

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

**CINEMA EM SÃO PAULO**  
hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90)

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre

Candidata: Heloisa Buarque de Almeida

Orientador: Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani

São Paulo/1995

Pelo apoio constante e em todos os sentidos,  
dedico este trabalho à minha mãe, Beth e a  
meu pai, Eduardo.

## AGRADECIMENTOS

Ao Bruno, meu companheiro, que manteve a (minha) calma. Ao Omar Ribeiro Thomaz, amigo de muitos anos e maior incentivador deste trabalho. À Débora Cristina Morato Pinto, colega de mestrado, ainda que em outro departamento, e comadre de todas as horas. Ao professor José Guilherme Magnani, meu orientador, paciente nos muitos momentos de dúvida. Às professoras Paula Montero e Maria Lúcia Montes pelos muitos ensinamentos - inclusive críticas e sugestões na qualificação. Aos professores do departamento de Antropologia que me incentivaram durante diversos cursos, especialmente Lília Schwarcz e Carmem Cinira Macedo. A CAPES e Fundação Ford/ANPOCS pelas bolsas de estudo. A todos colegas de pós-graduação na Antropologia, especialmente aos integrantes do NAU - Núcleo de Antropologia Urbana e aos participantes da edição da Revista Cadernos de Campo. A Maria Leopoldina, a primeira entrevistada, e a todos meus informantes, jovens ou "coroas", pela boa vontade em longas e repetitivas entrevistas. A Dante Ancona Lopes e André Pompéia Sturm pelas entrevistas exatas de profissionais da área. A Edgar Ferreira Leite que abriu as portas do arquivo da prefeitura (Contru2 - PMSP), e no Centro Cultural São Paulo a Thaís Sandi, cuja boa vontade surpreende quem procura material de trabalho nas empresas públicas, e a Inimá Simões, por ter permitido que eu fizesse cópias de suas fotos. À Donatella pelo empréstimo de sua fantástica impressora. Ao meu irmão, Guto, que me iniciou no mundo da informática, permitindo que esta dissertação tenha sido toda preparada, desde o início, num computador. Ao meu cunhado, Rodrigo, que transformou fotos em arquivos de computador, facilitando muito a impressão final deste trabalho. À minha família, Flávia, Marina, Guto, Rodrigo, Paulinho, a meus tios e avós, pelo carinho e incentivo. À minha analista, Mônica Allain. A meus amigos que em diversos momentos me apoiaram e mantiveram o companheirismo Flávio, Tetê, Andrés, Priscila, Taninha e muitos outros que fariam desta frase uma lista imensa.

*Uma tarde, resolveram levar Karen Karsted ao cinema "Bioskop", de "Platz", porquanto ela se demonstrava muito feliz com todas essas diversões. O ar viciado parecia estranho aos três, acostumados como estavam a uma atmosfera puríssima. Pesava-lhes o peito e nublava-lhes a cabeça. Mas nesse ar trepidava uma vida múltipla, que se sucedia na tela, diante dos seus olhos doloridos; uma vida apresentada em pedacinhos, divertida e apressada, cheia de uma inquietação saltitante, nervosa na demora, sempre prestes a se sumir, acompanhada por uma musicazinha que aplicava o compasso do tempo atual à fuga das imagens pertencentes ao passado e que, apesar da limitação dos seus recursos, sabia lançar mão de todos os registros da solenidade e da pompa, da paixão, da barbárie e da sensualidade lânguida. Era uma violenta história de amor e de crime, que se desenrolava silenciosamente ante eles. (...) numa palavra, uma coisa fabricada à base do conhecimento íntimo dos desejos secretos da civilização internacional que formava a assistência. (...) A Sra. Stöhr, porém, que também estava no cinema, não longe dos três, parecia toda elevada, e seu estólido rosto vermelho crispava-se de tanto gozo.*

*O mesmo aspecto ofereciam, de resto, as fisionomias dos demais espectadores. Quando a derradeira e trêmula imagem de uma seqüência de cenas se desvanecia e se fazia luz na sala, exibindo à multidão o campo das visões em forma de uma tela vazia, faltava até uma oportunidade para bater palmas. Não estava presente ninguém que se pudesse aplaudir e admirar, graças à arte por ele demonstrada. Os artistas que se haviam reunido para dar o espetáculo que o público acabava de desfrutar, faziam muito que se tinham dispersado. (...)*

*Presenciava-se tudo isso. O espaço ficava aniquilado, e o tempo recuava. O Ali e o Outrora tinham-se transformado num Aqui e num Agora. (...) Por fim sumiu-se o fantasma. Uma clareza vazia estendeu-se por sobre a tela, onde apareceu a palavra "fim". Chegara a seu fim o ciclo de espetáculos e em silêncio a sala se esvaziou, enquanto um novo público já se apertava lá fora, desejoso de assistir a uma repetição dessa seqüência de cenas.*

Thomas Mann, "A Montanha Mágica"

## ÍNDICE

Introdução - Memória e Entrevistas	1
Capítulo 1 - O Centro Moderno de São Paulo	14
Capítulo 2 - A Demarcação da Passagem do Tempo	75
Capítulo 3 - O Cinema e o Sonho	113
Capítulo 4 - Cinema em São Paulo nos anos 90	170
Conclusões	211
Bibliografia	223
Apêndice	229

## Introdução

O desaparecimento das salas tradicionais de cinema de São Paulo, e sua transformação em depósitos, estacionamentos e templos pentecostais, constituem um desses temas que, de tempos em tempos, são tratados como "matéria especial" em revistas ou nos cadernos de cultura dos grandes jornais. Segundo tais análises, enquanto nos anos 40 e 50 os cinemas "atraíam todo mundo", tanto os do centro como os de bairro estavam sempre lotados, a realidade hoje é a de pequenas salas, para um público cada vez menos interessado. Os espaços que restaram daquele período tendem a subdividir-se em duas ou mais salas ou, decadentes, voltam-se para a projeção de filmes pornográficos.

A derrocada final, que teria começado com o advento da televisão, completa-se, nos anos 80, com a comercialização do videocassete e, mais recentemente, com a TV a cabo. Para que sair de casa se é possível assistir aos mesmos filmes sentado no próprio sofá?

No entanto, o cinema subsiste. Filmes de grande público, como aventuras hollywoodianas recheadas de efeitos especiais, continuam sendo lançados. Tanto nas salas do centro, como nos shoppings, tais produções ainda atraem uma quantidade imensa de espectadores antes de serem lançadas em vídeo. Por outro lado, cinéfilos mantêm cheias várias salas voltadas para "filmes de arte". Esse mercado cresceu muito no país todo, especialmente em São Paulo, saciando a fome dos cinéfilos com programação ágil e uma série de festivais e mostras de cinema.

Apesar da diminuição do público ser um dado incontestável, o cinema está aí - a despeito de muitas previsões que decretaram o seu fim<sup>1</sup> - e mantém um

---

<sup>1</sup> Como já foi decretado o fim do teatro ou do rádio.

certo fascínio. Não é raro que ainda hoje se comente o caráter mágico da sala escura, com uma "quase comunhão" com outros espectadores por todos concentrarem-se numa mesma história neste local; mágico também pelas sombras e luzes projetadas na tela como fantasmas. Acrescente-se a isso o programa que consiste no ato de "ir ao cinema", opondo-se ao comodismo de assistir a um filme na televisão ou no vídeo e saindo da rotina.

A pesquisa que está na base do presente trabalho teve como objetivo compreender qual a atração que o cinema continua exercendo em relação ao seu público. Para tanto, realizou-se uma etnografia sobre os hábitos e representações associados ao cinema dos anos 40 e 50 e sobre a situação atual, os anos 90, na cidade de São Paulo. Escolheu-se as décadas de 40 e 50 por constituírem a época de maior público de cinema nesta cidade, e os anos 90 permitem um contraponto, uma comparação entre os dois períodos.

O primeiro desafio foi construir um pequeno panorama ligado ao cinema de uma época. O objeto de estudo estava situado num período cercado de imagens facilmente exploradas pela mídia: o cinema nos seus áureos tempos, em termos de público, tinha uma certa unanimidade que nunca mais conseguiu atingir; a decadência e a perda de sucesso foram sempre associadas ao aparecimento da televisão.

Mas, como investigar? No caso, a escolha foi bastante particular pois, na tentativa de descobrir **como o período foi vivido pelas pessoas**, a via de acesso constituiu-se de entrevistas abertas. Não se tratou, nesta situação, de fazer um extenso levantamento de cunho histórico através de documentos. A escolha pelas entrevistas revela o objetivo de realizar um apanhado *a posteriori* através de pessoas comuns, parte do público de cinema, diminuindo a quantidade de informações recolhidas em jornais da época e informantes especiais - como

críticos de cinema, distribuidores e exibidores. A ênfase está nas entrevistas que enfocam o aspecto do cinema e do lazer ao longo da história de vida dos informantes. Neste sentido, este trabalho realiza uma "interpretação de segunda mão", como diria Geertz, pois utiliza-se das interpretações reveladas ao longo das entrevistas - com, muitas vezes, uma gama de "teorias nativas" sobre o cinema, o lugar que ele ocupa ou ocupava em suas vidas - a partir das quais uma outra análise é construída.<sup>2</sup>

Para tanto, foram entrevistadas 30 pessoas que moram em São Paulo desde os anos 40 e, como o período mais enfatizado limita-se aos anos entre 1945 e 1955 - época de maior público em termos numéricos, na cidade de São Paulo - a maioria delas estava na faixa entre 60 e 70 anos de idade. Esta faixa foi escolhida porque os entrevistados eram jovens no período de maior interesse. No entanto, ao longo da pesquisa, alguns informantes abaixo dessa idade também foram escolhidos por trazerem algumas características diferentes dos mais velhos, dessa forma, consegui obter mais dados sobre o final dos anos 50. A necessidade de abranger o final desta década foi surgindo ao longo do trabalho de campo.

Ao centrar-me em determinada faixa etária, ainda que razoavelmente ampla, e na cidade de São Paulo, acabei por ampliar os limites sócio-econômicos. Se, no início, limitei-me a buscar pessoas que podem ser definidas como de classe média, ao final, incluí informantes oriundos das camadas trabalhadoras ampliando assim a visão do espaço urbano e do mundo do cinema oferecida pelos entrevistados<sup>3</sup>. Além disso, houve um entrevistado que não morava em São

---

<sup>2</sup> "Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um "nativo" faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.)" Geertz, Clifford: "Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da cultura" in Geertz, 1989: 25.

