonito ter uma cidade de elegâncias parisienses, distrações londrinas, atrevimentos novaiorquinos (sic!), pitorescos russos e aspectos florentinos, paisagens húngaras, desolações africanas (...).

O que absolutamente não é conveniente, nem bom, nem bonito, é a situação de um cidadão nosso, certas ocasiões, em certos cinemas. Esse cidadão compra o seu ingresso e instala-se. E também não é surdo. Na platéia à sua direita, planta-se uma família chinesa; à sua esquerda acomodam-se três senhores turcos. Cada um desses grupos coloniais tem o seu intérprete. E começa a fita e vêm os letreiros. E começa também à direita, a aula de chinês e à esquerda a lição de turco. Gritinhos finos e monossilábicos; expectorações grossas e guturais. O cidadão tenta fixar a sua atenção aos letreiros nacionais. Impossível. A sua orelha direita está na China ouvindo gritos de ‘diabos

*brancos' esfaqueados nas ruas lamacentas de Shangai; a sua orelha esquerda está no Corno-de-Ouro escutando preços de tapetes e 'narghiles' que arrumam compradores indignados do Ocidente. De repente, lá de cima, do galinheiro um esquimó grita, cá para baixo, a um compatriota, uma coisa surpreendente; o diálogo se estabelece, as palavras sobem ao teto, descem de novo e ficam pulando pela sala de cima para baixo, daqui para lá, como bolas de borracha. A cabeça nacional aplica-se também esta mesma imagem (...)".*¹⁷⁴

O trecho inicial do artigo nos revela a concepção elitista, estereotipada e preconceituosa do que o autor entendia por cosmopolitismo e que configurava, na verdade, o chamado 'cosmopolitismo de fachada': tudo o que estivesse associado à Paris era considerado elegante; Londres trazia as distrações e o entretenimento, New York era vista como atrevida e como a personificação das novidades modernas. Ao sair do espaço geográfico ocidental, o autor amplia suas generalizações ao considerar os povos da Rússia e da Hungria como pitorescos e exóticos. Finalmente o preconceito se alarga ainda mais, quando ele trata do continente africano, afirmando que tudo o que vem de lá é relacionado a uma paisagem desoladora.¹⁷⁵

A convivência entre as várias etnias compostas pelo público que freqüentava os cinemas paulistanos e, por extensão, conformava a sociedade urbana da época, formada por um grande contingente de

¹⁷⁴ ALMEIDA, Guilherme de. "Babel" In: Cinematographos. O Estado de São Paulo, 28 de agosto de 1927. Apud: PINTO, Maria Inez Machado Borges. Opus cit., 2002, pp.75-76.

¹⁷⁵ Com relação à temática do olhar preconceituoso sobre as culturas do continente africano, a historiadora Leila Leite Hernandez faz um minucioso estudo que nos mostra que "em razão dessa racionalidade [moderna] ser predominantemente ideológica, as representações norteiam o plano discurso em detrimento da crítica fundamental para a constituição do pensamento. Os africanos são identificados com designações apresentadas como inerentes às características fisiológicas baseadas em certa noção de raça negra. Assim sendo, o termo "africano" ganha um significado precioso: negro, ao qual se atribui um amplo espectro de significações negativas tais como frouxo, fleumático, indolente e incapaz, todas elas convergindo para uma imagem de inferioridade e primitivismo." In: HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005, p.18.

imigrantes – “*família chinesa; senhores turcos e até esquimós*”¹⁷⁶, tendo cada um desses grupos o seu intérprete” – não correspondia ao ideal de elegância, modernidade e cosmopolitismo defendido pelo autor que considerava o comportamento desses grupos étnicos inadequados, barulhentos e desrespeitosos. O próprio título de seu artigo remete à história bíblica a qual descreve a torre de Babel como o lugar do castigo, da mistura de diferentes povos e da confusão que a falta de entendimento entre seus diferentes idiomas causava.

Para o autor, a coexistência de diferentes indivíduos de diversas nacionalidades/etnias no espaço fechado do cinema prejudicava o entendimento do filme, já que cada um desses grupos chamados por ele de “coloniais” falava um idioma; os letreiros dos filmes eram traduzidos pelos seus intérpretes, o que, segundo ele, configurava-se em um cenário caótico de conversas paralelas em diferentes línguas, que desviavam a atenção do “*cidadão nacional*” para os filmes exibidos na tela. Existe em sua fala um ranço de xenofobia.

Durante o século XIX, o adensamento populacional das grandes metrópoles fez da multidão uma nova personagem da modernidade. E, se por um lado ela garantia ao indivíduo certa privacidade, na medida em que o possibilitava passar incógnito no meio da massa, preservando um pouco de sua individualidade; por outro, sufocava-o, massificava-o e confundia-o, de forma a fazer com que a solidão brotasse de seu interior, ameaçando seus referenciais culturais/tradicionais e subordinando, em grande escala, a posição individual à coletividade.

A massificação e dissolução do indivíduo nesse contexto da modernidade são poeticamente descritas por Victor Hugo, na seguinte passagem:

¹⁷⁶ No texto, há um certo exagero na lista dos povos arrolados pelo autor. Pois, dificilmente a cidade de São Paulo, naquele período, teria inúteis presentes em suas salas de cinema, denominados, pejorativamente, pelo autor, de ‘esquimós’. Entendemos o termo como um recurso de pensamento que faz uso da ironia, utilizado por Guilherme de Almeida para descrever e reafirmar a grande diversidade étnica presente nas salas de cinema da cidade de São Paulo, no período em questão, que o escandalizava.

*“A noite, com a multidão, neste sonho hediondo,
Vinham, adensando-se juntas todas as duas,
E nessas regiões que nenhum olhar alcança
Quanto mais numeroso era o homem, mais a sombra
era profunda.
Tudo se tornava duvidoso e vago; apenas
Uma brisa que passava, de momento em momento,
Como para me mostrar o imenso formigueiro,
Abria na sombra ao longe, vales de luz,
Assim como faz uma ventania, sobre as ondas
inquieta,
Embranquecer a espuma, ou cavar uma onda nos
trigais.”¹⁷⁷*

Já Charles Baudelaire, em um texto de 1865, falando sobre multidão e cidade, descreve a dor e a delícia que cercavam os encontros fortuitos dos indivíduos em meio à aglomeração urbana na algazarra do tráfego de Paris, remodelada pelo Barão Haussmann:

“(...) meu amigo, você sabe como me aterrorizam os cavalos e os veículos? Bem, agora mesmo eu cruzava o boulevard, com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos, com a morte galopando na minha direção de todos os lados, quando fiz um movimento brusco e o halo despencou de minha cabeça indo cair no lodaçal de macadame. Eu estava muito assustado para

¹⁷⁷ BENJAMIN, Walter. Trecho do livro sobre Charles Baudelaire II *O Flâneur e a Massa* [A Prostituta], In: BENJAMIN, Walter, *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 330.

recolhê-lo. Pensei que seria menos desagradável perder minha insígnia do que ter meus ossos quebrados. Além disso, murmurei para mim mesmo, toda nuvem tem um forro de prata. Agora posso andar por aí incógnito, cometer baixezas, dedicar-me a qualquer espécie de atividade crapulosa, como um simples mortal. Assim, aqui, tal como você me vê, tal como você mesmo!”¹⁷⁸

Assim, Baudelaire atenua o impacto da subordinação do indivíduo à multidão, pois ao mesmo tempo em que a cidade moderna e seus novos aparatos assustavam os indivíduos – pelo que continham de inesperado e de dissonante –, a multidão, personagem por excelência desses espaços urbanos, garantia a preservação dos sinais distintivos das identidades individuais na medida em que ela oferecia a possibilidade desses sinais serem dissimulados no meio da massa, com muita facilidade. Por outro lado, a exemplo do halo da personagem de Baudelaire, as identidades individuais poderiam ser perdidas, temporária ou permanentemente, em meio ao “*lamaçal*” do anonimato do *bas-fond* das ruas e praças das grandes cidades, onde o adensamento populacional crescia aceleradamente.

Albine Albara, uma cronista que supostamente¹⁷⁹ escrevia para um jornal parisiense, citada por Guilherme de Almeida, buscou entender em um de seus artigos “*a química do sentimento na multidão*”, analisando o comportamento do público numa “*sala burguesa do boulevard*” durante a projeção do filme “*A Grande Parada*”¹⁸⁰ – cujo enredo falava sobre uma das batalhas ocorridas na

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, Charles. “Spleen de Paris”, nr. 46. Apud KOGURUMA, Paulo. *O cosmopolitismo e o imaginário da modernidade na Metrópole do Café, 1890-1920*. Tese de Doutorado – FFLCH/USP, 2003, p.45.

¹⁷⁹ Nossa hipótese é de que a cronista é uma personagem criada pelo autor.

¹⁸⁰ Trata-se de cenas da Primeira Guerra Mundial representando o campo de batalha. Enquanto os homens estavam vendo a tragédia da situação, as mulheres viam o cômico: os soldados, apanhados de roxo, eram camponeses de estatura muito baixa e apareciam vestidos em uniformes muito maiores que o tamanho de seus corpos, dando a impressão de estarem mal ajambrados, grotescamente mal vestidos. Essa visão de desconcerto estético provocou naquela platéia feminina, formada por mulheres burguesas que deram à guerra “suas pérolas e suas pelicas” e que se encontravam no interior de uma sala de cinema “burguesa do boulevard”,

Primeira Guerra Mundial – e indignou-se com a reação de riso dos espectadores adiante da dor provocada pela guerra, especialmente das mulheres, para as quais lança um olhar preconceituoso, adjetivando-as, pejorativamente, de “loucas”.

“(...) Risos, risos de mulheres sobre tanta dor evocada! Ah! Não, não me venha dizer que o pacifismo dorme no seio de todas as mulheres como dorme o instinto maternal. Ou então, que sábio, que filósofo, que moralista me explicará a crise histórica que agitava certos espectadores naquelas salas burguesas?”¹⁸¹

Depois, a autora adverte:

“(...) Estávamos, quero repeti-la, numa sala burguesa do boulevard. As mulheres que se divertiam lá como pequenas loucas deram à guerra, provavelmente, suas pérolas e suas pelicas. Voltarei a assistir a “Grande Parada” quando passarem o filme num cinema de bairro popular. Tenho curiosidade de ver que gênero de emoção ele vai despertar por lá...”

Para Guilherme de Almeida, ela encontraria a mesma reação; tanto nos bairros populares quanto nos *boulevards* de Paris, e até mesmo nas salas de cinema mais elegantes de São Paulo - como os cines “República” ou o “Santa Helena” – pois segundo ele, o cinematógrapho tinha o poder de reunir várias pessoas em torno de si, formando um coletivo que influenciava as reações individuais.

“(...) Que emoções havia de encontrar! Mais ou

muitas risadas..

¹⁸¹ ALMEIDA, Guilherme de. *Guerra e cinema*. In: Cinematógraphos. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 14 de maio de 1927.

*menos, as mesmas que observou no outro cinema [na sala burguesa do boulevard, em Paris]. As mesmas que pudemos aqui presenciar no “República” ou no “Santa Helena”, quando se exibiu aquela terrível representação do cataclisma russo que se intitula “O barqueiro de Volga (...)”.*¹⁸²

O autor atribui essa semelhança de comportamentos entre os diferentes grupos sociais que freqüentavam diferentes salas de cinema ao fenômeno moderno da multidão. Segundo ele, a multidão é a responsável por diluir as diferenças individuais e tornar unânimes sentimentos e emoções.

*“A multidão não sente da mesma forma que o indivíduo isolado, e são raros os indivíduos que se conservam isolados no meio da multidão, conservando a integridade de seu equilíbrio interior. As senhoras que não conseguiram conter o riso diante das cenas de batalha seriam capazes de horrorizadas, tapando os olhos com as mãos frias e trêmulas, se as obrigassem a assistir ao filme numa sala quase deserta”.*¹⁸³

Parte da atração que o cinema causava no público residia também na aparente “igualdade” que suas salas proporcionavam, na medida em que integrava no mesmo espaço físico um público heterogêneo e desconhecido que, por algumas horas, comungava de um deslumbramento e entusiasmo provocados pelo filme. Ao contrário do que ocorria nas salas de teatro do século XIX, a partir dos anos de 1920, com a popularização dos cinemas e com o aumento das salas fixas, os preços tornaram-se “*acessíveis e as formalidades de*

¹⁸² ALMEIDA, Guilherme de. *Guerra e cinema*. In: Cinematographos. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 14 de maio de 1927.

¹⁸³ ALMEIDA, Guilherme de. *Guerra e cinema*. In: Cinematographos. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 14 de maio de 1927.

vestuário dispensáveis, exceto nas estreitas reservadas a distintos convidados".¹⁸⁴

É certo que a localização dessas salas, como veremos mais detidamente no **Capítulo 2**, mais do que conformar os espaços geográficos, demarcava sobretudo os espaços sociais. Os cinemas de bairro, localizados na periferia, eram freqüentados de modo geral por grupos menos favorecidos, ao passo que as suntuosas salas de cinema localizadas nas áreas mais centrais da cidade eram freqüentadas, principalmente, por grupos sociais mais abastados.

Apesar de ser um homem da elite letrada e manter referências culturais da Belle Époque francesa, Guilherme de Almeida em seu dia-a-dia convivia cada vez mais com os aspectos da modernização, seus novos ritmos e os novos aparatos tecnológicos, o que o fez refletir sobre essa condição. Acompanhando sistematicamente suas crônicas da coluna "Cinematógraphos", percebe-se uma mudança de postura ao longo da década de 1920, acerca do cinema. Se inicialmente – artigos escritos em 1920 até 1922 – há uma crítica aberta instaurada contra os novos costumes, os novos ritmos, os novos aparatos tecnológicos, a velocidade, a multidão enfim, a tudo que estivesse ligado ao processo de modernização; com o passar do tempo o autor vai incorporando o cinema como uma realidade dada no interior da sociedade paulistana, uma vez que já não tinha como negar que as pessoas freqüentavam cada vez mais as salas de projeção, que o cinema passara a fazer parte das novas sociabilidades dos paulistanos – sem distinção entre os grupos sociais, como no início.

Porém, isso não quer dizer que ele tenha mudado a essência de seu discurso. Seu tom conservador agora alertava para os "*males que o cinema pode causar para a sociedade*", já que ele era um poderoso instrumento de disseminação de novos hábitos e costumes, novas danças, modas e comportamentos, condenáveis de seu ponto de vista. Há passagens de seus escritos em que ele aceita e acha bem-vindas algumas das inovações desse novo tempo, e há outras em que ele as critica, fazendo-o em nome de suas referências culturais típicas das

¹⁸⁴ GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.58

elites letradas do país, por vezes, destilando preconceitos os quais eram também comuns à grande parte dessas elites.

Como já ressaltamos, em seus primórdios, o cinema, tanto nos EUA quanto no Brasil, esteve ligado a um tipo de diversão popular. Tal fato faz com que Guilherme de Almeida encare o cinema – um dos ícones da modernidade – de maneira preconceituosa, classificando-o como um divertimento próprio “da ralé”.

No mesmo artigo em discussão, ele continua:

“Os curiosos das coisas humanas não darão por perdido o tempo de ler um trecho da recente crônica da Albine Albara, publicada num jornal parisiense. A escritora descreve o filme – “A grande Parada” – que há pouco vimos em nossos primeiros cinemas, e nota as impressões que diferentes cenas alegres, ternas ou terríveis produziram na ralé.”¹⁸⁵

Notemos que no texto da suposta autora, a crítica sobre o comportamento do público era dirigida a um determinado grupo social que freqüentava as salas de cinema dos *boulevards* parisienses, distante do que ele poderia descrever como “ralé”. Verifica-se então que a crítica do autor – especialmente se considerarmos que Albine é sua personagem – é dirigida para o próprio cinema como meio, pois, além de ser perigoso por disseminar amplamente hábitos e valores considerados por ele inadequados, era também um lazer menor, consumido pela ‘ralé’.

Um outro aspecto criticado por Guilherme de Almeida e proporcionado pelo cinema é justamente os ajuntamentos de indivíduos que caracterizam a multidão. Para ele, a multidão descaracteriza os indivíduos “*de respeito*”, ou seja, a burguesia paulistana, já que os “*grandes ajuntamentos*” teriam a propriedade de

¹⁸⁵ ALMEIDA, Guilherme. *A guerra e o cinema* In “Cinematographos”. *O Estado de São Paulo*, 14 de maio de 1927.

rebaixar socialmente os indivíduos, igualando-os à “ralé” formada pelos imigrantes, operários e por toda a sorte de gente que formava o que essa elite entendia, preconceituosamente, como ‘povo’; ‘ralé’.

“(...) Sem fumaças de psicologismos, (...) qualquer um pode ver que os grandes ajuntamentos abaixam o nível humano, como por encanto, o que ao contrário nos pequenos grupos esse nível pode manter-se ou mesmo elevar-se acima da média”.¹⁸⁶

Para ele, a multidão tem como uma de suas características potencializar o sentimento individual, muitas vezes contagiando aqueles indivíduos que, sozinhos, seriam incapazes de ter reações iguais às que manifestavam em grandes grupos:

“(...) Um grande teatro¹⁸⁷ vibra todo numa predisposição para o riso, para a impaciência ou para a irritação que aumenta à medida que os vazios da platéia se preenchem, que os camarotes vão formando cintos contínuos de bustos e de caras. (...) O menor incidente provoca uma chuva de gargalhadas ou o tempestuar de uma vaia. Uma garçola qualquer, que num meio mais rarefeito se perderia no espaço com uma imbecilidade lamentável produz ondas acolhoadas de risos comunicativos e irreprimíveis (...)”¹⁸⁸.

¹⁸⁶ ALMEIDA, Guilherme. *A guerra e o cinema* In “Cinematographos”. *O Estado de São Paulo*, 14 de maio de 1927.

¹⁸⁷ Entendido aqui como os antigos Cine-Theatros, ou seja, teatros adaptados para receber as novidades do cinematographo.

¹⁸⁸ ALMEIDA, Guilherme. *A guerra e o cinema* In “Cinematographos”. *O Estado de São Paulo*, 14 de maio de 1927.

E por fim, com relação à curiosidade da suposta autora parisiense em saber que tipo de emoção o filme “*A Grande Parada*” afluaria nos espectadores dos cinemas de bairros populares, Guilherme de Almeida, apesar de acreditar que as emoções seriam “*mais ou menos as mesmas que observou no outro cinema*”, aponta algo que a autora atenuou, mas que segundo ele estaria presente também naqueles cinemas de bairros populares, a saber, o efeito potencializador do cinema sobre os sentimentos e as ações individuais, típicos da multidão.

“Enfim, a escritora parisiense teve, decerto, razão de se indignar com a descuidada hilariedade dos senhores burgueses ante as pavorosas imagens de guerra: mas não teve razão deixando de reconhecer a atenuante do ajuntamento”.

Tais fontes, mesmo que mediadas pelo olhar elitista de Guilherme de Almeida, permitem-nos conhecer um pouco das experiências vividas pelos habitantes da cidade no novo universo de mudanças trazidas pelo processo de modernização. A leitura de fontes como essa nos oferece uma visão rica e abrangente da sociedade da época, pois deixam entrever as transformações dos fundamentos psicológicos da experiência subjetiva dos indivíduos. Podemos perceber algumas transformações, por exemplo, uma maior presença feminina nos espaços públicos que se manifestavam, rindo alto e de modo coletivo.

Essas novas experiências subjetivas oferecidas pelos novos aparatos tecnológicos nos ajudam a compreender mudanças e rearranjos das sociabilidades dos grupos e dos indivíduos envolvidos nesse novo panorama. A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – marcadamente mais rápido, fragmentado e desorientador como nunca visto antes. O cotidiano da modernidade passou a requerer do homem uma disciplina e uma atenção que faziam

com que seu relacionamento com o mundo fosse cada vez mais mediatizado pelos novos aparatos tecnológicos.

*“Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial (...) O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem”.*¹⁸⁹

Se, por um lado, a vida moderna apresenta facilidades por conta dos avanços tecnológicos, por outro, o indivíduo moderno se reduz a um elo entre coisas, pois nele aflora o conflito entre a perda da dimensão subjetiva em virtude da especialização que se materializa nos diversos instrumentos, equipamentos, instituições, formas e comportamentos sociais.

Em um de seus poemas em prosa chamado *“Perte d’auréole”*¹⁹⁰, Baudelaire antecipa a temática que seria tratada mais tarde por Walter Benjamin em seu célebre ensaio *“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”*, a saber, a perda no mundo moderno da aura, tanto no que diz respeito ao artista quanto à sua arte.

Benjamin foi um dos primeiros pensadores a se dar conta de que as transformações introduzidas pelo advento das novas tecnologias, o aparecimento das massas e o surgimento das metrópoles resultaram em modificações profundas nos modos de produção e consumo da obra de arte, assim como a percepção dos habitantes da cidade, na Paris do século XIX.

¹⁸⁹ SINGER, Ben. Opus cit., 2001, p.116.

¹⁹⁰ *“Perte d’aureole”* foi publicado pela primeira vez em 1869 em *Le Spleen* ou *Petits Poèmes* em Paris.

Por isso, Walter Benjamin elegeu Baudelaire como o grande poeta de seu tempo. Para ele, sua obra *Fleurs du Mal*¹⁹¹ revela o lado mais oculto e sombrio da modernidade, nem por isso menos interessante. Baudelaire possuía uma tônica crítica e alegórica da cultura massificada, num tempo em que a “aura” da unicidade das produções artísticas havia sido substituída pela sua reprodutibilidade técnica.

*“Em meados do século, modificaram-se as condições da produção artística. A modificação constituiu no fato de que, pela primeira vez a forma da mercadoria impôs-se de maneira radical à obra de arte, e a forma da massa a seu público. A poesia lírica mostrou-se especialmente vulnerável a esta modificação, como ficou patente em nosso século. O caráter único de *Fleurs du Mal* advém de que Baudelaire respondeu a esta modificação com um livro de poemas. É o melhor exemplo de atitude heróica que se pode encontrar em sua vida”.*¹⁹²

Cabe destacar a importância que teve a reprodutibilidade técnica da obra-de-arte no crescente processo de mediação que marcava as relações entre os sujeitos sociais e seu entorno, já que ela possibilitou

¹⁹¹ A publicação de *Le Fleurs du Mal* (As Flores do mal) se deu em 1857, em Paris. Ele é considerado um marco da poesia moderna e simbolista. Divide-se pelas seguintes temáticas: a queda, a expulsão do paraíso, o amor, o erotismo, a decadência, a morte, o tempo, o exílio e o tédio. Esse, que é o maior título da carreira de Baudelaire, contém poesias que datam de 1841. Essa obra rendeu-lhe um processo pelo tribunal correcional do Sena; uma multa por atentar à moral e aos bons costumes, além de ser obrigado a retirar seis poemas (poesies damnées) do volume original, sendo publicado na íntegra apenas nas edições póstumas, em 1911. Tanto As Flores do Mal como Pequenos Poemas em Prosa (*Petits Poèmes en Prose*, que depois seria intitulado *Le Spleen de Paris*) foram publicados em revistas desde 1861, e introduziram novos elementos na linguagem poética, fundindo os opostos existenciais como o sublime e o grotesco, e explorando as analogias ocultas do universo.

¹⁹² BENJAMIN, Walter. “Trecho do livro sobre Charles Baudelaire III – A Mercadoria [Progresso]”. In BENJAMIN, Walter, *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 382.

uma maior circulação e acessibilidade das produções artísticas, consumidas em massa por milhares de indivíduos.

Ao se apresentar para o espectador a obra-de-arte reproduzida, permite que ela se atualize. Esses dois processos, a saber, o de reprodução e o de atualização do objeto reproduzido, resultarão, segundo Walter Benjamin, em um violento abalo da tradição, no qual o cinema é o agente mais poderoso, na medida em que ele, por meio de suas narrativas, pode reelaborar, lendas, mitologias e acontecimentos.

Nesse sentido, observemos como o cinema, na visão de Guilherme de Almeida, pode ser perigoso à “tradição”, especialmente, porque para além de possibilitar sua reelaboração, realiza-o de modo amplificado, massificado, influenciando significativamente os costumes:

Do que São Paulo precisa...

Escreve-nos de novo o sr. Feijó Jr.:

“Antes de abordar um outro e palpitante assunto mui de perto relacionado com a reforma dos novos costumes, desejo, significar-vos meus agradecimentos (...), bem assim protestar-vos os meus calorosos pela nobre e edificante atitude por V. S. assumida nessa magna questão, de profundo interesse para a parte sã da sociedade paulista.

Referiu-se V. S., dias atrás a licenciosidade absolutamente condenável de umas tantas danças modernas, próprias de certos antros, onde o moral nunca teve guarida ou de certas tribos africanas, mas indignas de acolhida nos salões verdadeiramente finos e no tabernáculo dos lares que se estimam e se respeitam. Depois, tratá-lo eu com minha rude e modestíssima pena dessa furunculose moral do “almofadismo”, do “donjoanismo”, das degeneradas

“melindrosas”(...)”...¹⁹³

Pois bem: venho solicitar de novo (...) por intermédio dessas valorosas colunas pedir atenção para o abuso audacioso das empresas cinematográficas que numa desenvoltura de fazer estremecer os próprios “frades de pedra”, importam de preferência as fitas as mais obscenas das fábricas européias, parecendo que as encomendam mesmo de propósito com o fito de contribuírem para a mais rápida corrupção dos novos costumes, até bem pouco tão singelos e invejáveis...

Será admissível,(...) que nos transformem assim em depósito de lodo acumulado nas grandes capitais européias, onde a corrupção toca o auge, segundo se vê das reclamações constantes da imprensa limpa daquelas mesmas capitais.

Depois, constituem, quase sempre perfeitas ciladas à nossa boa fé os pomposos programas dos cinematógrafos, ao descreverem aliás em linguagem estropiada, as fitas que hão de perpassar pela tela... Vai um chefe de família ao cinematógrafo com suas filhas atraído pela fama de um “capo lavoro” ou de uma “renomada” produção. Acreditando proporcionar-lhes uma diversão inocente e instrutiva e logo corridos os primeiros metros de película, vê-se constrangido a sair correndo com suas filhas, num misto de indignação e de vexame tal a imoralidade do enredo e das cenas exibidas.

Mas, sr. redator, para que teria o legislador incluído entre as disposições do Código Penal o artigo 282¹⁹⁴? Será aquele artigo letra morta do Código, teria

¹⁹³ Este documento será retomado no Capítulo 3 quando abordaremos o impacto do cinema nas mudanças e reelaborações dos costumes, das modas, das danças, das maquiagens, dos comportamentos.

¹⁹⁴ Trata-se do Art. 282, constante no Livro II – Dos crimes em espécie, Capítulo V -Do Ultraje Público ao Pudor- Título VIII - Dos crimes contra a segurança da honra e honestidade das famílias e do ultraje publico ao pudor, cujo texto reproduzimos na íntegra: “Offender os

sido ele revogado?

(...) E meditar a gente profundamente contristada que há tanta coisa desconhecida e digna de ser apresentada com proveito geral nos cinematógrafos, neste Brasil maravilhoso, tão maravilhoso que a liberdade se confunde com a licença, sem que alguém sofra pelos próprios e inomináveis abusos que comete...”¹⁹⁵

Guilherme de Almeida usa a temática cinematográfica, por intermédio do senhor Feijó, um suposto leitor de sua coluna “Cinematographos”, para reafirmar a oposição dicotômica entre “modernidade” e “tradição”, qualificando a segunda como sendo melhor e mais adequada à “*parte sã da sociedade paulista*”, ou seja, os grupos mais abastados que freqüentavam os “*salões verdadeiramente finos*”. Notamos ainda em seu texto que as “*danças modernas*”, originárias de “*certos antros, onde o moral nunca teve guarida*” e também as que ele filia às “*tribos africanas*” são sistematicamente desqualificadas, revelando-nos um discurso carregado de preconceito moral e racial, pautado numa visão evolucionista, e que reafirma os recorrentes preconceitos em relação aos negros e às tradições afro-brasileiras. O que se refere a essas tradições é associado à barbárie, a libidinidade, a licenciosidade e a imoralidade.

Essa postura também se estende quando o autor analisa “os *pomposos programas dos cinematógrafos*” que, segundo ele, não condizem com o que é projetado no interior das salas de cinema, constituindo assim um verdadeiro engodo: “*quase sempre perfeitas*

bons costumes com exhibições impudicas, actos ou gestos obscenos, attentatorios do pudor, praticados em logar publico ou frequentado pelo publico, e que, sem offensa á honestidade individual de pessoa, ultrajam e escandalisam a sociedade” A pena prevista era de “*prisão celular por um a seis mezes*”. In.: Senado Federal/ Subsecretaria de Informações. Decreto nº847 de 11 de outubro de 1890. Promulgação do código penal. Acesso disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=50260> Acessado em 08/06/2006.

Agradecemos ao Dr. Jayme Alípio de Barros pela generosa contribuição na localização do referido Código.

¹⁹⁵ ALMEIDA, Guilherme de. *Do que São Paulo precisa*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 21 de março de 1920.

ciladas à nossa boa fé". Na visão do suposto leitor, horrorizado, representado como um chefe de família que levou suas filhas numa sessão de cinema, buscando algo instrutivo e atraído pela fama do que era anunciado como uma obra-prima ou uma "*renomada*" produção, é obrigado a sair em disparada, envergonhado diante do "*enredo das cenas exibidas*".

O autor, a fim de sustentar seu argumento, cita em seu artigo o Decreto 847 de 11/10/1890 segundo o qual o "*Generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca, chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brazil, constituído pelo Exército e Armada, em nome da Nação*" promulgou o Código Penal. O referido Código traz, entre os seus 412 Artigos - distribuídos ao longo de quatro Livros que por sua vez são compostos por Títulos e Secções que contêm os Capítulos - artigos que criminalizam práticas sociais que estavam inseridas no contexto de tradições sócio-culturais do país - como era o caso da capoeira, conforme o artigo 402, presente no Capítulo XIII do Livro III do referido código.

Além disso, o Código Penal de 1890, criou mecanismos para reprimir e marginalizar "*ébrios*", "*vadios*" e "*mendigos*", - conforme os artigos 391 a 398, que compõe todo o Capítulo XII do Livro III - determinando punição àqueles que infligissem a moral e os bons costumes, revelando-nos assim, as principais preocupações da recém inaugurada República, a saber, o controle, a normatização e a disciplinarização da sociedade, especialmente em relação à população mais pobre, negra e sem direitos de cidadania.¹⁹⁶

Com propósitos e motivações diferentes, tanto Guilherme de Almeida como Walter Benjamin ultrapassaram a percepção do cinema como mero aparato de entretenimento para vislumbrá-lo como um

¹⁹⁶ Ver também: CHAULOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.; KOGURUMA, Paulo. *Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café*. São Paulo: Annablume, 1998. e RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

poderoso meio de comunicação de massa, dotado de narrativas imagéticas que compõem discursos ideológicos.

Quando reflete sobre a emergência da sensibilidade moderna, Benjamin identifica o cinema como linguagem fragmentária, a partir do momento em que o homem apreende e manifesta o mundo mediado pela velocidade, brusquidão de movimentos e estímulo contínuo. Assim, a técnica, segundo ele, vem moldar o sensorio do homem convidando à percepção intermitente. Para ele,

“O cinema destrói o universo concentratório permitindo novas viagens a um terreno de lapsos antes invisíveis aos olhos humanos, o do inconsciente visual”¹⁹⁷.

Nesse sentido, os artefatos imagéticos, especialmente o cinema, que se firmou como entretenimento de massas já nas primeiras décadas do século XX, funcionaram como espaço de treino para o ajustamento dos indivíduos à nova realidade moderna. Os novos aparatos de comunicação apresentaram aos indivíduos a possibilidade de escolhas de novos espaços de mediação, exigindo-lhes um outro nível de relação, de troca, de olhar e de posicionamento no mundo, deslocando o foco da intermediação entre sujeitos sociais para o da mediação do objeto para com o sujeito.¹⁹⁸

O encurtamento e o descolamento das distâncias e do tempo, atributos da linguagem cinematográfica, eram consonantes com a modernidade - conforme sistematiza Giddens em sua teoria sobre o fenômeno de “desencaixe social”, a qual já tratamos na **Introdução** - marcada pela rapidez e pela fluidez; numa época em que já não mais

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1975, vol. XLVIII. Apud MENEGUELLO, Cristina. *Opus cit*, 1996, p.27.

¹⁹⁸ RIBEIRO, Leila Beatriz. “Modernidade, Cinema e Cenário Urbano” In: *Os Urbanistas*. Revista de Antropologia Urbana - Ano 2, vol. 2, n.3, dez/2005. Disponível em: <http://www.aguaforte.com/osurbanistas3/leilabeatrizribeiro-a.html>. Acessado em 01/10/2005.

satisfaziam os circos de cavalinhos e nem as peças encenadas no teatro, consideradas artes morosas, rançosas, sem o glamour do moderno, do novo, enfim, sem movimento.

Assim:

“O cine é opposto ao theatro (...) [o teatro] é morbido, pictorico e de um rythmo lento.

O cine impõe um ritmo muito mais rapido, como um filho do movimento nos transporta de São Paulo para o Rio, de São Paulo a Nova York em minutos apenas. Elle deforma a morbidez, porque se precisa ser agil, atletico, flexivel e gymnasta..”¹⁹⁹

Em outro artigo da revista *A Cigarra*, o autor, que assina com o pseudônimo de “Pedro Ninguém” afirma que, apesar do cinema “*poder ser nefasto*” - justamente pela influência que exerce sobre as massas, veiculando valores e costumes considerados, pelas elites, como ameaçadores dos valores “tradicionais” - , ele era dotado de uma característica considerada positiva, a de funcionar como uma “*escola soberba*”, proporcionando, por meio dos fenômenos de descolamento das unidades de tempo e espaço e do encurtamento das distâncias, que os espectadores fizessem viagens à lugares distantes, no tempo de uma única sessão, sem nem sequer saírem de suas poltronas.²⁰⁰

¹⁹⁹ Artigo assinado com o pseudônimo de Thomas.Borras *O theatro mudo*: a atriz integra. In Revista Feminina. Sessão: Detalhes: Ano IX n. 103 São Paulo: dezembro de 1922. Ele será retomado no subitem 1 do Capítulo 3.

²⁰⁰ Á primeira vista, chama-nos atenção a perspectiva positiva pedagógica do autor em relação ao cinema já que o suporte no qual o artigo foi publicado – uma revista de variedades voltada para o público feminino das classes mais abastadas – e de um modo geral, os artigos sobre cinema veiculados pelas revistas desse gênero, tinham uma abordagem negativa a seu respeito. Por outro lado, o codinome usado para assinar o artigo, Pedro Ninguém, define um indivíduo que não tem peso social, não tem sobrenome que o identifique com nenhuma família tradicional paulista, destoando muito do universo do público-alvo dessa publicação. Nesse sentido, será que a escolha de tal codinome atenuaria a abordagem positiva que ele faz ao cinema?

“O cinema...

Póde ser nefasto. Mas, na generalidade, é uma escola. Para os que têm a alma enlameada de malícia, de luxúria, de sensualismo, de concupiscência, há cenas condenáveis. Para os bons, para os sonhadores, para os idealistas, há, porém, um mundo encantador em cada fita.