<sup>3</sup> Outro dado importante foi a valorização das salas de cinema, que tomaram um capítulo inteiro pela expressividade que apresentaram nas entrevistas. Assim, e para complementar uma falta de outros dados, realizou-se uma lista - através de jornais dos anos de 1945, 1950, 1951 e 1955 - que

Paulo no período, e sim no interior do Estado, e que forneceu diversas informações sobre a indústria cinematográfica na época, pois se trata de um "aficionado pelo cinema", como ele mesmo afirma.

Uma segunda parte da pesquisa centrou-se na oferta atual do mercado exibidor, nos comportamentos e hábitos do público neste começo da década de 90. Para isso, além de entrevistas, houve uma pesquisa de campo nas salas de São Paulo e o acompanhamento da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Nesta segunda fase, enfatizo a existência de grupos "cinéfilos" - amantes da "sétima arte" e freqüentadores assíduos de algumas salas e das mostras e festivais de cinema - além da variação de público, seu comportamento durante a projeção e estilos de filmes nas diversas salas (cineclubes, de shopping, do centro, etc).

Como os entrevistados não eram críticos, nem jornalistas ou pessoas que trabalhavam com cinema<sup>4</sup>, alguns não entendiam porque haviam sido procurados. Principalmente os informantes da primeira parte, ao telefone, ou no começo da entrevista, logo queriam deixar bem claro que "não entendiam nada" do assunto. Conforme a entrevista transcorria, aqueles que a achavam "tão esquisita" no início - e perguntavam: "Por que eu? Por que você quer saber isso? Para que serve?" - chegavam a se entusiasmar, até se sentiam valorizados ou importantes, pela chance de contarem coisas tão simples e prosaicas sobre suas vidas. No caso dos fãs de cinema, parecia haver uma certa emoção em relatar suas

---

permite um panorama geral da quantidade de salas que havia em São Paulo e de seu tamanho, quando tais dados eram disponíveis. Como muitas salas funcionavam irregularmente e não havia programação diária nos jornais - a maioria das salas tinha apenas anúncios classificados no final de semana, com uma freqüência semanal ou ainda menor - trata-se de uma lista que não tem a pretensão de ser completa, mas que amplia o que foi encontrado, por exemplo, no livro de Inimá Simões, *As Salas de Cinema em São Paulo* (1991).

<sup>4</sup> Excetuando-se dois informantes: Dante Ancona Lopes, ex-proprietário do Cine Coral e ex-programador dos cines Picolino, Belas Artes e Cinearte, e André Pompéia Sturm, proprietário da Distribuidora Pandora e dos cines Vitrine e Veneza, cujas entrevistas foram utilizadas de forma diferenciada, apenas como apoio para descrição das salas, da história dos cinemas de arte em São Paulo e dados sobre a relação entre exibidores e distribuidores de filmes no Brasil.

histórias e, além delas, suas interpretações, explicações - ou seja, a "teoria nativa". Estes sentiam-se especialmente emocionados por terem essa oportunidade e alguns - como Maria Leopoldina e Anete, por exemplo - tornaram-se fontes de informações e teorizações bastante detalhadas, transformando-se em informantes privilegiados.

Com esse material, é possível interpretar uma época passando pelo viés da memória. Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (1990), caracteriza o trabalho da lembrança como um processo fortemente apoiado no grupo social e com o aspecto de reconstrução, onde os fatos posteriores, as interpretações de outras pessoas e grupos são incorporadas pela memória - na maioria das vezes, de modo inconsciente. Como afirma Jean Duvignaud, na introdução do livro de Halbwachs:

"Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação desses diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem." (1990: 14)

Halbwachs demonstra em seu livro a necessidade do apoio da construção social para que nossas lembranças, mesmo as mais individuais, permaneçam vivas; um grupo que permanece unido ao longo dos anos - por exemplo, a família - mantém mais facilmente uma série de recordações, onde cada indivíduo pode sempre recorrer aos outros para auxiliá-lo, direta ou indiretamente, no esforço da memória. Mais ainda, mesmo as lembranças pessoais são dados do mundo social em que elas se circunscrevem - tanto no tempo passado do fato vivido, como na situação em que o indivíduo se encontra hoje. Tudo o que é recordado está permeado pelas experiências pessoais posteriores, pela interpretação que outro

indivíduo deu a tais fatos em algum momento, por imagens fotográficas ou textos ligados ao fato, etc. Cada lembrança é sempre uma nova construção. E, no caso dessa pesquisa, parte da reconstituição foi direcionada pela própria entrevista e pelo teor das perguntas.

O trabalho de Halbwachs foi muito usado por outros autores, principalmente os que discutem o uso de histórias de vida no trabalho das ciências sociais. O texto de Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade: lembrança de velhos* (1979), por exemplo, reforça noções apresentadas por Halbwachs em alguns temas presentes nesta pesquisa: a memória individual expressa pontos de vista de certos grupos aos quais o indivíduo pertenceu, ou manteve contato em sua vida - sendo o grupo o suporte da memória - e a criação de marcas de divisão do tempo que ajudam a separar épocas na história individual e, assim, a trazer certas lembranças - nas entrevistas, as marcas mais comuns são etapas como infância e juventude, o casamento ou o nascimento dos filhos, a mudança de casa e de bairro e, como se verá mais adiante, o próprio cinema é usado como divisor. Muitas dessas características estão mais claras nos capítulos 1, 2 e 3, onde exploro detalhadamente as entrevistas. Assim, é possível perceber algumas confusões em relação aos fatos do passado, como no caso das entrevistas feitas com o casal<sup>5</sup> que eram permeadas por frases como "você lembra disso?" ou "como foi mesmo?", mostrando a necessidade do apoio do outro. Esse apoio expressa, entre outras coisas, a natureza social da memória, que precisa do grupo para reforçar ou ampliar suas impressões.

Diante da repetição de termos como "na minha época..." ou "no meu tempo..." durante a entrevista, Bosi menciona o trabalho de Simone de Beauvoir;

---

<sup>5</sup> A maior parte das entrevistas eram realizadas com uma só pessoa, mas algumas foram feitas com o casal - porque os informantes preferiram assim -, numa outra, a esposa ficou ouvindo ao lado do marido e deu alguns (poucos) palpites, e ainda houve uma feita com 4 irmãos ao mesmo tempo. O interessante nesses casos foi a riqueza de dados que apareciam através do estímulo do outro.

esta considera o período em que o indivíduo parece ter alguma posse maior do que o atual ("na **minha** época") como uma etapa na qual realizava suas empresas, onde era um indivíduo inteiro e atuante. Embora essas expressões também estejam muito presentes nas entrevistas que realizei, considero que elas aqui tenham um significado diferente, assim como Bosi também discorda dessa visão, que considera "pessimista". No meu caso, é importante destacar que, em primeiro lugar, nem todos entrevistados podem ser chamados de idosos ou velhos (alguns com 50 e poucos anos); em segundo lugar, porque, mesmo entre os mais velhos, alguns ainda estão ativos em sua área profissional.

Assim, pareceu-me que expressões como "no meu tempo" surgem por oposição à idade de quem os entrevista, ou seja, o termo é usado para marcar a diferença com relação às experiências que eles supunham que eu tinha com alguns fatos, com o hábito do cinema, ou as proibições familiares, etc. O "**meu** tempo" parece ser usado para marcar uma oposição com o "**seu** tempo" - este último se relaciona a entrevistadora. Havia um período em que as proibições eram muitas, principalmente para as moças, em que não havia televisão, em que o cinema e os bailes eram os maiores passatempos, os filmes eram mais "comportados", tanto quanto o eram os namoros e flertes. Hoje, parece que tudo é diferente e os informantes supõem que eu - a entrevistadora - jamais poderei compreender a ingenuidade daquela época, pois devo ter uma "liberdade" muito maior do que a de que puderam desfrutar em sua mocidade, principalmente no caso das mulheres. Ao falarem "no meu tempo" parecem ressaltar a oposição com relação ao "mundo de hoje" e à realidade da vida dos jovens. Além disso, muitas vezes foram mais usadas expressões como "naquela época" ou "antigamente", por oposição à "hoje em dia".

Pode-se perceber, portanto, dois momentos nas entrevistas (que as permeavam muitas vezes do início ao fim) em que aparecia uma distância

perturbadora entre pesquisador e informantes. Em primeiro lugar, a estranheza inicial dos entrevistados quanto ao fato de terem sido escolhidos e à utilidade de uma pesquisa como esta. Esta estranheza gerava dúvidas reveladas abertamente ou simples desconforto, na maior parte das vezes no início da entrevista, e alguns informantes questionavam de forma direta - enquanto outros pareciam se perguntar - qual era o objetivo real da pesquisa, o que havia "por trás" daquelas perguntas. Outro momento desta distância aparece quando os informantes sentem-se incomodados por revelar diferenças aparentemente tão grandes entre uma época passada ("no meu tempo") e a realidade do mundo atual, a maior liberdade dos jovens, sua experiência e malícia. Desta forma, a distância e o estranhamento apareciam pela diferença de idade e pela incompreensão em relação aos objetivos da pesquisa.

Na segunda parte do trabalho, com informantes jovens e pesquisa de campo nos cinemas de São Paulo, o primeiro estranhamento se manteve ("Para que servem essas perguntas? O que você vai fazer com elas?"); mas mesmo este podia ser diminuído quando se comparava o meu trabalho a algum tipo de pesquisa feita na faculdade. No entanto, a distância gerada entre "o meu tempo" e a vida atual foi anulada - ou quase, com uma diferença maior no caso dos entrevistados mais jovens, principalmente aqueles que ainda estavam no colegial.

As entrevistas sobre os anos 40 e 50 eram bastante longas e se assemelhavam a histórias de vida, embora os informantes fossem guiados pelo tema do cinema ou do lazer, dependendo do que parecia ser mais profícuo em cada caso. Alguns, por exemplo, não gostavam muito de cinema, não eram assíduos e foi necessário traçar um panorama sobre esse tema de forma mais aberta, abordando o assunto indiretamente. Portanto, considero que certas questões levantadas sobre o trabalho com histórias de vida façam referência a problemas encontrados na minha pesquisa.

Guita Debert em "Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral" (1988), menciona que a história de vida de suas informantes estava sempre "ligada à leitura que faziam de sua experiência de vida atual" (143). Tal característica também surge de forma acentuada nas entrevistas desta pesquisa, pois havia sempre uma comparação com a situação vivida pelos jovens de hoje. Assim, quando os entrevistados reclamam da censura que sofriam quanto a certos filmes, por exemplo, enfatizam a oposição à liberdade atual.

Igualmente, às vezes tentam comparar o centro de São Paulo nos anos 40 e 50 com o atual e reforçam - repetidas vezes, como deve estar claro no primeiro capítulo - que era "totalmente diferente", "não tem comparação", era "bonito e luxuoso" e hoje é "horroroso". Dessa mesma forma, aparecem noções sobre o consumo e a quantidade de produtos importados comprados ou observados nas vitrines das lojas. Na época, este fato parecia natural, sinal do crescimento da cidade; hoje, é analisado como uma marca da limitação do país que ainda não fabricava tantos produtos como hoje e portanto necessitava importá-los.

Outro ponto ressaltado no texto de Guita Debert é a questão da possibilidade do aparecimento, em algum momento da pesquisa, de um ponto de saturação, onde os dados começariam a se repetir. No entanto, a cada nova entrevista, parecia-me que novas informações acrescentavam-se ao trabalho, numa progressão infinita. É claro que muitas delas se repetem - às vezes, exaustivamente - com diversos informantes. No entanto, cada um tinha sempre alguma anedota, detalhe, ou interpretação que diferia de todos os outros; alguma ou muitas informações inesperadas.

"O que em certo sentido é decepcionante no trabalho com histórias de vida é o caráter da tarefa que elas nos obrigam a levar a cabo. A idéia da 'bola de neve', isto é, em um determinado momento podemos definir um ponto de chegada onde as respostas se tornam repetitivas, um 'ponto de saturação' a partir do qual podemos definir o número de informantes, parece bastante problemática. A

sensação que temos é que ocorre exatamente o contrário. Sempre teria sido possível mergulhar mais profundamente nas mesmas coisas de forma a perceber novos ângulos. A cada nova entrevista, um novo leque de questões poderia ter sido aberto." (Debert, 1988: 145)

Assim, mais que "retratar bem os fatos" - o que parecia ser uma tarefa impossível - espero ter conseguido fazer um panorama da lembrança de uma época, trazendo relatos vivos e emocionados sobre ela e, de alguma forma, fornecendo um quadro geral. Cada entrevistado era um indivíduo, seus relatos não estavam necessariamente "na média"; aliás, alguns pareciam absolutamente singulares e únicos. Mesmo assim, espero ter realizado um **plano geral** repleto de detalhes e nuances que se aproximam das **pessoas reais**.

Essas "pessoas reais" forneceram uma série de imagens e interpretações em relação ao cinema, hábitos e comportamentos associados a ele, suas preferências, etc. O pressuposto deste trabalho é que suas visões não são simplesmente fruto das mensagens contidas na indústria cultural, embora alguns elementos associados ao poder dessa indústria - como a moda vendida através do cinema, os atores como garotos-propagandas de Hollywood, etc - estejam também fortemente presentes nas entrevistas.

O que estou afirmando aqui é a possibilidade de encontrar pessoas **reinterpretando** as imagens e mensagens veiculadas pela indústria cultural e, mais especificamente, pelo cinema. Não pretendo negar a situação de real poder econômico e político desta indústria, mas assumir perspectivas como a de Eunice Durham em "A dinâmica cultural na sociedade moderna" (1977). Neste texto, há um apanhado dos motivos que levaram vários pesquisadores a desistir da visão de que o público apenas assimila passivamente os valores impostos pela indústria cultural. Primeiro, porque os produtores têm que considerar a preferência do público para que os produtos sejam bem aceitos. Segundo, porque tais produtos têm como referência, na sua confecção, o próprio pano de fundo

cultural já existente. Terceiro, porque esses produtos, para serem incorporados na representação e na ação dos indivíduos, sofrem necessariamente uma seleção e transformação dos conteúdos simbólicos, ou seja, uma **reelaboração de significados**:

"Ao lado, portanto, da produção cultural há todo um processo de reelaboração de significado em que volta a atuar a heterogeneidade produzida pelo próprio funcionamento da estrutura social." (Durham, 1977: 35)

Esta reinterpretação aparece na pesquisa e alguns trechos das entrevistas são bastante reveladores quanto a isso. Considero que toda a etnografia levantada nos capítulos 1, 2 e 3 esteja permeada de visões particulares, interpretações distintas daquelas que poderiam ser consideradas "dominantes".

No capítulo 1, traço uma panorama das lembranças associadas ao centro e às salas de cinema. Tais elementos parecem estar sempre associados a uma sensação de que o país se modernizava. O centro e as salas mais sofisticadas são materializações exemplares de mudanças que vão se operando nos padrões de consumo, na moda, e na esperança ligada ao progresso visível da cidade.

No capítulo 2, é possível perceber como o cinema está associado a uma série de dados do cotidiano, especialmente quanto às divisões de programas diferenciados em cada faixa etária. Muitas vezes, a infância, a adolescência e a idade adulta parecem estar relacionadas, de acordo com as entrevistas, a diferentes tipos de filmes, salas, passeios e até a regiões e bairros da cidade.

O capítulo 3 traz alguns trechos de entrevistas e de como o cinema é definido por uma teoria nativa que o relaciona tanto à fantasia como à possibilidade de se conhecer outras realidades através dos filmes. O par fantasia/realidade não é tanto uma oposição, mas faz parte do mundo do cinema. Além de definir - explicar "o que é o cinema" - os termos são a explicação nativa

para o fascínio que o cinema criou nos anos 40 e 50 e ainda é capaz de manter até os dias de hoje.

Finalmente, o capítulo 4 traça um panorama geral dos hábitos e representações do cinema nos anos 90, especialmente quanto às opções de salas e estilos de filme, e aos eventos ligados ao cinema. Neste trecho, foi escolhido um dos festivais para recolher alguns dados acerca do universo dos cinéfilos e daqueles que buscam no cinema mais que uma diversão, uma espécie de discurso intelectual.

\* \* \*

Além das dificuldades tradicionais de uma dissertação de mestrado, o presente trabalho enfrentou um desafio particular. A Antropologia Urbana caracterizou-se por certo tipo de pesquisa que trata, na maioria dos casos, de minorias, grupos religiosos, ou "tribos urbanas". No entanto, ao escolher como objeto o público de cinema, mesmo que tivesse me restringido apenas aos cinéfilos, o grupo pesquisado não se delimitava por si só. Cinéfilo ou não, público de cinema certamente não forma uma "tribo"<sup>6</sup>, não há identidade grupal, nem algum sinal de pertencimento, nem mesmo um padrão de consumo muito claro.

Nesta situação, as escolhas que fiz foram determinantes para definir quem seriam os entrevistados, embora tivesse buscado padrões objetivos - indivíduos de todas as classes sociais e dentro de certa faixa etária, por exemplo. Assim, corri alguns riscos por não utilizar um recorte tradicional, mas por este motivo considero ter tido acesso a um material e uma abordagem do tema que não seria possível de outra forma.

---

<sup>6</sup> Nem mesmo utilizando o termo "tribo" apenas como metáfora, e não como categoria, como José Guilherme Magnani esclareceu no artigo "Tribos Urbanas: metáfora ou categoria?" (Magnani, 1992)

Ainda mais, há outra opção bastante pessoal anterior ao recorte do objeto: a escolha do tema, ou seja, cinema. Não posso negar que entre as categorias desenvolvidas ao longo do trabalho, eu mesma poderia ser considerada uma "cinéfila". Ressalto aqui que, mesmo não pesquisando movimentos sociais e não passando pela dificuldade da militância associada ao objeto da pesquisa, percebi que correria o risco de fazer mais "participação observante" do que "observação participante" - risco bem explorado por Eunice Durham em "A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas" (1986).

Talvez para evitar essa aproximação pessoal com os informantes, para não me sentir observando indivíduos cujo comportamento era por demais semelhante ao meu, optei por um distanciamento temporal: a "época áurea" do cinema. Este foi um processo inconsciente na formulação do projeto, algo que me dei conta mais recentemente. Para criar o estranhamento necessário ao trabalho de campo em nosso próprio meio, ainda mais quando o tema parecia tão próximo, pesquisei uma época que não vivi, diferente da minha realidade.

De fato, os entrevistados demonstram muita propriedade quando dizem "na minha época". A "época deles", e não a minha, permitiu o distanciamento procurado para legitimar a pesquisa; e foi através da análise dos comportamentos e representações dessa "outra época" que consegui compreender parte do fascínio que o cinema mantém até hoje.

# Capítulo 1

## O Centro Moderno de São Paulo

O panorama construído através das lembranças e relatos dos entrevistados mostra uma São Paulo diferente da cidade dos dias de hoje: de anos aparentemente menos violentos, com dimensões menores, cujos espaços, principalmente o centro e certos bairros, eram dominados pelos informantes que circulavam pela cidade e usufruíam do que ela oferecia. Havia um centro bonito e "chique", com a Cinelândia, as lojas "finas", os chás da tarde para as moças e senhoras no Mappin Stores ou numa confeitaria da região.

Para os entrevistados, chegar à juventude e descobrir o centro, os cinemas dessa região ou as grandes salas dos bairros, alguns com uma arquitetura marcadamente modernista e ousada, era descobrir a própria modernidade. No discurso dos informantes, toma forma a lembrança de um ambiente moderno, com as construções e edifícios, as vitrines e compras, os filmes e produtos importados - o chá (inglês) das cinco, as "fitas" (americanas), a moda (de Paris, Londres ou Hollywood), as salas de cinema e as lojas com nomes estrangeiros.

O cinema constituía uma das principais opções de lazer na região do centro, mas também passeava-se pelas lojas, "vendo as vitrines" e com a possibilidade de se tomar um lanche, fazer o *footing*, encontrar conhecidos, pegar o bonde, andar pelos bares da Avenida São Luiz, tomar um *sundae* ou um *ice cream soda* igual ao dos filmes, usar um vestido azul da cor da piscina de *Escola de Sereias*. Na memória dos entrevistados, era uma vida bem mais calma que a de hoje mas, para os parâmetros da época, cheia de emoções e novidades, parecia que o mundo e a moda renasciam depois da guerra. O consumo e os

meios de comunicação ainda não haviam se desenvolvido muito, mas a novela de rádio e o "dinheirinho do cinema" estavam garantidos.

Segundo os entrevistados, tudo era bem mais ingênuo e simples, precisava-se de permissão dos pais para sair de casa com os amigos, e os filmes mais ousados daquele período parecem hoje extremamente bem comportados. Pelo menos para esses jovens dos anos 40 e 50, significou uma aparente descoberta de um "mundo moderno": o rádio e o cinema haviam se popularizado muito nos anos 30, a cidade já tinha um intenso tráfego de ônibus e bondes, além de um número crescente de automóveis.