De resto, não só se pensa e ama no cinema. Vê-se e conhece-se. Analisa-se. Serve-nos de veículo, barato e completo, para a observação de todos os povos do globo. Leva-nos à Europa, conduz-nos, conduz-nos à Ásia, transporta-nos à África, revela-nos mares, mostra-nos a América, percorre conosco todas as latitudes do planeta, sem se importar com o pó dos desertos, o clima escaldante dos climas torridos, o gelo das regiões polares. Nada deixa de perscrutar a bendita invenção do progresso. Olha nas crateras dos vulcões, mergulha no oceano, invade as florestas, estaciona diante de uma formiga, acompanha a evolução de um animalculo.

Pois todo este serviço, que presta às almas e à ciência, não vale nada? Vale, sim, senhores. O cinema é uma escola soberba. Tudo nos mostra. Tudo nos revela. Tudo nos exalta. Tudo faz para nos tornar a vida boa e bela. É muito grande a sua obra. Inestimável o seu benefício. Bendigamos, pois, o cinema. (Pedro Ninguém”).²⁰¹

Monteiro Lobato também está entre os que destacavam como positiva a função pedagógica do cinema para as multidões²⁰² e

²⁰¹ [...]. *O cinema*. Revista A Cigarra ano XI n.212 São Paulo: julho de 1923.

²⁰² Para além das fontes pesquisadas neste trabalho, Fabris faz uma síntese de intelectuais que registram suas impressões sobre a introdução do cinema no Brasil, e seu consumo pelas

enxergava-o como agente de modernização do país. Como destaca Fabris, segundo o escritor,

“o cinema é ‘uma escola’ para o povo brasileiro: nela, Jeca Tatu aprenderá tudo, comportamentos éticos, hábitos e posturas, para tornar-se um ‘homem com H maiúsculo em todas as situações da vida’. Postas estas premissas, não parecerá surpreendente a constatação do autor de que o Brasil de amanhã não se elabora ‘aqui. Vem em películas de Los Angeles, enlatado como goiabada. E a dominação yankee vai se operando de maneira agradável sem que o assimilado o perceba’ e sem que isso constitua um problema e sua severa visão crítica”²⁰³.

O artigo de Monteiro Lobato, que via o cinema como um instrumento positivo no sentido de que, por meio dele e dos filmes *yankees*, que vinham “*de Los Angeles, enlatados como goiabada*”, o homem “atrasado” do Brasil, o nosso Jeca Tatu, civilizar-se-ia, “*de maneira agradável (...) sem que isso constitua um problema*”. Sua visão apostava num consumo passivo, sem conflitos nem tensões entre os novos valores “modernos” veiculados pelos filmes *yankees* e os valores da sociedade nacional.

É justamente acerca dessa questão que trabalharemos: interessamos entender de que forma ocorreu a recepção do cinema hollywoodiano e dos valores veiculados por ele entre os habitantes da cidade de São Paulo na década de 1920, atentando para o processo de reelaboração, por parte dos espectadores do cinema, das influências

massas, enxergando-o como um aparato tecnológico da Modernidade ora de modo positivo, ora negativo. No primeiro grupo arrola, além de Lobato, João do Rio, Sud Mennucci ou Vicente Licínio Cardoso e no segundo: Sílio Boccanera Júnior; Benjamin Costallat. FABRIS, Annateresa, *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

²⁰³ LOBATO, Monteiro, *Onda Verde*, Monteiro Lobato & Cia. São Paulo: 1921 pp. 17-23 e 117-121. Apud: FABRIS, Annateresa, *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p.193.

advindas de outro contexto cultural (os EUA), passando de consumidores a produtores, conforme a teoria do consumo de De Certeau, abordada na **Introdução**.

Nesse sentido, a análise do cotidiano da cidade é importante em nosso trabalho na medida em que a vida ordinária é o palco onde se desenrola o fenômeno que estamos interessados em apreender. Consideramos que é no dia a dia que ocorre tanto o processo de consumo quanto o de produção, informando-nos sobre a conformação e a reelaboração das novas sociabilidades, novos hábitos e comportamentos.

Essa reestruturação das relações sociais e das sociabilidades que se deu no interior das sociedades modernas, marcadas pela inauguração de novos modos de interação entre os sujeitos sociais e pelas novas formas de apropriação dos espaços urbanos, mediados em grande parte pelos novos aparatos da modernidade e pelos recentes objetos de consumo, foi feita por meio de procedimentos minúsculos e cotidianos, adotados por indivíduos ou grupos sociais, constituindo o que Michel De Certeau chamou de “*maneiras de fazer*”.

“Elas constituem as mil práticas por meio das quais os indivíduos ou grupos se apropriam do espaço social organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural, a fim de alterá-lo, reestruturá-lo”.²⁰⁴

Esse processo que o autor denomina de “*consommation*”, dá-se na relação entre produção e consumo que ocorre na sociedade de massa. Nessa relação, segundo ele, o consumidor nunca é totalmente passivo na medida em que reelabora, conforme suas necessidades e de acordo com seu léxico cultural, novos usos locais para produtos criados e vindos de contextos sociais diferentes, no tempo e no espaço²⁰⁵.

²⁰⁴ CERTEAU, Michel De. *L'invention du quotidien*. Paris:10-18,1980, cap. 3 Apud PADILHA, Márcia. Opus cit, 2001, p.28.

²⁰⁵ Ver também o conceito de “desencaixe-social” formulado por Giddens e abordado na Introdução deste trabalho. GIDDENS, Anthony. *Em defesa da sociologia: Ensaio de interpretações*

Assim entendida, as maneiras particulares de consumo são também maneiras de produção e, portanto, o *status* de dominado não designa passividade. Adotando os conceitos de “tática”, “estratégia” e “usuário”, De Certeau estuda as práticas cotidianas, focando o processo entre produção e consumo.

“A tática só tem lugar no espaço do outro. Ela tem de jogar, também, com o terreno que lhe é imposto tal qual o organiza a lei de uma força estranha a ela. Ela não tem meios de realizar-se nela mesma, à distância, numa posição de refúgio, de previsão e de acúmulo de si: ela é movimento ‘no interior do campo do inimigo’ como o dizia Von Bülow, e no espaço controlados por ele.”²⁰⁶

O processo de ressignificação dos novos valores e signos culturais dá o estatuto de sujeito ao indivíduo que os reelabora. Esse processo é descrito pelo autor como “operações dos usuários”, e são “modelos de ação característicos dos usuários, dos quais se esconde, sob o pudico nome de consumidores, o estatuto de dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis)”, ²⁰⁷desmistificando assim, a idéia de passividade dos atores sociais.

“A ‘fabricação’ que se quer detectar é uma produção – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção” (urbanística, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam

e réplicas. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

²⁰⁶ CERTEAU, Michel. (1980). Opus cit.. Apud: PADILHA, Márcia. Opus cit., 2001, p.28.

²⁰⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.37.

*marcar o que fazem com os produtos”.*²⁰⁸

Essa relação que se dá, nem sempre sem conflitos, entre produção, reelaboração e consumo, característica da sociedade de massa e marca da modernidade, acontece no interior da vida cotidiana dos indivíduos que habitam a cidade.

Entendemos que o lugar do consumo, por excelência, é a vida cotidiana. Como nos lembra Baudrillard, a vida cotidiana

*“não é apenas a soma dos fatos e questões diários, a dimensão da banalidade e da repetição; é um sistema de interpretação. A cotidianidade constitui a dissociação de uma práxis total transcendente, autônoma, e abstrata (do político, do social e cultural) da esfera imanente, fechada e abstrata, do privado”*²⁰⁹.

A importância da apreensão da vida cotidiana no estudo de história social se dá na medida em que na cotidianidade os indivíduos interpretam e reelaboram, a partir de seu léxico cultural e de suas experiências de vida, as informações que lhes chegam por meio dos aparatos de comunicação de massa, como as notícias de jornais, revistas e, em especial, pelo cinema, no caso deste trabalho.

“O indivíduo reorganiza o trabalho, o lazer, a família, as relações, num sistema coerente no segredo do privado, na liberdade formal do indivíduo, na apropriação protetora do ambiente e no desconhecimento. A quotidianidade, (...) se mostra triunfante e eufórica no esforço de autonomização total de reinterpretação do mundo para o uso interno. Aí o

²⁰⁸ Ibidem, p.39.

²⁰⁹ BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Tradução de Arthur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Ed., Lisboa: Edições 70, 1995. p. 25.

*conluio profundo e orgânico entre a esfera da
quotidianidade privada e as comunicações de massa.”²¹⁰*

.

Como veremos no decorrer deste trabalho, a indústria do cinema – seus discursos, valores, ideologias – ultrapassou as dimensões do écran e reverberou pelo cotidiano da cidade.

²¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Tradução de Arthur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Ed., Lisboa: Edições 70, 1995. pp. 2i-43.

1.3. As novas experiências sensoriais da modernidade e as aparições espectrais do cinematógrafo

Por meio da apreensão dos impactos e das transformações que o processo de modernização trouxe para o cotidiano dos habitantes das cidades, durante a segunda metade do XIX e o início do século XX, podemos verificar as transformações ocorridas nas estruturas das experiências subjetivas e psicológicas dos indivíduos, possibilitando-nos acompanhar o estabelecimento de novas formas de sociabilidade e/ou de reelaboração, por parte dos grupos sociais, de seus antigos valores e tradições.

A análise da modernidade sob a perspectiva de sua “concepção neurológica”, origina-se a partir das mudanças tecnológicas, econômicas e demográficas proporcionadas pelo desenvolvimento do capitalismo global e pelos processos de urbanização. Ela é caracterizada pelo enfoque que dá aos choques físicos e perceptivos oriundos das mudanças ocorridas no ambiente urbano, a partir dos registros das experiências subjetivas dos indivíduos. Assim, a abordagem da modernidade sob o ponto de vista de sua “concepção neurológica”, centra-se nas:

“(...) formas tensionadas, nervosas, atentas e ao mesmo tempo dispersas por meio das quais se desenrolaram as relações humanas no ambiente caótico que caracteriza as cidades; enfatizando o modo pelo qual essas mudanças transformam a estrutura da experiência dos indivíduos”.²¹¹

As teorias sociais de Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer contribuíram sobremaneira para o enriquecimento da análise da modernidade sob o ponto de vista neurológico uma vez que avançaram em relação às análises das mudanças tecnológicas,

²¹¹ SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o Início do sensacionalismo popular” In CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 p.116.

demográficas e econômicas do capitalismo e centralizaram suas observações nas experiências subjetivas vividas pelos habitantes das cidades diante dos choques físicos e perceptivos apresentados pelo ambiente urbano e moderno.

Em 1902, em texto que se tornou clássico, "A metrópole e a vida mental"²¹², Georg Simmel mostra como a caracterização do espaço e do tempo nas grandes cidades incide marcadamente sobre a personalidade de seus habitantes. Pode-se dizer que sua análise representa o ponto inaugural de um pensamento que toma como indissociável o laço entre a conformação do espaço e do tempo urbanos e os modos de subjetivação.

Em contraste ao tempo lento e à constância das relações nas pequenas comunidades restritas a um círculo fechado, o ritmo acelerado das grandes metrópoles, por meio dos novos aparatos tecnológicos como o trem, o avião, o telégrafo, o telefone, provocou o encurtamento do tempo e do espaço entre os sujeitos sociais e a diversidade de novos espaços de sociabilidade, proporcionando uma multiplicidade de relações sociais.²¹³

A nova ordem econômica das metrópoles impôs ao indivíduo moderno uma vida funcional, tecnicamente ajustada ao tempo e cujas relações e compromissos pessoais estivessem atrelados a um calendário estável e impessoal. Nesse sentido, a metrópole exigia do indivíduo uma mudança em seu aspecto sensório-psíquico que o tornasse capaz de responder aos estímulos rítmicos, coreográficos e múltiplos, presentes nas várias esferas da vida urbana; caracterizado por uma personalidade capaz de se acomodar aos ajustamentos de forças externas e à intensificação dos estímulos nervosos.

A vida nas grandes cidades instituiu ainda, por meio da divisão social do trabalho, a noção de especialização, numa sociedade marcada

²¹² SIMMEL, Georg, "The Metropolis and Mental Life" In: WOLFF, Kurt H. *Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1950.

²¹³ É interessante notar que Anthony Giddens, ao formular a sua teoria do "desencaixe social" segue diretamente pelo caminho que Simmel abriu com seus estudos sobre a metrópole e a vida mental.

pela economia monetária, cujas relações deveriam se pautar pela pontualidade, pelo cálculo, pela exatidão e pela racionalização das condutas. As experiências óticas e neurológicas dos indivíduos foram influenciadas pelos gestos repetitivos propiciados pelo ritmo fordista-taylorista de produção. A cidade e sua movimentação pressupõem o estímulo incessante do corpo humano a fim de que ele responda às provocações externas. Essa experiência vivenciada pelo homem moderno, segundo Walter Benjamin, seria “*semelhante às práticas do operário manuseando as máquinas e aos estímulos ritmados e frenéticos do cinema para o espectador*”.²¹⁴

Exposto à intensificação de estímulos sensoriais muitas vezes contrastantes e fragmentados, e às seqüências rápidas de hiperestímulos, o habitante da metrópole, diante desse quadro que poderia levá-lo ao total esgotamento de suas forças, a fim de se autopreservar, adota o que Simmel descreveu como a “*atitude blasé*”, típica da vida mental metropolitana.

O indivíduo blasé, via de regra imerso numa vida intensa, exige dos seus nervos reações imediatas que, ao longo do tempo, tendem a cessar. Paralelo a isso, perante reações contraditórias, o indivíduo se vê forçado a posicionar-se intensamente, estirando seus nervos ao seu limite, gastando suas últimas reservas, não encontrando forças e nem tempo para recuperar-se, o que se faz acompanhar, quase sempre, por uma reserva em relação ao outro, podendo chegar à aversão e estranheza mútuas. Essa reação deve ser entendida como uma espécie de pane na capacidade de reação do indivíduo, à imensidão de sensações e estímulos que a vida na cidade e a modernidade acarretavam.

“A atitude blasé resulta primeiro das simulações contrárias, de mudanças rápidas e bastante comprimidas dos nervos. Uma vida em busca ilimitada de prazer torna uma pessoa blasé porque ela agita os

²¹⁴ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2a ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p.41.

*nervos à sua reatividade mais forte por tanto tempo que eles acabam cessando de reagir por completo... Por meio da rapidez e contrariedade de suas mudanças, impressões inofensivas forçam tais respostas violentas, dilacerando os nervos tão brutalmente de um lado para o outro que suas últimas reservas de força são gastas; e caso se permaneça no mesmo meio, não se tem tempo de reunir novas forças. Surge assim uma incapacidade para reagir a novas sensações com a energia apropriada”*²¹⁵

Em 1927, o cronista Guilherme de Almeida, em sua coluna diária chamada “Cinematographos”, apresenta-nos uma crônica em que a personagem, identificada com o homem de seu tempo, habitante da cidade e exposta aos vários estímulos que o processo de modernização trouxera em seu bojo, reconhecia-se como um homem blasé.

Hiperestimulado pela exposição intensa aos novos aparatos da modernidade, à multidão da rua, ao burburinho dos bondes e às buzinas dos automóveis, ele conta que havia se tornado um homem apático cujos “*nervos e espírito*” buscavam “*sensações novas*” que pudessem tirá-lo da rotina incessante de estímulos simultâneos típicos das grandes cidades e que pudessem amenizar sua astenia.

E para isso contava com o cinema:

“(...) E o bom amigo falou:

Sou um homem gasto! Um “blasé”! Preciso, para os meus nervos e para o meu espírito, de sensações novas. Anseio pelo imprevisto, pelo inesperado. Por isso, vou ao mesmo [o cinema]. Procuro as fitas de mistério, os tenebrosos romances de amor, as

²¹⁵ SIMMEL, Georg. “The Metropolis and Mental Life” In: WOLFF, Kurt H. Opus cit., 1950, p.414.

*aventuras complicadas de desfecho surpreendente...
São um bálsamo para a minha astenia*".²¹⁶

Novo aparato tecnológico de lazer, consonante com os novos estímulos e ritmos da modernidade, o cinema, segundo Guilherme de Almeida, era a grande esperança da personagem para afastá-la da indiferença e da insensibilidade típicas do indivíduo de atitude blasé, categoria na qual ela se auto-enquadrava.

Segundo a teoria de Simmel, o homem moderno teria desenvolvido a atitude blasé justamente por estar exposto a tantas intervenções sensoriais diferentes, intensas e dinâmicas, típicas da modernidade, como era o próprio cinema. Nesse caso não soaria como um contra-senso buscar justamente no cinema, invenção da modernidade – constituído por ritmos dinâmicos e narrativas construídas por meio de cortes e efeitos sensoriais conseguidos na edição dos fotogramas e nas montagens diacrônicas – um “bálsamo para a astenia”?

Para Simmel, “*nervos superexcitados e esgotados*” criaram um modo de percepção “*fatigada*” ou “*blasé*”, que imaginava o mundo “*em um tom uniformemente insípido e cinzento*”²¹⁷. Justamente por causa desse estado de ânimo é que os habitantes das grandes cidades necessitariam de sensações cada vez mais fortes a fim de despertar novamente sua percepção e seu interesse.

Máximo Gorki, em sua descrição da primeira exibição de imagens em movimento – *L'Arriée d'un Train*, dos irmãos Lumiere, em Paris – nos revela exatamente a idéia presente no argumento de Simmel, que vê no cinema uma superestimulação compensatória frente ao amortecimento sensorial que a vida moderna causa aos habitantes das grandes cidades. Sobre isso, ele escreveu:

²¹⁶ ALMEIDA, Guilherme de. “Arte Muda?”. In: *Cinematographos*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: 27 de agosto de 1927.

²¹⁷ SIMMEL, Georg. “The Metropolis and Mental Life” In: WOLFF, Kurt H. Opus cit., 1950, p.414.

“Diga o que quiser, mas isso [o cinematógrafo] é uma tensão para os nervos... Nossos nervos estão ficando cada vez mais fracos, mais debilitados, estão reagindo cada vez com menos energia a simples impressões da vida diária e anseiam cada vez mais avidamente por impressões novas, fortes, inusitadas, ardentes e estranhas. O cinematógrafo lhes dá isso – e os nervos serão cultivados de um lado e embrutecidos de outro! O desejo por essas impressões estranhas e fantásticas ficará cada vez maior.!(...)”²¹⁸

Há outras interpretações acerca da relação entre o cinema e o espectador, e sobre o sucesso das projeções nas salas escuras que tomam caminhos contrários às apresentadas por Simmel, ratificadas pela descrição de Máximo Gorki. Hugo Mauerhofer por exemplo, em *“A psicologia da experiência cinematográfica”*, de 1949, por meio de investigações, envolvendo relações de passividade, ausência de espírito crítico e isolamento anônimo do espectador dentro da sala escura, chega à conclusão de que o cinema instala um regime particular de consciência em seus espectadores, o qual chamou de “consciência cinema”, que segundo ele seria caracterizado como:

“(...) um fenômeno de fronteira entre a vigília e o sono, afinado ao ‘sonhar acordado’, cuja função básica é oferecer um prazer compensatório, um ‘alívio imaginativo’ que leve o espectador para longe dos problemas de todo dia”. ²¹⁹

²¹⁸ “Gorky on the Films, 1896” In KLINE, Herbert (Org) *New Theatre and Film, 1934 to 1937: An Anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, pp.227-233 Apud SINGER, Bem, Opus cit. 2001, p.147.

²¹⁹ MAUERHOFER, Hugo. “Psychology of Film Experience”, in: MACCANN, Richard Dyer. (Org) *Film: A Montage of Theories*. New York: E.P. Dutton, 1966. – A 1ª. versão foi publicada por Penguin Books Ltd, em 1949. Apud XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.375.

Segundo o autor, o simples ato de ir ao cinema é automaticamente acompanhado de uma mudança psicológica no indivíduo. Ao adentrar a sala de projeção, o espectador se distancia do mundo exterior, de suas fontes de perturbações visuais e auditivas, assim como da realidade trivial do dia-a-dia, numa fuga voluntária da realidade cotidiana.

O estudo sobre os efeitos psicológicos da “situação cinema” desvenda-nos algumas das reações apresentadas por uma pessoa que permaneça por algum tempo dentro de uma sala escura:

“Em primeiro lugar ela sofrerá uma alteração na sensação de tempo, tendo a impressão subjetiva que o tempo passa mais lentamente do que quando, sob o efeito da luz, seja natural ou artificial, somos mantidos a certa distância de nossa experiência temporal. (...) os efeitos psicológicos da permanência dentro de um quarto escuro podem ser agrupados sob um denominador comum: a sensação de tédio, caracterizada pela falta de ‘algo acontecendo’. Um outro efeito psicológico do confinamento visual é a alteração da sensação de espaço (...) quanto menor a capacidade do olho humano distinguir, com clareza, a forma real dos objetos, maior o papel desempenhado pela imaginação, que faz o registro subjetivo do que ainda resta de realidade visível. Essa modificação da sensação de espaço anula parcialmente a barreira entre a consciência e o inconsciente.” ²²⁰

Os efeitos psicológicos das sensações modificadas de tempo e espaço, o tédio e a exacerbação da atividade da imaginação desempenhariam papéis decisivos na “situação cinema”. Assim, o

²²⁰ MAUERHOFER, Hugo. “Psychology of Film Experience”, in: MACCANN, Richard Dyer. (Org) *Film: A Montage of Theories*. New York: E.P. Dutton, 1966. Apud XAVIER, Ismail (org). Opus cit. 1983, p.375.

cinema serve como alívio tanto para o espectador - incluindo aí o leitor blasé da crônica de Guilherme de Almeida - que busca nos filmes de terror e nas tramas de amor adentrar a uma realidade diferente, quanto àqueles que, hiperestimulados pela vida agitada da cidade e portanto também blasé, necessitam de estímulos ainda mais fortes e potentes a fim de aguçar sua percepção morna e desgastada pelos estímulos das cidades.

Desse modo:

*“O cinema é uma necessidade moderna. Ele provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas, oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. (...) O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra das preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana.”*²²¹

De maneira geral, as abordagens sobre o espetáculo cinematográfico sob uma perspectiva psicológica, tem associado o cinema a estados alucinatórios, de hipnose ou de sonho. Para Christian Metz²²², *“a obscuridade da sala de projeção leva a um estado fílmico, que beira o devaneio e possibilita a hipnose coletiva”*. Já Roland Barthes²²³ classifica o momento de assistir ao filme como *“de entrega, imobilidade, não reação e sonho consentido”*. Essas idéias não são novas. Epstein²²⁴ identificava o filme com um sonho. Para ele, ambos seriam *“discursos visuais liberados da ação dentro de um sistema de leitura irracional”*

²²¹ Ibidem, p.380.

²²² METZ, Christian. “O filme de ficção e seu espectador” In: GUATTARI, Félix & METZ, Christian (Orgs) *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980, p.32.

²²³ BARTHES, Roland, “Saindo do cinema” In GUATTARI, Félix & METZ, Christian. Opus Cit, 1980, p.78.

²²⁴ EPSTEIN, Jean. “A imagem contra a palavra” In XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema* Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 299.

No período abordado neste trabalho, os filmes tinham interpenetrado a realidade de forma até então desconhecida por qualquer outro tipo de entretenimento, em parte porque, como veículo fotográfico, tinham como matérias-primas imagens análogas ao “real”. Não à toa que as primeiras platéias encolhiam-se nas cadeiras, quando um trem na tela parava na estação, com medo de que ele avançasse e atropelasse a todos. Novamente aqui utilizamos a descrição de Máximo Gorki, que estivera presente na exibição pioneira do *L’Arriée d’un Train*, em Lyon, e descreveu o impacto das “fotografias em movimento” sobre o espírito humano, revelando-nos os novos potenciais revolucionários e perturbadores dessa nova forma de apreensão/descrição do mundo:

“De repente há um estalo, tudo se apaga e um trem numa ferrovia aparece na tela. Ele dispara como uma flecha na sua direção – cuidado! A sensação que se tem é como se ele se arremessasse na escuridão até onde você está sentado e fosse reduzi-lo (sic!) a um saco de pele estropiado... e destruir esse salão e esse prédio...tornando tudo em fragmentos e pó...”.²²⁵

É importante chamar a atenção para o fato de que o tema do trem nas suas aparições na tela ou nas imagens tomadas dele, era uma presença recorrente nos filmes chamados “filmes de viagens”²²⁶ e muitos dos primeiros filmes, veiculados no início do século XX. O mundo, visto a partir do trem, mostrado como uma paisagem que desfilava rapidamente diante do retângulo da janela, aludia a uma

²²⁵ SEVCENKO, Nicolau. Opus cit., 1998, p.517-518.

²²⁶ Os chamados “filmes de viagens”, entre os anos de 1902 e 1903, especialmente na França, começaram a se tornar populares e figuravam da maioria das produtoras e exibidoras da época. Charles Musser, em sua publicação “The American Vitagraph, 1897-1901: survival and success in competitive industry” In FELL, John.(ed.) *Film before Griffith*, 1983, pp.22-66, mostra que metade dos filmes que aparecem, por exemplo, no catálogo de atrações principais da Cia Vitagraph em 1903 eram assuntos de viagem, como a o tour anual, de 1903, intitulado “sete grandes séries de imagem em movimento” sobre Índia, Japão, Arábia, África, Suíça, Inglaterra e América”.

experiência sensorial da velocidade, que era inteiramente inédita. Estava surgindo uma nova percepção do mundo, mediatizada pelas formas mecanizadas de deslocamento.

O que tornava os filmes ainda mais reais, levando-os a ter um efeito ainda mais poderoso, residia na maneira de como eram processados pelo público. Como Munsterberg observou, os filmes “*passavam em nossas cabeças e pareciam replicar nossa própria consciência*”. Em conluio com o escuro, o cinema exercia um fascínio que embalava o espectador para fora da sua própria realidade e para dentro da realidade do filme, até fundir as duas. O cinema era uma “*verdadeira casa dos sonhos*”, algo “*infinitamente mais real que as ruas barulhentas e as fábricas lotadas*”.²²⁷

Em um cenário constituído por mudanças ocasionadas pelo avanço da tecnologia, das fábricas e de seus apitos, fazia-se mister que as tecnologias de lazer avançassem na mesma direção, se quisessem atrair mais consumidores para seu mercado, devendo adaptar-se às poucas horas de lazer que restavam ao homem urbano e moderno.

“Os ritmos de trabalho e de repouso herdados da vida comunitária rural pareciam incompatíveis com a manutenção da ordem nas ruas e a eficácia do trabalho na fábrica ou na oficina. Os regozijos camponeses, com seus jogos atléticos e barulhentos, transformavam-se em vício e violência no cenário urbano. (...) As formas antigas de vida comunitária foram assim submetidas a pressões constantes e lentas, e seguramente, desmanteladas”.²²⁸

Grande parte da massa urbana, formada por trabalhadores imigrantes e migrantes nacionais desenraizados, despojada dos

²²⁷ MUNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: a psychology study*, 1915. Reimpressão. Nova York: Dover Publications, 1970, p.83.

²²⁸ Tradução nossa. CROW, Thomas. *Modern art in the common culture*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1996, p.30.

elementos tradicionais de suas culturas, por vezes, incompatíveis com a nova organização do trabalho e com o novo ritmo da vida urbana, teve de se adaptar ao novo cenário do entretenimento, ancorado nas novas tecnologias de lazer, proporcionadas pelas inovações técnicas ocorridas durante e logo após a Primeira Guerra.

Como nos lembra Nicolau Sevcenko:

“(...) os personagens desse mundo em ebulição carecem, com urgência, de um eixo de solidez que lhes dê base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsistente”.²²⁹

O desenvolvimento das novas tecnologias de lazer, em especial, o cinema e, como veremos no **Capítulo 2**, sua massificação por meio da disseminação por toda a cidade das salas de cinema, freqüentadas por diferentes grupos da sociedade, facilitou a construção de um novo ‘repertório’ de elementos culturais para preencher o vazio daqueles “desenraizados”, despojados dos elementos tradicionais de suas culturas locais. No novo espaço do cinema que se delineava, configuravam-se novas formas de sociabilidade e de experiências coletivas. Assim:

“(...) Ao comprar seu ingresso, é como se o espectador estivesse procurando preencher os vazios da

²²⁹ SEVCENKO, Nicolau. Opus cit., p.31 e DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Prefácio do livro de PINTO, Maria I.M.Borges. *Cotidiano e Sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo: Edusp, 1994, pp.15-17: “(...) naquele momento, destacavam-se as desigualdades e as tensões da formação da sociedade paulistana. As tensões existentes na cidade podiam ser notadas em meio a um assíduo convívio de múltiplos grupos de atores sociais ou indivíduos, cujos encontros e desencontros se efetuavam num espaço urbano, contíguo e mal consolidado de classes sociais trabalhadoras constituídas por ex-escravos negros e mulatos e por massas de imigrantes estrangeiros em que predominavam italianos do Vêneto, porém sempre entremeados de portugueses, espanhóis, sírios, alemães, etc. O tenso conviver da população paulistana denotava as peculiaridades da economia cafeeira que se manifestavam nas ruas em estreita relação com a vida cotidiana da cidade, em que se podia apreciar um movimentar animado, nem sempre de muito bom gosto aos olhos das elites locais, porém inteiramente outro”.

sua própria experiência, lançando-se numa busca do “tempo perdido”. Ele tenta preencher aquele vazio espiritual que se formou em decorrência das condições específicas da sua vida no mundo moderno: a atividade incessante, a redução dos contatos humanos, e a tendência materialista da educação moderna”. ²³⁰

Ao separar o tempo produtivo do tempo livre, a sociedade industrial – da qual o cinema é o herdeiro espetacular – produziu ela própria técnicas de entretenimento, tendo em vista a ocupação controlada e lucrativa do tempo livre. Desejosos de declarar sua independência fora do expediente de trabalho, os homens recorriam às atividades que lhes dessem prazer. Walter Benjamin²³¹ observa que o mundo do lazer era, antes de tudo, o universo do prazer. “*Quem procura passar o tempo, busca o prazer*”. Em escala ampliada, a indústria cultural e do entretenimento eram fontes de lucro porque permaneciam redutos de prazeres.

Enquanto a mecanização do trabalho provocava freqüentemente desconfiança e hostilidade entre os trabalhadores, a mecanização do lazer suscitava adesão e entusiasmo por parte deles e de seus filhos. Dessa forma, o meio “*intoleravelmente inconsistente*”, que era a própria cidade, foi sendo preenchido, não sem conflitos e adaptações, por uma cultura de lazer urbana que aos poucos foi se ampliando por todo o espaço citadino e englobando os diferentes grupos sociais, onde se configuravam novas formas de sociabilidade e de experiências coletivas.

O universo cultural da cidade acompanhou e colaborou com os ritmos das mudanças, criando novos padrões e identidades culturais específicas da nova metrópole. Como nos lembra José Geraldo Vinci de Moraes, “*seguindo a mesma cadência de crescimento da cidade, os*

²³⁰ TARKOVSKI. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.96

²³¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” In: *Textos Escolhidos*, Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

espaços de lazer e entretenimento do paulistano também se multiplicaram no início deste século [século XX]”.²³²

Esse não era um fenômeno restrito a São Paulo, mas uma realidade própria das grandes metrópoles. Como nos lembra Hobsbawm:

“(...) todos esses fenômenos [da segunda metade do século XIX até o começo do XX] têm duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram nas grandes cidades. São na verdade produtos da urbanização: comercialmente porque, a certa altura, passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento, culturalmente porque os pobres da cidade (incluindo os migrantes recém-estabelecidos de outras partes do país ou do exterior) precisavam de entretenimento. Nesse mesmo período houve o desenvolvimento análogo para as classes médias”.²³³

O lazer, no interior das metrópoles, passa a ter funções sociais bem delimitadas. Associado à idéia de descanso, de repouso, ele liberaria o homem moderno da fadiga e repara-lo-ia das deteriorações físicas e nervosas causadas pelas tensões resultantes das obrigações cotidianas e, particularmente, do trabalho estafante no interior das fábricas.

Nesse sentido, o trabalho de Joffre Dumazedier, falando sobre o final do século XIX e início do século XX, argumenta que, apesar de ter havido *“uma melhoria na execução de algumas tarefas físicas proporcionadas pelo maquinismo, o ritmo da produtividade, a*

²³² HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 pp. 59 e 60 Apud MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.19.

²³³ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.19.

complexidade das relações industriais”, nas cidades grandes, a distância entre o local de trabalho e da habitação aumentava na medida em que a cidade crescia, determinando assim, certamente, um aumento da necessidade de repouso, silêncio e pequenas ocupações sem objetivos.²³⁴

Com relação ao cinema – aqui nos referimos ao que os teóricos chamam de “primeiro cinema”²³⁵ –, podemos dizer que sua função social, enquanto aparato de lazer das grandes cidades modernas, foi além do entretenimento e da distração que proporcionava à suas platéias e criou uma forte empatia no homem moderno, uma espécie de identificação imediata entre o que era projetado na tela e as novas

²³⁴ DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura Popular*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.32.

²³⁵ A historiografia clássica do cinema entende por “*early films*” o período das duas primeiras décadas do cinema, onde se destaca um primeiro período (1894-5 a 1906-8), não narrativo, e um segundo período (1906-8 a 1913-5), de crescente narrativização. Sob essa perspectiva, as produções desse período são vistas como infantis em certa medida, experimentais, uma espécie de fase preliminar onde as tentativas primordiais de construir um discurso especificamente cinematográfico – assentado sobre o sintagma narrativo linear – produziam filmes que não faziam parte, ainda, daquilo que viríamos a conhecer como “cinema”. Porém, em 1989 Gaudreault e Gunning afirmavam em *Le cinema des premiers temps: un défi à l’histoire du cinema?*, assim como Jean-Louis Comolli em seu livro *Cahiers du cinema* em 1971/1972, que estes critérios usados pela historiografia clássica do cinema para analisar os filmes dessa época pertencem a uma visão teleológica “*porque tendem a privilegiar uma lógica da finalidade no exame de uma realidade, quando o cinema de 1895 a 1915 deve, ao contrário, ser medido a partir de suas próprias finalidades sucessivas, ano após ano, ou pelo menos, período após período*”.

Tom Gunning, lembrando que a historiografia tradicional privilegia a questão da continuidade narrativa, utilizando como referência o modelo do teatro e da literatura e não o modelo das artes populares – como a lanterna mágica, os *cartoons*, o teatro burlesco e o *vaudeville* – propõe que certas características dos filmes do chamado “primeiro cinema” configurassem o que ele chamou de “estilo não contínuo”. A resistência a se conceber um filme como um todo que compreende vários planos, a forte ligação com sistemas representativos provenientes da cultura popular da época, a interpelação constante do espectador pelo ator do filme, as abruptas elipses entre os planos, a montagem repetida das cenas, “encavalamentos”, planos criados como *tableaux* alegóricos fora de qualquer linha narrativa clássica e a mistura de encenações e documentários, eram “*elementos de um estilo cinematográfico que não tinha como objetivo primordial dar a ilusão de uma narrativa contínua*” Assim, os primeiros filmes, enquanto objetos de pesquisa, vinham sendo, até o surgimento dessa nova perspectiva de análise, abordados pela história do cinema sob o ponto de vista do cinema narrativo clássico. Essa nova historiografia e novas pesquisas porém, vem descobrindo no primeiro cinema algo mais do que balbucios infantis de uma linguagem: uma lógica e um projeto que não se relacionam imediatamente com aquilo no que o cinema se transformaria posteriormente. Ver também COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995 e MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Pairus, 1997.

sensações despertadas nos indivíduos trazidas no bojo do processo de modernização das cidades.