Na verdade, a cidade passava por um processo de modernização desde os anos 20, segundo Sevcenko em *Orfeu Extático na Metrópole* (1992). O período dos anos 40 e 50 ainda foi marcado pelo avanço ainda maior da tecnologia e a sensação de se estar vivendo numa cidade que começa a entrar, como fruto dessa modernização técnica, para a modernidade - principalmente sobrevivendo às dificuldades geradas pela guerra. São Paulo crescia vertiginosamente, transformava-se numa "verdadeira metrópole" e ampliava suas opções culturais - com a inauguração, nos anos 40, de dois museus (Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna), uma companhia de teatro (Teatro Brasileiro de Comédia), uma fundação de arte (Bienal) e uma companhia de cinema (Vera Cruz). Nessa época, aparece o *slogan*: "a cidade que mais cresce no mundo".

Nicolau Sevcenko (1992) faz um interessante apanhado sobre a modernização da cidade nos anos 20 e alguns trechos de seu trabalho podem oferecer um pano de fundo para as décadas seguintes. Parece ter sido nos anos 20 que o termo genérico "diversões" passou designar o tipo de programa que os jovens faziam. Segundo ele, o hábito de "repousar" aos finais de semana foi substituído pela ação. Nessa época, a cidade começou a oferecer a seus

habitantes uma série de atividades, principalmente aos jovens, ávidos de novidades e com disposição para participar delas.

Nesse sentido, São Paulo fazia parte de um movimento mais amplo no mundo em que, principalmente nos anos 20, a juventude aparece como uma categoria que procura no lazer e na diversão um espaço de prazer e independência. Abramo (1994) lembra que a crise de valores do entre-guerras gera tanto uma resposta niilista por um lado, como "a busca desenfreada de intensidade e embriaguez (que vão compor os 'anos loucos da era do jazz')" (Abramo, 1994: 9), por outro. A descrição de Sevcenko sobre São Paulo nos anos 20 assemelha-se muito à juventude americana da era do jazz retratada nos romances e contos de Scott Fitzgerald, embora seja preciso ressaltar que se tratava de um grupo limitado às elites sociais.

Sevcenko nota a disseminação de atividades ligadas principalmente ao esporte e à dança, associadas a fenômenos decorrentes da modernização técnica do período que, além do cinema, trouxeram outras novidades para a cidade: aviões, carros, motocicletas e bicicletas, parques de diversões, etc. Havia toda uma valorização do esporte acompanhada da moda que permitia, através de uma mudança nas roupas, a participação nessas atividades. Era preciso e possível "fazer coisas" em vez de esperar que elas acontecessem - essa era a idéia central - e os clubes foram a expressão desse surto de novidades. Todo este contexto pareceu um tanto chocante para as pessoas de mais idade; a noção de esporte estava totalmente vinculada à juventude e à moda.

A São Paulo dos anos 20 viu nascer a indústria do lazer, algo que se concretizou na cidade nessa época com a "proliferação endêmica dos ritmos frenéticos" (Sevcenko, 1992: 90) - clubes desportivos, futebol, *music-halls*, salões de dança, chás dançantes, a indústria fonográfica com as distribuidoras americanas e a indústria cinematográfica. Esta, num período de grande

prosperidade - impulsionada pela perturbação da Primeira Guerra nas cinematografias européias - apareceu como o grande lazer popular das cidades, junto com o futebol. Sevckenko transcreve um trecho de uma crônica de O Estado de São Paulo, publicado em 25 de março de 1919, que demonstra toda a euforia com relação ao cinema:

"Um dos capítulos mais interessantes da vida da cidade é, sem dúvida alguma, o cinematógrafo. Valeria a pena estudar a sua influência nos nossos costumes e nas nossas idéias. (...) Se fosse possível indicar, pelos traços de um diagrama, tudo quanto veio influenciando sobre os rapazes e as moças de hoje - o futebol e o cinematógrafo é que teriam provavelmente os pontos mais culminantes da curva." (citado à página 92)

Em 1920, os Estados Unidos exportavam para a América do Sul um terço de toda a sua produção cinematográfica. Além dos filmes, a indústria se completava com revistas, propagandas, fofocas, fotografias, posters, discos, fã-clubes e turnês artísticas. Para Sevckenko, o predomínio do cinema americano aconteceu também porque ele estava preso a convenções artísticas e narrativas, enquanto o cinema europeu, principalmente nessa época, era marcado por "experimentalismos formais e ousadias de entrecho" (93).

Segundo Inimá Simões (1990), a primeira sala de cinema a oferecer sessões regulares foi Bijou Palace, inaugurado em 1907, na Avenida São João. Depois desta, outras salas surgiram, mas é realmente na década de 20 que elas se organizaram e tomaram um grande impulso, com um crescente número de espectadores. Em 1929, foi inaugurado o cine Paramount; seu estilo "neo-clássico afrancesado" parecia tentar rivalizar com o Teatro Municipal e trouxe aparelhos novos para a projeção de cinema sonoro, *movietone* e *vitaphone*. Guilherme de Almeida, na sua coluna em O Estado de São Paulo, teceu longos elogios à novidade cinematográfica da cidade, ressaltando a arquitetura apropriada à projeção, com sistema de ventilação, *hall* de entrada, sala de espera, etc.,

representando em termos de sala de cinema o próprio progresso da cidade. "O Paramount acaba de dotar esta capital com um novo sistema perfeitamente à altura do nosso progresso. Sóbrio e elegante, todo ele construído, decorado e mobiliado com o intuito de proporcionar o máximo conforto." (citado em Simões, 1990: 16)

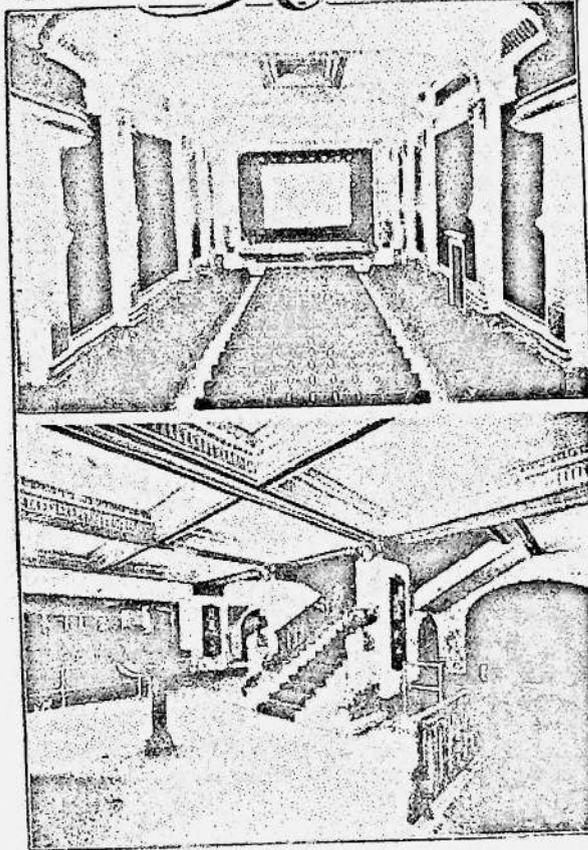
As novidades técnicas trazidas pelo Paramount e o luxo de sua construção fez de São Paulo a primeira capital da América Latina a ter um cinema de alto nível, o que foi exaltado pelos meios de comunicação. Dessa forma, o cinema transformou-se numa medida do progresso da cidade e a tornou comparável a outras grandes metrópoles do mundo. As novas salas fizeram parte de um "esforço civilizatório" por parte da elite, pois São Paulo já tinha muitas fábricas, mas faltava mostrar avanços na área da cultura. O prédio Martinelli transformou-se num exemplo de progresso e, ainda em 1929, inaugurou-se o luxuoso Cine Rosário, no térreo deste edifício: o cinema mais "chique" da cidade. As novidades do Rosário são inúmeras: "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 (...)". (Simões, 1992: 18)

Havia toda uma agitação cultural pela cidade com a formação de uma indústria de lazer, que ainda inclui uma indústria editorial, galerias de arte, exposições nacionais e internacionais na Pinacoteca e no Palácio das Indústrias, e a Semana de Arte Moderna de 22; São Paulo transforma-se aos poucos num pólo cultural. O crescimento físico e populacional da cidade é marcante, os números são os seguintes<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Dados do censo presentes em Sevcenko, 1992, pág. 108-109.

# Cine Rosaria



Edifício Martinelli, sala de projeção representando as três regiões do patrimônio cultural. Para mais informações, consulte o site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Cine Rosário, inaugurado em 1929, no Edifício Martinelli.

Ano	População
1872	19.347
1890	64.934
1908	270.000
1920	579.000
1934	1.120.000

A modernização técnica da cidade acompanhada pelo desenvolvimento cultural apontavam para uma nova cidade, mais vibrante, onde a noite começava a ter vida e a ser preenchida pelos espetáculos e luzes, principalmente no centro da cidade. Essa nova emoção foi retratada numa crítica que descreve a saída do Teatro Municipal em O Estado de São Paulo de 19 de outubro de 1919, onde a modernização tornou-se comparável ao efeito do cinema. Aqui, nota-se o esforço da imprensa em realçar e glorificar as mudanças e o crescimento da cidade, que é vista como comparável às aquelas do "mundo civilizado".

"E depois a saída do Municipal. Uma multidão que desce a imponente escadaria já iluminada pelas lâmpadas que começam a acender-se na indecisão do crepúsculo e se espalha pela praça, animando o Viaduto do Chá e a entrada do Triângulo, os automóveis que cruzam com dificuldade as imediações do teatro pondo nos vultos femininos reflexos irisados e opalescentes dos seus refletores, um rumor abafado de conversas e risos discretos, silhuetas que acentuam, como num cinematógrafo, a nobre distinção de suas linhas, todo um quadro movimentado e impressionante que só as grandes cidades civilizadas podem oferecer." (citado em Sevckenko, 1992: 112)

A própria palavra "moderno" adquiriu, na São Paulo dos anos 20, uma grande importância e aparecia muito na publicidade em geral associada à idéia de exótico, mágico e até revolucionário. Com uma conotação altamente positiva, tudo que era moderno era bom, melhor do que antes e, na propaganda, significava algo que estava acima do cotidiano, ligado às mudanças, ao "fervilhar da metrópole". O termo foi associado ao contexto da revolução tecnológica, do novo século e do pós-guerra. O cinema era um dos exemplos mais fortes do

produto moderno, junto com a moda vendida nas lojas de departamento - em ambos os casos, o importado era valorizado. Aliás, as manifestações culturais já estavam associadas ao termo, basta lembrar a Semana de Arte Moderna de 22.

Certamente, neste contexto, nada mais moderno do que ser jovem e poder usufruir de todas as diversões que a cidade oferecia. Se esta noção foi muito importante nos anos 20 em São Paulo, ainda será marcante nos anos 40, quando parece ter um espaço físico privilegiado na cidade: o centro novo e a Cinelândia. A sensação de modernidade não aparece explicitamente nas entrevistas - nenhum informante usou necessariamente o termo "moderno" - mas as permeia de forma sutil. A imagem que parece se adequar ao discurso dos informantes é semelhante à noção de modernidade usada por Berman (1987) para se referir, mais especificamente, ao ambiente urbano - e por isso a menciono aqui. No entanto, a sensação de moderno que permeia as entrevistas quando mencionam o centro de São Paulo e a Cinelândia, desaparece no discurso dos informantes no momento em que comparam esse passado com a cidade de hoje. O que antes parecia inovador, hoje parece simples, prosaico e até provinciano.

Ao se tocar no tema da modernidade, é preciso lembrar de toda uma controvérsia em torno dele - não tanto na definição de modernidade<sup>2</sup>, mas quanto à sua permanência até os dias de hoje. Para autores como Berman (1987), Rouanet (1987), Habermas (1987, 1992), Giddens (1991), estamos ainda vivendo a modernidade - ela sofreu alterações, teve certas características reforçadas nos

---

<sup>2</sup> Uma das primeiras noções de modernidade remete à definição proposta por Weber, em que a modernidade é produto de um processo de racionalização que se inicia no ocidente desde o final do século XVIII. Este processo gerou a modernização da sociedade causada pela diferenciação da economia capitalista e do Estado moderno, em que alguns processos de ação se reestruturaram de acordo com uma racionalidade instrumental (tendência à burocratização no Estado e na empresa capitalista). Há também uma modernização da cultura com o processo de racionalização das visões de mundo e da religião. As idéias de Weber quanto ao conceito de modernidade estão presentes em vários textos, inclusive no trabalho de um defensor do termo "pós-modernidade" como Harvey (1989). Aqui, estou me referindo a trechos de "A verdade e a ilusão do pós-modernismo" em Rouanet, 1987. A noção de Weber pode ser melhor esclarecida também com o texto de Habermas "Modernidade - um projeto inacabado", em Arantes, 1992.

últimos anos mas não perdeu seus aspectos essenciais. No entanto, para Harvey (1989), Jameson (1985), Lyotard (1993), entre outros, estamos hoje num momento de pós-modernidade, termo também gerador de debates.

Para o primeiro grupo de autores, aquilo que outros denominam pós-modernidade não passa da exaltação de certos aspectos já presentes na modernidade. Na introdução de seu livro, *As Razões do Iluminismo*, Rouanet (1987), ressalta que "todas as tendências 'pós-modernas' podem ser encontradas de modo pleno ou embrionário na própria modernidade" (p.22). Para ele, não há uma ruptura real com o passado, apenas uma vontade de ruptura gerada pela insatisfação com uma modernidade falida e desumana (p.25).

Para Habermas (1987, 1992), o uso do prefixo "pós" já demonstra uma tentativa de se desligar do passado, tomando distância do que havia anteriormente, mas denota a falta de uma nova nomeação para o momento atual. Esta situação seria gerada por uma certa continuidade entre os dois momentos, há uma insatisfação com relação à modernidade, mas não uma superação de suas características. Habermas considera que o projeto da modernidade ainda está inacabado, pois há expectativas que não foram atingidas. Se, por um lado, houve de fato uma autonomização e desenvolvimento independente de áreas como a arte, a moral e a ciência, por outro, ainda não foi possível a essas esferas atingir o domínio da prática da vida cotidiana.

"Ora, o projeto da modernidade, formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo, consiste em desenvolver imperturbavelmente, em suas respectivas especificidades, as ciências objetivantes, os fundamentos universalistas da moral e do direito, e a arte autônoma, mas ao mesmo tempo consiste também em liberar os potenciais cognitivos assim acumulados de suas elevadas formas esotéricas, aproveitando-os para a prática, ou seja, para um configuração racional das relações de vida." (Habermas, in: Arantes, 1992)

Para Anthony Giddens (1991), o período atual na história do homem sofreu um processo em que "as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes" (p. 13), e essa radicalização foi erroneamente interpretada como uma tendência que supera a modernidade. Há uma nova ordem, diferente, mas a pós-modernidade só existiria se o desenvolvimento social nos privasse das instituições modernas, gerando um outro tipo de sociedade.

"Nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização." (1991: 57)

O trabalho de David Harvey (1989) analisa o momento atual como representante de uma mudança real, pois mesmo que a pós-modernidade apresente características que possam ser associadas à modernidade, "verdadeiras revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas de um período tornam-se explícitas e dominantes em outro" (Harvey, 1989: 44). Este autor, no entanto, reconhece que a situação contemporânea apresenta uma continuidade em vários aspectos da modernidade. A característica central da pós-modernidade é uma transformação na experiência de tempo e espaço gerada por uma mudança no modo de produção capitalista, a chamada crise do fordismo.

Para Jameson (1985), a força determinante do pós-modernismo - analisado a partir de uma perspectiva estética, de estilo artístico - está no fato deste movimento investir sempre contra o modernismo. Na situação atual, existem características dominantes de produção artística que se distanciam do modernismo clássico, como o pastiche e a esquizofrenia. Para este autor, o termo "pós-moderno" demarca um momento histórico e descreve um estilo de manifestação cultural cujas características podem estar presentes em períodos

anteriores, mas o que se apresentava de forma secundária aparece hoje como elemento central na produção cultural.

Lyotard (1993) analisa a condição pós-moderna a partir de uma outra perspectiva: a produção do saber científico. Para este autor, vive-se atualmente a "crise dos relatos", uma descrença nas metanarrativas típica das sociedades pós-industriais. Essa descrença na produção do saber científico é a essência de uma ruptura com relação à modernidade, em que os grandes relatos teóricos pareciam dar conta da realidade social.

Marshall Berman localiza-se no primeiro grupo de autores. Para ele, a modernidade inclui vários momentos, com muitas mudanças de ênfases e características, o que permite uma periodização para melhor compreensão dessas nuances. Até mesmo as reformas urbanas em Nova York, nos anos 70, ainda estão incluídas no conceito de modernidade, embora já demonstrem uma grande modificação na relação dos indivíduos com a rua e com o ambiente urbano. A escolha de Berman neste trabalho se dá pela sua exploração maior do tema da modernidade no aspecto de vida metropolitana, a relação entre a experiência da modernidade e o ambiente em processo constante de modernização. Este aspecto remete muito facilmente ao discurso dos informantes.

Para Berman (1987), é muito difícil definir a modernidade, já que ela é composta de sensações contraditórias e conflitantes. O certo é que a modernidade representa um mundo em intensa transformação e essa transformação promete aventura e emoção e, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que é velho e conhecido, todas as verdades anteriores nas quais as pessoas se apoiavam.

Entre outros temas, este autor ressalta a importância da rua numa cidade moderna que pode ser exemplificada aqui pelos passeios no centro novo de São Paulo, nos anos 40. Como mostrarei mais adiante, com base no material das

entrevistas, o centro de São Paulo constituía o lugar dos cinemas, das lojas finas, das casas de chá, do *footing*, atraindo milhares de jovens a passar suas tardes e noites andando pelas ruas da região. O centro representava algo semelhante ao projeto Nevski para os cidadãos de São Petersburgo - um local de passagem, passeio, repleto de vitrines oferecendo tudo o que havia de melhor em termos de produtos importados, promovendo o encontro (na rua) de todas as classes sociais.

Como o típico homem moderno de Baudelaire, mencionado no livro de Berman, que anda sozinho pela rua vencendo o "turbilhão do tráfego da cidade moderna", os entrevistados andavam e dominavam o espaço central da cidade, circulando por ela a pé, de bonde ou ônibus, conhecendo o centro "como a palma da mão". Para ser verdadeiramente um cidadão moderno, é preciso saber desviar do tráfego, para poder ter liberdade de movimento através desse novo espaço.

"Baudelaire mostra como a vida na cidade moderna força cada um a realizar esses movimentos; mas mostra também como, assim procedendo, a cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente. Essa mobilidade abre um enorme leque de experiências e atividades para as massas urbanas." (1987: 154-5)

Essa sensação de modernidade reflete na verdade todo um processo de modernização pelo qual o país e, mais especificamente, a cidade de São Paulo passavam. Paula Montero (1992), define a modernização como um processo associado às transformações decorrentes do avanço técnico promovido principalmente depois da Revolução Industrial. Essa noção está mais estreitamente ligada às mudanças tecnológicas como a máquina a vapor, os automóveis, o rádio, telefone, etc. Dessa modernização decorre o aparecimento

de uma sociedade de massas, com o crescente consumo e circulação de mercadorias e o aparecimento da economia de mercado e do mercado mundial.

A modernidade é definida como a "experiência histórica que acompanha essas transformações da esfera tecnológica e econômica" (Montero, 1992:17), são transformações culturais geradas pelos avanços técnicos. A mobilidade aqui é fundamental; mobilidade das mercadorias e também das pessoas, que tem como decorrência uma aceleração na experiência temporal. O modernismo é o modo como essas transformações foram vistas no âmbito da produção cultural, é um conjunto de idéias sobre a modernização e a modernidade.

O tema da mobilidade é o caráter reforçado por Berman com a noção de que a vida moderna traz a chance de aventura, crescimento e auto-crescimento, o seu "turbilhão" que atordoa o homem moderno e que só é possível dentro da cidade, na experiência da vida urbana.

No seu livro, *A Moderna Tradição Brasileira* (1988), Renato Ortiz faz um interessante apanhado sobre a situação do Brasil nos anos 40 e 50, especialmente quanto à questão da indústria cultural. Há uma diferença no processo de modernização dos países centrais na ordem mundial e dos países subdesenvolvidos; a burguesia européia tem um espírito modernizador que pretende ser amplo e estender a cidadania a toda população. No Brasil, o espírito modernizador está presente, mas de uma forma mais contida; não pretende transformar as bases sociais e trazer a democracia.

Há uma modernização aparente, com vários fatores técnicos alterando a vida de parte dos cidadãos, mas deixando outros um tanto marginalizados. Além disso, por exemplo, no Brasil, há todo um desenvolvimento do setor de exibição cinematográfica, acompanhado pelo lançamento de moda, de revistas, fã-clubes, etc, mas que não acarretou no desenvolvimento equivalente da cinematografia brasileira. A idéia de moderno está associada ao progresso e à civilização e o

país pretende passar uma imagem de civilizado, dependendo, para isso, de valores europeus. Ao invés do movimento modernista nos anos 20 aparecer como consequência do processo de modernização técnica e da sociedade, ele surge como precursor de mudanças que iriam se concretizar no país, mas que ainda não haviam sido realizadas.