Kracauer, escrevendo em 1926, argumentou que os divertimentos baseados na “distração” (entretenimento), isto é, em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas, como era o caso do cinema dos primeiros anos do século XX²³⁶, eram “*expressivos, como um reflexo da anarquia descontrolada do nosso mundo*”. O autor observou que:

*“A platéia se reconhece na pura exterioridade. Sua própria realidade é revelada na seqüência fragmentada de esplêndidas impressões... Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas.”*²³⁷

Para Kracauer, Walter Benjamin e muitos de seus predecessores, essa ampla escala do divertimento sensacionalista foi um sinal dos tempos: “*o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria*”. Para além de uma explicação mais estritamente socioeconômica, eles conceberam a comercialização do ‘suspense’ como um reflexo e um sintoma (assim como um agente ou catalisador) da modernidade

²³⁶ O início de cinema culminou com uma tendência de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo os filmes gravitavam em torno de uma “estética do espanto”, também chamada por Tom Gunning de “cinema de atrações” e que marcou os filmes feitos antes de 1906, os quais se centravam no espetáculo, deixando de lado qualquer preocupação com a integração da narrativa, o que veio a ocorrer posteriormente, com o surgimento da narrativa clássica inaugurada por Griffith em seu filme de 1915, *The Birth of Nation*. Os filmes seriados do início da década de 1910 como *The Perils of Pauline* e *The Exploits of Elaine* aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, lutas elaboradas, perseguições e resgates no último minuto. Não é de se surpreender, portanto, que a vanguarda, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado dessas séries, e do cinema em geral, como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs) *O cinema e a Invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, .pp136-137

²³⁷ KRACAUER, Siegfried. “The Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palaces” In *New German Critique*, v.40, pp.91-96.,1987 Apud SINGER, Ben. Opus cit, 2001, p.137.

neurológica. A intensidade crescente dos entretenimentos populares correspondeu à nova estrutura da vida diária.²³⁸

Para Kracauer, o trabalho alienado e a experiência urbana, requerem compensação, porém, segundo ele, a necessidade de compensação só pode ser sanada em termos da mesma esfera superficial que impôs sua carência. Ou seja, as excitações compensatórias do entretenimento popular reproduziam o próprio registro do hiperestímulo que viciava a experiência moderna. Nesse sentido o “*sensacionalismo popular* [incluindo aqui o que se chama de primeiro cinema] *compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna.*”²³⁹

A estética da excitação e da estimulação sensorial, para Krakauer, assemelhou-se ao tecido da experiência urbana e tecnológica. Walter Benjamin considerou esse conceito uma década mais tarde, em dois de seus ensaios: um de 1936 sobre a obra de arte e outro de 1939 sobre Baudelaire;

“o cinema”, afirmou, “corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje”²⁴⁰.

Os choques e intensidades sensoriais da vida moderna constituíram um paralelo com o ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto, fazendo Benjamin comparar o ritmo do cinema com o das linhas de produção no interior das fábricas:

²³⁸ SINGER, Ben. Opus cit, 2001, p.137.

²³⁹ KRACAUER, Siegfried. “The Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palaces” In *New German Critique*, v.40, pp.91-96.,1987 Apud SINGER, Ben. Opus cit, 2001, p.93.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica” em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1995 e “Some Motifs in Baudelaire” p.175. Apud SINGER, Ben. Opus cit, 2001, p.138.

“Em um filme, a percepção na forma de choques foi estabelecida como um princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de recepção no cinema”²⁴¹

Se, no início, o hiperestímulo moderno transpôs-se para a estética do entretenimento popular, conformando os primeiros filmes do início do século XX, posteriormente, como veremos mais detidamente no primeiro subitem do **Capítulo 2** o cinema, passado o “espanto” da novidade e instalada a narrativa clássica²⁴², potencializa a entrada do espectador num mundo mágico, onde, freqüentemente os percalços do cotidiano eram representados sob a ótica da comicidade.

Nesse sentido, o cinema pode ser apontado como um bálsamo que alivia a “atitude blasé” do homem moderno e dos desenraizados. Por isso faziam tanto sucesso as comédias. Não à toa, que as grandes produtoras de cinema norte-americanas passaram a investir, já a partir da Primeira Guerra e durante toda a década de 1920, no gênero da comédia.

Segundo artigo publicado em 1927, na revista A Cigarra:

“Entre os productores americanos parece ter-se chegado á conclusão interessante de que os generos comedia e comedia-dramatica são os mais preferidos pelo publico. Segundo E. M. Asher, autorizada

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. “Some Motifs in Baudelaire” p.175. Apud SINGER, Ben. Opus cit, 2001, p.138.

²⁴² Para alguns historiadores da abordagem clássica do cinema, como Lewis Jacobs, Georges Sadoul e Jean Mitry, os filmes servem especialmente para contar histórias. Para tal finalidade, ele possui uma linguagem própria cuja especificidade reside basicamente num conjunto de regras e procedimentos por meio dos quais se constrói um mundo fictício, perfeitamente homogêneo. Para essa abordagem clássica da história do cinema, estudar o início do cinema implica buscar em seu passado germes dessa linguagem verdadeiramente cinematográfica, quando se começou a manipular satisfatoriamente os vários elementos dessa linguagem – alternância de tempos e espaços, *closes*, campo-contracampo, as tomadas subjetivas, a centralização, os *travellings*, as panorâmicas, as fusões etc – para construir narrativas fluentes e causais é que o cinema teria se transformado num sistema de expressão verdadeiramente artístico, tendo na figura de Griffith e, em especial, seu filme, *The Birth of a Nation*, de 1915, o grande pai fundador da narrativa clássica do cinema. .

personalidade em assumptos cinematographicos e productor de trabalhos da encantadora Corinne Griffith para a First National, mais de cincoenta por cento das producções a serem apresentadas para execução, este anno em Hollywood, pertencem áquelles dois generos.

*(...) o publico que em massa afflue ao cinema, é o mesmo que em massa vive vida quotidiana, a enfrentar toda sorte de dramas da dura realidade. E que, após um dia de trabalho e preocupações, não há pessoa de espirito normal que prefira passar algumas horas num cinema, entre suspiros e lagrimas mal contidas. De sorte que o genero comedia ou mesmo comedia-dramatica, a téla, reflete a propria vida pelo seu aspecto inevitavel de incidentes, cuja comicidade natural lhe serve para variar e amenisar (sic) a sua não menos reconhecida banalidade”.*²⁴³

Henri Lefebvre, ao analisar as dimensões das alienações do homem moderno, aponta o importante papel social que o lazer assumira na sociedade. Segundo ele, essas alienações:

“(...) levam a um sentimento de privação e a necessidade de ruptura com o universo cotidiano. Essa ruptura poderá, em inúmeros casos, exteriorizar-se por infrações às regras jurídicas e morais, ficando então na área da patologia social; ou então, por meio de outras circunstâncias que proporcionem um fator de equilíbrio, um meio de suportar as disciplinas e as coerções necessárias à vida social. (...) A ruptura poderá levar, ainda, a atividades reais, baseadas em mudanças de lugar, ritmo e estilo (viagens, jogos, esportes), ou então a recorrer a atividades fictícias, com base na identificação e na projeção (cinema, teatro

²⁴³ Revista *A Cigarra*, Ano XIV n.295 SP 02/1927. São Paulo: 1927.

e romance)”.²⁴⁴

Enquanto a mecanização do trabalho provocava freqüentemente desconfiança e hostilidade entre os trabalhadores, a mecanização do lazer suscitava adesão e entusiasmo cada vez maior por parte desses, das camadas mais pobres e dos imigrantes que habitavam os bairros da periferia da cidade. Conforme nos relata Zélia Gattai, o cinema encantava o público e era um lazer muito apreciado, especialmente entre os mais humildes, que freqüentavam as salas de exibição.

Hilda

“Acabávamos de almoçar quando apareceu Hilda, a mais velha das meninas de Dona Regina. Trazia recado escrito para a mamãe. Dona Regina queria saber se podia levar a Hilda também, que a menina chorara a manhã toda querendo ir ao cinema...”

Dona Regina fora criada por vovó Josefina desde que lhe morrera a mãe, ao chegarem da Itália – eram da mesma região vêneta, companheiras de viagem na dura travessia de navio. Agora, coitada, labutava para criar seis filhos, o marido internado num manicômio. Boa costureira, trabalhava como diarista em casas de famílias ricas. Levava o barco avanti (sic!) a duras penas. Mamãe era seu porto de arrimo.

(...) A infância de Hilda não era alegre e sua adolescência não seria mais risonha. Cozinhava para os irmãos, cuidava das irmãs menores. Cumpria a lei dos pobres. Era a mais velha, não?

(...) Mamãe lia o bilhete. Hilda, olhos inchados, fixos em seu rosto, querendo descobrir-lhe as reações. Acompanhou a contagem discreta e sutil em seus dedos. Ela parava no sexto dedo. Começaram os cálculos

²⁴⁴ LEFBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L’Arche, 1958.

mentais – mamãe com um olho aberto, perdido no espaço, o outro semicerrado, voltado para dentro, espiando certamente a operação de aritmética que fazia. Os lábios em movimento, silenciosos. Por fim o resultado:

- Nove! É! – suspirou mamãe – nove mil réis é o que vai me custar. A menina ali plantada, aflita, à espera da demorada resposta.

(...) Por fim, Dona Angelina resolveu terminar com a agonia da menina, entrou no assunto tão aguardado. Parecia contente da boa ação que iria praticar.

(...) Louca de alegria, Hilda nem se lembrou de agradecer, de dizer até logo. Partiu a toda”.²⁴⁵

Juntamente com as funções sociais já apontadas anteriormente, a saber, a de repouso, diversão e entretenimento; as novas tecnologias de lazer, especialmente o cinema, podem ser identificadas com a função social de “desenvolvimento”²⁴⁶ da personalidade, permitindo uma maior participação social do indivíduo na medida em que lhe oferece novas possibilidades de integração voluntária à vida social, de experimentar novas sociabilidades, freqüentar novos espaços recreativos, culturais e sociais.

A multiplicidade e a fragmentação dos estímulos e dos instantes não existiam sem a invenção de situações de unificação e de reunião da experiência urbana coletiva. A produção e o consumo de massa tornavam os novos aparatos de transporte, comunicação e especialmente de lazer mais acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, de diferentes grupos sociais.

²⁴⁵ GATTAI, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979, p.30

²⁴⁶ A idéia de “desenvolvimento” aqui é usada originalmente por DUMAZEDIER, Joffre Opus cit. p. 34, porém pode ser entendida como uma forma de “enraizamento” proporcionado pelo cinema na medida em que ele possibilita a construção de novas sociabilidades entre os sujeitos sociais que freqüentam as salas de cinema e que imitam os astros e estrelas dos filmes, no modo de vestir, na linguagem e nos comportamentos.

Guilherme de Almeida não deixa de notar esse fenômeno quando escreve que o cinema foi-se tornando popular na cidade, reunindo em um mesmo espaço físico:

“(...) tanto o engraxate que se introduz sorrateiro e invisível nas arquibancadas barulhentas, como a orquídea moderna de pérolas que se enrosca como uma jóia no estojo aberto das frisas:-- todas essas classes sociais se achatam numa homogeneidade rara”.²⁴⁷

Porém, o autor nos deixa claro, por meio de sua visão elitista, que o fato de o cinema proporcionar a reunião, numa mesma sala, de pessoas de diferentes grupos sociais, como o engraxate e a senhora de pérolas, não os iguala: enquanto o primeiro ocupava *“sorrateiro e invisível as arquibancadas barulhentas”*, a segunda sentava-se nas frisas, de onde tinha uma visão privilegiada da tela e assistia ao filme sem ser incomodada por barulhos, segundo o autor, próprios das arquibancadas, onde fica a *“ralé”*.

É exatamente essa questão que vamos trabalhar no próximo capítulo: o quanto a adequação dos novos espaços de lazer - especificamente das salas de cinema -, suas localizações no espaço urbano e a conformação de seus ambientes internos - eram representativos da organização social da época e do tipo de urbanização que se configurou na cidade.

²⁴⁷ ALMEIDA, Guilherme de. “Fan”. In: *Cinematógraphos*. Jornal O Estado de São Paulo. São Paulo:16 de junho de 1927.

CAPÍTULO 2

A geografia das salas de cinema e a conformação espacial de novas sociabilidades e lazeres.

“Não existe, na verdade, uma história do cinema que começa, por exemplo, em 1895, mas uma história das imagens em movimento projetadas em sala escura, que remonta, pelo menos no Ocidente, a meados do século XVII, com a generalização dos espetáculos de lanterna mágica. O cinema, tal como o entendemos hoje, não seria senão uma etapa dessa longa história.”²⁴⁸

2. 1 O cinematógrapho nos EUA, o espetáculo e a domesticação dos costumes: dos *vaudevilles* ao código Hays

Datar o nascimento do cinema não é tarefa fácil. Não por falta de informações ou testemunhos deixados sobre as primeiras projeções do cinematógrapho, mas sobretudo, porque não há consenso, nem mesmo entre os historiadores que estudam o tema, sobre qual perspectiva adotar quando o assunto é a sua ancestralidade.

Essa questão pode nos parecer, hoje em dia, um tanto sem sentido já que se naturalizou a idéia de que o cinema nasceu, oficialmente, com a projeção, pelo cinematógrapho dos irmãos Lumière, na primeira sessão pública e paga realizada no *Salon Indien du Grand Café Paris*, no dia 28 de dezembro de 1895, de dez títulos, cada qual com variação entre 38 a 49 segundos; tendo sido amplamente divulgado por meio de cartazes espalhados pela cidade.

²⁴⁸ MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: The american screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990, p.54.

3

LE CINÉMATOGRAPHE
SALON INDIEN
GRAND CAFÉ
14, Boulevard des Capucines, 14
PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon.	5. Les Forgerons.
2. La Voltige.	6. Le Jardinier.
3. La Pêche aux Poissons Rouges.	7. Le Repas.
4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon.	8. Le Saut à la Couverture.
	9. La Place des Cordeliers à Lyon.
	10. La Mer.

4

Cartazes de anúncio da primeira exibição pública e paga do Cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 28 Dezembro de 1895 no Salon Indien du Grand Café, Paris, cuja programação era composta pelos seguintes filmes:

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon / Train Arriving in a Station (Lyon) - 46 seconds

La Voltige / Horse Trick Riders- 46 seconds

La Pêche aux poissons rouges / Fishing for Goldfish - 42 seconds

Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon / Congress of Photographers - 48 seconds

Les Forgerons / Blacksmiths - 49 seconds

Le Jardinier (l'Arroseur arrosé) / The Gardener - 49 seconds

Le Repas (de bébé) / Feeding the Baby - 41 seconds

Le Saut à la couverture / Jumping Onto the Blanket - 41 seconds

La Place des Cordeliers à Lyon / Cordeliers Square (Lyon) - 44 seconds

La Mer / The Sea - 38 seconds

persistência retiniana realizados por Plateau²⁵², pelos exercícios de decomposição do movimento produzidos por Marey²⁵³ e Muybridge²⁵⁴, pela reunião das várias descobertas num único aparelho por homens como Edison²⁵⁵, Skladanowsky²⁵⁶, Leroy²⁵⁷ e Lumière²⁵⁸; assim, nem sempre é fácil perceber diversidades e descontinuidades de sua história.

²⁵² O físico belga Joseph-Antoine Plateau foi o primeiro a medir o tempo da persistência retiniana.- fração de segundo em que a imagem permanece na retina. Ele descobriu que, para que uma série de imagens fixas dêem a ilusão de movimento, é necessário que se sucedam à razão de dez por segundo. Em 1832, Plateau inventou um aparelho formado por um disco com várias figuras desenhadas em posições diferentes (Fenacistoscópio). Ao girar o disco, elas adquiriam movimento. A idéia era apresentar uma rápida sucessão de desenhos de diferentes estágios de uma ação, criando a ilusão de que um único desenho se movimentava. Porém, sabe-se que o fenômeno da persistência da retina, que é fisiológico, nada tem a ver com a sintetização do movimento. Ele constitui, ao contrário, um obstáculo à formação das imagens animadas, pois tende a superpô-las na retina, misturando-as entre si. Dessa forma, o que fez com que o cinema funcionasse como aparato técnico foi a existência de um intervalo negro entre a projeção de um fotograma e outro, intervalo esse que permitia atenuar a imagem persistente que ficava retida pela retina. Assim, o fenômeno da persistência da retina explica o fato de não vermos esse intervalo negro que existe entre um fotograma e outro, dando-nos a impressão de um *continuum*. Na verdade, a síntese do movimento se explica por um fenômeno psíquico- e não óptico ou fisiológico – descoberto em 1912 por Wertheimer e ao qual ele deu o nome de fenômeno *ph*: se dois estímulos são expostos aos olhos em diferentes posições, um após o outro e com pequenos intervalos de tempo, os observadores percebem um único estímulo que se move da posição primeira à segunda. Conf. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997, p.20.

²⁵³ Etienne-Jules Marey (1830 - 1904) foi um cientista que se dedicou ao registro do movimento criando variados aparelhos, mas, mais especificamente, foi através da cronofotografia que ele despontou como um dos precursores do cinema. Marey era antes de tudo um fisiologista preocupado em ver o invisível. Marey teve formação médica e sua tese de 1859 versa sobre a circulação do sangue. Ele passa a rejeitar os métodos de análise de sintomas que se utilizem apenas dos sentidos, prefere as máquinas que deixam sua própria escrita, que produzem seus próprios signos, signos da própria natureza. São esses signos que devem ser analisados pelo médico para a apreensão do funcionamento do organismo. O primeiro aparelho desenvolvido por Marey foi o esfígmógrafo (sphigmographe) em 1860, que permitia o registro das ondas de compressão sanguínea das pulsações humanas.. Até o ano de 1870 Marey dedicou-se às análises dos órgãos e sistemas do interior dos seres vivos. Neste ano ocorre uma mudança em seus trabalhos, pois passava a dedicar-se a aspectos do comportamento locomotor. Iniciou seus estudos pelo comportamento dos tipos de marcha desenvolvidas pelo cavalo. O cavalo foi o animal escolhido em função de sua importância nos transportes do século XIX. Foi desenvolvido então um aparelho denominado Cronógrafo, que tinha a capacidade de registrar os diferentes momentos nos mais diferentes tipos de marcha como trote ou o galope. Até aqui seus esforços foram endereçados para a compreensão da movimentação de um animal terrestre. Ainda nos anos 1870, o fisiologista passou a se interessar pelo voo dos pássaros. Começou a desenvolver mecanismos que permitiam a análise da locomoção aérea, através do estudo dos movimentos das asas de pombos. Utilizou pela primeira vez um sistema de captação eletromagnético. Uma espécie de interruptor era colocado nas asas de um pombo e a cada batida ocorria a passagem de

Como afirma Sauvage²⁵⁹

“As histórias do cinema mais correntes, são sempre histórias da sua positividade técnica, a história das teorias científicas da percepção e dos aparelhos destinados a operar análise/síntese do movimento, cegas, entretanto, a toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário”

corrente elétrica que acionava os eletroímãs que estavam ligados às alavancas inscritoras. Além disso o sistema desenvolvido para captação da variação de pressão usado no cavalo era adaptado para a análise dos movimentos de contração da musculatura peitoral responsável pelo batimento das asas. Cada um desses sensores e as respectivas alavancas inscritoras deixavam seus registros sobre o cilindro com papel esfumado Marey todavia necessitava de um novo instrumento que permitisse o registro do voo das aves. À partir de 1880 ele iniciou seus estudos fotográficos que passaram a permitir uma aproximação mais eficiente do movimento.

²⁵⁴ Eadweard Muybridge fotógrafo e investigador nascido na Inglaterra no dia 9 de abril de 1830, conhecido principalmente por seus experimentos com a geração do movimento. Suas investigações sobre a decomposição do movimento iniciadas em 1872 foram realizadas de forma paralela com os trabalhos de Étienne Jules Marey. Em 1878, e graças ao encargo do homem de negócios Leland Stanford, conseguiu fotografar uma égua galopando com uma série de vinte quatro fotogramas. Cada uma das câmeras foi colocada de forma paralela ao trajeto da supracitada e com um cabo ligado ao disparador de cada câmera que se interpunha no citado trajeto a fim de que durante o galope a égua foi acionando as câmeras. Este experimento fotográfico é conhecido pelo título de "O Cavalo em movimento" e nos mostra algo que já havia afirmado Étienne Jules Marey e que sem impedimento não havia conseguido demonstrar, o cavalo quando galopa mantém os quatro cascos no ar de uma vez sem manter apoio algum sobre o terreno, embora o olho humano não capte. O sistema foi precursor para o posterior desenvolvimento das câmeras de cinema. Muybridge utilizou esta técnica em muitas outras ocasiões para fotografar pessoas e animais a fim de estudar seus movimentos, chegando a colaborar com Étienne Jules Marey em Paris, em 1881.

²⁵⁵ Edison desenvolveu o Kinetoscope, uma caixa de madeira que funcionava à base de moedas e que permitia a uma pessoa assistir a um pequeno filme Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze (gravação de um espirro) foi o primeiro filme a ser registado em Janeiro de 1894. Em abril desse mesmo ano, Nova Iorque assiste à estréia do primeiro salão Kinetoscope. Thomas Edison adquire o seu próprio sistema de projecção, o Vitascope, e inicia a projecção de filmes em 1896. No final da década outras empresas surgem no mercado, entre elas a Biograph e a Vitagraph, e no meio de sucessivos processos judiciais por causa de patentes, o cinema começou a ganhar público entre as classes trabalhadoras.

²⁵⁶ Max Skladanowsky, alemão de origem polonesa, junto com seu pai e seu irmão, viveram durante anos da projeção ambulante de "fantasmagorias" (espetáculo de lanterna mágica). Entre 1892 e 1895, Max Skladanowsky, que conhecia muito bem película recentemente desenvolvida pela Kodak, perfurada e em 35mm, aperfeiçoa seu aparelho, relativamente mais simples que o dos irmãos Lumière (bioscópio), que finalmente apresentará no "Wintergarten" de Berlim, quase dois meses antes da projeção dos Lumière no *Café Indien* de Paris o 28 de Dezembro de 1895. Mas o fato é que o aparelho Skladanowsky, diferentemente do de Edison, projetava suas imagens sobre uma tela branca, aproximando-se assim ao que contemporaneamente distinguimos como parte do dispositivo filmico convencional.

Acreditamos que o cinema não pode ser reduzido apenas a máquinas de projeção, imagens animadas e sessões públicas. Sua história compreende algo mais que as pesquisas científicas de laboratório²⁶⁰. Ela envolve experiências que causaram fascínio pelas imagens em movimento - por vezes difícil de datar cronologicamente - que se prolongaram ao longo de séculos. Nesse sentido, podemos citar o caso dos chineses que viveram por volta de 5.000 a. C., com seus

²⁵⁷ Leroy inventou a primeira máquina de impressão de 3 cores em simultâneo (1862).

²⁵⁸ Os irmãos Lumière, Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (19 de Outubro de 1862–10 de Abril de 1954) e Louis Jean Lumière (5 de Outubro de 1864–6 de Junho de 1948) nasceram em Besançon, na França. Eram filhos de um fotógrafo e dono de empresa de papéis fotográficos. Em 3 de fevereiro de 1895 pediram o registro de “*patente de invenção por quinze anos, para um aparelho que serve para se obter o projetar testes cronofotográficos*”. Em 22 de março eles apresentam o aparelho à Sociedade de Incentivo à Indústria Nacional, em Paris. Lá estão presentes vários investidores e entre eles Jules Carpentier, politécnico, diretor de empresa de mecânica de precisão. Ele simpatiza com o projeto e encomenda a fabricação de vinte e cinco aparelhos, que logo chegou a duzentos. Em 28 de dezembro de 1896 acontece a primeira projeção pública e paga do cinematographo Lumière, no salão do Grand Café, no *bulevar Capucines*. O sucesso foi tão grande que Georges Méliès, diretor do teatro Robert-Houdin, e Marchand, diretor do *Folies-Bergère*, fizeram extravagantes propostas de compra da invenção. Os Lumière recusam todas elas, reservando a exploração do cinematógrafo à empresa Lumière. Fizeram uma digressão com o cinematógrafo, em 1896, visitando Mumbai, Londres e Nova Iorque. As imagens em movimento rapidamente tiveram uma forte influência na cultura popular, com *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* e com os filmes de actualidades, muitas vezes citados como os primeiros documentários - ainda que esse tema seja algo polêmico - tal como *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* ou *Le Déjeuner de Bébé*, incluindo algumas das primeiras tentativas cômicas, o humor pastelão de *L'Arroseur Arrosé*.

²⁵⁹ SAUVAGE, Leo *L'affaire Lumière, enquête sur les origines du cinema*. Paris: Éditions Pierre Lherminier (Collection “Le cinema et son histoire”), 1985, p.97.

²⁶⁰ Arlindo Machado nos fala sobre perspectivas acerca da ancestralidade do cinema que foge à regra da positividade técnica “(*...os estudos do matemático e astrônomo árabe Al-Hazen sobre vários procedimentos que hoje chamaríamos de cinematográficos, de Platão com sua metáfora da caverna, descrevendo o mecanismo imaginário da sala escura de projeção, de Lucrécio, em sua obra De Natura Rerum escrita em 50 aC. que já se refere a algum dispositivo de análise/síntese do movimento, um pré-cinematógrafo capaz obra De Natura Rerum escrita em 50 aC. que já se refere a algum dispositivo de análise/síntese do movimento, um pré-cinematógrafo capaz de desfilar seus fotogramas numa sala escura, de modo a simular um sonho. O que dizer ainda dos cientistas que afirmam que nossos antepassados iam às cavernas para fazer e assistir a sessões de “cinema”. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume forma gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas e à medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, enquanto outras desaparecem nas sombras. Então se pode perceber que, em determinadas posições, se vê uma determinada configuração do animal representado, e a medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele e toda a caverna parece se agitar em imagens*)”.

jogos de sombras, projeções sobre paredes, de figuras humanas, animais ou objetos recortados e manipulados e sobre os quais o operador narrava a ação, quase sempre envolvendo príncipes, guerreiros e dragões.

No século XV, Leonardo da Vinci anunciou o princípio da câmera escura, desenvolvido no século XVI pelo físico napolitano Giambattista Della Porta, que projetava em uma caixa fechada, com um pequeno orifício coberto por uma lente, raios refletidos por objetos exteriores, fazendo com que a imagem, invertida, aparecesse no interior da caixa.

As primeiras experiências de animação ocorreram com a chamada "lanterna mágica", inventada por Christian Huygens, no século XVII. Foi o primeiro instrumento de projeção que usava luz artificial e uma lente, considerada por muitos teóricos a precursora do cinema. No século XIX, havia todo um universo de manifestações como a fantasmagoria das projeções de Robertson²⁶¹, modalidades de espetáculos de massa como os prestidigitadores de feiras e quermesses e o teatro ótico de Reynaud²⁶²

animadas” MACHADO, Arlindo, “Apresentação” In COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995 (Coleção Clássica), p.XII.

²⁶¹ Étienne-Gaspard Robert, mais conhecido como Robertson. exibia suas fantasmagorias - um tipo de espetáculo luminoso exibido por mágicos e cientistas no final do século XVIII - usando a lanterna mágica, invocando o sobrenatural com a projeção de imagens de espíritos dos mortos em misteriosos ambientes, com encenações dirigidas. Ao longo do século XVIII as lanternas passaram a projetar também animações, momentâneas ou contínuas, a partir de placas mecanizadas, engendrando espetáculos com efeitos de “substituições, desaparecimentos, aparições bruscas, movimentos contínuos”. A pintura dessas placas, entretanto, era uma arte difícil e para se obter vistas de qualidade eram necessárias muitas horas, às vezes dias, de trabalho, onde artesãos, pintores, gravadores, ou miniaturistas profissionais, precisavam de muita habilidade. Sobre esse tema consultar MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP, 2003 e MUSSER, Charles. *History of American Film Series*, v. 1, *The emergence of cinema in America*. New York/Toronto/Oxford: Charles Scribner's Sons/Collier Macmillan/Maxwell Macmillan, 1990.

²⁶² Em 1877 Émile Reynaud, um professor francês, construiu um aparelho chamado praxinoscópio, que consistia em uma espécie de latinha, no interior da qual colocava-se uma tira de papel, com uma sequência de imagens de animais e pessoas. Ao rodar a latinha, as imagens eram refletidas em fitas transparentes e ganhavam movimento. Com seu aperfeiçoamento, passou-se a usar jogos de espelhos para projetar as imagens e posteriormente, criou um sistema que reunia um conjunto de espelhos e fitas com pinturas em vidro bobinadas. As placas de vidro, bem espaçadas e tracionadas, eram pintadas, uma a uma, pelo próprio Reynaud, num trabalho que demorava meses. Em compensação, o resultado qualitativo da projeção de animações melhorou significativamente, o que ficou conhecido, em 1892, como teatro óptico, que possibilitou projeções ininterruptas, com até dez minutos de duração.

9

Émile Reynaud e seu aparelho praxinoscópico, em que projetava suas pantomimas luminosas

Charles Musser²⁶³ também nos lembra, oportunamente, que a história do cinema não inclui somente as “*imagens fotográficas projetadas na tela para um grupo de pessoas*” – como habitualmente hoje se define o cinema – mas inclui também formas individualizadas de exibição de imagens em movimento, que não envolviam projeção coletiva, como no caso do Kinetoscópio²⁶⁴ e do mutoscópio²⁶⁵, que projetavam filmes curtos, porém muito populares na época como o *Sandow* (Edson/Dickson/Heise, março 1894) que mostrava o artista Eugene Sandow exibindo seus músculos da mesma maneira como ele se apresentava ao vivo, quando atuava para “quadros vivos”, acompanhado de música; *Cock fight* (Edson, James White/Heise, dezembro 1896), mostrava uma briga de galos que teve de ser refilmada, já que a primeira versão, de 1894, perdeu-se e *Anabelle serpentine dance* (Edson/James White/Heise, dezembro 1895) mostrava a dançarina Annabelle Ehitford executando uma dança muito popular no final do século XIX. Todos eles foram feitos no estúdio da Cia. Edson, o *Black Maria* ²⁶⁶

²⁶³ MUSSER, Charles. *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. New York/Toronto/Oxford, Charles Scribner's Sons/Collier Macmillan/Maxwell Macmillan, 1990, p.1.

²⁶⁴ O Kinetoscópio foi desenvolvido em 1894 por William Kennedy Laurie Dickson, homem que trabalhava nos laboratórios de Thomas Edson em West Orange, em New Jersey. Possuía um visor através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme onde apareciam imagens em movimento de lutas de boxe, bailarinas, cenas eróticas, números cômicos, animais amestrados ou quadros da Paixão de Cristo.

²⁶⁵ O mutoscópio era uma máquina que exibia imagens fotográficas por um visor. Eram imagens semelhantes aos fotogramas dos filmes, só que impressas em papel. Um mecanismo folheava estas fotos, dando a ilusão do movimento. Ele também fora inventado por Dickson (o mesmo que desenvolveu o kinetoscópio nos laboratórios de Thomas Edson) em 1895.

²⁶⁶ COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995, p.11.

1

Black Maria Studio, de Thomas Edison, East Orange, New Jersey, 1894.

Black Maria foi o estúdio de produção de Thomas Edison em West Orange, em Nova Jersey. É considerado por muitos como “o primeiro estúdio da América”. Sua construção começou em 1892 e terminou no ano seguinte com um custo de \$637,67. O *Black Maria*, de acordo com sua equipe de funcionários, era um lugar pequeno e incomodo para trabalhar. Os empregados de Edison, como de W.K. Dickson e Jonathan Campbell foram os que inventaram esse nome, entretando o próprio Edison, chamou-o de “*DogHouse*”. O *Black Maria* foi todo pintado de preto, uma grande janela foi aberta no teto aberta para que entrasse a luz solar, a produção das películas necessitava de luz. Edison criou uma plataforma giratória para poder acompanhar a luz do sol por todo dia. Quando a notícia da nova invenção se espalhou, artistas de todo o país iam até lá para conhecer. Dançarinos, mágicos e artistas de vaudeville trabalharam nessas produções de Edison. Em 1901 ele já não produzia mais nada e em 1903 Edison o demoliu. O Parque Nacional dos Estados Unidos mantém até hoje uma reprodução do *Black Maria* construída em 1954, em lugar que ficou conhecido como ponto histórico nacional de Edison em West Orange.

A Edison Manufacturing Company começou a vender os kinetoscópios no mercado aberto, anunciando nas mídias impressas de então. Porém, após algum tempo, um consórcio formado por empreendedores independentes, muitos vindos de carreiras em óptica, fábricas de aço e companhias de eletrônicos, esperando ganhar dinheiro com o cinema, começaram a fazer seus próprios improvisos com a câmera, ignorando os direitos de patente de Edison; além de terem adquirido os direitos para a venda de franquias do Kinetoscópio em territórios dos Estados Unidos e Canadá.

Com o intuito de monopolizar o mercado cinematográfico e acabar com seus concorrentes, Thomas Edison acionou, por meio de seus advogados, os exploradores dos aparelhos cinematográficos, marcando assim um conturbado período, entre os anos de 1897 e 1907, que ficou conhecido como a "guerra das patentes".²⁶⁷

²⁶⁷ Diante da notícia, em janeiro de 1896, de que o cinematógrafo dos irmãos Lumière estava chegando à América, Edison começou a fabricar o Vitascópio – um projetor que faria concorrência direta com o cinematógrafo dos Lumière. É também, dessa época, o desenvolvimento do biógrafo, um projetor capaz de mostrar imagens significativamente maiores (70mm) e mais nítidas do que as de seus precursores – mais tarde, a Biograph adotaria a bitola de 35mm, ocorrendo uma padronização na indústria. Nesse período, as principais companhias produtoras além da Edison e da Biograph, surgiram a Vitagraph, a Selig, a Lubin, a Kalem, Essanay e as francesas Pathé Frères e Star Film/Méliès, além de muitas outras, que por sua vez, sustentavam que poderiam continuar operando sem o consentimento de Edison, que brigava na justiça pela patente. Elas contestaram Edison e ao mesmo tempo litigaram entre si, resultando numa enxurrada de processos, iniciando-se assim a chamada guerra das patentes, que durou 11 anos, de 1897 a 1907. Em dezembro de 1908, depois de muitas brigas envolvendo centenas de processos, os representantes das nove companhias principais, juntamente com a Kleine Optical de George Kleine, um importador de filmes, assinaram um acordo de paz e, sob a liderança conjunta de Edison-Biograph. Sob esse acordo, as companhias se associaram em um consórcio nomeado de *Motion Pictures Patents Company* – (MPPC), criando um *pool* de 16 patentes pertencentes a todos os produtores, que cobriam filmes, câmeras e projetores, estabelecendo o pagamento de *royalties* em troca de licenças para o uso destas patentes. O consórcio firmou um acordo com a Eastman Kodak, a única fabricante de filme virgem de 35 mm de qualidade comercial nos EUA, que passou a vender sua matéria-prima somente para as produtoras licenciadas, que por sua vez também só poderiam alugar seus filmes para distribuidoras também licenciadas e estas, ao final, só poderiam relocar os filmes para os exibidores licenciados e estes só poderiam usar os projetores patenteados. Porém, apesar dessa tentativa de concentração, os produtores e distribuidores independentes continuaram seus negócios e finalmente um distribuidor de Chicago, Carl Laemmle, desligou-se do truste, importando filmes de produtores europeus não comprometidos com o MPPC, conformando sua produtora, chamada de *Independent Motion Picture Company* (IMP). Além da IMP surgiram várias outras companhias independentes como a *New York Motion Picture Company*, *Thanhouser*, *Powers*, *Nestor*, *Defender*, *American Film Manufacturing*, *Champion*, *Solax*, *Majestic*, *Reliance*, *Keystone* etc. Esses independentes criaram uma distribuidora nacional, a *Motion Picture Distributing and Sales Company*, que depois se dividiria em duas distribuidoras rivais, a *Mutual -Film Supply*

CLASS A FILMS
15 Cents per foot

Exhibition Model
Kinetoscope **\$115.00**

EDISON

FILMS AND PROJECTING KINETOSCOPES

THE RECOGNIZED STANDARDS THROUGHOUT THE WORLD

EDISON RHEOSTAT

UNDERWRITER'S MODEL

Approved by The New York Board of Fire Underwriters and the Department of Water Supply Gas and Electricity

The above Rheostat is the result of a series of careful experiments and tests aimed to produce an apparatus to meet every requirement of Municipal Authorities and Motion Picture Exhibitors. The resistance is built up with individual coils of "Climax" wire, and any single coil may be replaced without disturbing any other coil, by simply loosening four set screws. A heavy perforated sheet steel casing thoroughly protects and ventilates the coils. Terminals and adjustable switch are mounted on a non-conducting slate base protected by a sheet steel automatic closing cover. Asbestos covered copper wires connect the various coils with switch contacts and all connections are solderless. A convenient handle facilitates handling, especially when Rheostat is hot. All parts are made with jigs and templates insuring interchangeability.