Assim, não se desenvolve aqui um espírito crítico com relação à vida moderna, mas sim uma espécie de exaltação da modernidade. O modernismo brasileiro, como em vários outros países, constrói-se sobre a fantasia e o desejo da modernidade, como esperança e sonho de desenvolvimento e de mudanças. Para Ortiz, é nessa direção que caminha o movimento modernista da década de 20 de São Paulo, como um "modernismo-meta".

De acordo com Ortiz, a década de 40 representa o início do desenvolvimento de atividades ligadas a uma cultura popular de massas no país, pois nessa época consolida-se a sociedade urbano-industrial. Há um crescimento da industrialização e da urbanização, uma transformação na estrutura social com a expansão da classe operária e das camadas médias da população, o aparecimento de novas formas de controle gerencial e o desenvolvimento do setor terciário da economia. Essa modernização será marcante apenas nas grandes cidades.

Ainda segundo o trabalho de Ortiz, mas também de acordo com Inimá Simões (1990) e com as entrevistas, é também nas décadas de 40 e 50 "que o cinema se torna de fato um bem de consumo, em particular com a presença de filmes americanos, que no pós-guerra dominam o mercado cinematográfico" (Ortiz, 1988: 41). Assim, este capítulo inicia aqui uma descrição desse ambiente através, principalmente, do material recolhido nas entrevistas.

O interessante no discurso dos informantes é essa exaltação da cidade, do centro, de seus cinemas e lojas, como um mundo em que tudo era vibrante e

"maravilhoso". Se São Paulo era muito diferente de hoje, menor, mais simples e calma, não era por isso, dentro do contexto da época, uma cidade provinciana, pois oferecia uma série de "novidades" no âmbito do lazer e do consumo. As falas dos entrevistados muitas vezes são construídas através de uma espécie de apologia da época - uma época em que a cidade era conhecida, em que eram jovens e divertiam-se muito, mas que era radicalmente diferente dos dias de hoje.

### O Centro e seu Comércio

O centro de São Paulo, aquilo que os entrevistados costumam chamar de "a cidade", dividia-se nos anos 40 e 50 entre o "antigo" e o "novo". O centro antigo situava-se na região próxima ao "Triângulo", formado pelo desenho triangular das ruas XV de Novembro, São Bento e Direita. Do começo do século até o final dos anos 30 era nessa região, ou bem próximo a ela, que funcionavam as lojas mais finas, os cinemas e restaurantes, os melhores hotéis, bancos, consultórios e escritórios da cidade.<sup>3</sup>

Mas a partir dos anos 30, o centro de São Paulo começou a se deslocar. O espaço do Triângulo ficou pequeno demais para a cidade<sup>4</sup> e, aos poucos, apareceu uma nova centralidade, do outro lado do Anhangabaú, entre as praças Ramos de Azevedo e da República. Como costuma acontecer quando há esse

---

<sup>3</sup> Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, nota como os paulistas se orgulhavam de seu centro na década de 30: "Depois o famoso Triângulo, de que São Paulo era tão vaidoso quanto Chicago de seu Loop: zona de comércio formada pela intersecção das ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro: vias congestionadas de placas em que se espremia uma multidão de comerciantes e de empregados proclamando, nas suas roupas escuras, a fidelidade dos valores europeus ou norte-americanos, ao mesmo tempo em que seu orgulho dos 800 metros de altitude os libertava dos langores do trópico (o qual passa, entretanto, em plena cidade)." (Lévi-Strauss, 1957: 99)

<sup>4</sup> Se em 1920 São Paulo tinha 579 mil habitantes, esse número sobe para mais de 1,3 milhões em 1940, 1,7 milhões em 1945 e 2,19 milhões em 1950. Dados retirados de Sevcenko (1992: 108) e SEADE - Departamento de Estatística do Estado de São Paulo, apud Simões (1990: 89).

tipo de mudança, o centro antigo sofre uma degradação e o novo aparece como "a melhor parte", o lado "mais fino da cidade". É um processo semelhante ao que aconteceu depois, nos anos 60, quando o centro começou a ser considerado decadente e a região da Avenida Paulista surgiu como uma espécie de centro novo, mais nobre e melhor do que o outro. Nos anos 30, foi a região do Triângulo que sofreu certa degradação (ainda não muito marcante), a nova região sendo considerada superior aos olhos da elite e da classe média. A decadência do centro antigo passa a ser mais visível aos entrevistados no final dos anos 40.

"A Rua Barão de Itapetininga começou a ficar maravilhosa e a Rua São Bento e a Rua Direita já começaram a decair." (Antonieta, 68 anos, dona-de-casa)

Nessa nova região, consolida-se o "centro novo" que reinará pelo menos até o final dos anos 50 como o espaço do bom comércio e dos melhores cinemas, acompanhados pelas confeitarias da moda. Nas décadas de 40 e 50, era aí a região das lojas "mais finas" e a rua Barão de Itapetininga "ficou maravilhosa" com suas vitrines. Essa mudança afetava os hábitos das pessoas: primeiro era chique o Triângulo, depois o centro novo, depois viria a Rua Augusta como a região do comércio mais valorizado pela elite e pelas camadas médias. E os entrevistados foram se adaptando a cada nova mudança, a cada novo modismo:

"Mas também, tudo vai e vem. Cada época é uma coisa, uma moda, um modismo. E a gente vai se adequando aos novos modismos. Mas a Rua Barão de Itapetininga era um beleza mesmo! No meu tempo, era uma coisa linda." (Antonieta, 68 anos, dona-de-casa)

No entanto, são os entrevistados de classe média que notam essa diferenciação entre uma região mais elegante e sofisticada, o centro novo, e uma já com aspectos decadentes. Para os entrevistados de classes trabalhadoras,

esta distinção não é marcante e toda a região central - incluindo os dois lados do Vale do Anhangabaú - são lembrados pela sua beleza e tranquilidade.

Os informantes aqui usam sempre o recurso da comparação entre o tempo passado e a situação atual e fazem questão de ressaltar que o centro não tinha o mesmo aspecto que tem hoje, "deprimente", "horroroso", um "desfile de feiúra e mendigos". Mas, na sua época áurea, era o máximo, chique, não tinha violência, era o lugar certo para fazer compras, ir ao cinema, tomar chá ou lanche com os amigos, enfim, passear. O centro e a cidade de São Paulo eram "normais" e hoje são "uma loucura". O lugar de trabalho da maioria dos entrevistados - ou, no caso das donas de casa, da maioria de seus familiares - também se localizava ali. Mesmo para a classe média que não tinha poder aquisitivo para comprar nas lojas mais finas dessa região, era olhando essas vitrines que as moças se informavam sobre a última moda para, depois, fazerem uma roupa parecida em casa ou procurar algo semelhante em lojas mais baratas - no centro antigo ou na região da Rua 25 de Março, por exemplo.

"Então o que a gente fazia [depois de ir ao cinema durante a semana, no final do expediente] era ver vitrines, a gente dava uma volta, passeava um pouco a pé, e depois se despedia e cada um ia para sua casa, mesmo porque a gente ia jantar ainda. (...) Sempre via um pouco de vitrine, fazia parte do passeio. Você sabia das casas que você mais gostava, então ia ver o Durval, por exemplo, era a casa de *tailleurs*, que na época era o que a gente mais usava. A gente ia espiar aquelas vitrines que a gente tinha maior interesse." (Vera, 70 anos, aposentada)

Assim, uma das maneiras de se acompanhar a moda - uma atitude tão valorizada - era através do passeio e de se "olhar vitrines" andando pelo centro. Para Rouanet (1987) há uma relação fantasmática com o passado no aspecto da moda e na *flânerie* que faz parte do imaginário da modernidade<sup>5</sup>. Para os entrevistados, principalmente as mulheres, a moda e o "passeio" se completavam.

---

<sup>5</sup> "(...) a relação ambígua com a história era parte integrante do imaginário da modernidade. (...) A relação fantasmática com o passado manifestou-se na arquitetura, pois, não sabendo como aplicar

O centro era muito importante, a cidade toda girava em torno dele. Para a elite e a classe média, consistia no lugar das compras e do passeio - ou seja, ir ao cinema, ao teatro, dar uma volta a pé, tomar chá, tomar lanche, fazer o *footing*, encontrar pessoas conhecidas. Especialmente aos domingos, os informantes afirmam que "toda a cidade estava por lá", andando, nas confeitarias, ou nos cinemas. Era um lugar obrigatório; era, de verdade, o **centro** - chamado muitas vezes de "a cidade". Para os entrevistados das camadas trabalhadoras, o centro era igualmente fundamental, embora as compras fossem mais comumente feitas no lado do centro antigo, as confeitarias fossem apenas freqüentadas em momentos especiais, e os cinemas do centro fossem o passeio do final de semana ou de um dia especial - durante a semana, era mais comum ir à sala do bairro.

Os informantes conheciam muito bem esse local e o opõem ao dos dias de hoje. Naquele tempo, a região não só era "muito melhor", mas também um espaço que eles dominavam. Atualmente, afirmam que não o freqüentam mais, nem sabem "como está", onde ficam as coisas, mas antes, conheciam-no como a palma da mão.

"Ao centro da cidade eu vou quando tenho que ir ao escritório do meu marido, na Líbero Badaró, quando tenho que ir a um banco. Mas **é um lugar desconhecido**." (Eunice, 70 anos, dona-de-casa)

Alguns moravam perto do centro e dirigiam-se para lá a pé, mas a maioria morava mais longe e usava condução, ônibus ou bonde. Os automóveis eram poucos em São Paulo, só "gente com muito dinheiro", "famílias abastadas",

---

novos materiais, como o vidro e o ferro, o século XIX voltou-se para a Antiguidade, construindo estações ferroviárias com pilares de ferro que imitavam colunas gregas. Manifestou-se na moda, que buscava constantemente seus temas no passado, na procura incessante do novo. Manifestou-se na figura do *flâneur*, que tentava com seu ritmo lento recapturar um ritmo pré-capitalista, no mesmo momento em que a cadeia de montagem inaugurava um atemporalidade rápida, que tomava irreversivelmente anacrônico aquele ritmo." (Rouanet, 1987: 23-24)

tinham acesso a esse "luxo". O resto, a maioria da população - e todos os entrevistados - usava o transporte público da cidade. O transporte público é mencionado com muita nostalgia, como se fosse muito melhor do que o atual e, ao mesmo tempo, mais bonito e romântico - "todo mundo" andava de condução, inclusive gente "muito fina e muito bem vestida".