The above Rheostat is adapted for all models of Edison Projecting Kinetoscopes, and for either 110-125 volts direct current, or 104-110 volts alternating current, and 25 to 30 amperes without excessive heating.

The above features combined with the best materials and workmanship, superior design and construction have produced a PERFECT RHEOSTAT.

CLASS B FILMS
12 Cents per foot

Universal Model
Kinetoscope **\$75.00**

FRONT VIEW
SWITCH AND COVER

REAR VIEW
CASING REMOVED

CAT. NO.	TITLE	CODE	PRICE
K-15189	Rheostat, Underwriter's Model	YESALES	\$25.00

Send for Latest Catalogs and Illustrated Circulars.

EDISON MANUFACTURING CO.,

MAIN OFFICE AND FACTORY, ORANGE, N. J.
Chicago Office, 304 Wabash Avenue,
New York Office, 31 Union Square. Cable Address, Zymotic, New York.

OFFICE FOR UNITED KINGDOM:
25 CLERKENWELL ROAD, LONDON, E. C., ENGLAND.

SELLING AGENTS:

THE KINETOGRAPH CO., 41 East 23rd Street, New York.
PETER BACIOALUPI, 1107 Fillmore Street, San Francisco, 4 ad.
GEORGE BRECK, 250-254 Grove Street, San Francisco, Cal.

DEALERS IN ALL PRINCIPAL CITIES.

6

Anúncio de Filmes e Projetores Quinetoscópio de Edison In The Moving Picture World, June 15, 1907.

Company e a Universal Film Manufacturing Company, esta sob a liderança de Carl Laemmle, cada qual com uma dúzia de produtoras alinhadas a elas, garantindo o suprimento regular de filmes. Por sua vez, o truste de Edison também criou sua distribuidora, a General Film Company, que veio a comprar a maioria das distribuidoras do mercado, menos uma, a de William Fox, que além de não vender ainda entrou com uma ação contra a MPPC, derrotando o truste com 1918, com base na Lei Sherman Antitruste, do mesmo ano, Conf. A.C. Gomes. Do cinematógrafo ao cinema digital. Breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, pp.19 - 28.

Como nos lembra Jacques Deslandes, o sucesso econômico desses aparelhos, contribuíram para criar uma visão lucrativa do cinema:

“É inútil reanimar as controvérsias de anterioridade concernentes às particularidades técnicas dos primeiros aparelhos de projeção ou de filmagem cinematográfica. O fio condutor não está ali. (...) O fato essencial, o ponto de partida que conduziu enfim à realização prática das projeções animadas, é o níquel que o espectador americano fazia deslizar na fenda do kinetoscópio Edison, são os 25 centavos que o passante parisiense pagava em setembro de 1894 para poder grudar os seus olhos no visor do kinetoscópio (...) É isso que explica o nascimento do espetáculo cinematográfico na França, na Inglaterra, na Alemanha, nos Estados Unidos, durante o ano de 1895. As fotografias animadas não eram apenas experiências de laboratório, curiosidades científicas, mas elas podiam, de agora em diante, ser consideradas como uma forma rentável de espetáculo.”²⁶⁸

²⁶⁸ DESLANDES, Jacques. *Histoire comparée du cinema. Tome I: De la cinématique au cinématographe 1826-1896*. Tournai, Casterman, 1966, p.213-214 Apud COSTA, Flávia Cesarino (1995) p.12.

Salão de Kinetoscópios, Detroit, 1895.

O primeiro salão de kinetoscópio foi inaugurado no nr. 1.155 da Broadway, em Nova York em 14 de abril de 1894. Ele continha duas fileiras de cinco máquinas e o espectador pagava 25 centavos, passando de uma máquina para outra, cada qual com um filme diferente.²⁶⁹

Temos como registro oficial que a primeira apresentação de filmes projetados nos Estados Unidos deu-se no dia 21 de abril de 1895, na Frankfort Street, em New York, nos escritórios de Lambda Company. O primeiro projetor de sucesso no país foi o vitascópio, que estreou em apresentação pública e paga no dia 23 de abril de 1896, no Koster and Bial's Music Hall, próximo da Herald Square, em New York. Porém, em 29 de junho, apenas dois meses após a estréia do vitascópio, foi lançado no Keith's Union Square Theatre, o cinematógrafo dos irmãos Lumière.

²⁶⁹ Os negócios com o kinetoscópio prosperaram durante algum tempo, mas logo as vendas começaram a cair. Edison tentou reerguê-las lançando no mercado o cinetofone, combinando o kinetoscópio com o fonógrafo, também inventado por ele em 1877. No cinetofone, o espectador olhava as imagens e escutava, através de um fone de ouvido, uma gravação não sincronizada de um acompanhamento musical. Conf. MATTOS, A. C. Gomes de. *Do kinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.16.

7

8

Cinematógrafo de Auguste e Louis Lumière

A máquina inventada pelos irmãos Auguste e Louis Lumière e exibida publicamente, pela primeira vez, em 28 de dezembro de 1895, em Paris; por ser mais versátil - já que era usada ao mesmo tempo como câmera, projetor e copiadora - e portátil - relativamente leve e acionada manualmente, não dependendo de uma fonte de eletricidade -, destacou-se frente as invenções semelhantes da época.

A facilidade de deslocamento do cinematógrapho dos Lumière permitia a filmagem de cenas de regiões distantes, consideradas exóticas, além de personalidades importantes, o que constituiu a base para os chamados ‘filmes de viagens’ e de ‘atualidades locais’, dando à firma francesa, uma evidente vantagem em termos de competição no mercado. Como nos lembra Arlindo Machado, as salas de exibição dedicadas exclusivamente à difusão de filmes é um fenômeno mais recente. Durante certo tempo, os filmes foram exibidos como curiosidades ou peças de entreato nos intervalos de apresentações ao vivo em circos, feiras, teatros e cafés.

No caso dos centros urbanos dos países industrializados, a exibição de filmes se concentrou em casas de espetáculos de variedades, *“nas quais se podia também comer, beber e dançar, conhecidas como music-halls na Inglaterra, café-concerts na França e vaudevilles ou smoking concerts nos Estados Unidos da América, sendo que neste último floresceu um tipo de estabelecimento conhecido como penny arcade (já que se pagava com uma moeda de um pêni), onde se punha à disposição do público uma grande variedade de máquinas de jogar, o kinetoscópio de Edison.”*²⁷⁰

Os primeiros filmes projetados pelo Vitascópio (de Edison) e pelo cinematógrapho (dos irmãos Lumière) foram exibidos em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em todos os locais onde havia teatro de variedades, os chamados *vaudevilles*.

²⁷⁰ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997, p.78.

“Os vaudevilles tinham surgido a partir dos teatros de variedades – com conotações exclusivamente eróticas – que, em geral, funcionavam anexos aos chamados ‘salões de curiosidades’ (curio halls, que exibiam coisas como mulheres barbadas, anões, bichos de duas cabeças e outras aberrações) dos dime museums (museus cujas atrações custavam dez centavos). (...) Uma sessão típica de vaudeville em 1895 podia incluir um ato de acrobacia de animais, uma comédia pastelão, uma declamação de poesia inspirada, um tenor irlandês, placas de lanterna mágica sobre a África ou lugares considerados exóticos, um time de acrobatas europeus e um pequeno número dramático encenado por um casal de atores da Broadway.”²⁷¹

Inicialmente, os locais onde os primeiros filmes eram projetados, juntamente com diversas outras atrações, eram bastante populares e também um tanto mal afamados por causa da atmosfera, considerada pelos mais conservadores, de “baixo nível”, representadas pelos espetáculos burlescos ali encenados. Os *vaudevilles* eram abominados pelas platéias sofisticadas e pelas pessoas de 'boa família'. Apesar de seu grande potencial lucrativo, essas várias manifestações do chamado “primeiro-cinema”, formavam, aos olhos da moral vitoriana²⁷², um

271 ALLEN, Robert C. “The movies in vaudeville: Historical context of the movies as popular entertainment. In BALIO, Tino (ed). *The American film industry*. Madison University of Wisconsin Press, 1985, p.62.

272 O atual Estados Unidos da América, durante o processo de conquista e povoamento das suas treze colônias, receberam muitos ingleses protestantes cujo credo e filosofia de vida influenciaram profundamente a conformação ideológica da sociedade estadunidense, mesmo após sua independência. A moral vitoriana está ligada ao legado ideológico que esses protestantes deixaram e cujas características principais são a forte repressão sexual, baixa tolerância social, censura e a repressão de novos costumes que divergiam da tradicional educação cristã.

As virtudes vitorianas estão especificamente vinculadas à postura moral. Entendemos a moral vitoriana como o conjunto de respostas, tanto emocionais como intelectuais, a um processo histórico permeado por crises, revoluções e avanços científicos, que marcou o final do

outro mundo, paralelo ao da cultura oficial. Arlindo Machado²⁷³, citando Mikhail Bakhtin diz que este, mesmo sem jamais ter se referido ao cinema em seus escritos, ele descreve maravilhosamente esse mundo, a propósito dos rituais, jogos e festividades populares da Idade Média e do Renascimento:

*“Trata-se de um mundo absolutamente extra-oficial (ainda que legalizado), que se baseia no princípio do riso e do prazer corporal; é um mundo invertido, que possibilita permutações constantes entre o elevado e o baixo, o sagrado e o profano, o nobre e o plebeu. A essas formas de expressão típicas das camadas mais desfavorecidas da população dá-se o nome de realismo-grotesco, no qual compreende um sistema de imagens onde o princípio material e corporal (comer, beber, defecar, fornicar) comanda o espetáculo e onde abundam os gestos e expressões grosseiras, as profanações, as heresias e as paródias”.*²⁷⁴

século XIX e início do XX. São consideradas virtudes, no século XIX inglês, a disciplina, a retidão, a limpeza, o trabalho árduo, a autoconfiança, o patriotismo, entre outros. Em suas conotações sexuais, as virtudes eram caracterizadas pela castidade e fidelidade conjugal, o que gerou a concepção popular do vitorianismo ou da moral vitoriana, como obsessivamente puritana em suas caracterizações. No decorrer deste trabalho trataremos a 'moral vitoriana' como um conceito que representativo da resistência ao processo de modernização - do final do século XIX e início do século XX, cujas características são disciplina, valorização do trabalho árduo, castidade, autocontrol, autoconfiança, fidelidade conjugal, moderação e contenção de comportamentos e sentimentos, rigidez em relação aos seus próprios ideais, retidão, limpeza e seriedade.

²⁷³ MACHADO, Arlindo (1997) Opus cit.. p.XIV.

²⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993 Apud MACHADO, Arlindo (1997) Opus cit.. p.XIV.

Porém, a partir dos primeiros anos do século XX, conforme argumenta Eileen Bowser, já havia uma preocupação por parte dos proprietários dos *vaudevilles*, nos EUA, de atrair um público mais seletivo, mais familiar, desvinculando-o da imagem de “antros de perdição” e “salas de perversões”:

“Antes o vaudeville tinha sido domínio de uma audiência de classe baixa, predominantemente masculina, num lugar onde se vendiam bebidas alcoólicas e onde não era difícil encontrar . Mas no período de 1900 a 1906, os vaudevilles tinham eliminado a venda de álcool, criaram ambiente elegantemente decorados, limpavam os números oferecidos pelos performers e começaram a atrair uma audiência familiar. (...). Filmes eram mostrados também em locais como os dime museums, freak shows, peep shows, espetáculos itinerantes, e eram transportados por todo os EUA por showmen itinerantes. Mas eram os vaudevilles que mais usavam os filmes, e continuaram a usá-los bastante mesmo depois do surgimento dos nickelodeons.”²⁷⁵

Assim, após essa mudança de rumo dada aos *vaudevilles*, ele passa a atrair muitas pessoas que pertenciam às camadas médias, inclusive famílias inteiras.

O que caracterizava esses primeiros filmes projetados nos *vaudevilles*, do ponto de vista formal, era o seu sincretismo representativo e narrativa não linear – diferente do posterior cinema hollywoodiano e sua narrativa clássica, a qual vamos nos ater mais

²⁷⁵ BOWSER, Eileen. “Preparation for Brighton – The American contribution”. In HOLMAN, Roger (ed). *Cinema 1900-1906*. Bruxelas, F.I.A.F., 1986 - Volume I, p.5 Apud COSTA, Flávia C. Opus Cit. p.14.

adiante. Para Tom Gunning, o cinema anterior a 1906, o qual ele chama de “cinema de atrações” é caracterizado como:

*“(...) Em primeiro lugar é um cinema que se baseia na sua habilidade de mostrar alguma coisa. Em contraste com o aspecto voyeurista do cinema narrativo, este é um cinema exibicionista. Há um aspecto do 'primeiro cinema' que representa esta relação diferente que o cinema de atrações constrói com seu espectador: as freqüentes olhadas que os atores dão na direção da câmera. Esta ação, que mais tarde é considerada como um entrave à ilusão realista do cinema, aqui é executada enfaticamente, estabelecendo contato com a audiência. Dos comediantes que interpelam a câmera à gestualidade afetada e reverente dos prestidigitadores nos filmes de mágica, este é um cinema que mostra sua própria visibilidade, disposto a romper o mundo ficcional auto-suficiente [diegese] e tentar chamar a atenção do espectador”.*²⁷⁶

A partir de meados de 1906-7 até meados de 1913-15, os filmes passaram a ser exibidos como atrações exclusivas, marcando um período em que grandes armazéns das principais cidades dos EUA foram improvisados, do dia para a noite, transformando-se em salas de projeção, os chamados *nickelodeons*. Contudo, o preço cobrado pelo ingresso à essas salas era muito baixo para que pudesse funcionar como mecanismo de seleção, e, diferentemente do público que freqüentava os teatros, os cafés ou os próprios *vaudevilles* após o seu período de reforma - entre 1900 e 1906 - constituído por “*uma camada média de composição diversificada*” -, o público dos *nickelodeons* era constituído por “*populações de baixo poder*

²⁷⁶ GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde” In THOMAS, Elsaesser (ed) *Early Cinema: Space-frame-narrative*. London, BFI, 1990, p.60.

*aquisitivo que habitavam os bairros operários das cidades estadunidenses”.*²⁷⁷

*“ Os nickelodeons eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exhibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral de poucos recursos. (...) Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé se a lotação estivesse completa. Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento e por isso eles foram adotados pelas populações de baixo poder aquisitivo.”*²⁷⁸

²⁷⁷ CESARINO, Flávia Costa. Opus Cit p.29

²⁷⁸ HANSEM, Mirian. “Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen*. Volume 34, número 3, outono 1993, p.210.

INT. RIOR OF FIRST NICKELODEON IN TH^E STATES.

Interior do primeiro Nickelodeon nos EUA, Pittsburg, 1905.

Os *nickelodeons* foram febre nos EUA e tiveram seu *boom* de sucesso especialmente entre os anos de 1906 a 1909. Esse novo local de exibição, com programas que duravam não mais que quinze ou vinte minutos e funcionavam durante o dia e à noite, atraía uma nova audiência em massa de espectadores semanais, sendo muitos deles mulheres e crianças das camadas proletárias dos cinturões industriais, que por sua vez aumentaram significativamente diante da onda maciça de imigração para o país, que atingiu números recordes no ano de 1907²⁷⁹

Para Arlindo Machado, os *nickelodeons* tinham particularmente os imigrantes como público principal, “*pois o desconhecimento da língua inglesa interditava o teatro e outras formas de espetáculos baseadas predominantemente na palavra a essas multidões originárias, a maior parte delas, da Europa Central*”.²⁸⁰ Para além da questão da língua, apontamos também a questão econômica: os preços dos teatros eram altos para os bolsos dos mais pobres.

Ao analisar os catálogos dos produtores da época²⁸¹ – do período que vai de 1895 até meados da primeira década do século seguinte, os

²⁷⁹ Sobre os estudos da imigração para os Estados Unidos na virado século XIX deve-se consultar o clássico HIGHAM, John *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism*. New Brunswick: University Press, 1955, pp.106-93. Os trabalhos sobre platéias de imigrantes, em particular das platéias femininas, são de MAYNE, Judith, “Immigrants Women in the Land of Dollars”, New York: Monthly Review Press, 1985, pp.14-5,212-7, e PEISS, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Filadélfia: Temple University Press, 1986, pp.139-62.

²⁸⁰ MACHADO, Arlindo. Opus Cit. p.79.

²⁸¹ É interessante notar que nos Estados Unidos, esse período de transição dominado pelos *nickelodeons* tem algumas particularidades. É uma espécie de intervalo, em que a maioria do público deixa de ser aquela predominantemente pequeno-burguesa dos *vaudevilles* e passa a ser composta por proletários e marginais. Este público operário e pobre é que vai alimentar os grandes lucros dos *nickelodeons*. Curiosamente, os filmes desse período ainda se dirigem àquele público pequeno-burgês branco, que frequenta os *vaudevilles*, mas que representa uma parte diminuta do total do público. Filmes com conteúdos racistas, sexistas, que ridicularizavam os imigrantes e os caipiras recém-urbanizados, bem ao gosto dos burgueses dos *vaudevilles*, eram na verdade consumidos em escala crescente pela massa de proletários dos *nickelodeons*. Isso mostra que os produtores de filmes não se adaptaram imediatamente à explosão de público e de demanda por filmes após 1907. Mas os espectadores dos filmes exibidos nos *nickelodeons* não tinham muitas outras opções de diversão barata. Para este público de trabalhadores pobres, os *nickelodeons* funcionavam como locais de encontro com seus pares de trabalho ou nação, mas não eram espaços de diversão saudável, familiar ou educativa. Conf. COSTA, Flávia C. Opus Cit. p.32.

filmes feitos e veiculados no interior desses locais, registravam os próprios números de *vaudeville*, ou então atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação.

“Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como 'paisagens', 'notícias', 'tomadas de vaudeville', 'incidentes', 'quadros mágicos', 'teasers' (eufemismo para designar a pornografia) (...) Na verdade, o cinema dos primórdios ia buscar nos espetáculos populares não apenas a inspiração e os modelos de representação, mas até mesmo os seus figurantes – basta lembrar que a equipe que trabalhou no célebre *Voyage dans la lune* (1902), de Méliès, era constituída por acrobatas do *Folies Bergère*, cantoras de vaudeville e dançarinas do *Théâtre du Châtelet*.^{282 283}

É importante ressaltar a importância dos filmes da Pathé para o florescimento, entre 1903-1904 e 1907-1909, dos vaudevilles e especialmente dos nickelodeons, nos Estados Unidos da América. No verão de 1904, a Pathé abriu seu escritório de vendas em New York, retirando as representações locais das mãos das produtoras norte-

²⁸² MACHADO, Arlindo. *Opus Cit*, pg.80.

²⁸³ É interessante notarmos que não foi só o “cinema dos primórdios” que “ia buscar nos espetáculos populares a inspiração, os modelos de representação e também seus atores”. Essa regra valeu também para o cinema da era dos grandes estúdios, na década de 1920. É o caso por exemplo, de Lon Chaney. (1 de abril, 1883 – 26 de agosto, 1930), que nasceu no Colorado. Filho de pais surdos, desde a infância aprendeu a língua dos sinais, tendo iniciado sua carreira em 1902, viajando com *vaudevilles* e produções teatrais. Viria a se tornar um dos atores mais versáteis e mais conhecidos do cinema. Representou o *Corcunda de Notre Dame* (1923) e o *Fantasma da ópera* (1925). No filme sonoro, participou de “*O trio fantástico*” (1930). Além de Lon Chaney, temos também a atriz e produtora Ruth Roland (26/08/1892 – 22/09/1937). Nascida em São Francisco, Califórnia. Seu pai dirigia um teatro e ela desde criança trabalhou como atriz de *vaudeville*. Apareceu pela primeira vez nos filmes produzidos por Kalem, em 1909. Em 1915, Ruth Roland participou de uma série de filmes de aventura em 14 episódios intitulada de “*The Red Circle*”. Entre os anos de 1909 e 1927 Ruth Roland apareceu em mais de 190 filmes e mais de 100 episódios de séries.

americanas Vitagraph, e em Chicago, da Kleine Optical. Enquanto as produtoras estadunidenses como a Edison, a Vitagraph e a Biograph produziam uma quantidade limitada de filmes, temas e metragens, a produtora francesa Pathé oferecia um variado leque de novidades, o que para os nickelodeons, que trocavam de programação com muita rapidez, era um fator decisivo.

No início de 1907, a publicação *Views and Films Index* informou que o número de “teatros elétricos” nos Estados Unidos era de aproximadamente 5 mil, e o *New York Dramatic Mirror* estimou que havia 500 apenas na região da Grande New York. Durante todo o ano, em jornais, publicações semanais especializadas e revistas mensais, artigos dedicados à “mania do níquel” mencionaram com regularidade que os filmes exibidos nos *nickelodeons* eram, principalmente, franceses (filmes de *Pathé*) e que eles eram os preferidos do público.²⁸⁴

Em meados de 1908, os filmes da Pathé chegaram a representar até 60% do total de filmes em circulação nos Estados Unidos da América. Segundo Richard Abel, os produtores Pathé,

(...) tinham servido para a legitimação do cinema no mercado norte-americano pela alta qualidade dos seus filmes, aparelhos de filmagem e projeção, e processos de coloração da imagem. Até 1909-1910, os aparelhos de projeção Pathé tinham uma larga aceitação nos nickelodeons dos EUA”.²⁸⁵

Na era do nickelodeons, o aumento do público foi proporcional à crescente preocupação - por parte das instituições tradicionais, ligados à moral vitoriana, e em certa medida também pelos próprios

²⁸⁴ ABEL, Richard, “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.264.

²⁸⁵ ABEL, Richard, “Del esplendor a la miseria” In TALENS, Jenaro & ZUNZUNEGUI, Santos. *Historia general del cine*, vol. III. Madri:Cátedra, 1998, p.30.

produtores norte-americanos e proprietários desses estabelecimentos - em moralizar os conteúdos e as formas de exibição dos filmes, a fim de incorporar à suas platéias, as camadas médias da população.

Surgidos inicialmente como forma de diversão não controlada pelos poderes institucionais, e sendo locais de exibição que concentravam muitos imigrantes, esses espaços começaram a se tornar um problema para as autoridades. Conforme nos informa Robert Sklar:

“O que ainda mais mortificava muita gente nos distritos e subúrbios prósperos da cidade, e nas cidades pequenas de população abastada era a idéia de que os trabalhadores e imigrantes tinham encontrado uma fonte própria de entretenimento e informação – uma fonte não supervisionada e não aprovada pelas igrejas e pelas escolas, pelos críticos e pelos professores, que serviam de guardas e disseminadores da cultura norte-americana oficial”.²⁸⁶

E continua, falando-nos sobre o interior dos *nickelodeons*:

“No meio do alarido de uma rua movimentada num distrito operário, multidões de homens e mulheres, moças desacompanhadas e crianças não-supervisionadas estudavam cartazes lúridos, entravam num teatro e saíam de outro. No interior da sala de espetáculos, a primeira impressão que se tinha era de ranço, de ar parado, de cheiro de suor e de corpos não-lavados. A escuridão era total, excetuando-se a tela e o

²⁸⁶ SKLAR, Robert. *História social do cinema norte-americano*. São Paulo: Cultrix, 1978, p.30.

*fuste d luz do projetor debaixo do teto.”*²⁸⁷

A preocupação com esses lugares de lazer foi traduzida pelas tentativas de institucionalização e normatização - tanto em relação ao conteúdo quanto aos espaços designados para suas projeções - através de mecanismos como a auto-censura e a auto-regulamentação, que apontavam na direção da construção de cinemas espaçosos e elegantes e, portanto, mais adequados para as camadas mais abastadas.

Como nos descreve Flávia Costa Cesarino, há um grande esforço de domesticação destes espaços considerados selvagens, para afastar os temores da gente refinada, como a:

*(...)“diminuição da escuridão absoluta das salas de projeção, presença de lanterninha, eventual presença de um comentador em alguns casos, manutenção de ambientes limpos e arejados.”*²⁸⁸

Na mesma época, alguns artigos e entrevistas veiculados pela grande imprensa estadunidense, condenavam o caráter “ilícito” e “baixo” do melodrama francês, o que envolvia muito mais do que o sensacional e o grotesco. No verão de 1907, por exemplo, um *nickelodeon* de New York anunciou seu programa como “*Direto de Paris, com toda a malícia*”.²⁸⁹ Na mesma linha, a *Variety*²⁹⁰ vilipendiou repetidamente os filmes da Pathé até 1909, onde a tradição francesa do melodrama era apresentada como nitidamente diferente e inferior à

²⁸⁷ Idem, Ibidem, p.31.

²⁸⁸ COSTA, Flávia C. Opus Cit. p.33.

²⁸⁹ “The Nickel Madness”, *Harper's Weekly*, 24 ago. 1907, republicado em *Mast, Movies in our Midst*, pp .49-50 Apud ABEL, Richard. “Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano” In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.278.

²⁹⁰ Ver a crítica de 2 de outubro de 1909 de *The Servant's Good Joke* republicana em *Variety Film Reviews 1900-1920*, New York: Garland, 1983 Apud ABEL, Ricahrd Opus Cit p.278.

“tradição norte-americana”, do “melodrama e seus desfechos brilhantes e alegres”.

“À medida que o boom do nickelodeon foi cada vez mais inscrito na retórica da reforma e da elevação dos costumes – com suas noções 'imperialistas' de responsabilidade pelos 'outros menos afortunados', num registro da idéia de destino manifesto – e descrito como um “desvio... pelas regiões mais baixas do mercado de entretenimento, a Pathé viu-se cada vez mais circunscrita no discurso público estadunidense como representativa de grande parte do que era considerado 'baixo' e 'ilegítimo no cinema'. ”²⁹¹

Marcando esse contexto, muitos governadores e prefeitos estadunidenses, no início do século XX, proibiram a veiculação da maior parte das películas. Em 1908, o prefeito de New York, McClellan, recusou-se a renovar as licenças de funcionamento dos *nickelodeons*, baseando-se sobretudo em pareceres emitidos por autoridades civis e clericais que assim se expressavam em seus ofícios enviados à prefeitura:

“Ações as mais sugestiva e as mais sedutoras, em que se apela apenas às paixões mais baixas e mais diabólicas dos homens, são jogadas na tela para a corrupção de nossos jovens” (...) “As salas escuras, combinadas à influência das imagens ali projetadas, estão fazendo despontar uma nova forma de degeneração”²⁹²

²⁹¹ ABEL, Richard (2001) Opus Cit. p. 279.

²⁹² GUNNING, Tom. *D.W.Griffith and the origins of american narrative film*. Urbana: University of Illinois Press, 1991, p.152

O governo do estado de Massachusetts, no mesmo ano, proibiu a projeção de imagens animadas por mais de dois minutos consecutivos, alegando que elas poderiam causar dano à vista. Além disso,

“(...) por toda a parte eliminou-se a venda de bebidas alcoólicas, censuraram-se vários gêneros de filmes, purificou-se os ambiente de todas as suas excentricidades, na tentativa de domar as pulsões que emergiam nesses lugares, na esperança de atrair um público mais familiar”.²⁹³

Parte da imprensa escrita estadunidense, como nos lembra Arlindo Machado, liderava a guerra contra as “perversidades” do cinematógrapho, em nome da moralidade dos costumes. Um exemplo trazido pelo autor é o que escreveu o editor da revista literária *The Chap Book*, Herbert S. Stone, referindo-se a um excerto da peça encenada na Broadway, *The May Irwin – John C. Rise kiss* (1896) e adaptada ao cinema, onde

“(...) se via, em primeiríssimo plano, os lábios da dupla de atores se unindo num beijo prolongado(...) já no teatro, o efeito desse beijo era uma coisa bestial; mas aumentado em proporções gargantuescas e repetido três vezes, tudo se torna absolutamente repugnante... A imoralidade dos quadros e das estátuas de bronze é pura inocência diante disto aqui”²⁹⁴

Se por um lado havia um discurso uníssono calcado nos ideais da moral vitoriana e conservadora contra os filmes veiculados e contra os locais onde ocorriam suas sessões, representado pela Igreja, pelos

²⁹³ BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: Nasissande du langage cinématographique*. Paris: Nathan, 1990, p.50 Apud MACHADO, Arlindo, Opus Cit, p.82.

²⁹⁴ HAGAN, John. “L'érotisme au cinéma des premiers temps” In *Les Cahiers de la Cinemathèque* 29 (inverno de 1979) Apud MACHADO, Arlindo, Opus Cit. p.83.

governantes e por parte da imprensa; por outro, havia um forte interesse econômico, tanto por parte de empresários e industriais que investiam nesse tipo de entretenimento - constituído pelos donos dos *vaudevilles*, *nickelodeons* - quanto por parte das principais produtoras estadunidenses, como a Biograph e a Vitagraph, as quais interessavam banir do mercado, a então líder francesa Pathé.

Além disso, os produtores e exibidores queriam, não só manter seus negócios em funcionamento, como também ampliar seu público, atraindo para suas salas as camadas médias, cujo poder aquisitivo mais elevado e proporcionaria o crescimento de seus negócios. Para não terem seus cinemas fechados e ainda, para arrebanhar um público letrado e economicamente bem sucedido – que ao contrário dos trabalhadores imigrantes, cujo tempo de lazer era escasso, dispunha de mais tempo livre para 'gastar' consumindo os produtos desse ramo de entretenimento - os empresários do negócio do cinema deveriam associá-lo a um tipo de entretenimento mais familiar, saudável e moralizado.

Enquanto o público dos *vaudevilles* era “*socialmente homogêneo e sexualmente misto, puritano e familiar, o dos nickelodeons era masculino e impedia que qualquer homem de respeito ali trouxesse sua mulher*”. A conquista da respeitabilidade passava a significar a conquista, pelos cinemas, da mulher burguesa. Impunha-se ao cinema retomar uma função de tutela didática e pacificadora diante “*das influências malignas, por parte das classes trabalhadoras, de vícios como o alcoolismo ou das tentações de uma vida de criminalidade.*”²⁹⁵

Nesse sentido, além da adoção da prática da auto-censura e controle sobre a produção, distribuição e exibição dos filmes, que culminou na criação, em 1908, de um órgão auto-regulador, a *Motion Pictures Patents Company* (MPPC) – conforme a nota nr. 22 – os produtores fundaram, no ano de 1909, outro importante órgão a favor da 'moralização' do cinema, o *National Board of Review of Motion Pictures*, em protesto contra o prefeito de New York, George McClennan's que negara, no Natal de 1908, a renovação das licenças

²⁹⁵ BURCH, Noel. Opus Cit. p.130.

de funcionamento dos *nickelodeons*, alegando, como já vimos anteriormente, que o novo meio de comunicação degradava a moral da sociedade.

Amparados pela afirmação constitucional de livre expressão, os donos de teatros como Marcus Loew e distribuidoras de filmes como Edison, Biograph, comandaram um encontro com John Collier do *The People's Institute at Cooper Union* (um escritório civil de pesquisa social) e estabeleceram a *National Review Committee*, que endossava o mérito dos filmes e patrocinava a “nova arte”, que teria o comprometimento de transformar a vida cultural do povo americano. O *National Review Committee* prometia prover linhas razoáveis que definiriam um tipo de filme “aceitável”. Isto não só serviria a seus interesses comerciais, mas também protegeria esposas e filhas de seus membros, que apreciavam o cinema, como todo mundo. Conforme o cineasta George Kline disse, filmes feitos para “*européus e suas colônias*” não serviam a suas próprias famílias protestantes.²⁹⁶

Seis anos depois de McClellan ter fechado os cinemas, os produtores e exibidores atingiram algo que pareceria impossível antes: o apoio do mais poderoso representante da cruzada 'anti-vício' da cidade, o Reverendo Charles Parkhurst, chefe da Igreja Presbiteriana da Av. Madison, em New York; que por sinal, tinha sido o braço direito do prefeito McClellan na ocasião de sua campanha bem sucedida para o fechamento dos cinemas considerados “imorais”, no Natal de 1908. Pregando contra o declínio da tradição calvinista. Em um de seus discursos, o Reverendo dizia:

“Como resultado do trabalho rotinizado e da crescente luxúria, a consciência masculina, que deveria funcionar como um “relógio”, havia-se partido. Para

²⁹⁶ MAY, Lary. “Apocalyptic Cinema: D. W. Griffith and the Aesthetics of Reform” In *Screening Out the Past: the Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. The University of Chicago Press. 1980, pp. 60 a 95.

*piorar, seus pares femininos tornaram-se fúteis por terem deixado se levar por diversões urbanas.*²⁹⁷

Após ter sido aceito como membro do *National Board of Review*, o Reverendo Parkhurst concluiu com satisfação que todas suas cruzadas 'anti-vício' tinham rendido recompensas. Segundo ele, o cinema poderia oferecer às platéias de respeitáveis cidadãos uma diversão sadia, podendo tornar-se um verdadeiro guia para “*a solução de problemas sociais contemporâneos*”. Frente a um panorama irreversível, marcado pelo processo de urbanização e pelo surgimento de modernas instituições de lazer, esporte, *nightclubs*, parques de diversão e cinemas, o Reverendo e os demais representantes de interesses econômicos e políticos, aos quais já nos referimos, passaram a encarar o cinema como um veículo 'regenerador da sociedade', além de vê-lo como um importante aliado na construção de uma identidade branca estadunidense, como veremos no Capítulo 3, subitem 1.

Após os anos de 1908, com a criação da *Motion Pictures Patents Company* (MPPC) e 1909 com o estabelecimento do *National Review Commitee*, as salas de cinema começaram a se multiplicar nas vizinhanças influentes de cidades como Boston, New York, Chicago e Philadelphia. Esta rápida proliferação se deu também com a abertura de salas nas áreas mais pobres destas cidades, já que teria a função de 'moralizar' a sociedade.

Conforme o cinema escalava na ordem social, os produtores deveriam criar produtos que fossem 'aceitáveis' para as platéias estadunidenses. Auxiliando o desenvolvimento de temas apropriados, críticos dos novos jornais de comércio ofereceram bons conselhos: eles atacaram violentamente à importação de centenas de filmes estrangeiros que estavam inundando o mercado. Como um deles escreveu:

²⁹⁷ MAY, Lary. *Opus Cit*, pp. 60 a 95.

*“Nós tememos de coração que a crescente importação de filmes estrangeiros esteja desviando os diretores do caminho da honestidade cinematográfica... Muitas produções européias retratam problemas sexuais com uma simplicidade e crueza intoleráveis fora de um hospital ou clínica psiquiátrica.”*²⁹⁸

Desprezavam-se os curtas-metragens domésticos produzidos para imigrantes. Depois de ver quarenta filmes lançados em junho de 1908, um crítico perguntou: “*O que é um tema americano?*”. Dos vinte produzidos domesticamente, apenas dez pareciam ser entretenimento ‘aceitável’. O resto “*deve ter sido feito na Europa*”. “*Depois de dez anos de extorsões, o tema americano parece que ainda não ocupa a maior parte dos filmes produzidos nos EUA*”. Quando os produtores respondiam dizendo que esta era a única forma de se fazer dinheiro, outro crítico retrucou:

*O homem, seja ele roteirista ou produtor, que disser que nosso povo quer assistir a filmes com coisas viciantes é ignorante do que se passa a seu redor. Todo o país está envolvido na questão de melhoramento da raça.... Nós não desejamos estimular o que é baixo em nossas crianças, mas treiná-las a exercerem o auto-controle para que suas mentes dominem sua natureza animal. Esperamos fazer delas melhores do que somos. O cinema é agora um fator nessa evolução.”*²⁹⁹

É interessante notar que as idéias do crítico sobre que “*todo o país está envolvido na questão de melhoramento da raça*” e que o cinema deveria apresentar filmes que ensinassem as crianças “a

²⁹⁸ MAY, Lary. Opus Cit “Apocalyptic Cinema: D. W. Griffith and the Aesthetics of Reform”, pp 60 a 95.

²⁹⁹ Idem Ibidem

exercerem o auto-controle para que suas mentes dominem sua natureza animal”, são bases que sustentam seu discurso racista e evolucionista, que visava normatizar e 'civilizar' a sociedade. Esse discurso era também compartilhado pelos donos das produtoras, distribuidores e exibidores – interessados em não terem seus negócios fechados e inviabilizados por leis e decretos; pelos políticos da ala progressista e pela Igreja, especialmente a protestante. Todos, cada um defendendo o seu interesse, uniram-se num uníssono que visava construir um cinema que fosse “*um fator nessa evolução do “melhoramento da raça”*”.

Como nos aponta Tom Gunning,

*“se antes o cinema se dirigia a um platéia predominantemente pobre, operária e urbana, os anos de 1908-9 podem ser entendidos como a origem de um esforço unificado para atrair a classe média par o cinema. A indústria do cinema precisava conseguir respeitabilidade social, trazendo os filmes para perto das 'tradições burguesas de representação'. Daí a multiplicação das tentativas de se adaptar para as telas, romances, peças de teatros e poemas famosos”*³⁰⁰

Mas, que tipo de filme serviria à essa empreitada? Os tipos de filmes eleitos para representar uma produção de melhor qualidade foram os chamados “teatro filmado”, considerados pelos críticos a grande salvação para esse 'novo cinema'. Diferentes dos curtas de um rolo, o teatro filmado trazia uma lição moral. Os críticos acreditavam que o cinema, dessa forma, poderia atrair uma clientela mais rica e cobrar preços mais altos, visto que estes filmes contariam uma estória completa, com começo, meio e fim; retratando causa e efeito,

³⁰⁰ GUNNING, Tom. “Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's biograph films” In ELSAESSER, Thomas (ed. With Adam Baker). *Early cinema: Space-frame-narrative*, 1990, pp.1-8 Apud COSTA, Flávia C. Opus Cit. p.31.

mostrando a “ordem ética” assentada sobre o centro do universo. Nesse tipo de filme, os enredos dos personagens deviam ser extraídos das “grandes artes”: da literatura formal e da história ao invés de melodramas baratos. Afinal, escreveu um crítico,

“Os méritos de um clássico são conhecidos por poucos homens. E é o negócio do cinema que vai torná-los conhecidos por todos eles.”. Finais felizes mostravam os heróis derrotando 'políticos corruptos e outras aves de rapina' além de aplaudirem 'a nobreza de se ser esplendidamente esforçado'. Finais trágicos eram aceitáveis enquanto retratassem a 'doença' dos maus hábitos que derrotarão os predadores de homens dependentes e condenados da sociedade civilizada: mulheres que confiam mais em atração sexual do que em qualificação sexual”.³⁰¹

A necessidade de desvincular as raízes do cinema aos espetáculos populares como o circo, os primeiros tempos dos *vaudevilles* e especialmente da era dos *nickelodeon*, fazia parte da estratégia da construção desse 'novo cinema' voltado para 'civilizar' os incultos e também atrair as camadas médias. Os componentes que esse cinema deveria apresentar em suas narrativas, invariavelmente eram: a defesa à honestidade e a democracia, já que os finais felizes deveriam mostrar sempre o “bem” vencendo o “mal”, representados pelos heróis que venciam “*políticos corruptos e outras aves de rapina*”; a ênfase na ética do trabalho, sendo este o dignificador do homem, conferindo-lhe “*a nobreza*” àquele de for “*esplendidamente esforçado*”.

Finalmente com relação a normatização do papel da mulher na sociedade, o discurso é claro em informar que “*mulheres que confiam mais em atração sexual do que em qualificação sexual*” deveriam ter finais infelizes. Espera-se que a mulher tome consciência e

desempenhe suas qualificações/obrigações consideradas 'inerentes à natureza feminina' – natureza essa vinculada diretamente a um discurso conservador, abordado no **Capítulo 3, subitem 2**. Os finais trágicos só seriam permitidos nas histórias na medida em que servissem como uma lição moral àqueles que não respeitassem as regras da 'boa sociedade'.

Nesse sentido, podemos entender o porquê de, após se tornar crítico de cinema,. Parkhurst viu que “*um garoto poderia aprender História e absorver melhor a atmosfera de um período sentando-se frente aos filmes que o Sr. Griffith produz com tamanha habilidade artística do que através de semanas e meses de estudo em sala de aula*”.³⁰²

Afinal, que tipo de cinema era aquele, feito por Griffith, que firmou-se como a dimensão estética da cruzada 'anti-vício'? E como explicar como seus filmes fizeram sucesso, resgatando os ideais da moral vitoriana, numa época em que as transformações econômicas, o crescente processo de modernização e urbanização do país traziam o dinamismo das mudanças? Na verdade, poucos acreditariam que em 1908 os filmes poderiam projetar os ideais de cruzadas anti-vícios e ainda continuarem populares.

Elogios às produções de David Wark Griffith não eram incomuns, tanto em seus dias como hoje. Gerações de críticos de cinema aplaudiram as incontáveis inovações lançadas por ele, entre os anos de 1908 e 1915. Sua estética era usada para dramatizar as tensões sociais e culturais de sua época, dando-lhes um tom explicitamente protestante. Repórteres referiam-se a ele como “*o salvador messiânico da arte cinematográfica, um profeta que fazia sermões sombrios, mais poderosos que os dos púlpitos*.”³⁰³

Enquanto criava um estilo formal e narrativo que evocava tais metáforas, seus filmes dramatizavam as preocupações da época: conflitos patrão-empregado, escravidão branca, eugenia, proibições,

³⁰² MAY, Lary, Opus Cit. p.68.

³⁰³ LARY, May Opus Cit. 72.

emancipação feminina e corrupção cívica. Em todos os seus dramas cinematográficos ele afirmava uma tradição cultural que colocava os valores familiares no centro da vida. Seus filmes causaram impacto porque ele transportava para a tela muitos de seus próprios conflitos, os quais também eram, em grande parte, o de milhões de migrantes estadunidenses e imigrantes estrangeiros, atirados às crescentes cidades industriais na virada do século, de sua origem em pequenas cidades rurais.

Nesse sentido, acreditamos que ter acesso à história de vida de David W. Griffith nos ajudará a entender o processo da implementação da 'estética reformista' que ele viabilizou, através de seus filmes. Griffith é importante, não só para a história do cinema estadunidense mas também para cinema mundial, já que foi o responsável por lançar as bases técnicas e articular, de forma muito eficiente, o que hoje pode nos parecer 'natural' e 'inerente' à linguagem cinematográfica, a saber, a narrativa clássica.

Nascido em La Grange, Kentucky, ele cresceu ouvindo as histórias de seu pai sobre as aventuras dele como um soldado confederado na Guerra Civil. O Griffith pai foi apropriadamente batizado segundo a Bíblia como Jacob e partiu das origens pobres na Virgínia para o oeste. Incorporando as tradições dos homens feitos por si próprios, Jacob adquiriu uma pequena plantação trabalhada por escravos em La Grange, em uma sociedade racialmente dividida. Logo ele serviria a legislação do estado como um partidário Jacksoniano (pelo Partido Democrata do Sul, tendo à frente o General Andrew Jackson). Mas quando a Guerra atingiu as fronteiras do Kentucky, resignou-se a lutar como capitão de cavalaria para a Confederação. Depois da derrota, em 1865, retornando à política como um democrata, passou o resto de seus dias como um fazendeiro batalhador, pregando os valores do individualismo. Em contraste aos *playboys*, seu pai era um exemplo de homem feito por si mesmo. Para o jovem Griffith, a espada de Jacob era a “lei” pois representava “a razão, o sacrifício de um homem por um ideal”. Ele mais tarde escreveria: “a única pessoa que realmente amei foi meu pai”.

A Sra. Griffith, antes Mary Oglesby, era filha de um fazendeiro do Kentucky e nas palavras de seu filho, “ *muito religiosa*”. O culto metodista foi parte dos grandes *revivals* que invadiram o sul dos EUA nos séculos XVIII e XIX. Inspirado por um estilo de sermões poderosos, a retórica metodista tinha um apelo para todas as camadas sociais, mas atingia particularmente os administradores de fazendas, artesãos e ALMEIDA, Guilherme de. O Estado de São Paulo. Domingo 3 de junho de 1927. pequenos proprietários em vilarejos rurais. O culto enfatizava uma vida de auto-confiança sem pecados, o que transformaria não apenas o fiel, mas também todo o mundo. Em contato com estas doutrinas, a Sra. Griffith prevenia seus filhos quanto ao perigo das bebidas e dissipações mundanas.

Acima de tudo, este espírito religioso repousava sobre a mulher e a família, que representava, para eles, o maior dos valores da 'civilização'. No sul dos EUA de 1850, a necessidade de se criar 'harmonia' entre os brancos contra invasores do norte e rebeliões negras exigia unidade ao redor de um símbolo comum, e o núcleo familiar desempenhava esse papel. Também o papel feminino era bem definido:

Entre a elite, lembra-se David Griffith, 'até mesmo um piscadela ou um cumprimento tímido a uma jovem senhorita poderia levar alguém a tomar uma boa palmada ou um pé no traseiro'. No interior da comunidade, este código assegurava que 'a linha entre as boas garotas e as do outro tipo estivesse o mais definida possível'.³⁰⁴

As bases da educação de Griffith, entretanto, começariam a balançar na virada do século. A primeira ruptura com seu passado veio quando ele ainda era um jovem rapaz que, após a morte de seu pai, teve suas terras confiscadas por credores. Mudando-se para Louisville, Griffith desistiu de estudar e arrumou um emprego de auxiliar de

³⁰⁴

LARY, May. Opus Cit p.73.

escritório e posteriormente, de operário. Em meados de 1886, apesar dos avisos contrários de sua mãe, ele ingressou numa companhia de teatro mambembe. Mas na depressão da década de 1890 nos EUA, quando a nação enfrentou desconfortos agrários e crise de desempregos, Griffith se viu desempregado na Califórnia e tornou-se um administrador de fazendas de grandes produtores.

Griffith, então, aproximou-se do estilo “Jacksoniano”; ele foi um trabalhador antes de se tornar um cineasta. Estas experiências deixaram-no um pouco amargurado em relação à nova ordem das coisas. Ele tinha como referência um passado onde a auto-suficiência era a regra para a vitória do homem, o que já não mais ocorria segundo ele próprio constatou, numa sociedade que estava se modernizando e mudando de paradigmas.

A segunda fonte de ruptura para Griffith, em relação ao seu passado veio com o contato que ele teve com as mudanças nos papéis sexuais. Suas experiências com esses novos papéis – femininos especialmente – ocorreram quando ele foi morar em New York, onde as mulheres não apenas trabalhavam fora, mas também exibiam um novo comportamento sexual. Entre os ricos, particularmente, aqueles da extensão da 5ª Avenida, a “*feminilidade deslumbrante*”, poderia ser vista “*rodando de cima para baixo nas ruas dentro de suas saias cuidadosamente erguidas*”. Até mais alarmante lhe pareceu o fato de mesmo as moças decentes frequentarem as “*bocas do lixo*”, devido “*à falta de clubes e lugares respeitáveis onde os dois sexos pudessem encontrar-se*”. No Kentucky, “*mulheres que fumavam, bebiam e frequentavam bares, não eram boas garotas e ponto final*”. Mas, segundo ele, nas distantes cidades do nordeste americano (no caso New York), “*as novas mulheres*” *enfraqueceram e cederam às tentações da carne*”.

Sobre esta invasão de sensualidade na cena urbana de New York, Griffith escreveu:

*“New York nunca me pareceu um ‘meeting point’.
Mais parecia um caldeirão fervente...as carnes*

*daquelas mulheres eram de todas as cores conhecidas. Elas cantavam de vários modos semelhantes ao canto das sereias que fez Ulisses se amarrar ao mastro. Este foi um homem que teve a idéia certa, me arrependo por não ter me amarrado em algumas situações. Estas mulheres de sotaques diferentes, pena que elas apenas cantavam por dinheiro. Eu aprendi cedo na vida que em todo este esquema de humanidade ocupada, o dinheiro era o rei, o maligno rei.”*³⁰⁵

Griffith conseguiu um emprego de ator numa época em que o cinema ainda não era respeitado como arte e nem “*bem freqüentado*”, segundo ele. Quando começou a dirigir filmes, Griffith tinha vergonha de seu trabalho e não colocava seu nome completo nos créditos. Ele também mascarou seu casamento com uma atriz de cinema, Linda Arvidson, uma vez que sua mãe não a aprovaria. Griffith tentou minimizar sua vergonha ao esconder o fato de que ele tinha uma esposa que trabalhava fora. Nem mesmo sua equipe de filmagem sabia. Ao se ver finalmente, capaz de sustentar sua esposa, ele pediu à ela que parasse de “*trabalhar na rua*”. Mas Linda Arvidson gostava mais de sua carreira do que do dinheiro e quando ela se recusou a parar, eles se separaram. O par continuou legalmente casado pelos próximos vinte anos, talvez porque o divórcio fosse ainda mais impensável.

A carreira do maior diretor da época, David Wark Griffith, ilustra ao mesmo tempo, os triunfos e as extremas limitações do espírito reformista do qual era um legítimo representante. Griffith chegou ao negócio do cinema, em 1908, precisamente no momento em que este estava à beira de ser reformado. Trabalhando para a Biograph, ele começou filmando clássicos como *Pippa Passes* (1909), baseado em um drama de Browning, onde Mary Pickford estreou no cinema, aos 16 anos de idade. Os críticos apontavam-no como um modelo na vanguarda da produção cinematográfica.

A partir daí, Griffith fez mais de 300 filmes para a Biograph. Apesar de ser uma produtora dedicada a filmes boa qualidade, Griffith saiu desta empresa, que fazia parte do truste da *Motion Pictures Patents Company* (MPPC), para ingressar na produtora independente de Harry Aitken. Lá, Griffith adquiriu controle sobre seus filmes enquanto Aitken cuidava da distribuição.

Por volta de 1913, a popularidade de Griffith assinalava que as idéias dos reformistas estavam em alta. Griffith inaugurou um novo padrão de cinema, caracterizando o que ficou conhecida como a 'estética reformista'. Ao invés da cultura de massas e o processo de modernização das grandes cidades erodirem a moral vitoriana, com Griffith, ao contrário, elas foram reorientadas na direção da reforma social. Para os reformistas, como o Reverendo Parknust, assim como para o próprio Griffith, o cinema era visto como um poderoso veículo pedagógico, na medida em que poderia veicular para um grande número de pessoas, por meio das ficções projetadas na tela, os valores vitorianos e a ética protestante.

Nesse sentido o cinema funcionaria, para os reformistas, como um verdadeiro púlpito de onde se poderia pregar a ética protestante e a moral vitoriana às massas. Para Griffith,

“(...) a câmera era um presente de Deus para que os homens se comunicassem, independentemente de língua, antecedentes ou classe, todos poderiam entender a linguagem universal dos filmes mudos. O cinema não apenas transcendia divisões étnicas ou lingüísticas, mas também se mostrava superior a livros, pinturas e ao palco. O espectador assistindo a um filme, via uma produção que havia sido aperfeiçoada, duplicada e distribuída ao redor do país.”³⁰⁶

Pode parecer contraditório, mas como explicar o sucesso dos filmes de Griffith - que resgatavam e veiculavam os ideais da moral vitoriana - numa época em que as transformações econômicas, o crescente processo de modernização e urbanização de algumas cidades do país, traziam o dinamismo das mudanças?

Esse fenômeno pode ser, em parte, esclarecido se recorrermos a própria biografia de Griffith e lembrarmos que ele, ao sair do sul e seguir para New York, ainda moço, entrou em contato com uma cidade grande que estava se modernizando, cujos habitantes - muitos deles imigrantes - estavam se adaptando e reelaborando suas vidas cotidianas frente às novas tecnologias de comunicação e de lazer, aos novos ritmos e aparatos da modernidade e aos espaços públicos que se abriam.

Para Griffith, quase tudo naquele novo cenário citadino, era estranho - o modo de viver, os valores, os comportamentos - e por vezes, entravam em contradição com as referências e valores interiorizados pela sua educação sulista. Ele se viu, frente a frente, pela primeira vez, com mulheres que trabalhavam fora e que tinham comportamentos inaceitáveis perante a sua rígida moral vitoriana. É em meio a esse cenário moderno e urbano, marcado por novos hábitos, sensibilidades e sociabilidades que Griffith vai 'atualizar' sua crítica vitoriana.

Não podemos esquecer que justamente nessa mesma época, iniciava-se - como vimos anteriormente - um movimento que envolveu vários setores da sociedade estadunidense, a fim de normatizar as formas e os conteúdos de entretenimentos considerados populares, pervertidos e fora do controle. Buscava-se um controle social sobre a 'turba' que se 'aglomerava frente a espetáculos pouco recomendáveis'; ao mesmo tempo em que se desejava ampliar o público do cinema, não só quantitativamente mas principalmente, qualitativamente; buscando atrair as camadas mais abastadas da sociedade para as salas de projeção.

Assim, o cinema de Griffith veio ao encontro de interesses e demandas sócio culturais muito específicas. Pode-se dizer, que ele

“estava no lugar certo e na hora certa”. Seu talento para a produção de filmes inaugurou uma forma narrativa linear - muito mais próxima à literatura - com temáticas que abordavam os conflitos próprios do seu tempo, construídas sobre as bases de um discurso normatizador e conservador, próprio da moral vitoriana. Era essa justamente a 'receita ideal' na qual os reformistas apostaram.

Nas tramas de Griffith, as mulheres podiam ocupar novas posições fora de casa, sem contudo perder suas 'virtudes femininas'. Os desafios da vida moderna as colocariam em um novo patamar em relação a maternidade e a virgindade e inspirariam os homens a protegê-las e libertá-las de 'tarados', 'senhores do vício' e 'políticos corruptos'. Griffith transmitia este poder dinâmico e passional utilizando técnicas narrativas inovadoras, fazendo parecer que *“todos os partidos e grupos pudessem se unir e transformar a sociedade moderna sem qualquer grande ruptura social. Parecia que todos os reformistas de todas as ideologias poderiam se unir nesta batalha por uma ordem social.”*³⁰⁷

Ao mesmo tempo que seus filmes eram situados no ambiente citadino em processo de modernização, não deixavam de veicular os valores dos cruzados anti-vício: as mulheres estavam sempre em perigo e precisam ser protegidas. Nos filmes de Griffith, as heroínas movimentavam-se desacompanhadas nas cidades, trabalhavam em tarefas que de alguma forma estavam ligadas ao 'papel tradicional' da mulher que cuida, educa, ouve, dá atenção e acima de tudo, continua submissa ao homem - já que em seus filmes dificilmente assumiam postos de chefia em seus empregos. Suas profissões eram, na grande maioria das vezes, de professoras, enfermeiras, auxiliares de escritório, telefonistas. Para Griffith, o fato dessas mulheres trabalharem fora não significava que elas tivessem se corrompido ou se desvirtuado do caminho do 'bem'.

Geralmente suas personagens femininas eram construídas como verdadeiros anjos, como grandes heroínas. Enquanto os heróis as protegiam do domínio público, eram por elas inspirados a superar as

³⁰⁷

LARY, May, Opus Cit. p.92.

forças do vício. Um filme de Griffith, *Home Sweet Home* (1914), mostra um herói alcoólatra e compulsivo frequentador de salões de baile de fama duvidosa. Quando ele chega ao fundo do poço e se torna um decadente levado pelos vícios mundanos, sua namorada se transforma em um 'anjo' e 'voa' até ele, a fim de resgatá-lo, carregando-o de volta ao paraíso, ou seja, para o recôndito do lar. As heroínas de Griffith não seriam tentadas por salões de bailes, por vícios ou por homens que as oferecessem impérios. Elas eram imunes à tudo isso. Eram, acima de tudo, companheiras de seus maridos. Trataremos mais detalhadamente da construção desse 'tipo' no **Capítulo 3, subitem 1.**

Diretores anteriores a Griffith, da Europa ou dos EUA, já haviam incluído na dramaturgia cinematográfica, vários elementos que ele utilizou para compor sua narrativa clássica: *close-ups*, que mostravam detalhes das faces dos atores, edição paralela que movia a ação para frente e para trás ao longo do tempo e espaço, a ruptura com as tradições de palco, o uso da iluminação artificial e de câmeras móveis que potencializavam a dramaticidade das cenas. O cinema também já havia começado, antes dele, a recorrer aos ambientes naturais como ruas de cidades e campos, em longas tomadas externas. Griffith não desenvolveu nenhuma destas técnicas, elas já haviam sido utilizadas, de alguma forma, antes dele. No entanto, foi ele quem as uniu em uma linguagem cinematográfica que fez a ação na tela se desenvolver de modo totalmente novo, estabelecendo uma nova narrativa, um novo paradigma da diegese fílmica. Porém, por trás de toda mobilização técnica para construir sua forma narrativa, estavam seus ideais.

No plano formal, o cinema já havia aprendido com a literatura e com o teatro (em suas adaptações para o écran) a alinhar duas ações simultâneas, mas permanecia-lhe ainda o desafio de associar com continuidade dois fragmentos sucessivos de uma mesma ação, ou seja, de produzir isso que nós chamamos hoje de 'continuidade trajetorial', exatamente o contrário do artifício da montagem paralela. A contribuição de Griffith para a consolidação de um modelo narrativo

de cinema é inegável, conforme nos informa Arlindo Machado, fazendo couro com tantos outros historiadores do cinema.

*“(...) Em primeiro lugar a interrupção das ações permite introduzir no cinema a técnica do suspense emotivo, já conhecida em outras artes narrativas mas com um desenvolvimento sem igual no cinema de Griffith. Além disso, o corte exigido pela montagem paralela permite superar o antigo cânone segundo o qual uma cena não podia ser cortada enquanto toda ação nela representada não fosse concluída, ou enquanto todos os protagonistas saíssem do campo de visão. Os filmes de Griffith vão mesmo beneficiar-se do acréscimo de dinamismo resultante dos cortes praticados em plena duração da ação. Mais do que isso, Griffith vai aprender dar ritmo à ação, abreviando a duração dos planos, progressivamente, a medida que se aproxima o fim.”*³⁰⁸

Em relação ao conteúdo, Griffith acreditava que, através da ação de heróis e heroínas, as platéias aprenderiam e imitariam, por meio da empatia e da identificação com seus personagens na tela, valores e atitudes considerados por ele como positivos. Explicando sobre o poder destas influências, Griffith escreveu que o cinema poderia “manter meninos e meninas dentro das corretas linhas de conduta. Ninguém precisava temer que o cinema pudesse desviá-los do plano puritano”. Acima de tudo, os atores principais deveriam representar a verdadeira dinâmica da ordem e do progresso. Em uma sociedade democrática, ideais elevados eram vistos não como privilégio de nobres ou ricos, mas como parte da vida diária de qualquer um. Griffith aprendeu cedo que os movimentos da câmera poderiam reforçar esta mensagem.³⁰⁹

³⁰⁸ MACHADO, Arlindo. Opus Cit. p.143-144.

³⁰⁹ LARY, May. Opus cit. p. 93.

Sem poses constritas e panos de fundo, o cinema, para Griffith, devia refletir a vida cotidiana mais que a artificialidade. Uma vez com a íris aberta, a iluminação especial mostraria um mundo onde a demarcação entre bem e mal era clara. Frequentemente os heróis e heroínas eram banhados em luz enquanto que os vilões apareciam escuros e sinistros nas sombras, não deixando dúvidas na platéia sobre quem seria o eleito e quem seria o amaldiçoado. Griffith construía seus personagens centrais de modo que eles emitissem “*uma luz dentro do que era o ato de representar*”. Este era claramente o conceito protestante de redenção e ele sabia muito bem disto. Em sua produtora, atores e atrizes deviam “*subtrair suas personalidades em favor do ideal maior e ir para a frente da câmera*”, pois só assim poderiam radiar o espírito de um destino maior.³¹⁰

Diferentemente do que viria a ocorrer alguns anos depois, com o surgimento do *star system* - o qual abordaremos no **Capítulo 3, subitem 1** – Griffith e os produtores que organizavam o negócio do cinema eram avessos à idéia da divulgação dos nomes das atrizes e dos atores que trabalhavam em seus filmes, muitas vezes deixando de incluir seus nomes nos créditos, já que o que importava, no caso de Griffith, era o discurso que o filme veiculava, e para as produtoras, era fixar o nome de suas marcas no mercado, e não veiculá-las aos nomes dos atores e atrizes.³¹¹

Os heróis e heroínas joviais de Griffith eram a metáfora dessa nova 'sociedade regenerada'. A juventude apareceu como uma alternativa para o 'velho mundo', idéia reforçada pelo diretor e seus

³¹⁰ Idem Ibidem, p.94

³¹¹ Não devemos esquecer que os produtores (do truste e os independentes) e aqueles que organizavam o comércio de filmes durante os primeiros anos do século XX, apostavam no marketing de seu produto e esperava que o consumidor procurasse os filmes pela sua marca. Um exemplo disso é a marca da Pathé, com seu galo que representava sua marca e que movimentou grande parte do mercado no chamado “primeiro cinema”. Porém, por volta de 1910, ficou claro que o público gostava mais de certos atores do que de outros, demonstrando suas preferências. Foi somente sobre pressão dos espectadores que os produtores começaram a revelar o nome de seus intérpretes. Centenas de cartas pediam o nome da Biograph Girl (Florence Lawrence), da Vitagraph Girl (Florence Turner), da Little Mary (Mary Picckford) ou do Dimples (Maurice Costello) e outros favoritos. Conf. MATTOS, A C. Gomes de. Opus Cit. p.27.

jovens personagens que podiam se sacudir em salões de baile ou prestigiar novas formas de diversão, que ainda assim, permaneciam fiéis às tradições parentais. Desta maneira, eles podiam representar o maior potencial da vida moderna. Como o próprio Griffith explicou:

*Era tudo bobagem a estória sobre a juventude estar abandonando a velha moral. Nunca, desde o começo dos tempos, houve tantos garotos e garotas tão limpos, bonitos, jovens, de mentes belas, doces, por que? Para alcançar a coisa mais querida no mundo, amor entre os homens. Este é o motivo que separa nossa civilização dos sujos selvagens.*³¹²

As primeiras formas representantes destes ideais joviais eram femininas. Mulheres eram, para ele, como 'santas' na terra. Griffith acreditava que nenhum filme poderia ser um sucesso sem “*aquela agradável figura reverenciada por todos os homens*”. Não podemos esquecer que essa sua afirmação estava diretamente ligada ao registro emocional que ele tinha em relação aos papéis das mulheres, desde sua infância. Ele idealizava sua família, especialmente sua mãe, e essa sua admiração transparecia na construção de seus personagens femininos.

“(...) haveria uma mulher que toda a humanidade podia amar sem pensamentos sensuais: “todos sabemos que a beleza de nossas mães não é um mito”. Ao procurar reviver aquela memória na tela, as heroínas eram menos objetos de paixão que lembretes de todos os valores espirituais incorporados na família. Não é surpresa que a atriz que retratou este tipo em vários filmes de Griffith, Lilian Gish, confessou que seu mentor era essencialmente um homem solitário que amava suas imagens na tela, mas temia mulheres reais. Consequentemente, seus personagens femininos “não

³¹²

Idem Ibidem, p.93.

tinham as voluptuosas formas femininas da mente oriental”, mas eram as frágeis e inocentes garotas que “transmitiam a mais pura essência da virgindade”.³¹³

Griffith usou o cinema para difundir o seu ideal de feminilidade. Através de uma série de técnicas cinematográficas, esta heroína era transformada em um elemento celestial na tela. Para materializar esse conceito, uma das mais famosas inovações de Griffith foi a fotografia difusa, gerada por um pequeno pano branco por cima dos pés dos atores. Um brilho poderoso iluminava os corpos de baixo para cima. *“Tínhamos que apagar as imperfeições”,* ele dizia, *“e foi procurando isso que criei a fotografia difusa...a câmara mostrou-se uma grande médica de beleza”.* Com todas as imperfeições humanas removidas, Griffith então filmaria uma cena várias vezes até atingir o efeito correto. O *close-up*, tornou-se um de seus maiores triunfos técnicos. Griffith explicou que a meta era:

“Um rosto cuja pele irradiasse traços suaves e macios. O mesmo para os olhos... Qualquer outra característica física é insignificante comparada aos olhos. Se eles são as janelas de sua alma, sua alma precisa de uma janela pela qual ela possa ver claramente através. Quanto mais o cinema progride, mais importante isto se torna.”³¹⁴

³¹³ Idem Ibidem, p.95.

³¹⁴ Não era só a câmara de Griffith, mas todo o ambiente de seu cinema que contaminava as heroínas com tamanha pureza. Ele fez de seu estúdio um imenso lar Victoriano. Percorrendo-o como um “pai severo”, ele não permitia nunca a seus atores longas horas de ócio ou mesmo um pequeno “toque de escândalo”. Ele dispensava atrizes potenciais que não parecessem “limpas” ou aquelas que tinham espinhas no rosto, uma vez que estes defeitos da pele indicavam ciúme, ambição e/ou vício sexual. As heroínas eram geralmente ciceroneadas no set, proibidas de receberem homens em seus camarins e afastadas de beijos reais durante as cenas de amor. Quando um abraço de paixão aparecia em um filme de Griffith, ele insinuava que a mãe da garota estava presente. Sua atriz favorita, a magra e frágil Lilian Gish, casava-se perfeitamente ao seu ideal feminino. Como uma garota do meio oeste, ela vivia em um convento e esperava se tornar freira. Enquanto trabalhando para Griffith, ela e sua irmã Dorothy continuaram constantemente acompanhadas por sua mãe. Ela recorda-se que seu diretor tinha “mania” de limpeza e um corpo livre de germes, além de palestrar a seu elenco que “mulheres não haviam nascido para a promiscuidade. Se você for promíscua, acabará com alguma doença”.

No cerne da dramaturgia de Griffith estava a batalha para proteger seu ideal feminino. Ele fazia isso por meio de técnicas de edição. No decorrer de sua carreira, com a prática, ele percebeu que dependendo do modo como as tiras de celulóide eram arranjadas na moviola, na hora da edição, poderia determinar diferentes ritmos emocionais no público. Ao alternar entre personagens iluminados ou obscuros como “*arcangjos ou demônios*”, o diretor pôde personalizar o bem e o mal num antagonismo que se refletia também em sua estética.

Normalmente, Griffith mostrava a heroína ameaçada por um homem que incorporava a ambição, o desejo ou tirania. O clímax de seus filmes era o resgate da heroína das mãos desses sujeitos. Mostrando alternadamente – através da montagem paralela - o maligno perseguidor e a garota inocente em apuros, o diretor imprimia um ritmo crescente de medo e esperança, conforme o herói corria para salvar a mocinha. No final, invariavelmente, a virtude e o pecado se digladiavam “*como na batalha humana da ética comum a toda consciência*”. Com o triunfo do herói, a platéia via “*a consumação de todos os sonhos românticos e aventureiros*”. Para atingir esta explosão emocional, ele explicou:

*A ação deve ter uma velocidade aumentada do começo ao fim e isto não é, entretanto, uma determinação equilibrada. A ação deve ser mais rápida para que surja um clímax menor, tão rápido quanto o primeiro; desacelera-se a ação para se construir o terceiro clímax, mais rápido ainda que o segundo e assim por diante até o clímax final, onde teremos a ação mais rápida de todas. Através destes grandes momentos da estória, a ação poderia crescer em um pique excitado.*³¹⁵

Conf. LARY, May. Opus Cit. 91.

³¹⁵ Apud LARY, May Opus cit, p.92.

As histórias que o diretor construía no cinema eram de dois tipos: as de lições e as de avisos. Ou os heróis triunfavam ou seriam destruídos por seu fracasso em sustentar um ideal. Um típico filme “de aviso” foi *The Avenging Conscience* (1914). O filme tem início com um pai insistindo que seu filho deveria se preparar para uma “grande carreira”. No entanto, o garoto gosta de uma menina considerada pelo pai como uma “vadia” e encontra-se atraído pelas diversões dos imigrantes italianos, que por sua vez são mostrados como donos de hábitos sexuais menos restritos. O patriarca proíbe tal comportamento. Em sua fúria, o garoto comete parricídio. Apesar da aparição de Cristo avisando sobre a maldição, o jovem mata seu pai. O ato é testemunhado por um italiano que o chantageia e o entrega à polícia. Na prisão o rapaz enlouquece e sua namorada suicida-se. O filme, entretanto, tinha um final feliz: tudo havia sido apenas um sonho.³¹⁶

O aviso era claro: os homens não poderiam se desviar da ética do trabalho ou envolver-se com o que era visto como vícios de imigrantes, pois assim eles profanariam os ideais de progresso deixados pelos pais estadunidenses. Deste código parental viriam as determinações de seus heróis, que carregavam uma missão histórica – a teoria do destino manifesto de tradição calvinista, que salvaria o mundo.