"M - A gente usava muito bonde.

R - Ônibus e bonde, ninguém tinha carro. Tinha gente finíssima andando de bonde e de ônibus.

M - Era até um programa. Eu conheci o Rui na fila do ônibus." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa e Rui, 64 anos, advogado)

Mas quem seria de fato "todo mundo"? Talvez fosse apenas quem tinha um certo poder aquisitivo, pois as camadas mais populares não tinham sempre acesso aos mesmos ônibus e bondes. Romeu, por exemplo, que morava no Brás, reclamava que muitas vezes não tinha dinheiro para andar de condução e, com frequência, ia ao centro a pé. E quem morava realmente no subúrbio, chegava à cidade sempre de trem.

Além disso, a cidade parecia estar muito bem dividida e demarcada. Os bondes e ônibus das Perdizes e do Jardim Europa eram "muito bem freqüentados" - segundo Elza, pareciam o bondinho de San Francisco, Califórnia. Mas quem quer que andasse pela região e usasse o transporte público, andava sempre "bem vestido" e podia sair do trabalho e entrar direto num dos bons cinemas; certamente, mais uma diferença que os informantes ressaltam entre São Paulo hoje e naquela época, o fato das pessoas, em geral, andarem mais arrumadas. Essa preocupação em se andar sempre bem arrumado, caprichar, fazer roupas novas, é mencionada por todos os entrevistados. Maria Leopoldina trabalhava no centro como secretária e mostra sua visão a esse respeito de forma

bem parecida com outros relatos - a maneira de se vestir aparece mais nas entrevistas com as mulheres.

"Era tão normal, naquela época, as pessoas andarem bem vestidas. Por exemplo, uma pessoa como eu, que trabalhava num escritório, saía de casa normalmente de sapato, meia de nylon, um conjunto de saia com banlon ou blusinha com casaquinho, ou *tailleur*, luvas, bolsa. Era normal, você andava de bonde desse jeito. Então você saía de manhã de casa para o trabalho ou outra coisa, você já saía vestida de maneira que você entrava no cinema tranqüilamente." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Essa era uma preocupação constante, mesmo para os informantes que mencionam terem sido muito pobres durante sua juventude, como o exemplo a seguir de Léo, filha de operários e que morava na Vila Alpina:

"Eu me lembro que eu fazia uma roupa nova toda vez, assim, muito simples, claro, porque o dinheiro era muito escasso. Mas fazia roupa nova para sair e ia toda feliz. Mandava fazer, não tinha roupa feita. Roupa feita era comprar um *manteau*, como a gente chamava naquela época. Era isso que a gente comprava feito, mas de resto, não, era vestido mesmo que a gente mandava fazer. Apesar de eu morar num bairro que até muitos anos não tinha calçamento, muito barro quando chovia. Mas mesmo assim a gente sempre procurava caprichar, a gente era muito humilde naquela época, mas dentro daquela pobreza, daquela humildade, a gente fazia o melhor que podia." (Léo, 55 anos, advogada)

Se acontecia desta forma durante os dias de semana, aos finais de semana era comum que as pessoas se arrumassem um pouco mais para sair. Ao cinema, iam "razoavelmente bem vestidas", mas para ir ao teatro costumavam se arrumar melhor, pôr roupas finas - porque o teatro aparece sempre como mais chique e elitista do que o cinema. Engalanavam-se mais ainda, com a sua melhor roupa, se o programa fosse no Teatro Municipal.

Era comum que os entrevistados fossem ao centro com sua turma de amigos, ou irmãos e primos. Iam ao *footing* para encontrar conhecidos, vizinhos e colegas de escola, e não costumava haver contato com pessoas que fossem

totalmente estranhas - a não ser que o estranho passasse a ser conhecido, amigo de um amigo, colega de escola de um primo, parente do vizinho, etc. Aí sim, uma "moça de família" e um "rapaz bem educado" podiam conhecer novas pessoas. O *footing* da região central era na Barão de Itapetininga, mas muitos bairros tinham, geralmente perto do cinema, alguma rua destinada a este fim.

As "lojas finas" caracterizavam o centro; era onde as famílias faziam suas compras - roupas, cristais, pratarias, louças, sapatos, chapéus, acessórios, eletrodomésticos, etc. O Mappin, uma das mais chiques, era acompanhado de outras lojas de departamento, como a antiga Casa Alemã que, com a Segunda Guerra, passou a se chamar Galeria Paulista de Modas. Havia outras casas, como a Slopper, do tempo da Rua Direita, o Durval, que vendia *tailleurs*, a Exposição - Clipper, a sapataria Peri, a livraria Jaraguá - que tinha um salão de chá nos fundos, para que os clientes pudessem ler. Todas elas tinham sempre muitas novidades e um "preço muito honesto". Mais uma vez, a oposição é com o preço das mercadorias hoje em dia e com o abuso no lucro das lojas. Mas naquele tempo, "era tudo diferente".

As lojas mais tradicionais haviam sido inauguradas na região do Triângulo. A Galeria Paulista de Modas, fundada na 25 de Março, logo mudou-se para a Rua Direita e o Mappin Stores foi fundado na Rua XV de Novembro, depois mudou-se para a Praça Patriarca e finalmente para a Ramos de Azevedo. Aliás, o Mappin é constantemente lembrado nas entrevistas. Praticamente todos os informantes mencionam os seus "tempos áureos" e, como o centro, ele era bem diferente do que hoje - freqüentado na sua época mais "chique" apenas por alguns entrevistados, tornou-se acessível aos outros nas décadas de 50 ou 60. Hoje é considerado decadente, feio, deteriorado, mas foi "muito fino", teve seus dias de glória. Esta loja é o exemplo ideal, a comparação perfeita entre o que foi tão

bonito no passado e hoje representa, aos olhos dos entrevistados, a decadência - o Mappin e o centro se espelham e se parecem muito sob este ponto de vista.

O Mappin Stores foi marcante e percebe-se isso pela insistência com que os informantes falam sobre ele. Inaugurado em 1913, na Rua XV de Novembro, foi a primeira loja de departamentos da cidade e nasceu a partir da Mappin & Webb - fundada por ingleses, uma loja de presentes, especializada em louças, cristais e pratarias (Alvim e Peirão, 1985). A inauguração do Mappin Stores teve um anúncio ocupando inteiramente a primeira página de O Estado de São Paulo. A idéia de seus fundadores era fazer um "estabelecimento moderno" que servisse à elite paulistana.

O Mappin Stores tinha autorização para importar e exportar produtos, comercializá-los e participar de outras atividades. Com este recurso, pôde abrir, por exemplo, uma Sala de Leitura e um Salão de Chá dentro de sua loja. Seus produtos eram, na maioria, importados, especialmente roupas de Londres e Paris. A idéia central era atingir primeiro o público feminino oferecendo-lhe o que havia de mais moderno na época, uma moda *art nouveau* com vestidos mais soltos no corpo que liberavam a "nova mulher" dos espartilhos. O anúncio da inauguração tinha o seguinte texto:

"Artigos finos para Senhoras e Crianças  
Esta nova casa abre-se com uma grande exposição  
das últimas modas de Paris e Londres.  
Todas as senhoras paulistas são convidadas a visitá-la.  
A casa tem só artigos ingleses e franceses.  
Abertura brevemente.  
Vendas só a dinheiro.  
Preços fixos e moderados." (Alvim e Peirão, 1985: 40)

Em 1919, o Mappin Stores muda-se para a Praça Patriarca, num prédio mais moderno que havia sido construído sobre uma antiga mansão aristocrática.

Com a mudança, aparece um sinal da modernização promovida por esta loja: as vitrines, onde a mercadoria ficava exposta de forma organizada e protegida por um cristal *biseauté*. Em 1926, inaugura-se um Salão de Beleza dentro da loja. Finalmente, em 1939, muda-se para a Praça Ramos de Azevedo, inovando mais uma vez, pois foi a primeira grande loja a se mudar para o centro novo. Nessa época, passou a ser chamada de Casa Anglo-Brasileira, nome que nunca "pegou", pois todos continuaram a chamá-la de Mappin.

Essa mudança do centro para o outro lado do Anhangabaú só pôde ser marcante na cidade depois da reforma do Viaduto do Chá, em 1936. Nessa época, tanto o viaduto como o prédio onde o Mappin se instalava expunham um novo estilo, *art déco*, com formas mais retas e mais adequadas à idéia geral de modernização da cidade. A mudança do Mappin traz uma novidade que mostra a modificação dos tipos de percepção, a valorização do sentido da visão e a preocupação em se criar um estilo diferente de vender - ainda elitista, mas não tanto. Na Praça Patriarca, o cliente que chegasse ao Mappin Stores era recebido por um recepcionista que o levava a uma salinha onde ele era atendido. As mercadorias ficavam guardadas em grandes armários de madeira e cristal e a vendedora trazia os produtos conforme o interesse do cliente. Depois de 1939, a Casa Anglo-Brasileira deixava suas mercadorias expostas, como estamos hoje acostumados a ver em qualquer loja de departamento. Dessa forma, os clientes podiam "passear" em meio aos produtos antes de serem atendidos. A loja passava a abrir espaço para a *flânerie* como foi descrita por Benjamim em "Paris, capital do século XIX" sobre a poesia de Baudelaire:

"Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias. A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur*." (in: Kothe, 1985: 39)

Outra modificação sofrida aparece com o destaque maior do Salão de Chá na Praça Ramos de Azevedo, chegando a medir 1800 metros quadrados. O salão permaneceu até 1959 e funcionava também como restaurante na hora do almoço. Os entrevistados recordam-se de que era possível dar festas de aniversário ali, onde os garçons serviam, a partir das 16 horas, chá com torradas, bolos, salgadinhos, doces. Normalmente, o lanche vinha acompanhado da música ao vivo de um trio de piano, violino e violoncelo, mas muitas vezes com atrações musicais internacionais, como o cantor mexicano Pedro Vargas que se apresentou no Salão de Chá em 1940. O almoço também era "muito fino" e era ponto obrigatório para os rapazes recém-formados, principalmente engenheiros, que estivessem buscando um bom emprego. Era no almoço do Mappin que se faziam os contatos necessários e, através de amigos e parentes, um moço podia conhecer "as pessoas certas" que o levariam a uma boa posição nas grandes empresas do país. Na hora do chá, as senhoras e suas crianças se encontravam com amigas; na hora do almoço, a freqüência era predominantemente masculina; e, nos finais de semana, a família inteira estava presente.