³¹⁶ Um clássico filme de 'lição' de Griffith é *Man's Genesis* (1912). Dramatizando as eternas batalhas encaradas pelo ser humano, o diretor levou suas platéias ao começo dos tempos. Em uma terra desolada, um homem das cavernas, “Weak Hands”, amava uma pura garota, “Lilly White”. Mas a união espiritual dos dois estava ameaçada por um vilão mais velho e cheio de desejo, “Brute Force”. Em resposta, os jovens inventam a primeira ferramenta da humanidade, um bastão, com o qual ele conquista o vilão. Então, ele casa-se com sua amada e ambos criam uma comunidade baseada na harmonia familiar. O herói é o líder de uma comunidade sem classes, onde o amor transcende todos os interesses egoístas. Mas os provedores precisam estar continuamente trabalhando, pois “Brute Force” ressurgiu com uma máfia armada de bastões roubados. Para derrubar esta ameaça às suas mulheres, “Weak Hands” cria uma arma ainda melhor, o arco e flecha. A vitória restaura a comunidade pacífica. No triunfo da razão sobre a animalidade, o sucesso não é atingido por dinheiro ou prazer, mas para colocar a sociedade acima do desejo e da tirania. Conf. MAY, Lary. Opus Cit, p. 94.

Os dois filmes considerados pela crítica cinematográfica como suas obras primas, *The Birth of a Nation*³¹⁷ (1915) e *Intolerance* (1916)³¹⁸, nasceram do seu ingresso na produtora independente de Harry Aitken. Lá, Griffith adquiriu controle sobre seus filmes enquanto Aitken cuidava da distribuição. Explorando a arte cinematográfica de um modo inédito e atingindo mercados ainda maiores, *The Birth of a Nation* (1915) tornou-se um filme aclamado pelo público e financeiramente bem sucedido, rendendo uma bilheteria de mais de

³¹⁷ Este épico começou quando Griffith deixou a Biograph e Aitken apresentou a ele *The Clansman* (1905), um romance que havia se tornado uma peça de sucesso na Broadway, em 1908. A estória fora escrita por Thomas Dixon, um ex-político Democrata, convertido em pastor batista que desistiu do clericalismo em prol do púlpito maior, o da arte popular. *The Clansman*, entretanto, não era uma concepção original. Ele meramente colocou na estória a ideologia do partido Democrata na época da Guerra Civil. O enredo condenava os Republicanos radicais que durante a reconstrução impuseram um regime corrupto em Dixie. Usando o poder de voto dos escravos libertos, eles desestruturaram os cidadãos brancos e iniciaram uma época de terror. Estes fatos na verdade não ocorreram; eles expressavam o medo dos fazendeiros do sul sobre o que poderia acontecer quando os nortistas, tidos por esses como corruptos e industriais se aliassem aos negros sulistas. De fato, a própria família de Griffith tinha políticos que acreditavam nisso e sem dúvida utilizavam-se da mesma retórica para mobilizar o sul contra a tirania do norte na década de 1870. Ao recriar meticulosamente a atmosfera dos anos da Guerra Civil, Griffith escreveu: “*As tradições que aprendi enquanto criança chegavam a mim cada vez mais fortes, tudo aquilo que meu pai me dizia. A espada era uma visão presente e reluzente. Gradualmente vieram a minha memória as histórias que Thurston Griffith havia me contado sobre a Ku Klux Klan e o impulso regional que vem dos homens cujos pertences sempre repousaram em determinada terra. Tudo tinha a emoção presente no maior dos sentimentos patrióticos*”.

O filme começou sua temporada oficial no Liberty Theater em Nova York e rapidamente se tornou um sucesso de crítica e bilheteria. Cada trecho do filme cercava as ameaças à família. Nas cenas de abertura, Griffith retrata a vida doméstica ideal na plantação de Cameron. Filmadas como que se envoltas por uma bruma suave, estas cenas mostram um perfeito mundo *laissez-faire*. Com a harmonia envolvendo os pais, as crianças e os escravos, nem o estado nem religiões hierárquicas eram necessárias. Chega a Guerra Civil que interrompe este paraíso ordenado. Durante a reconstrução, um branco nortista radical, o senador Stoneham, vive com sua amante mulata que faz com que ele libere seus desejos de exploração do sul vencido. Ele dá o voto a ex-escravos que usam o poder contra as boas pessoas brancas do sul. Privados de suas propriedades, os brancos assistem indefesos a negros radicais votarem a favor de leis pró casamentos interracialis. Isto culminaria no estupro da mulher de Cameron e na formação da Ku Klux Klan, unindo sulistas de todas as classes. Conforme eles caminham para recuperar seu “direito ariano”, a tela torna-se viva com as maravilhosas técnicas de edição de Griffith. Após este clímax, o sul é libertado e até os nortistas reconhecem a bobagem da miscigenação. Representando o retorno à união, o filho de Cameron casa-se com a filha de Stoneham. Os laços familiares restauram a ordem na terra atacada e Cristo ascende aos céus anunciando o começo de um novo milênio na América. Conf. LARY, May, Opus Cit p.78.

³¹⁸ Para Griffith, em *Intolerance*, os fatos exibidos deviam, na mente das pessoas, estabelecer um paralelo entre a vida de outros tempos e a de hoje. Segundo ele, “*através de todas as épocas, vemos as mesmas paixões, alegrias e anseios*.” Para mostrar isto, Griffith alternava três contos antigos que retratavam: os Medici, que dominavam a França do século

US\$ 13 milhões, mais que qualquer outra produção anterior a 1934. Entretanto, sua história suscitou divergências no interior da sociedade e entre os magnatas do negócio do cinema, já que nem todos compartilhavam de sua proposta.³¹⁹

Com o espírito da reforma em baixa e sem apoio institucional, Griffith não manteve sua fé de que as forças que ele considerava malignas poderiam ser dominadas. Ele mostrou isso quando, em seus

XVI, os sacerdotes de Baal na Babilônia e os Fariseus de Jerusalém na época de Cristo enquanto homem, ambicioso e tirano de inocentes. Na França, os Medici espalharam o terror contra as famílias Huguenotes; em Jerusalém, os Fariseus crucificaram Cristo e na Babilônia os sacerdotes destruíram a benevolência de Baltazar. Griffith não condenava o poder *per se*, pois Baltazar é mostrado como um bom governante. Ele não herdara seu reino, nem o manteve via privilégios. Angariou a lealdade do povo somente através de suas proezas militares, ele aboliu os estabelecimentos religiosos e defendia a independência da economia. A vida espiritual de sua própria família irradiava-se através da educação gerando uma unidade, mas os sacerdotes conspiraram unidos a um príncipe estrangeiro e destruíram o reino. Apesar de Griffith acreditar no progresso, o trecho de *Intolerance* situado na época moderna mostrava que pecados do passado haviam renascido com “os senhores autocráticos industriais” (representados pelos reformistas republicanos) seus aliados trabalhadores sociais. Em cenas que tratam da cidade de Nova Iorque a 400 anos à frente, Griffith exhibe um rico industrial e sua esposa reformista policiando as inocentes diversões dos trabalhadores. Ao mesmo tempo, o industrial corta salários e usa os frutos para fazer um “baile de caridade”. Em protesto, os trabalhadores entram em greve. A tela foi preenchida por batalhas trabalhistas baseadas na grande greve de Lawrence, Massachussets. Uma vez que os ricos sustentavam o governo, eles usaram a Guarda Nacional para acabar com as agitações. Com os pobres sem poder e com suas famílias destruídas, os heróicos “garoto” e “garota” saem em busca de novas oportunidades na cidade. Só que eles encontram o oposto de seus sonhos. Sem muitos empregos disponíveis, o garoto vai trabalhar em um antro para “um mosqueteiro das trevas”, que era claramente um político. Apesar de ele se sentir atraído por “mulheres perdidas” e pela vida agitada, a redenção vem a ele quando conhece a “garota”. Conforme eles se apaixonam e casam, o herói larga seu velho emprego para “ser certinho” e entrar no caminho da ascensão social.

Uma vez que os bons lares não estavam livres de autoridades malévolas, o antigo chefe do “garoto” corrompe o sistema judiciário e manda o jovem para a cadeia por um crime que não cometeu. Enquanto o vilão tenta seduzir a esposa do herói, trabalhadores socialistas tentam tomar o filho do casal. Finalmente, a “garota” confessa quem foi o verdadeiro criminoso e a ação é armada para a maior cena de clímax do cinema de Griffith. Ao acelerar planos paralelos, alternando a “garota” em perseguição ao trem do governador em posse da nova prova e cenas da queda da Babilônia, da crucificação de Cristo e do massacre dos Huguenotes. Isto fazia as platéias perguntarem se a inocência seria crucificada de novo e se o progresso estava amaldiçoado pelo fracasso. Não era a resposta, pois a “garota” alcançava o governador no exato momento que a venda estava sendo posta sobre os olhos do “garoto”. Com o perdão do governador, a platéia aprende que as leis estavam do lado dos bons cidadãos na América moderna. O Estado se provou efetivo ao salvar um lar. Apesar de o sistema industrial permanecer intacto, o herói estava livre para transcendê-lo, via esforço pessoal e mobilidade social. Na história moderna, segundo Griffith, o Estado democrático deveria servir a isto, ditando regras justas e benevolentes, não através da superação de industriais ou “paternalistas morais”, mas sim pela salvação dos indivíduos virtuosos. Trabalho livre não era um mito para Griffith,

filmes, heróis e heroínas tinham que se voltar para a vida das pequenas cidades se quisessem salvação frente aos perigos urbanos. Seu último filme revela a fonte do problema: a cidade e sua modernidade. *The Struggle* (1931) mostra um homem aprisionado em uma linha de montagem de automóveis, freqüentemente sem trabalho, se auto-destruindo e prejudicando sua família pela bebida e decadência. Estes temas, aos olhos dos empresários e autoridades não poderiam ser muito populares na década 1920, especialmente nos grandes centros urbanos que estavam se industrializando e passando justamente por muitas mudanças e dificuldades que os personagens de Griffith representavam na tela, sem solução positiva a não ser o de abandono das grandes cidades.

Griffith, no entanto, não foi o único a se tornar ultrapassado nesse sentido. Em meados da década de vinte, quase todos os independentes e seus temas cinematográficos desapareceram. Como vimos até aqui, de 1908 a 1914, a maestria artística de Griffith expressou muito eficientemente na estética as metas político-sociais de um grande movimento, que incluiu reformistas de elite, platéias urbanas em expansão e cineastas protestantes independentes. Amarrando estes três elementos a criatividade de Griffith esteve a serviço de salvar o victorianismo do que ele considerava como ameaças externas.

Porém, com o avanço da década de 1920, Griffith foi perdendo popularidade, já que não abandonou seus princípios éticos e morais, os

mas uma realidade viva. Conf. LARY, May Opus Cit. p.75-76.

³¹⁹ O filme gerou tanta controvérsia que praticamente desestruturou o *National Board of Review*. Apesar de muitos homens poderosos compartilharem os sentimentos de Griffith acerca de suas idéias sobre o lar victoriano, eles não puderam tolerar as atitudes raciais do diretor. Ao contrário de Griffith, a maioria dos críticos era herdeira de uma tradição abolicionista. Gerando um protesto radical, eles uniram-se à *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) e convenceram o *National Board of Review* de cortar as partes consideradas racistas do filme e até mesmo censurá-lo. Após este episódio, Frederic Howe, então presidente da *National Board of Review*, ficara tão perturbado pelo filme de Griffith, que renunciou à presidência. Griffith perdera importantes aliados políticos dentro do órgão. Não é de se surpreender que os últimos filmes do mestre revelem um pessimismo crescente. Começando com *True Heart Susie* (1919) e *Broken Blossoms* (1919), o “garoto” e a “garota” tornam-se indefesos ante homens e mulheres brutais ou sucumbem às tentações da vida noturna urbana e/ou ao sexo. Em *Dream Street* (1921), um sedutor músico de jazz acaba se revelando o maligno Lúifer em pessoa.

mesmos que o levaram ao sucesso e que, àquela altura, não mais convergiam com os interesses dos setores poderosos da sociedade e nem com os rumos que o processo de modernização estavam dando para as cidades.

“Sr. Griffith, o senhor atingiu um ponto onde suas habilidades encontram-se em um patamar....O senhor não pode ser o evangelista da tela. O senhor recusa-se a aceitar o mundo como ele é...Eu não estou recomendando que o senhor adquira um jogo de tacos de golfe nem uma equipe de criados japoneses, se eu pudesse trancaria o senhor com Cecil B. De Mille³²⁰ e o

³²⁰ Cecil Blount DeMille, estadunidense, produtor e diretor de cinema. Nasceu em Ashfield, Massachusetts, EUA, em 12 de agosto de 1881 e faleceu dia 21 de janeiro de 1959. Seu primeiro filme *The squaw man* foi feito em 1914. Percebendo o crescimento do cinema, fundou, com Jesse Lasky, a *Jesse Lasky Feature Company*, embrião da futura *Paramount*. Seu primeiro filme como diretor foi o *western The Squaw Man* (1914). Em seguida passou a adaptar peças de teatro célebres e realizar filmes de exaltação patriótica durante a primeira guerra mundial. Numa fase seguinte (1919-1923) fez comédias de costumes que provocaram a reação dos moralistas. Depois se dedicou a produzir filmes de temas bíblicos ou históricos, com cenários imensos e centenas de figurantes que lhe trouxeram a consagração definitiva da sua produtora. Sua filmografia, em ordem decrescente é a seguinte: 1956 - Os dez mandamentos (*The ten Commandments*), 1952 - O maior espetáculo da Terra (*Greatest show on Earth, The*), 1949 - Sansão e Dalila, 1948 - *California's golden beginning*, 1947 - Os inconquistáveis (*Unconquered*), 1944 - Pelo vale das sombras (*Story of Dr. Wassell, The*), 1942 - Vendaval de paixões (*Reap the wild wind*), 1940 - Legião de heróis (*North West Mounted Police*), 1939 - Aliança de aço (*Union Pacific*), 1938 - Laffite, o corsário (*Buccaneer, The*), 1936 - Jornadas heróicas (*Plainsman, The*), 1935 - As cruzadas (*Crusades, The*), 1934 - Cleópatra, 1934 - Mulheres e homens (*Four frightened people*), 1933 - A juventude manda (*This day and age*), 1932 - O sinal da cruz (*Sign of the cross, The*), 1931 - Amor de índio (*Squaw man, The*), 1930 - Madame Satã (*Madam Satan*), 1929 - Dinamite (*Dynamite*), 1929 - Verdade que triunfa (*Godless girl, The*), 1927 - O rei dos reis (*The King of Kings*), 1926 - O barqueiro do Volga (*Volga boatman, The*), 1925 - Volta ao passado (*Road to yesterday*), 1925 - A cama de ouro (*Golden bed, The*), 1924 - Pés de ferro (*Feet to clay*), 1924 - Triunfo (*Triumph*), 1923 - Os dez mandamentos, 1923 - A costela de Adão (*Adam's rib*), 1922 - A homicida (*Manslaughter*), 1922 - A noite de sábado (*Saturday night*), 1921 - Porta do paraíso (*Fool's paradise*), 1921 - As aventuras de Anatólio (*Affairs of Anatol, The*), 1921 - O fruto proibido (*Forbidden fruit*), 1920 - Alguma coisa em que pensar (*Something to think about*), 1920 - Por que trocar de esposa? (*Why change your life?*), 1919 - Macho e fêmea (*Male and female*), 1919 - A renúncia (*For better, for worse*), 1919 - No alvorecer da verdade (*Don't change your husband*), 1918 - You can't have everything, 1918 - Amor de índio (*Squaw man, The*), 1918 - A volta triunfante (*Till I come back to you*), 1918 - Flor do desejo (*We can't have everything*), 1918 - Amores velhos por novos (*Old wives for new*), 1918 - Vassalagem (*Whispering chorus, The*), 1917 - A pedra do diabo (*Devil-stone, The*), 1917 - A mulher que Deus esqueceu (*Woman God forgot, The*), 1917 - Refreando tentações (*Little American, The*), 1917 - Perseverança (*Romance of the Redwoods*), 1917 - Lost and won 1917 - Joana D'Arc (*Joan the woman*), 1916 - Sonho e realidade (*Dream girl, The*),

*faria te encher com todas suas armadilhas cotidianas. Cada uma delas. Deixe alguém tomar conta da sua alma por um tempo.*³²¹

Apesar de Griffith aplicar técnicas inovadoras ao cinema, elas estavam ligadas a um ideal conservador. O trabalho deste grande diretor continuaria popular até o início dos anos vinte, mas em 1914, novos produtores perceberam que a resistência à época moderna em nome da moral vitoriana, não era mais viável e não se sustentava mais. Estes cineastas produziram para uma platéia angariada após 1914, quando as camadas médias da população tinham, então, agrupado trabalhadores e pequenos proprietários que, juntos, enxergavam as corporações onde trabalhavam como parte de suas vidas.

Nem estes espectadores, nem os cineastas puderam retornar às fórmulas antigas de que o homem deveria se fazer por si mesmo. (*self made men*). No entanto, na condição de herdeiros das tradições anglo-saxônicas do individualismo ascético, estes produtores eram sensíveis às críticas dos reformistas sobre a vida moderna e suas corporações. A questão central era como encontrar uma moralidade apropriada à

1916 - Maria Rosa (Maria Rosa), 1916 - Grandeza de ânimo (Heart of Nora Flynn, The), 1916 - Meu admirável Alberto (Trail of the Lonesome Pine, The), 1915 - Ser ou não ser (Golden chance, The), 1915 - Tentação (Temptation), 1915 - Enganar e perdoar (Cheat, The), 1915 - No caminho do dever (Chimmie fadden out west), 1915 - Carmen (Carmen), 1915 - Audaz caprichoso (Kindling), 1915 - Missão de sacrifício (Chimmie fadden), 1915 - O árabe (Arab, The), 1915 - O ganso silvestre (Wild goose chase, The), 1915 - Presa de amor (Captive, The), 1915 - Os destemidos (Unafraid, The), 1915 - Pela nossa honra (Warrens of Virginia, The), 1915 - After five, 1915 - Sonhos de moça (Girl of the golden west, The), 1914 - Ghost breaker, The, 1914 - Perseverança (Rose of the rancho), 1914 - Man from home, The, 1914 - A revelação do amado (What's his name), 1914 - O paladino da vitória (Virginian, The), 1914 - Na romântica Nova York (Call of the North, The), 1914 - Pisada reveladora (Man on the box, The), 1914 - Only son, The, 1914 - Master mind, The, 1914 - Brewster's millions, 1914 - Amor de índio (*Squaw man, The*).

Foi um dos 36 fundadores da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Em sua carreira produziu e dirigiu mais de oitenta películas. Diretor compulsivo, chegou a sofrer um ataque cardíaco durante as filmagens de Os Dez Mandamentos e contrariando as orientações médicas, depois de poucos dias afastados do set de filmagens, retornou ao trabalho.

ordem corporativa que fosse capaz de resolver as discussões trabalhistas, familiares e de *status* social que estavam na ordem do dia.

Para o público de cinema formado após 1914, estas forças estavam relacionadas de um modo vital. Pistas sobre esta simbiose podem ser obtidas em estudos recentes que mostram que as novas classes médias passavam por uma reorientação política profunda. Em contraste às platéias pré 1914, formada por trabalhadores e pequenos proprietários, estes grupos não estavam preocupados em retroceder os relógios a favor de um mundo empreendedor. Como empregados e administradores de grandes organizações corporativas, eles seguiam o novo nacionalismo de Theodore Roosevelt, acreditando que corporações bem dirigidas e organizações profissionais poderiam servir ao interesse público. Neste sentido, o código de experiência e eficiência superou os prévios valores de controle local e individualismo.

A partir desse contexto, não havia mais preocupação em defender as cruzadas anti-vício ou atacar os grandes interesses comerciais. De fato, apesar destas pessoas serem herdeiras de uma tradição anglo-saxônica calcada na moral vitoriana, elas estavam se despidendo do ascetismo que exigia controle sobre suas propriedades, produções e suas vidas. Ao descrever esta mudança, um jovem funcionário de uma corporação moderna argumentou:

*“Os negócios de nossos pais passaram a ser dirigidos por outros homens, trazidos de outros lugares. Nossas famílias tornaram-se livres de zeladores pertencentes à empresas de longe em favor de magnatas da indústria cujos portões se abriram para nós; se isto trouxe malefícios econômicos, pelo menos acabou com a tirania dos negócios sobre as mentes da juventude.”*³²²

³²² Idem, pp.112.

O resultado foi uma transformação nos comportamentos pessoais e sociais. Não houve apenas um certo afastamento da moral vitoriana, mas um aumento na busca pelo prazer, um certo sentimento hedonista. Reformas no vestir, danças consideradas “exóticas” e o advento de esportes tornaram-se visíveis – conforme veremos no **Capítulo 3 subitem 1**. Houve também uma ascensão nos gastos dos consumidores, que passaram a adquirir mais produtos veiculados às massas consumir e maiores experimentalismos sexuais durante as duas primeiras décadas do século XX. Estas mudanças tiveram conseqüências drásticas no lar. Se pela moral vitoriana a juventude deveria ser dirigida pelos mais velhos para que seguissem seus caminhos quando atingissem a maturidade, no novo cenário urbano que se formava, foi significativa a mudança deste panorama, especialmente após a Primeira Guerra, como nos relata Henry Seidel Canby³²³ :

“(...) livre expressão para a juventude é visto como o fator que trouxe as mudanças na vida familiar vindas com a nova geração. Isto foi uma causa, mas outra tão poderosa quanto esta foi a livre expressão dos pais que queriam permanecer jovens e viver suas próprias vidas enquanto os garotos e garotas estivessem em acampamentos e escolas. Pais e mães de épocas anteriores punham a paternidade e a maternidade em primeiro lugar”.³²⁴

O fato de as mudanças econômicas e culturais terem ocorrido simultaneamente nos EUA, na virada do século XIX e início do século

³²³ SEIDEL, Canby Henry (1878-1961), crítico literário, Editor da Saturday Review of Literature, no final do século XIX, colaborador, entre outras publicações, da *Harper's Magazine* entre os de 1918 e a década de 1920. Publicou alguns livros, entre eles o *The Sixth Column* ed Saturday Review of Literature, 1941.

³²⁴ SEIDEL, Canby Henry In *Harper's Magazine* /1918 nr.7 Apud LARY, May Opus Cit. p. 102.

XX, abre-nos a possibilidade de crer que a revolução moral auxiliou a dissolução de temores que as pessoas tinham frente à ascensão dos grandes negócios e corporações. A geração anterior, de reformistas, tentou dominar a economia com os valores vitorianos que valorizavam os pequenos empreendedores, com o mote “jacksoniano” de que os homens deveriam fazer-se por si próprios. Eles acreditavam que o trabalho organizado em corporações e grandes empresas poderia ameaçar o senso de liberdade e autonomia encontrado no mercado aberto; além disto, diziam que a ordem hierárquica dessas corporações corromperia os papéis sexuais e familiares ligados à moral vitoriana.

Com o crescimento das cidades, da economia, de novas organizações e empreendimentos típicos do processo de modernização pelo qual passava a sociedade estadunidense, as pessoas – especialmente imigrantes e migrantes que chegavam às grandes cidades em busca de postos de trabalho – viam-se cada vez mais inseridas no crescente mercado de trabalho – especialmente as mulheres, que passaram a usar parte de seu salário para consumir produtos de beleza, roupas e principalmente para apreciarem diversões urbanas, antes consideradas degradantes. Porém, liberar o consumo entrava em choque com o código do ascetismo vitoriano, tão necessário ao sucesso. Desta perspectiva, a abundância poderia erodir o trabalho ético que repousava sobre a iniciativa individual. Com tantos valores 'tradicionais' sendo postos em risco, como se poderia continuar frente ao que era considerado, pelos conservadores, um perigo iminente, um caos social e sexual para a sociedade?

Nesse contexto, a pergunta era: como apresentar soluções factíveis frente a demandas de um novo ideal urbano, especialmente das alargadas camadas médias, que resolvesse por exemplo, os problemas de trabalho alienante – do qual eram acusadas as modernas corporações – tendo como pano de fundo os embates da velha moral vitoriana? Enquanto os reformistas tentavam obter soluções, administrando as tensões por meio de ações políticas e estatais, alguns homens de negócio foram pioneiros em revelar o potencial da indústria

cinematográfica em apresentar uma orientação para a solução destes impasses.

O grande fracasso de *Intolerance* (1916) de Griffith indicou que as platéias que ele ajudou a trazer para as salas de cinema não se sentiam mais atraídas pelos temas que ele mostrava: ataque aos grandes negócios e restauração da economia empreendedora. Outros produtores então perceberam que com as corporações se fixando cada vez mais no mundo econômico da era moderna, havia uma necessidade de liberação dos velhos padrões vitorianos, que as criticam. Para tanto, eles usaram da estética lançada pelo mestre, mas unindo-a a novos temas sociais.

Um exame dos enredos listados nos maiores jornais de comércio de 1907 a 1919, revela-nos uma mudança aguda na temática dos filmes. De 1908 a 1912 os filmes feitos por independentes tinham temas com moral vitoriana tornados populares por Griffith, onde os heróis e as heroínas eram movidos pela ética protestante do trabalho, onde o “bem” vencia o “mal”, onde essas personagens resistiam bravamente às tentações dos vícios apresentados pela cidade grande e seu processo de urbanização³²⁵. Pouco tempo depois essa tradição passou a ser questionada. Cada vez mais os enredos apresentavam personagens que caíam em tentações, atribuídas a estrangeiros, vilões e aristocratas. Geralmente o herói ou a heroína superava perigos como bebida, gastos em excesso e mulheres sensuais, o que sugere que a consciência da velha moral vitoriana ainda prevalecia³²⁶.

³²⁵ Um gênero importante que fez da estrela de cinema uma figura apta a lidar com a desintegração da moral vitoriana foi o *cowboy*. Depois das cruzadas anti-vício alguns cineastas passaram a produzir curtas-metragens nos quais os ideais americanos renasciam no oeste. Uma das mais famosas figura de *cowboy* foi Gilbert Anderson, conhecido na época como “*Broncho Billy*”. Nascido em Little Rock, Arkansas, por volta de 1880, filho de um pequeno caixeiro viajante vendedor de roupas, Anderson se mudou para Chicago em 1890 e começou na produtora Essanay com o diretor William Selig. Em filmes apropriadamente intitulados como *Broncho Billy's Bible* (1912), o herói individualista salvava as mulheres dos perigos de donos de bares tarados, monopolistas e foras da lei. Ele nunca sucumbiu a tentação e nem seus amores o desviavam do que seus objetivos. Nestas histórias, Anderson ensinava os jovens imigrantes de suas platéias “*os primeiros valores da sociedade americana... atirar direito e construir estradas de ferro.*” A popularidade de Broncho Billy decaiu depois de 1913.

A partir de 1913, isto começou a mudar, primeiro nas comédias. Anteriormente, os espectadores riam quando os personagens falhavam em sua busca por valores vitorianos. Agora, eles riam dos próprios valores vitorianos. Finalmente, por volta de 1914, as totais implicações desta questão lançaram apelos totalmente novos para a vida em família e também um estilo diferente daquele lançado e sustentado pelos reformistas, cujo principal representante, no campo estético do cinema, foi David Griffith.³²⁷

Cada vez mais, os cineastas passaram a mostrar do que as forças da vida moderna eram capazes frente a homens e mulheres mostrados como indefesos. O submundo do progresso apareceu mais e mais, conforme os jovens se viam aprisionados em esquemas de trabalho. Às vezes, os filmes mostravam os heróis atingindo a liberdade rumando para o oeste, outras vezes eles se voltavam violentamente contra seus opressores. *The Clerk* (1914), por exemplo, retrata um “*problema de nossa vida social, o escravo de um escritório que não tem nenhum sindicato para lutar por sua causa e vive trabalhando servilmente*”. O filme começa mostrando um jovem pressionado por um escritório burocrático, um relógio de ponto e um emprego entediante.

³²⁶ William S. Hart, discípulo de Griffith, entrou para o cinema em 1914, vindo da Broadway. Acreditava que a vida entre os ricos e a atmosfera da cidade grande o afastariam da moral que ele aprendera enquanto jovem. Hart era filho de um pequeno proprietário que havia se mudado para o oeste no final do século XIX produzindo farinha e procurando novas oportunidades econômicas. William viu seu pai praticar uma forte ética protestante do trabalho. Quando Hart entrou para o cinema, ele identificou-se com os ideais do *cowboy*. Escrevendo e dirigindo seus filmes, ele trouxe a ética protestante de trabalho para as telas através de produções como *The Patriot* (1916), *Hell's Hinges* (1915), *The Disciple* (1915), *The Tool Gate* (1919) e *The Aryan* (1916). Nestas produções, Hart incorporava o “*espírito dos homens que construíram as treze colônias*” os personagens de Hart eram retratados como emissários de Cristo na terra, fato dramatizado em seus filmes por aparições do Senhor citando as Escrituras nas legendas. Os enredos de Hart misturavam a antiga literatura *western* com uma moderna postura política. Marcando suas rupturas com o passado vitoriano, o herói de Hart freqüentemente sucumbia frente as tentações do álcool e das mulheres sensuais. Um clássico exemplo é *The Disciple* (1915), onde o herói é um pastor protestante que usa suas armas para pôr ordem em uma fronteira sem lei e fechar um *sallon* local. No entanto, sua esposa se apaixona pelo dono do bar, um mexicano que promete levá-la a lugares onde as pessoas sabem como viver. Ela abandona sua casa e o pastor abandona sua “*batalha pelo Senhor*” tornando-se um bêbado. Só quando o filho do casal adoece a mulher volta arrependida. Agora que o herói está redimido, ele recupera sua força de vontade e continua seu trabalho de limpeza do oeste.

³²⁷ LARY, May “Revitalization: Douglas Fairbanks, Mary Pickford and the new personality, 1914 – 1918” In LARY, May Opus Cit p.100.

Procurando alívio, ele se envolve com uma jovem secretária do escritório. Apesar de eles serem apaixonados, o herói acaba perdendo para seu chefe. Em desespero, ele mata seu empregador e vai para a cadeia.³²⁸

Entretanto havia filmes alternativos à essa visão tão pessimista.. Uma resposta muito mais comum à nova ordem era mostrar alternativas, especialmente a liberdade encontrada em outros lugares, fora do local de trabalho. Inicialmente, isto aparecia sob a forma de comédias, atacando o antigo apelo incondicional ao trabalho e à vida familiar. A primeira figura popular a refletir este apelo foi Michael Sinnott, mais tarde conhecido como Mack Sennett, um ex-assistente de Griffith. Vindo dos teatros de revista, satirizando os burgueses nativos - para delícia de sua platéia trabalhadora – Sennett ingressou na Biograph e se tornou assistente de D. W. Griffith. Depois de aprender a arte de dirigir, “*meu instinto natural*”, ele disse, “*satirizar tudo o que Griffith leva a sério tornou-se parte fundamental da minha carreira*”.

329

Sennett utilizava as técnicas de Griffith do modo que o mestre odiava, alegrando-se com a confusão urbana e alardeando as novas sociabilidades. Sobre toda a sátira a alguns dos mais importantes valores burgueses, ele foi um dos primeiros diretores a apresentar as mulheres como possuidoras de traços sociais e sexuais fortes. Relembrando-se das perseguições de polícia e dos shows do início de sua carreira, fatos que chegaram às manchetes de jornais e os faziam vender muito, Sennett resolveu capitalizar aproveitando-se destes incidentes. Por volta de 1914, lindas jovens em roupas provocantes começaram a aparecer nos filmes de Sennett.. Logo elas se tornariam famosas como as *Sennett Bathing Beauties*, moças que vestiam maiôs chocantes para a época.

Quando os censores e a polícia tentavam mutilar seus filmes, Sennett descobriu que a publicidade gerada com isto servia para tornar seu suave apelo sexual mais popular ainda:

³²⁸ LARY, May, Opus cit.. p.125.

³²⁹ Idem, p.127.

*“A visão das garotas mais curvilíneas que pude arrumar causaram um escândalo”, ele recordou-se, “entidades de mulheres, reformistas, pregadores e a polícia nos deram o equivalente a um milhão de dólares em publicidade. Em qualquer outro gênero com exceção da comédia isto seria proibido. No entanto, as comédias não eram nem amorosas nem seks. Eram somente comédias de pastelão e humor.”.*³³⁰

É preciso lembrar que a estética reformista imortalizada por Griffith, no cinema, deixou legados importantes que ultrapassaram o *écran* e se materializaram na conformação de uma nova geografia dos espaços de lazer das grandes cidades. Os interesses dos produtores, exibidores e políticos na busca pela transformação do cinema em entretenimento familiar e das camadas mais abastadas, fez crescer significativamente o número das salas de exibição, assim como a reorganização interna das suas configurações espaciais.

Em 1908, ano em que foi criada a *Motion e Picture Patents Company* (MPPC) - o primeiro órgão que visava uma certa organização no ramo do cinema - uma sala de projeção não podia acomodar mais de 300 pessoas e atraía platéias de baixa renda. Em 1912, quatro anos após as 'cruzadas anti-vício', Fundação Russell Sage encomendou um estudo ao *People's Institute* sobre os quatrocentos cinemas de New York e descobriu que salas grandes e suntuosas com acomodações para mais de mil pessoas haviam penetrado as áreas de classe média.

Os trabalhadores ainda respondiam por 70% das platéias de 1912, porém, desses, 20% por cento era composto por trabalhadores de escritórios e 5% era formado por respeitáveis 'senhores e senhoras burguesas'. Sem perder o público original de imigrantes, os cineastas protestantes e censores de antecedentes republicanos criaram uma mídia que atravessava barreiras de classe social, sexo e linhas políticas. Ao avaliar o tipo de entretenimento exibido nos salões da cidade,

330

Idem Ibidem, p.132.

melodramas baratos e caras peças da Broadway, os investigadores também concluíram que o cinema era, de longe, um grande negócio.

A boa recepção, por parte de um público mais próspero e letrado, aos filmes de longa-metragem³³¹, e o conseqüente aumento do preço dos ingressos, fez com que o público do cinema se tornasse mais seletivo e também exigente. Nesse caso, os produtores e exibidores se tornaram mais preocupados com a qualidade dos filmes e também com a dos espaços onde eles eram projetados, recorrendo, muitas vezes, à adaptação para as telas dos clássicos da literatura e do teatro, já que eram familiares a esse novo tipo de público, tanto na forma narrativa quanto nas temáticas.

É fruto desse contexto a era dos grandes cinemas (*movies palaces*), marcado pela inauguração, em 1913, do *Cinema Regent*, com 2.400 lugares, localizado na Rua 116 com a 7a. Avenida, em New York. Associado a abertura desses grandes cinemas estava a figura de Samuel Lionel Roxy Rothahpfel, o primeiro grande *showman* no ramo da exibição. Ele cuidou do marketing e da programação de muitos cinemas de New York, como o *Rialto* de 1.900 lugares, construído em 1916, o *Rivoli*, de 2.100 lugares, construído em 1917, o *Capitol*, de 5.300 lugares construído em 1919 e finalmente o *Roxy*, de 6.200 lugares, conhecido como a “catedral do filme”, localizado na rua 50

³³¹ O filme de um rolo (*single reel film*) tornara-se o produto padrão da indústria por causa da crença de que o público não teria paciência para assistir a um filme mais longo do que 10 minutos. Os primeiros filmes de dois, três, quatro e até cinco rolos foram primeiramente exibidos em rolos separados, um rolo por semana, na seqüência. A peculiaridade desse sistema, aliás, preparou o terreno para o advento dos seriados (*serials*), filmes nos quais a trama continuava em outros episódios, terminando cada qual por um lance de suspense. Os filmes de múltiplos rolos (*multireel film*), começou a ganhar aceitação geral quando Adolph Zukor trouxe o filme francês de quatro rolos, *La Reine Elizabeth*, (1912) dirigido por Henri Desfontaines e Louis Mercanton, estrelado por Sarah Bernhardt. Em seguida, vieram outros como *Quo Vadis?* (1913) dirigido pelo italiano Enrico Guazzoni. Este filme apresentava cenas tão grandiosas que deixavam a platéia extasiada durante todo o tempo de projeção, duas horas. Além disso, *Quo Vadis* estabeleceu um outro precedente importante, o de ter sido exibido exclusivamente em teatros de primeira classe, atraindo um público mais sofisticado. Um longa metragem era qualquer filme de mais de três rolos, ou cerca de 30 minutos – tempo que foi se expandindo e chegou a 80, 90 minutos da década de 1920. Conf. MATTOS, A C. Gomes de Opus Cit. p.29.

com a 7a. Avenida, inaugurado com pompa e circunstância em 11 de março de 1927.³³²

Sobre o luxo e os ambientes elegantes que encerravam o maior desses palácios do entretenimento, o Roxy, Mattos nos conta:

“O luxo e a magnitude do Roxy eram impressionantes: este cinema tinha seis bilheterias, foyers e lobby imensos, decoração deslumbrante com mármore, tapeçarias e candelabros de cristal, grandes escadarias, poltronas muito confortáveis (entre as quais uma pessoa podia passar sem incomodar a que estava sentada) e tapetes de pelúcia, elevadores espaçosos para o balcão, ar-condicionado, banheiros esplêndidos, grupo coral de cem vozes, corpo de balé com cinquenta bailarinos, grande orquestra, quatorze pianos Steinway, um colossal órgão Kimball (tocado por três organistas em três consolos separados), mini-hospital pronto para atender a qualquer emergência, pequeno estúdio de estação de rádio, cabines telefônicas, sistema de iluminação perfeito, equipe de lanterninhas bem uniformizados e militarmente disciplinados sob o comando de um coronel reformado do Corpo de Fuzileiros Navais”³³³

³³² MATTOS, A.C.Gomes de Opus Cit p.33.

³³³ Idem Ibidem, p.34.

Vista externa do Roxy em 1927.

Proscênio, com 110 músicos que acompanhavam as projeções e outros espetáculos teatrais.

Vista do interior do *Roxy Theater*, com capacidade para 6200 lugares.

Em Los Angeles, o empresário Sid Grauman seguiu o exemplo de *Roxy*, inaugurando grandes cinemas, cada uma mais luxuosa que a outra. Grauman foi o inventor do “Prólogo” que era um espetáculo no estilo das revistas da *Brodway*, tematicamente relacionadas com o filme, apresentado antes da projeção. Em 1917 foi inaugurado o *Cine Egyptian* com capacidade para 1.900 pessoas e em 1923 o *Metropolitan*, com 3.458 assentos e finalmente, em 1927 foi inaugurado o famoso *Chinese* com 2.500 lugares. Assim como os próprios nomes sugerem, os cines *Egyptian* e o *Chinese*, adotavam modelos arquitetônicos exóticos para criar um clima romântico, dentro do qual a platéia pudesse consumir as fantasias que passavam nas telas.³³⁴

³³⁴ Havia ainda os cinemas chamados “atmosféricos” que usavam o Brenograph Junior, um aparelho que produzia efeitos cênicos animados, para completar a ilusão de que os filmes estavam sendo vistos debaixo de um céu noturno. O auditório era uma magnífico anfiteatro, um jardim italiano, uma corte persa ou um paço espanhol, aparentemente a céu aberto, onde estrelas cintilantes sucediam nuvens fofas sob um luar esplêndido. Conf. MATTOS, A C. Gomes de, Opus cit. p.35.

Acima, fachada do *Chinese Movie Palace*, em 1927, e abaixo, vista de seu interior, com capacidade para 2500 lugares.

A batalha entre o truste (MPPC) e os Independentes para controlar esse mercado imensamente lucrativo e em crescimento, gerou resultados positivos para o desenvolvimento de toda a indústria cinematográfica, a saber, a introdução da política do estrelismo – *star system* – e do filme de longa-metragem – *feature film* –; a construção de cinemas maiores e mais luxuosos – *movie palaces* – e a transferência do centro de produção para Hollywood.³³⁵

Até meados de 1909, os grandes centros de produção de filmes eram New York, Chicago e Filadélfia. Devido a alta demanda por filmes, as companhias tinham de produzi-los regularmente, porém os longos meses de inverno naquelas cidades traziam problemas, especialmente para as companhias que não possuíam estúdios bem equipados e com luz artificial adequada. Frente a essa situação, várias destas companhias experimentaram lugares como Flórida, Texas, Sante Fé e Novo México, mas o local definitivo para a instalação dos estúdios foi o sul da Califórnia, nos subúrbios de Los Angeles, mais especificamente Hollywood.

Segundo argumenta Mattos, os atrativos dessa área eram óbvios:

“Dias de sol durante quase todo o ano e topografia variada – montanhas, vales, lagos, ilhas, praias, flores, deserto, próximos uns dos outros e a pouca distância do centro da cidade. Outras vantagens diziam respeito à facilidade de se encontrarem atores de teatro experientes, à existência de baixos impostos, à presença de mão-de-obra e de terras abundantes e baratas. Este último fator permitiu que as companhias produtoras pudessem comprar dezenas de milhares de acres de excelentes imóveis, nos quais instalaram seus estúdios. Entre 1908 e 1912, muitos independentes transferiram-se para Hollywood, assim como algumas

firmas associadas à Motion Pictures Patentes Company (MPPC)".³³⁶

O que se conhece por sistema de estúdio nasceu embrionariamente durante os anos de 1910 em Hollywood. As estruturas de produção e administração foram transformadas, mudando do director unit system (no qual o diretor era responsável individualmente pelos seus filmes) para o central producer system (no qual um produtor era responsável por toda a produção de um estúdio). O sistema centralizado de produção coincidiu com a emergência do filme de longa-metragem, trouxe um novo nível de eficiência para o processo de produção e permaneceu como modelo de administração de estúdio até os anos de 1930.

Ao longo da década de 1920, o cinema foi se rendendo à narrativa clássica, inaugurada por Griffith ainda nos anos de 1910, que contava histórias impressas em rígidos roteiros, dirigidos por experientes e famosos diretores e produzidos pelos grandes estúdios. Estes, por sua vez, eram dotados de uma poderosa infra-estrutura de produção, divulgação e distribuição que incluía agentes internacionais que cuidavam dos interesses dos estúdios em outros países – além de um *staff* composto por maquiadores, modistas, cabeleireiros, camareiras, iluminadores, fotógrafos, editores, operadores de câmara, entre tantos outros.

Os grandes estúdios tinham tecnologia de ponta, entre câmeras, gruas, iluminação, películas virgens, moviolas para edição, laboratórios para manipular o material e toda uma área livre para montar cenários e fazer filmagens externas; os grandes estúdios ainda mantinham em seus quadros um *casting* constituído por astros e estrelas que formavam o *star system*. - que será abordado no **Capítulo 3 subitem 1.**

³³⁶

Idem Ibidem p.37.

Segundo Mattos, orientados pelos gostos dos espectadores, os produtores usaram três conceitos-chave para garantir a lucratividades de seus negócios:

*“(...)para garantir o lucro nas bilheterias: [era preciso contar com] 1. o sistema de estúdio; 2. o star system; 3. o sistema de gêneros. Foi justamente nos anos de 1920 que os grandes estúdios, muitos deles erguidos com empréstimos de grandes bancos de New York, começaram a se tornar verdadeiras fábricas para produção em massa de filmes, usando técnicas introduzidas em outras indústrias tais como a implementação da divisão do trabalho, crescente especialização e profissionalização da mão-de-obra e implementação da linha de montagem.”*³³⁷

No sistema de estúdio hollywoodiano, a coordenação geral das produções ficavam a cargo do produtor – e não mais do diretor como anteriormente. Era o produtor que se responsabilizava pela escolha e desenvolvimento do roteiro e pela organização de todo o esquema de produção. Os grandes produtores da década de 1920, cujos nomes sempre estiveram ligados as mais famosas produções, como Irving Thalberg, Darryl Zanuck e David O Selznick sempre interferiram na pré-produção, nas filmagens e na pós-produção dos filmes de seus estúdios, passando inclusive por cima das opiniões e da autoridade de diretores, técnicos e outros produtores responsáveis pelo filme.

Outra dado fundamental que caracterizava o sistema de estúdio era a crescente racionalização e homogeneização no processo de produção, caracterizando-o como uma verdadeira linha de montagem, com os trabalhos divididos verticalmente entre vários departamentos e seus respectivos técnicos. Outro fator de grandes disputas entre os estúdios de Hollywood era com relação a contratação de estrelas e astros para compor seu *star system*, cujos contratos com os estúdios

³³⁷

MATTOS, A C. Gomes de. Opus Cit. p.52.

lhes obrigavam a aceitar os papéis que lhes fossem designados, assim como os roteiristas e os diretores.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica hollywoodiana demandou uma injeção muito grande de capital. O que num primeiro momento tinha origem interna – antes da Primeira Guerra Mundial, o capital necessário para expansão vinha dos lucros obtidos com a produção, distribuição e exibição de filmes –, passou, no período entre a Primeira Guerra e a Grande Depressão, a vir de investidores, bancos e corporações comerciais. Assim, banqueiros e investidores de Wall Street passaram a ter voz na condução dos estúdios e, conseqüentemente, nas características adotadas pelos filmes produzidos.

Porém, nem só de *glamour* vivia o cinema Hollywoodiano. Escândalos, acusações de homicídios, drogas, sexo e muita violência faziam parte dos roteiros veiculados pelas revistas sensacionalistas sobre aqueles que participavam do sistema de estúdio, anunciando o lado '*Sin City*' de Hollywood.

Uma série de incidentes envolvendo astros e estrelas começaram a vazar na mídia, mas dessa vez sem qualquer intenção de marketing positivo. Ao contrário, era a vida real que se sobrepunha ao luxo e a artificialidade dos cenários recriado nos estúdios. Em setembro de 1921 o comediante Roscoe “Fatty” Arbuckle (conhecido no Brasil como “Chico Bóia”) foi acusado da morte de uma jovem atriz emergente chamada Virginia Rappe, durante uma orgia no St. Francis Hotel, em San Francisco. Indiciado por homicídio culposo ele passou por três julgamentos e foi absolvido por falta de provas, em 1923.

O mais dramático é que, verdade ou não, a imprensa da época construiu um *script* para o ocorrido: veiculou que Arbuckle teria estuprado a jovem atriz com uma garrafa de Champagne e depois esmagado a garota com seu peso enorme. Esse episódio repercutiu tão intensamente na sociedade estadunidense que seus filmes foram boicotados e a Paramount – estúdio ao qual ele estava vinculado – o despediu. Mesmo após a justiça o ter considerado inocente, ele nunca mais trabalhou como ator.

A mesma imprensa que lucrava em veicular os novos lançamentos nas telas, notas sobre festas e casamentos bem sucedidos entre astros e estrelas, fazia muito dinheiro com o lado 'sin city' de Hollywood. Um segundo caso de escândalo envolvendo morte ocorreu quando William Desmond Taylor, diretor muito famoso na época dos grandes estúdios, fora encontrado morto em seu apartamento em Beverly Hills. Acusado por “testemunhas” de estar mantendo dois romances ao mesmo tempo, com as atrizes Mary Miles Minter e Mabel Normand, foi condenado pela imprensa assim como foram as duas atrizes, que, mesmo inocentadas perante o júri, tiveram suas carreiras definitivamente destruídas.

Outro escândalo anunciado, desta vez envolvendo o ator Wallace Reid – o protótipo do homem de vida saudável – foi sua morte por overdose. As várias denúncias envolvendo escândalos com pessoas – especialmente atrizes, atores e diretores – ligadas a Hollywood despertaram grande comoção entre alguns segmentos da sociedade e muito furor e ressentimentos entre outros, como por exemplo a Igreja, ministros, padres, políticos, clubes femininos e grupos reformistas. Tanto que no ano de 1922, consta que 36 estados e o governo federal já cogitavam elaborar leis de censura.³³⁸

Preocupados com os escândalos envolvendo seus *staffs*, em março de 1922, os produtores dos grandes estúdios, amedrontados com a represália da imprensa e da população, formaram uma associação comercial auto-regulatória, a *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA), contratando como presidente do órgão um republicano ultra-conservador chamado Will H. Hays – ex diretor-geral dos correios da administração do presidente Harding – que era líder presbiteriano de Indiana. Assim, pelos próximos 23 anos a MPPDA foi chamada de Hays Office.³³⁹

³³⁸ MATTOS, A C. de Gomes, Opus Cit. p.88.

³³⁹ Conf. nos lembra MATTOS, “o Hays Office, como a MPPDA veio a ser chamada nos próximos 23 anos de sua fundação, era uma organização de relações públicas e lobby. A regulação dos filmes para evitar a censura estadual e municipal e a implantação da federal fosse um aspecto importante em seu trabalho, a sua preocupação central era com a ameaça de uma legislação ou ações judiciais que impusessem a aplicação restrita das leis antitruste à indústria cinematográfica.” Opus Cit. p.89.

Em 1927, os produtores foram obrigados, por exigência do “Código de Pureza”, elaborado pelo *Studio Relations Committee* - baseado na fórmula conhecida como *Don'ts and Be Carefuls* - a submeter seus roteiros ao Hays Office para aprovação, devendo ser verificados os 11 itens os quais diziam respeito ao que não poderia aparecer nos filmes e outros 26 itens, que tratavam sobre os cuidados que os produtores teriam de tomar para que a vulgaridade e a sugestibilidade fossem eliminadas das telas. Porém, na prática, valia como aconselhamento informal, com trocas compensatórias de ambos os lados.

Também é de 1927 o nascimento da *Academy of Motion Picture Arts and Science* – AMPAS – que tinha entre seus fundadores Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Frank Lloyd, B. Mayer e muito outros. Foi criada a fim de “*defender a indústria cinematográfica, promover a unidade entre os vários grupos de trabalhadores que nela atuavam, aumentar o poder e a influência do cinema, além de estimular o aperfeiçoamento e o 'progresso' das artes e ciências ligadas a profissão por meio do intercâmbio de idéias, premiando por mérito as melhores realizações.*”³⁴⁰ Em busca de normatizações para os conteúdos veiculados pelos filmes, os vários setores da sociedade civil pressionavam os produtores e os órgãos reguladores a serem mais enérgicos, especialmente quando a imprensa noticiava algum escândalo do lado “*sin city*” de Hollywood.

O percurso que fizemos até o momento foi, a nosso ver, necessário para apresentarmos – dentro do recorte cronológico que fizemos - a trajetória do cinema nos EUA, que começou no final do século XIX com os *vaudevilles*, passando pelos *nickelodeons* e terminando nos luxuosos cine-theatros das décadas de 1910 e 1920, verdadeiras ‘mecas’ das projeções hollywoodianas, frutos da implantação do sistema de estúdio, do *star-system* e da conformação de uma poderosa indústria cinematográfica.

A retomada dessa trajetória nos parece importante na medida em que consideramos que as produções hollywoodianas -

³⁴⁰

Idem Ibidem, p.89.

especialmente os filmes veiculados a partir da Primeira Guerra - representam o “lugar social”, epicentro a partir do qual irradiaram os novos valores, novas sociabilidades, comportamentos e hábitos difundidos pelos 'tipos' que povoavam o *star system*, veiculados pelas telas de projeção e em grande medida pela grande imprensa da época, no interior da sociedade paulistana nos anos de 1920.

É a partir daí que poderemos entender como esses discursos e práticas, que foram elaborados em outro “lugar social”, deslocaram-se no tempo e no espaço - por meio do que Guiddens nomeou de “desencaixe social” - e influenciaram as platéias paulistanas nos anos de 1920. Partindo da noção de que o consumo nunca se dá passivamente, acompanharemos no próximo subitem deste Capítulo e no Capítulo 3, de que forma ocorreram as elaborações e reelaborações desses novos valores e práticas pelos sujeitos sociais que consumiam o cinema hollywoodiano e as publicações da grande imprensa que tratavam do cinematógrafo; processo descrito por De Certeau e apresentado no Capítulo 1, como “consumo produtivo”.

No próximo subitem, vamos acompanhar a trajetória do cinema na cidade de São Paulo, durante os anos de 1910 e 1920. Trataremos das transformações da paisagem urbana, da conformação de novos espaços de lazer e sociabilidades; viabilizadas em grande parte pela abertura das salas de cinema. Analisaremos em que medida esses espaços configuraram novas convivências e novas formas de ocupação da esfera pública, tanto na região central quanto nos bairros.

Fachada do cineteatro Paulistano, na rua Vergueiro, em São Paulo, na década de 1920.

2.2.O cinematógrafo em São Paulo: das feiras de variedades e das frisas dos cines-theatros aos cinemas do centro e dos bairros

As forças contraditórias postas em ação durante o processo de modernização da cidade de São Paulo no início do século XX, podem ser observadas por meio da conformação espacial da cidade, que mediante um olhar atento, revela muito mais do que a mera localização geográfica dos espaços urbanos, mas sobretudo, descortina a heterogeneidade dos grupos sociais que circulavam e utilizavam esses espaços, além da constituição das várias formas e redes de sociabilidades.

O mapeamento geográfico das salas de cinema de São Paulo dos anos de 1910 e 1920, torna-se importante na medida em que, para além de historicizar esses novos espaços de lazer e sociabilidades que surgiam ou que se transformavam, busca também deslindar as tensões sociais existentes num contexto em que, uma parcela das elites da cidade possuía em seu horizonte o desafio de sua modernização econômica, projeto este que excluía a opinião e a participação coletiva, especialmente da parte mais pobre da população.

Como nos lembra a socióloga Maria Célia Paoli,

“(...) ao longo do século XX, intérpretes e analistas da cidade de São Paulo apontaram insistentemente que sua trajetória de modernização, como de resto a de todas as grandes cidades do país, excluiu o reconhecimento dos diferentes espaços de formação, informação e debate como parte fundamental do modo de integrar à cidadania vastas parcelas da população, sobretudo seus pobres”.³⁴¹

³⁴¹ PAOLI, Maria Célia e DUARTE, Adriano. “São Paulo no plural: espaço público e redes de sociabilidades” IN PORTA, Paula (Org). *História da Cidade de São Paulo*, v. 3: a cidade na primeira metade do Século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.53.

Os setores mais abastados e conservadores da sociedade, em geral, tinham um padrão dicotômico de percepção da cidade: de um lado ficava a cidade da moral, da ordem, das boas famílias, do cosmopolitismo desfrutado pelos ricos, dos novos aparatos tecnológicos, das máquinas, da velocidade, das buzinas, das luzes; e de outro lado estava a cidade às avessas, a desordem, a imoralidade e a vadiagem.

À cidade legal, onde tempos e espaços não se misturavam, onde o espaço do trabalho estava separado do tempo da casa, o tempo do lazer era distinto do espaço da rua, opunham-se os bairros populares, onde trabalho, moradia e lazer estavam sobrepostos no tempo e no espaço.³⁴² A distância entre as duas cidades, do ponto de vista material e simbólico, era grande, mas a associação entre a cidade pobre com a marginalidade de seus moradores, era quase que direta.

Desde o início da década de 1910, descrições dessa cidade civilizada, com avenidas, ruas largas, renovada e moderna; habitada por pessoas que freqüentavam os novos espaços de sociabilidade e lazer como as “confeitarias, os tea-rooms, as salas de espera dos cinemas” e incorporavam novos comportamentos como “andar, pisando forte e solidamente, erguendo a cabeça, empinando o busto” eram descritas tanto para se referir a São Paulo quanto ao Rio de Janeiro.

“A urbs transformou-se aos poucos, embora rapidamente. Abriram-se avenidas, alargaram-se ruas, fizeram-se praças, squares, jardins. [...] Com a nova cidade, com as ruas largas e avenidas, a população aprendeu a sair de casa, a passear. Adquiriu novos habitantes. As pessoas, os homens e mulheres – aprenderam até a andar, pisando forte e solidamente, erguendo a cabeça, empinando o busto. Nas

³⁴² VALADARES, Lícia. “Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil” In: BOSCHI, Renato (Org). *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro, Iuperj, 1991. p.87.

*confeitarias, nos tea-rooms, nas salas de espera dos cinemas, há mais animação e, sobretudo, mais confraternização, mais cordialidade.*³⁴³

A abertura das primeiras salas de cinema na região central da cidade conotava ares de civilidade e modernização tanto à paisagem urbana a qual se integrava, quanto àqueles que a freqüentavam. Oswald de Andrade, em seu jornal humorístico *O Piralho*, abriu uma seção exclusivamente destinada a conhecer as salas de cinema e a descrever aspectos das novas sociabilidades vivenciadas nesses novos espaços, que se tornavam, segundo ele, “*incontestavelmente o ponto predileto da elite paulistana*”:

*“No HIGH-LIFE. Inaugurou-se na sexta-feira passada o seu novo e luxuoso salão de espera, o apreciado cinema do largo do Arouche, incontestavelmente o ponto predileto da elite paulistana. E faz bem a nossa elite preferindo o High-Life pois lá, não só está livre de ver fitas imorais, como freqüentemente sucede no Bijou e outros cinemas, como também é ele a todos os títulos o mais confortável e que melhor conjunto de qualidades apresenta.”*³⁴⁴

Pela fala de Oswald, não bastava, para as camadas mais abastadas, freqüentarem o cinema. Elas deveriam ir a um que tivesse um “*novo e luxuoso salão de espera*”, além de estar localizado na região mais valorizada da cidade, o “*apreciado cinema do Largo do Arouche*”. Para além da questão do espaço, a elite também deveria considerar a qualidade do conteúdo dos filmes, a fim de se livrarem de “*ver fitas imorais, como freqüentemente sucede no Bijou*³⁴⁵ *e outros cinemas*”.

³⁴³ *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro, 5/8/1911.

³⁴⁴ ANDRADE, Oswald de. *O Pirralho*, 31/1/1912.

³⁴⁵ *O Bijou Theatre*, desde 1912, funcionava na rua São João.

HIGH-LIFE

Praça Alexandre Herculano

Numeros 65 e 67

**Sessões cinematographicas diarias
com a exhibição de films dos mais afa-
mados fabricantes, como sejam :**

**Biograph,
Pathé Frères,
Vitagraph,
Lubin,
Ambrosio,
Itala**

**Frequentado pelas melhores e mais
distintas familias de S. Paulo.**

Brevemente :

Esplendido rink para patinação

Anúncio do Cine High Life, no atual Largo do Arouche. Um dos cinemas que se opuseram ao poderio de Francisco Serrador em São Paulo.

Um dado importante a ser observado nesse esse cartaz é que, diferentemente dos que seriam veiculados alguns anos mais tarde - especialmente a partir de 1914, com a entrada maciça das produções hollywoodianas no circuito nacional – é o fato dele não anunciar como atração, os filmes, seus enredos, astros e atrizes mas antes, os nomes “*dos mais afamados fabricantes*” (a Biograph, Pathé Frères, Vitagraph, Lubin, Ambrosio e Ítala). Esse dado é bastante significativo, pois nos revela que, ainda no início dos anos de 1910, a atração do cinema estava ligada ao seu próprio aparato tecnológico, a sua própria capacidade de gerar imagens em movimento, o que o tornava um espetáculo *per se*.

Foi somente com o advento dos grandes estúdios hollywoodianos e seu funcionamento como indústria cultural, quando passaram a atrelar suas produções aos nomes dos mais famosos astros e atrizes da constelação hollywoodiana e a de alguns diretores aclamados, é que o aparato tecnológico e as habilidades de seus fabricantes em mostrá-lo já não mais causavam *frisson*, e portanto, não eram mais anunciados como atrações, que por sua vez passaram a ser os próprios filmes, seus diretores e principalmente, os astros e estrelas, conforme vimos no subitem 2.1 deste trabalho.

É interessante notar que as chamadas para as projeções cinematográficas veiculadas na mídia impressa, especialmente na grande imprensa, no decorrer da década de 1920, já haviam incorporado em seu discurso, textual e imagético, a união dos interesses apontados até aqui.

O grande film de Dezembro
do Programma Serrador

A concepção mais arrojada
que se tem visto.

Será apresentada no

ODEON

SALA VERMELHA

Segunda-feira, dia 17

Ao fazer uma leitura mais atenta da capa da Revista Feminina, percebemos que seu discurso - imagético e textual - mobiliza vários referenciais que nos ajudam a compor um panorama dos interesses em jogo naquele momento, na indústria cinematográfica. A capa da revista traz a chamada para a programação do mês de dezembro de Serrador, proprietário de várias salas de cinema e distribuidor de filmes de alguns dos grandes estúdios de Hollywood - anunciando para o mês de dezembro o “*grande film*” chamado *Alraune*³⁴⁶ (1928)-USA. Na composição visual, o título do filme vem logo abaixo da imagem da estrela, que aparece representada como a personagem da trama na qual protagoniza a própria Alraune; e, para não restar dúvidas sobre quem era a estrela da trama, o nome da atriz Brigitte Helm, aparece escrito do lado esquerdo, contrastando com o fundo. É interessante notar que a imagem da estrela e seu nome ocupam quase todo o espaço da página. Finalmente, do lado esquerdo da página, destacado por outro tipo de letra, aparece o nome do cinema no qual o filme será apresentado, o cine Odeon.

Porém, nem sempre o cinema esteve ligado ao luxo e a ostentação; nem a endereços e a salas fixas; nem tampouco era considerado ponto de encontro e diversão predileta da elite paulistana, muito menos, dava garantia da apresentação de fitas que não fossem ‘imorais’.

“(…)[as salas de cinema] não eram ainda fixas, permanentes. Apareciam na parte central da cidade e distribuíam seus programas nas ruas, pregavam outros nas árvores, muros, taipas, paredes, tapumes etc. Um ou dois dias antes, anunciavam na seção teatral dos diários os seus espetáculos. As diversões mecânicas (fonógrafos, fotografia animada, lanterna mágica, presépios movimentos) e as artísticas (museus de cera, concertos vocais e instrumentais, números de café-concerto etc) também procuravam salas ou teatros nos

³⁴⁶ Filme dirigido por Henrik Galeen, baseado na novela escrita por Hanns Heinz Ewers.

Ao contrário, nos últimos anos do século XIX e no início do XX, as projeções de ‘vistas’ importadas e algumas poucas nacionais, não tinham endereço fixo: contava um público popular e quase nunca era uma ‘atração em si’. Dividia a atenção com outros entretenimentos, como números circences de malabarismo e pirotecnia, prestidigitadores, espetáculos exóticos como o engolidor de espadas e a mulher barbada, museus de cera e ilusionismo; além de números de variedades onde se apresentavam cantantes e dançarinas.

Entre os anos de 1896 e 1907, as empresas exibidoras ambulantes estiveram no centro do processo de difusão da novidade cinematográfica. Nomes como Henri Paille no Rio de Janeiro em 1896, e Georges Renouveau em São Paulo no mesmo ano, são citados como pioneiros exibidores ambulantes, seguidos por Aurélio da Paz dos Reis, Germano Alves e Vittorio di Maio, em 1897; Jose Roberto da Cunha Sales e Faure Nicolay em 1898; um exibidor com um aparelho Lumière em 1899; um aparelho de fabricação norte-americana, o cineógrafo stereopticon de Lubin, em 1900; Cesare Watry, em 1902; ou Édouard Hervet, em 1904 e 1905.³⁴⁸

Uma reportagem do jornal *A Província de São Paulo*, de 7 de agosto de 1896 descrevia o kinetoscópio, invenção de Thomas Edison, dando todos os detalhes técnicos sobre o seu funcionamento. A seguir, alguns trechos da matéria:

"Faz hoje pouco mais de quatro annos que os jornaes annunciaram com phrases, enthusiasticas, que o feiticeiro de Orange Park, Edison, acabava de realisar um novo apparelho ainda mais extraordinario do que qualquer dos já produzidos por aquella engenhoca e

³⁴⁷ *O Comércio de São Paulo*. 02/02/1897. Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: editora Perspectiva, 1981, p.15

³⁴⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: editora Senac, 2004, p.193.

fertil imaginação. Esse extraordinario invento cuja existencia fôra revelada em um baile, durante uma quadrilha americana, já se vê, pela própria filha do inventor, miss Edison, tinha por objecto registrar e reproduzir, à vontade e em todos os seus detalhes, uma scena qualquer, por mais complexa e demorada que fosse.

Com o kinetographo, era esse o nome dado a principio por Edison ao aparelho - tornava-se possivel, por exemplo, dizia a gente bem informada, transportar para a sua casa a ópera, a comédia, e dar a si próprio at home, a qualquer hora do dia ou da noite, representações perfectas (...)"

"(...)Ora, como cada uma dessas imagens representa uma phase de uma acção animada qualquer, nossos olhos avistam ao mesmo tempo todas as phases dessa acção e, consequentemente, registram a própria impressão do movimento."

"O aparelho empregado por Edison para obter essas fotografias que ele designa pelo nome de kinetographo póde dar 40 impressões por segundo, isto é, 2,760 por minuto, sobre uma pellicula sensibilizada de 28 milímetros de largura.

Por meio de um sistema de polias accionadas por um pequeno motor electrico collocado na caixa do aparelho, essa tira pellicular, poderosamente illuminada por uma lampada de incandescencia, passa rapidamente pelos olhos do espectador, que vê successivamente cada uma das photographias que elle tras atravez de uma fenda estreita feita num disco animado tambem de um movimento de rotação muito viva....)"

Nessa nova forma, o kinetoscópio faculta a numerosos espectadores acompanharem simultaneamente as peripecias da scena

chronographada.

Para obter esse resultado, o inventor juntou simplesmente o aparelho numa lanterna magica que projecta num alvo, ampliando-as, as imagens successivas á medida que se desenrolam.

Enfim, para rematar o maravilhoso espetáculo, um phonografo ligado ao kinetoscopia faz ouvir, a medida que a scena se desenrola, as palavras pronunciadas pelos personagens no momento da sua photographia pelo kinetographo.

() Esteve, ha poucos mezes, um kinetoscopia trabalhando na Paulicéa."*

No ano seguinte, desta vez era o jornal *O Comércio de São Paulo*³⁴⁹ que anunciava como “a última maravilha”, o Vitascope – um sistema de projeção de filmes aperfeiçoado por Edison a partir de seu Kinetoscópio.

³⁴⁹ *O Comércio de São Paulo*. 02/02/1897. . Apud ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: editora Perspectiva, 1981, p.15

SALÃO DA PAULICÉA
EDISON'S ELECTRICAL EXHIBITION
PROFESSOR KIJ & JOSEPH

A ÚLTIMA MARAVILHA

HOJE

HOJE

O VITASCOPE

Fotografia Viva

Combinação com o moderno MICROFONÓGRAFO, de grande
buzina, para ouvir-se sem necessidade de tubinhos auditivos.

No Salão de Concertos da

PAULICÉA

Rua Quinze de Novembro

Função permanente das 8 às 10 horas da noite.

Anúncio no jornal "O Comércio de São Paulo". 02/02/1897. Apud ARAÚJO, Vicente de
Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. p.15.

As exhibições eram feitas preferencialmente nos teatros das cidades, porém não era difícil que ocorressem em parques de diversões, circos e palcos de cafés-concertos. Esses homens eram atores, prestidigitadores, empresários e donos de companhia de variedades.

*“As Companhias de variedades apresentavam ilusionistas, mágicos, quadros fantásticos e o’ célebre cinematógrapho’. Durante muitos anos, foi o cinematógrapho exibido junto com outras atrações. Mesmo alguns teatros da época, como o Santana, o Colombo e o Politeama, passaram a exhibir com enorme sucesso o cinematógrapho”*³⁵⁰

A combinação das projeções com outras práticas ou formas de espetáculo foi determinante para a sobrevivência do cinema ambulante ainda por alguns anos, mesmo após a abertura das primeiras salas fixas, a partir de 1907.³⁵¹

Não podemos falar em mercado exibidor do cinema em São Paulo e nas salas fixas sem falar do espanhol Francisco Serrador, que imigrou para o Brasil no ano de 1887 e, após dez anos no país, tendo efetuado trabalhos braçais na cidade de Santos e atuado como vendedor ambulante de peixes e frutas em Curitiba; começou no ramo do entretenimento, arrendando circos, promovendo touradas e administrando os chamados jogos de azar.

Em 1905, Serrador fundou em Curitiba, um cinema com o nome de *Cinematógrapho Richebourg*, e após esgotar Curitiba tornou-se

³⁵⁰ PIRES, Mário Jorge. “O Lazer em São Paulo no início do século” In Revista Comunicações e Artes. São Paulo, nr. 22, Ano 14, novembro de 1989, p.68.

³⁵¹ Porto Alegre teve sua primeira sala fixa em 21/5/1908; Fortaleza em 26/8/1908; Manaus em 1/9/1908, São Luís em 1910 e Natal em 1911 APUD Souza, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: editora Senac, 2004, p.203

exibidor ambulante, passando por várias cidades do Paraná e São Paulo, onde inaugurou, em 1907 – num barracão arrendado onde funcionava o antigo teatro de variedades Eldorado –, a primeira sala fixa de exibição de filmes em São Paulo. Logo em seguida, Serrador inaugura seu outro cinema, o *Bijou Theatre*, na rua São João, em 1907.

Havia uma grande oferta de salas de cinema e muitos teatros adaptados a partir do ano de 1907, como destaca o cronista da revista *A Vida Moderna*:

*“Em S. Paulo, também tivemos a epidemia avassaladora dos cinematógrafos [...] Sai-se do Sant’Ana, onde se exhibe um cinematógrafo Pathé, e dobra-se a rua Quinze, bate-se de queixo no Kinema Cinematógrafo; desce-se a rua S. João e grita-nos o Cinematógrafo Richebourg, no Bijou-Theatre. Livra! E em todos a população paulista dá o quinhão de seus tostões. Neste último então, a afluência de famílias é verdadeiramente pasmosa. Também pudera! O empresário Serrador sabe agradar e bem compensar os puxados mil-réis que se paga por cabeça, exibindo ótimas fitas de assunto de alto interesse para todos, senão científico, ao menos para abrir a caixa de nossas gostosas gargalhadas.”*³⁵²

É interessante notar que o cronista fica “pasmado” com “a afluência de famílias” para as salas de cinema. Este espanto denota, num tom um tanto conservador, que não era comum ou talvez nem mesmo recomendado que famílias inteiras – incluindo mulheres e crianças – freqüentassem as salas de projeção. Por outro lado percebemos que já havia um esforço, por parte dos donos destes estabelecimentos, em atrair esse tipo de público familiar.

³⁵² *A Vida Moderna*, nrs. 29-30, São Paulo, 25/12/1907.

A observação arguta do escritor sobre o fato do “empresário Serrador”r saber “agradar e bem compensar os puxados mil-réis que se paga por cabeça” traduz o interesse deste empresário do ramo do cinema em torná-lo um lazer mais refinado, que saísse do limiar das diversões populares, pois que cobrava “puxados mil-réis (...) por cabeça”. Serrador sabia que, para além do luxo, as salas de cinema, se quisessem atrair um público familiar, deveria exhibir “ótimas fitas de assunto de alto interesse para todos”, a saber, aqueles que tratassem de “assunto (...), senão científico, ao menos para abrir a caixa de nossas gostosas gargalhadas”.

Segundo a historiografia clássica do cinema brasileiro³⁵³ é justamente no ano de 1907, com a abertura de várias salas de cinema em São Paulo, que a produção de fitas nacionais ganhou corpo. O período de 1907 a 1911 é conhecido como a *Belle Époque* do cinema brasileiro – termo cunhado por Vicente de Paula Araújo para caracterizar o tempo em que a produção nacional desenvolveu-se juntamente com a ampliação e consolidação de um circuito exibidor, com a proliferação das salas de cinema, iniciadas no ano de 1907.³⁵⁴

Mas afinal, quem produzia os filmes nacionais naquela época? Eram, na grande maioria das vezes, os próprios donos das salas de exibição, que se tornaram, simultaneamente, produtores e exibidores. Eles investiam na produção de filmes e tinham a garantia de veiculação

³⁵³ Entre seus representantes estão Alex Vianna com seu *Introdução ao cinema brasileiro*, Paulo Emílio Sales Gomes e Vicente de Paula Araújo

³⁵⁴ É importante deixar registrado que essa visão sobre a Belle Époque do cinema brasileiro, sustentada pela historiografia clássica do cinema, é extremamente controversa. Maria Rita Eliezer Galvão, discorda dessa posição, argumentando que entre a primeira exibição pública do cinema, que data de 1896, a primeira filmagem de 1898 e o início do que se considera a Belle Époque, que iria de 1907 a 1911, existiu, durante toda a década de 1910, especialmente em São Paulo, uma forte produção de filmes ‘de crimes’, que inauguraram um gênero, como por exemplo o famoso *O crime da mala* (1908)/SP, *Os estranguladores* (1906)RJ, *O caso dos caixões* e o *Crime de Paula Matos* (1913)RJ e o *Crime dos Banhados* (1913)RS, *O crime de cravinhos*(1919)SP de Gilberto Rossi e Carrari, entre outros. Além desses, Maria Rita nos lembra que ainda temos os chamados filmes de cavação (documentários e telejornais) e álbuns de família filmados. Alguns nomes importantes dessa época geralmente esquecidos pela historiografia clássica do cinema nacional foram os irmãos Botelho (1909-1913) que filmaram os álbuns de família dos Bueno Brandão e em 1912 o funeral do Barão do Rio Branco, o corso da Paulista em 1921; além do Major Luis Thomas Reis, integrante da Missão do Marechal Rondon pela Amazônia e filmou em 1915 a expedição de Roosevelt ao Mato-Grosso, em 1917 filmou os famosos rituais Bororo.

ao grande público, dada pela própria condição de serem os proprietários das salas de exibição. Eram eles os imigrantes italianos José Labanca e Jácomo Rosário Staffa, Marc Ferrez, filho de franceses, nascido no Rio de Janeiro, Cristóvão Guilherme Auler, descendente de alemães nascido em Petrópolis e Francisco Serrador, imigrante espanhol. Os principais estúdios eram os do Labanca e de Antônio Leal.

Entretanto, esse panorama de equilíbrio entre produção e consumo começou a ser perturbado quando, em fevereiro de 1911, chegou ao Brasil uma embaixada de capitalistas estadunidenses,

“(...) com a missão de auscultar os nossos mercados e verificar suas possibilidades quanto ao emprego de capital. A economia estadunidense em expansão voltava os olhos ávidos para o terceiro mundo e o tradicional liberalismo brasileiro a receberia de braços abertos”³⁵⁵.

Para entendermos melhor o contexto em que se deu a queda na produção e na veiculação de fitas nacionais, a partir do ano de 1911, seria pertinente considerarmos a data de 29 de junho de 1911, dia da fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), uma empresa do ramo do entretenimento, cuja gerência ficou a cargo do empresário Francisco Serrador, proprietário da grande maioria das salas de exibição de películas na cidade de São Paulo, que por sua vez se associou aos interesses de industriais e banqueiros diretamente ligados ao capital estrangeiro.

Dessa maneira a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) afirmou-se como um *truste* cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e organizando o mercado exibidor em função

³⁵⁵ SOUZA, Carlos Roberto de & Salles, Francisco Luiz de Almedia. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. Depto de Assuntos Culturais, SEC, PB, I Festival de Verão de Areia - transcrito do Suplemento do Centenário do O Estado de São Paulo, nos. 43 e 44, 25 de outubro e 1º. de novembro de 1975.

da compra do produto estrangeiro, que ao final, ainda era mais barato do que produzir um filme nacional, já que os gastos e a quantidade de trabalho envolvido na produção de uma película tinha um custo muito mais alto do que a importação de filmes já prontos.

Feita essa matemática, Francisco Serrador, à frente do CCB, passou a não mais investir seu capital na produção nacional mas sim no aluguel de produções norte-americanas, que entravam no mercado nacional sem concorrência. A entrada maciça das produções hollywoodianas no mercado nacional, assim como a instalação das filiais das principais distribuidoras norte-americanas também teve impacto negativo para as produções nacionais. A primeira a entrar foi a *Fox Film Co.*, em 1915, seguida pela *Paramount* em 1916, *Universal* em 1917, *MGM* em 1926, *Warner* em 1927, *First National* e *Columbia* em 1929.

Outro fator importante que deve ser considerado para entendermos a ínfima produção nacional - para além da atuação de Serrador e da CCB, e da entrada das filias dos grandes Estúdios e Distribuidoras norte-americanas no país - foi a remodelação do mercado internacional, com a crise da indústria cinematográfica francesa, em especial das produções da Pathé Frères, a primeira produtora cinematográfica de caráter imperialista que inaugurou uma tendência de exploração do mercado externo, que passou para o domínio das produções hollywoodianas, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Porcentagem de ocupação do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro até 1927. Apud SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais – um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*. Dissertação de mestrado. PUC-RS. Porto Alegre. 2004. p. 30.

TABELA 2 Porcentagem de ocupação do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro, segundo estatísticas da censura carioca, publicadas na revista Para Todos

País	1922	1923	1924
Estados Unidos	80%	83%	83%
França	8%	5,1%	8,6%
Itália	6%	4,1%	2,6%
Alemanha	2,5%	2,7%	2,1%
Brasil	—	2,3%	1,5%

Apud SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais – um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*. Dissertação de mestrado. PUC-RS.Porto Alegre. 2004. p. 31.

TABELA 3 *Ranking* das distribuidoras no Brasil (por metro importado) no período de 1921 a 1925

Empresa	Metros
Universal	1.720.880
Paramount	1.285.198
Matarazzo	952.240
Fox Film	668.825
Serrador	570.644
Marc Ferrez	505.387
Rombauer	320.922
C. Bieckark	310.637
Leon Abram	157.250
Arietta	135.501

Fonte: Souza (1988, p.7).

Apud SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. *Distribuição Cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais – um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*. Dissertação de mestrado. PUC-RS.Porto Alegre. 2004. p. 32

Apesar do desencontro de informações sobre qual teria sido a primeira exibição pública e paga do cinematógrapho, no Brasil, há um consenso que a localiza no dia 8 de julho de 1896, na rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro em 1896.³⁵⁶ A partir daí até o ano de 1913, as produções francesas lideraram, seguidos pelas produções italianas, o mercado de exibição em nosso país.

Colaborou imensamente para que essa liderança ocorresse a empresa Marc Ferrez³⁵⁷ & Filhos, que esteve no centro do processo de importação, distribuição e exibição dos produtos e filmes Pathé no Brasil, especialmente entre os anos de 1905 e 1911. Segundo nos informa Inácio de Melo Souza, Júlio Marc Ferrez teria conseguido com Charles Pathé os direitos de importação da marca para o mercado brasileiro. A partir daí, apesar de haver uma proibição expressa da matriz sobre a importação e exibição pelo mesmo agente, os Ferrez entraram no comércio exibidor e em 1907 inauguraram o Cinematógrapho Pathé, na Avenida Central, no Rio de Janeiro.³⁵⁸

Os dados apresentados pela pesquisa de Inácio de Melo Souza são muito significativos do sucesso dos filmes produzidos pela Pathé, no Brasil:

“Em 1907, os ambulantes e cinemas exibindo filmes da Pathé Frères eram: Cinematógrapho Pathé, Cinematógrpho Rio Branco, Empresa Richebourg,

³⁵⁶ Controvérsias sobre a primeira exibição do cinematógrapho no Brasil apontam também uma outra data, além da citada 8/7/1896 na rua do Ouvidor/RJ; o ano de 1897, quando Aurélio da Paz dos Reis, produtor e exibidor português teria estado no Rio de Janeiro e apresentado, no Teatro Lucinda, pela primeira vez, o teria sido a primeira exibição do cinematógrapho dos irmãos Lumiere.

³⁵⁷ Marc Ferrez era filho de Zepherin Ferrez, um escultor que acompanhou a Missão Artística Francesa vinda para o Rio de Janeiro em 1808. Nascido no Rio de Janeiro, em 1843, foi para Paris cursar litografia e da recente novidade na época, fotografia. Como fotógrafo, montou um ateliê, em 1865 a casa fotográfica Ferrez & Cia. Após ser destruída por um incêndio, em 1873, foi reaberta. Em seu currículo constava o título de fotógrafo oficial do imperador D. Pedro II, membro da Comissão Geológica do Império, porém o seu trabalho mais conhecido foi na República, com a documentação da construção da avenida Central, entre 1902 e 1905. Conf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 174.

³⁵⁸ Idem Ibidem, p.174.

Empres Édouard Hervet, Empresa Cinematográfica Paulista e Bijou Theatre, responsáveis por aproximadamente 490 títulos novos lançados. No ano de 1908 foram exibidas cerca de 485 películas da Pathé distribuídas pelos cinematógraphos Pathé e Rio Branco (462 lançamentos) e Bijou Theatre (23); em 1909, o Pathé e o Rio Branco exibiram 539 lançamentos, e uma boa parte dos títulos do Bijou, do Íris ou do Radium era também da Pathé. Ou seja, a Pathé manteve uma média de 30% a 40% de controle do mercado de novos títulos nos primeiros anos de aparecimento das salas fixas.(...) Entre os anos de 1910 e 1914, a cinematografia francesa manteve um controle médio de 43% sobre o mercado paulistano, ficando a Itália com 27, 9%.”³⁵⁹

A Primeira Guerra Mundial prejudicou muito mais os franceses do que os italianos, que ganharam espaço no mercado brasileiro, mas já a partir do ano de 1916, ambos decaíram enquanto que os Estados Unidos da América começaram a exportar em maior quantidade, atingindo seu auge, para o caso do Brasil, no ano de 1927.

No decorrer dos anos de 1920, os negócios no ramo da exibição tomaram impulso definitivo e foram abertas salas de cinema que ostentavam luxo e sofisticação. Em 1926, o correspondente paulistano da revista *Cinearte* registrava: “Abre-se o Cine Odeon... sem que haja uma só coluna a servir de empecilho à vista do espectador, o novo Odeon é a cópia de um desses esplêndidos cinemas da Broadway”³⁶⁰

A popularização do cinema, bem como todo aparato publicitário que o envolveu movimentou grandes quantias por parte dos produtores e exibidores. Em uma comunicação de jornal de página inteira, Serrador dava dados do crescimento vertiginoso de seu negócio, na cidade de São Paulo:

³⁵⁹ Ibidem, p.179.

³⁶⁰ SIMÕES, Inimá – *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.15.

CIA CINEMATROGRÁFICA BRASILEIRA

Sede, São Paulo, Estado de São Paulo, Brasil,

Capital realizada, 4.000:000\$000. Juros anuais a 8%, resgatáveis no prazo de 5 anos. Tipo de emissão, 93%

São Paulo, 25 de março de 1913.

(...) A Cia. dispõe de importantíssimos estabelecimentos cinematográficos: Avenida, Odeon, na Capital Federal; Íris, Bijou, Radium, Teatro Rio Branco, Pavilhão Campos Elíseos, Samart, Ideal e Teatro Colombo, em São Paulo; Teatro Guarany e Coliseu Santista, em Santos; cinema Comércio em Belo Horizonte; Cinema Polytheama, em Juiz de Fora; Éden Cinema, em Niterói, além de outros de menos importância.

Tendo ainda em construção e quase concluídos em São Paulo o Marconi Theatr e o Pathé Palace.

(...) Os lucros da Cia. são muitíssimos apreciáveis, possuindo ela condições financeiras das mais invejáveis e das mais prósperas e, ao ponto de ter dividido aos acionistas nos três primeiros semestres, um dividendo de 25% e igual dividendo vai distribuir no quarto semestre.

(...) Para presente emissão, dá em primeira e única hipoteca e oferece como garantia:

- a) *Marconi Theatre, Rua Correia de Melo no.6, prédio em construção, sólido e elegante*
 - b) *Teatro Rio Branco, Rua General Osório no.73*
 - c) *Ideal Cinema, Rua do Gasômetro no.35 e 37*
 - d) *Coliseu Santista, em Santos*
 - e) *Íris, Rua Quinze de Novembro no.52*
 - f) *Radium-Cinema, Rua de São Bento no.59*
 - g) *Pavilhão Campos Elíseos, Alameda Northmann*
 - h) *Pathé Palace (em construção) Rua Rodrigo Silva*
 - i) *Smart Cinema, Praça Alexandre Herculano no.26*
 - j) *Teatro São Paulo, Praça de São Paulo*
 - k) *Teatro Colombo (contrato de sublocação), Largo da Concórdia.*
- São Paulo, 25 de março de 1913.³⁶¹*

Ainda no ano de 1913, foram inauguradas outras tantas salas de cinema na cidade:

“Cinema Congresso, na Rua do Teatro nrs. 9 e 11 (Praça Dr. João Mendes), da Empresa de Giovanni Garuggi” (O Comércio de São Paulo, 14.9.1913, p.9); o “Royal-Theatre, na Rua Sebastião Pereira no.62, grande e confortável cinema com 80 frisas e camarotes” (O Comércio de São Paulo, 10.10.1913, p.7); o “Theatre Cristal, na Rua Lopes Chaves no.37 com grandioso espetáculo de variedade e cinematográfico”

³⁶¹ *O Comércio de São Paulo*, 25.3.1913, Apud: ARAÚLO, Vicente de Paula – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981,p.223.

*(O Comércio de São Paulo, 28.11.1913, p.6); o “Cinema Bresser, situado no Belenzinho” (O Comércio de São Paulo, 22.12.1913); o “Excelsior-Theatre, na Rua de São Caetano no.296, inaugurado em novembro do ano passado” (O Comércio de São Paulo, 30.4.1914)*³⁶²

A partir da década de 1920 os grandes estúdios de Hollywood formaram sua própria rede de distribuição, monopolizando todas as etapas de produção, da distribuição e exibição. Foi nesse contexto que muitos estúdios tornaram-se proprietários ou sócios das salas de cinema, visando o controle sobre seu negócio até a etapa da recepção, buscando garantir que o *glamour* de suas produções fossem estendidas até as salas de exibição, que deveriam ter decoração luxuosa nos interiores e na arquitetura dos edifícios.

No caso de São Paulo, essa associação se deu especialmente com Francisco Serrador – um dos maiores proprietários de salas de cinema da época e gerente da Cia. Cinematográfica Brasileira (CCB), fundada em 1911. Também lhes era interessante que suas salas de cinema fossem reformadas, que recebessem acabamentos luxuosos e modernos, a fim de atrair um público pertencente às camadas médias e as elites, e que, acostumadas com o luxo do interior dos teatros se sentissem à vontade também nos cinemas.

Segundo informações recolhidas por Maria Rita Eliezer Galvão de Júlio Llorente, Paulo Emílio Salles Gomes e Rubens Borba de Moraes, durante a Primeira Guerra a ‘epidemia cinematográfica’ dos primeiros tempos de arrefeceu e o mercado se estabilizou.

“Não se constroem mais novos cinemas e os antigos vão se tornando obsoletos. Não se importam mais os melhores filmes, o câmbio alto dificultava

³⁶² ARAÚLO, Vicente de Paula – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp.230-236.

*tremendamente a importação. Esta situação só se modifica sensivelmente nos começos da década de 1920. Em São Paulo, o reflorescimento é marcado pela inauguração do Cine-República.”*³⁶³

³⁶³ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975,p 37.

Fachada do Cine República. São Paulo, 1921.

Banda do Cine República em 1930.

“(…) as salas de entrada das grandes casas de espetáculos e dos bons cinemas, sempre havia pequenas orquestras, conjuntos ou bandas e solistas que apresentavam a 'boa música' ao vivo.” Apud MORAES, João Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 20.

Como parte do contexto das reformas e das inaugurações de novas salas de cinema luxuosas, pensadas para atrair uma platéia mais refinada, estavam as apresentações de pequenas orquestras, que tocavam nas salas de espera dos mais sofisticados cine-theatros. Porém não era só no *hall* de entrada que os espectadores tinham música. Segundo o musiólogo Tinhorão, a incorporação da música, pelo cinema, era decorrente da necessidade de atrair público para os cinemas. Para ele, após o advento “*dos filmes de enredo, a comicidade, o dramatismo ou o clima romântico de certas cenas tornava a música indispensável*”³⁶⁴. Aquilo que depois do advento do cinema falado se transformaria na chamada trilha sonora deveria ser feito ao vivo.³⁶⁵

De fato, a inauguração do Cine-República causou alvoroço “*entre as mais distintas famílias da sociedade paulistana*” que “*aguardam a inauguração do novo teatro*” que iria “*dotar a nossa capital de um dos mais bellos theatros e um dos mais luxuosos cinemas de toda a América*”.

“Cine-Theatro Republica”

A inauguraçãodo luxuoso teatro da Sociedade
Cinematographica Paulista Limitada.

*O maior acontecimento mundano destes ultimos
mezes, esperado com grande anciedade por um desses
dias festivos que ahi vêm, vae ser, sem duvida, a*

³⁶⁴TINHORÃO, José Ramos. Musica Popular, Teatro e Cinema (Petrópolis: Vozes, 1972), p.229. Apud: SOUZA, Jose Inácio de Melo. Imagens do passado.: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora Senac. 2004.p.251

³⁶⁵Em 1926, a música deixou de ser tocada ao vivo já que surgiu . Foi o ano que surgiu uma tecnologia chamada Vitaphone, patrocinada pelos irmãos Warner. Era um aparelho que incluía um projetor e um toca discos, este funcionando em sincronia ao filme. A primeira demonstração foi Don Juan, com música original de William Axt e David Mendoza, mas o marco do sistema (e do cinema sonoro) é considerado O Cantor de Jazz (1927), no qual é possível, pela primeira vez, ouvir alguém falar e cantar (o entertainer Al Jolson). Logo, porém, o Vitaphone foi substituído pelo Movietone, da Fox, que possibilitava que diálogos, sons e música fossem registrados no próprio celulóide, paralelamente às imagens.

inauguração do Cine-Theatro Republica, installado no antigo edificio do Skating Palace pela Sociedade Cinematographica Paulista Limitada.

O grandioso edificio da praça da Republica está sendo, desde Outubro, completamente reformado por aquella empresa, que, empregando nessas obras algumas centenas de contos de réis, vae dotar a nossa capital de um dos mais bellos theatros e um dos mais luxuosos cinemas de toda a America.

A inauguração do Cine Republica será com o “film,, da Paramount ‘Macho e femea’³⁶⁶ (...) que contribuirá certamente em grande parte para o exito dessa noite memoravel, em que o luxuoso cinema abrirá pela primeira vez as suas portas ao publico.

É tal a anciedade com que as mais distinctas familias da sociedade paulistana aguardam a inauguração do novo theatro, que a empresa se viu forçada a dividir o espectaculo inaugural em duas sessões, para as quaes ha já varios dias não se encontra em disponibilidade uma só frisa ou camarote.”³⁶⁷

Os grandiosos edifícios que passaram a sediar os cinemas durante a década de 1920, davam o tom moderno e cosmopolita para a cidade. Nessa época, o desejo de progresso era fortemente calcado na presença de novos equipamentos urbanos implantados na área Central, que compreendia o famoso ‘Triângulo’, composto pelas ruas São Bento, Direita e Quinze de Novembro.

O luxo era um dos adjetivos mais destacados pela grande imprensa quando descrevia essas salas, que no caso do Cine-Theatro Republica, estavam “*sempre literalmente cheia[s] de tudo quanto ha de mais selecto em nossa sociedade*”. Considerado pela Revista

³⁶⁶ Male and Female (1919) com Gloria Swanson. Dirigido por J.M Barrie.

³⁶⁷ *A Cigarra*. Ano VIII n.174 SP 12/1921

Feminina, *“um dos pontos de reunião mais concorridos da elite paulistana”*, O Cine-Theatro República, era muito recomendado para as *“distinctas senhoras, nossas assignantes”*, justamente por *“só exhibir as fitas de successo mundial e perfeitamente Moraes”*.

À medida que a cidade crescia e desenvolviam-se novas redes de sociabilidades independentes do controle direto das instituições tradicionais, aumentavam os locais sem vigilância, onde estranhos podiam regularmente se encontrar. A exemplo dos parques, dos cafés, dos teatros e das óperas, os cinemas surgiam como novos espaços de sociabilização. Frequentados por uma variada gama de moradores da cidade – desde os imigrantes, que frequentavam os cinemas dos bairros, próximos a suas casas – passando pelas camadas médias e pelas famílias da elite burguesa.

Havia os cinemas frequentados pelas camadas mais abastadas e recomendados ‘às boas moças’ pela grande imprensa. Normalmente eram os mais próximos da região central, inscritos numa paisagem aburguesada, decorados luxuosamente e que ofereciam pequenas orquestras nos salões de entrada. Desta vez é a Revista Feminina que recomenda a frequência ao Cine-Theatro Republica, à suas leitoras:

Cine-Theatro Republica

É um dos pontos de reunião mais concorridos da “elite” paulistana esta magnifica casa de espetáculos.

A despeito da amplitude da sala que é a maior no genero, que existe nesta cidade, ella está sempre literalmente cheia de tudo quanto ha de mais selecto em nossa sociedade.

Alem disso é ocioso acrescentar que os empresarios que dirigem o Cine-Theatro Republica capricham em escolher o melhor programma para offerecer aos espectadores, tendo o cuidado de recusar as obras de fancaria cinematographica, para só exhibir

as fitas de sucesso mundial e perfeitamente moraes.

*Assim sendo em resposta às perguntas que nos tem sido feitas por distintas senhoras, nossas assignantes, que nos pedem indicar um cinema onde as suas filhas possam freqüentar, onde não somente haja commodidades mas principalmente moralidade, indicamos hoje essa casa de espetáculos, dentre algumas que propositalmente temos freqüentado.*³⁶⁸

Um tema freqüentemente citado pelos artigos da grande imprensa, especialmente aquela voltada para o público feminino, era o da moralidade. As moças de boa família poderiam freqüentar os espaços públicos sem estarem acompanhadas de seus pais, maridos ou irmãos mais velhos, porém deveriam saber por onde poderiam ou não andar. O deslocamento das mulheres das camadas médias e mais abastadas no interior da paisagem urbana deveria obedecer à lógica de um discurso traçado pela composição arquitetônica desses espaços.

Outro cinema considerado, pela grande imprensa, como uma ótima escolha de lazer para ‘as boas famílias’ era o Cine Rosário. Como nos conta Rubem Biáfora, inaugurado com a presença de importantes autoridades, “no meio das quais se destacava a figura nobre do Príncipe de Gales, o Rosário era um sonho”:

*“(...) Revestido em mármore de 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”*³⁶⁹

³⁶⁸ Revista Feminina. Ano IX n.95 SP 04/1922

³⁶⁹ SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1990, p18.

Com sua iluminação moderna e suntuosa arquitetura, o Rosário era o cinema mais elegante de São Paulo.

A implementação do sistema de estúdio - conforme vimos anteriormente - a instalação de filiais das maiores produtoras hollywoodianas no país e sua política voltada para a produção de massa, fez crescer o mercado distribuidor e exibidor da cidade de São Paulo na década de 1920.

Esse quadro, associado às mudanças urbanas advindas do processo de metropolização de São Paulo, configuraram um novo cenário onde a relação entre a sala de cinema e o espaço urbano tornava-se símbolo de modernidade, de cosmopolitismo. No desejo modernizador, já não havia mais espaço para o artesanal, para o improvisado.

Assim como em New York, como vimos no subitem anterior, também em São Paulo houve uma preocupação em atrair as camadas mais abastadas da população para os espaços do cinema. O que ocorria era que, frente a uma realidade dada, a saber, a proliferação das salas de cinema pela cidade -, o discurso normativo – representado por higienistas, engenheiros, juristas e veiculado pela grande imprensa, buscava manter sob controle o que representasse, a seus olhos, algum perigo para a manutenção da ‘boa ordem social’. E o cinema, em certo sentido, representava.

Juntamente com os interesses econômicos envolvidos na indústria do entretenimento – que não eram poucos, como já vimos – as autoridades procuraram moralizar esses espaços, frente a impossibilidade de fechá-los, apesar das autoridades policiais terem tentado várias vezes interditar ou fechar as salas de cinema dos bairros, considerados pela fiscalização, como ‘precárias’. Os jornais mais sensacionalistas faziam alarde sobre o assunto, denunciando especialmente os cinemas de bairros, considerando-os ‘sem higiene’ ou ‘sem condições de funcionamento’. Alegavam também falta de segurança.

Em 1913, o periódico paulistano *A Capital*, publicou várias denúncias acerca de alguns cinemas de bairro, cobrando das autoridades policiais uma atuação mais severa:

*“O Internacional Cinema, localizado na rua dos Italianos, era estreito, com poucos ventiladores, transformando-se, no verão, num local “asfixiante”. O Liberdade Theatre era de péssima construção, sem condições de higiene, tinha difícil localização da porta de saída para os espectadores, enfim, todos os requisitos indispensáveis para um morticínio coletivo”*³⁷⁰

Normalmente, os cinemas dos bairros apresentavam uma programação defasada em relação as novidades, que chegavam primeiro aos cinemas do centro, os mais luxuosos, os ‘melhores freqüentados’. É o que nos mostra os anúncios de dois cinemas: um, considerado “*chic*”, localizado numa das ruas do Triângulo, e outro localizado no distrito da Liberdade. Enquanto o primeiro convida “*Ide todos ao sympathico cinema da rua de S. Bento*” o outro anuncia ser a “*Única empresa que exhibe em 1º.logar (sic) no districto da Liberdade novidades do Bijou Theatre*” .

³⁷⁰ *A Capital*, São Paulo, 26-3-1913, Apud SOUZA, José Inácio M. Opus Cit. p.209.

Radium Cinema

— DA —

Companhia Cinematographica
Brasileira

Quarta-feira proxima
soirée chic dedicada a
fina sociedade paulis-
tana.

Ide todos - ao sympa-
thico cinema da rua de
S. Bento - quarta-feira
proxima.

CINEMA CONGRESSO

EMPRESA GIOVANNI CARUGGI

Unica empresa que exhibe em 1.º lo-
gar no districto da Li-
berdade novidades do Bliou Theatre

Variadas sessões todes as noites
das 6 1/2 em diante, aos do-
mingos grandiosos mati-
ninées as 2 horas da tarde

Hoje 18 de Novembro será exhibido o grandioso drama
passional, de grande sensação

Um drama no circo

ou a quéda da noite

Film d'arte do fabricante Benchel
em 2 actos com 1.000 metros

Amanha grandiosa matinée

A esquerda, anúncio do "Radium Cinema", publicado n'º Pirralho, número 60, em 05/10/1912; e a direita, anúncio do "Cinema Congresso", publicado n'º Pirralho, número 69, em 07/12/1912.

Fachada do cineteatro São José, no bairro do Belém, em São Paulo, na década de 1920.

Em artigo intitulado “*Cinematographos de bairro*”, veiculado pela revista *A Cigarra*, seu autor(a), com um olhar carregado de preconceito, descreve-nos o que acontecia no interior dos “*delirios exteriores de architectura*” que, por “*inspiração de algum pelle vermelha deslumbrado*”, conformam os cinemas de bairro:

Cinematographos de bairro

São alguns de uma pretenção deliciosa, como os proprios mocinhos mais ou menos elegantes que estacionam á porta. Encantadores cinematographos de bairro! O seu intimo desgosto são os cinematographos da Avenida e vizinhanças, os cinematographos opulentos. Então, entregam-se a delirios exteriores de achitectura: tomam formas complicadas, com torres, tejadilhos, massas ornamentaes, tudo pintado a côres gritantes, por inspiração de algum pelle vermelha deslumbrado.

Na meio-morta somnolencia das ruas de bairro, marcam zonas repentinas de illuminação feerica. Ali se amontoam os rapazes das redondezas, uns convictos e solemnes, outros agarotados, dizendo prazes soltas para o ouvido apressado das mulheres que passam.

Os cartezes enormes apregoam titulos pomposos de fitas já exibidas no centro. Meninos pobres descalcinhos arregalam-se diante das scenas coloridas. Si elles pudessem ver, como os meninos ricos...

E os meninos ricos vão entrando, de roupinha á marinheira, espertos, gulosos, entre os pais respeitaveis e as irmãs – já moças – que procuram com os olhos os namorados. Então os meninos pobres enfiam as mãos nas pequenas algibeiras e ficam a olhar, extasiados, um pouco timidos, com vontade de illudir os porteiros –

que já os conhecem e os têm sob guarda.

Cinematographos de bairro:

Um automovel pára, de repente, diante da porta illuminada. São pessoas importantissimas. Nunca vêm a pé. E todos os olhos a rodeiam.

Outras familias vão surgindo ás esquinas proximas, devagar.

— Nossa diversão, á noite, é o cinema.

— A nossa tambem.³⁷¹

Os cinemas de bairro, comparados aos “*opulentos cinematographos* da “*Avenida*”, são, para o autor, de gosto duvidoso pois que foram influenciados, em sua arquitetura, pelo que ele chama de “*algum pelle vermelha*” – expressão utilizada pelos colonizadores europeus ao se referirem aos povos indígenas que ocupavam áreas que hoje formam os Estados Unidos da América. É com essa visão de ‘superioridade européia’ que o autor do artigo descreve os cinemas de bairro.

Considerados ultrapassados em relação aos cinemas das regiões centrais, já que seus “*cartazes enormes apregoam títulos pomposos de fitas já exibidas no centro*”, os cinemas de bairro são freqüentados por toda sorte de gente, ou melhor, quase toda, já que enquanto os meninos ricos vão “*entrando, de roupinha à marinheira, espertos, gulosos, entre os pais respeitáveis e as irmãs*, os meninos pobres “*descalçinhos*”, sem dinheiro para comprar o ingresso, ficam “*com vontade de iludir os porteiros*”. .

Segundo o artigo, os cinemas de bairro eram, por excelência, o programa noturno das famílias, tanto das que se aproximam a pé, quanto das que param seus automóveis diante da “*porta illuminada*”. Por meio de uma visão dicotômica, o autor do artigo nos revela o

³⁷¹ A Cigarra, Ano XII n.230 SP 04/1924.

público que freqüentava os cinemas de bairro: ao mesmo tempo em que recebiam “*mocinhos mais ou menos elegantes que estacionam à porta*”, também eram freqüentados por “*peessoas importantíssimas*”, que “*nunca vêm a pé*”.

E continua, agora falando sobre as sociabilidades no interior das salas escuras dos cinemas de bairro:

“ *Elles preparam, esses cinematographos, os casamentos comportadinhos, modestos e silenciosos. O namoro começa ali, na sala, nos intervallos dos films. Primeiro, um olhar distrahido. Depois outro, demorado, intencional. Depois o sorriso, logo escondido com o virar do rosto... Elle vai para casa debaixo de uma impressão daquelle sorriso, que lhe parece revelar uma creatura inteiramente diversa das outras...*

— *Como é diferente! Tão diferente das outras!*

*É igual. Entretanto elle está, já agora, sob a influencia deformadora de uma optica illusoria. No seu coração de moço do commercio havia o desejo de uma mulhersinha como a do seu patrão, aconchegado, sob pelles, intima, a caminho do cinematographo. E o cinematographo é que lhe dá, depois de ter procurado em vão... Agora, porém, está certo de have-la encontrado.”*³⁷²

O modelo de “mulhersinha” com a qual o “moço do commercio” sonhava - que deveria ser como a esposa de seu patrão - era dado pelo próprio cinema, através da representação do modelo de mulher moderna veiculado pelas *stars* hollywoodianas; aquela mulher que vai, “*sob pelles, a caminho do cinematógrapho*”. E é no interior do próprio cinematógrapho que ele a encontra.

³⁷² A Cigarra, Ano XII n.230 SP 04/1924.

Na década de 1920, novos tipos de sociabilidades moldaram os gestos e os costumes. Cinema nessa época foi considerado também “*escola de flirt*” porém, com a vantagem de não ter “*o velho professor de imensa barba branca nem versos alexandrinos, nem rimas, nem nada*”. Segundo Zélia Gattai, tudo começava na ante-sala, muitas vezes cheia de espelhos, propiciando a troca de olhares, que “*ora se cruzavam por via direta, entre os ombros, orelhas e chapéus, e ora por via indireta, através do espelho que duplicava ombros, orelhas e chapéus*”. E o *firt* continuava:

“(…) lá dentro, antes de começar a fita, o rapaz inspecionava as frisas, continuando a fazê-lo na semiclaridade dos letreiros iniciais. A moça fazia, da sua frisa, o mesmo em relação à platéia, de sorte que, nos sete intervalos da substituição da fita anunciada ‘em oito longas partes’, ambos gozavam quatorze minutos de olhares trocados furtivamente.”³⁷³

Para o caso dos namoros adiantados, além dos cruzamentos nas proximidades do bar do cinema, “*poderia haver uma parada momentânea para o cumprimento de mão e um ‘por onde tem andado’ ou ‘faz tempo que não nos vemos’*”³⁷⁴.

Por fim, se pergunta Guilherme de Almeida, o que teria o *flirt*, que, de tão “moderno”, passa longe das velhas formas de sociabilidades aprendidas nas tradições?

‘flirt’ é ciosa moderna. ‘Flirt’ se entrasse nos léxicos de hoje viria mais ou menos definido assim: Flirt é o bom-humor dos sexos. Flirt é uma atenção sem

³⁷³ GATTAI, Zélia – *Anarquistas Graças a Deus*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979 p.86.

³⁷⁴ Idem, p.87.

intenção. Flirt é a arte de não prometer aquilo que não se quer dar. 'Flirt' esta para o amor assim como o ping-pong está para o tênis. Ou melhor - O 'flirt' está para o amor assim como o cinema está para o teatro.

Cinema escola de 'flirt'.³⁷⁵

É no interior dos cinemas, seja daqueles mais “chics” e “bem freqüentados”, seja daqueles localizados nos bairros mais periféricos, que se organizam certas sociabilidades. Frutos do processo de modernização e em muitos aspectos, espaços novos dentro da paisagem urbana que se configurava, as salas de projeção eram verdadeiros ‘laboratórios’ onde seus freqüentadores experimentavam novas sensações, vivenciavam novas formas de se relacionar, tanto em relação ao espaço físico, quanto em relação aos outros sujeitos sociais.

³⁷⁵ ALMEIDA, Guilherme de. *O Estado de São Paulo*. Domingo 3 de junho de 1927.