"Ah, era uma delícia, a gente tomava chá na Casa Mappin, era o máximo do 'chiquê'. A Casa Mappin era na Praça do Patriarca, bem assim de frente para o viaduto. Inclusive, o almoço lá também era chiquíssimo. Então a gente se vestia para ir ao chá do Mappin. Eu me lembro que uma vez veio um cantor mexicano, chamado Pedro Vargas, por volta de 1940, então nós fomos ao chá do Mappin e ele cantava no chá. Eu comprei uma música e ele autografou. No almoço do Mappin tinha filé de peixe com molho de camarão, era o supra-sumo, e minha mãe ficava louca de raiva comigo porque queria que eu pedisse sobremesa fina, mas eu gostava de banana da terra frita com açúcar e canela." (Maria Nilda, 70 anos, dona-de-casa)

Depois da mudança, o Salão de Chá ganhou dois anexos: um American Bar e uma sala para banquetes, a "Sala Verde". No auge do seu movimento, nos anos 40, o restaurante servia 700 almoços e 1700 chás por dia. Em 1948, o

Mappin começou a se popularizar, ainda que de forma sutil, quando abriu uma sessão de roupas prontas (nacionais, e não mais importadas) e o crediário. Nesse momento, tinha que concorrer com outras grandes lojas mais populares como a Clipper, que já lançava a "moda de Hollywood" e dos Estados Unidos. Aliás, essa nova moda (não mais apenas de Paris e Londres) chegou através do cinema. Em 1950, o Mappin passou para mãos brasileiras e manteve seu lento processo de popularização, que se consolidou em 1959 com o fechamento do Salão de Chá.

Na memória dos entrevistados, no entanto, há basicamente três épocas na história do Mappin. Na Praça Patriarca, a loja era mais fina, "era muito restrito (...) uma casa tipicamente inglesa", segundo Elza. Na Praça Ramos, o Mappin continuou sendo muito fino até o final dos anos 50, com seus chás "deliciosos", cheio de atrações além das próprias mercadorias. E, hoje, o Mappin não se compara ao que já foi - nem mesmo a sua filial no bairro do Itaim -, é uma loja do "povão", não mais "de qualidade". Parece que o sucesso do Mappin vinha do fato de ele ser tanto um ponto tradicional, inaugurado no centro antigo, como uma loja que se modernizou acompanhando o desenvolvimento de São Paulo. Mudou de endereço, para o lado mais novo da cidade, e foi mudando suas características, como ao expor as mercadorias na loja.

Assim, os entrevistados de camadas trabalhadoras só incluíram o Mappin em seu lugar de compras a partir do final dos anos 50. Outras lojas que ainda existem também são lembradas por serem "tradicionais" na cidade, é o caso da farmácia Veado D'Ouro e da Casa Fretin, por exemplo.

Além das lojas com seus salões de chá, como o Mappin e a Casa Alemã, é preciso mencionar a importância das confeitarias na memória dos informantes. A Vienense, por exemplo, começou na Rua Direita e mudou-se para a Barão de Itapetininga, onde havia violinos tocando música ao vivo. Havia, entre outras, a Leitaria Americana, na Xavier de Toledo, a Leitaria Campo Belo, na Rua São

Bento, a confeitaria Fasano, na Viera de Carvalho, que se parecia com a confeitaria Colombo do Rio de Janeiro, e todas transformavam-se em ponto de encontro no final da tarde. Serviam chás, chocolates, doces, salgados, todas "muito finas e bem freqüentadas", onde se encontravam as pessoas conhecidas. Mais para o final dos anos 50, também são mencionadas a Leitaria Paulista e a Leitaria Pereira.

As confeitarias eram passeios típicos dos finais de semana, mas também podiam ser freqüentadas durante à tarde ou no final do expediente, neste caso por toda a população que trabalhava na região. Para os jovens e adolescentes em geral, restringiam-se aos sábados e domingos, geralmente antes ou depois da sessão de cinema.

Apesar de os entrevistados falarem como se "todo mundo" freqüentasse as confeitarias, isso não é verdade para aqueles que vinham de famílias de baixa renda. As confeitarias eram comuns na vida das camadas altas, mas não pretendiam atingir um público mais amplo. Mesmo os informantes que sempre tinham dinheiro para ir aos cinemas mais caros da Cinelândia<sup>6</sup> não o tinham necessariamente para tomar chá ou lanche nessas casas.

Quer o entrevistado freqüentasse ou não as confeitarias, comprasse ou não nas lojas mais caras de produtos importados, tanto umas como outras fazem parte de uma história. São parte fundamental da composição do centro de São Paulo. Era o **centro** porque as lojas "finas" localizavam-se ali, assim como as confeitarias que serviam o chá típico "no estilo inglês", a maioria dos escritórios e consultórios e também pela força dos cinemas da Cinelândia.

Muitas mercadorias eram importadas; e quanto a este aspecto, os entrevistados ressaltam que "tudo era diferente" porque não havia uma oferta

---

<sup>6</sup> Cinelândia é a região do centro novo em que se concentram os cinemas lançadores, de boa qualidade e de preço elevado que começou a se formar no final dos anos 30 e se manteve em destaque até o começo dos anos 60, como ficará mais claro a seguir.

como a atual de produtos nacionais. Essa situação foi se modificando a partir dos anos 50, com o crescente processo de industrialização do país e a modernização da produção em São Paulo. Até então, as mercadorias de qualidade eram todas importadas, principalmente louças, cristais e acessórios como chapéus, lenços, luvas, sapatos. Mesmo que a roupa em si fosse nacional - na maior parte das vezes feitas em costureiras e não compradas pronta - os acessórios costumavam ser importados e a moda era sempre de Paris ou Londres; de Paris para as mulheres, de Londres, a moda masculina. Essa tendência vinha do começo do século e começou a se alterar pela moda americana, cujo centro lançador era Hollywood. Além disso, mesmo nos anos 50, os eletrodomésticos eram sempre importados, normalmente vinham dos Estados Unidos ou da Inglaterra.

O centro de São Paulo tinha o seu auge de luxo e esplendor no Teatro Municipal. Como disse Maria Elisa, "Ópera no Municipal, a gente não esquece, porque era uma coisa extraordinária". Era o momento máximo da elite paulistana e dos amantes da música clássica. Durante a temporada lírica, o Mappin, por exemplo, vendia roupas especiais para a ocasião e certamente não era a única loja a fazer isso.

Um dos bares antigos da cidade é aquele que se mantém até hoje como um dos mais tradicionais, o Bar Brahma. Havia também lanchonetes famosas e locais marcantes, como o Ponto Chic e a Salada Paulista. Logo nos anos 50, apareceram os bares na Avenida São Luiz, que era um "bulevar no estilo dos de Paris". No começo, nos anos 40, não havia bares como estes, só as confeitarias. Entre esses locais novos havia os três bares da São Luiz com toldos na calçada: Mirim, Arpeje e Barba Azul. Depois veio o Riviera, na Consolação, que era de "alta boemia" e tinha uma boate nas proximidades. Que os rapazes frequentassem esses bares à noite, era normal. Mas as moças de família que

acompanhassem seus namorados já eram consideradas bastante ousadas, mesmo que tivessem que voltar para casa antes das 22 horas.

Alguns programas eram feitos apenas pelos entrevistados homens, além das "regiões decadentes de meretrício" (Santa Efigênia ou Bom Retiro), havia também um outro passeio tipicamente masculino, o bilhar.

Para os entrevistados, parecia, por um lado, tudo muito novo, principalmente para quem vinha das cidades do interior - "Quando nós chegamos em São Paulo é que vimos como Belo Horizonte era provinciana" (Maria Elisa). A cidade era muito moderna e grande. Mas, por outro lado, quando a comparam com a de hoje, então ela parece pequena e atrasada - e, certamente, muito mais humana e menos decadente. O que era considerado apenas uma característica da cidade, hoje pode parecer um sinal de seu provincianismo, como o fato de se encontrarem tantas pessoas conhecidas no centro, na hora do *footing*, ou poder comprar biscoitos diretamente da fábrica. Mas esta visão só aparece hoje, por oposição a cidade dos anos 90, gigantesca e quase assustadora.

"Na Rua São Bento tinha um departamento da Aymoré que vendia biscoitos do dia, daquele dia. Você chegava lá e comprava aquele pacote do dia. Isso aí acho que não existe e nem vai existir nunca mais." (Maria Elisa, 63 anos, dona-de-casa)

Ao longo da entrevista, era muito comum que as memórias fossem organizadas através de comparação, principalmente quando o tema levantado era a cidade de São Paulo, seus espaços físicos e sua realidade cotidiana. Como ressaltou Halbwachs em *A Memória Coletiva*, é preciso notar que as lembranças são sempre reconstituições do passado, novas elaborações sobre esse fato à luz dos fatos posteriores, da realidade atual, da reflexão racional acerca dos acontecimentos. Há também a influência da interpretação feita por outros indivíduos acerca de elementos do passado que é incorporada à memória. Além

disso, muitas reflexões e talvez novas análises podem ter sido provocadas pelas próprias perguntas feitas, pela ordenação inevitável já contida na entrevista. De qualquer forma, o que é levantado neste trabalho - e que ficou muito marcante em trechos de entrevista sobre a cidade - são essas representações e reconstituições do passado feitas pelos entrevistados, e não os fatos em si. Como disse Halbwachs:

"(...) a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (...) Podemos então chamar de lembrança muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos e racionalização." (1990: 71-72)

Os entrevistados fazem um esforço para tornar a sua memória mais precisa e comparam a sensação que tinham no passado com a que têm hoje. O fato de que muitos produtos comprados nas lojas do centro fossem importados também constitui um aspecto que mudou de significado; nos anos 40 e 50, representava a expansão do consumo e uma maior quantidade de produtos que chegavam ao Brasil. Produtos importados, de boa qualidade e mesmo alguns mais populares; europeus (no caso das louças, lenços, chapéus) ou americanos (principalmente os eletrodomésticos). Hoje em dia, essa característica é analisada em algumas entrevistas como um sinal da limitação do desenvolvimento do país, que necessitava importar tantos produtos porque ainda não os fabricava.

Ainda na região central, alguns lugares são lembrados por sua maior ligação com a natureza, são os parques, praças e jardins - o Jardim da Luz, a Praça da República, o Parque Dom Pedro - onde se passeava a qualquer hora, principalmente aos finais de semana. Além disso, alguns informantes mencionam as ruas arborizadas antes de se transformarem em avenidas, sofrendo processos de demolição que permitiram o alargamento das vias, como o caso da rua

Visconde do Rio Branco, antes de se tornar avenida Rio Branco, e da própria rua Ipiranga. A perda de prédios antigos e de árvores é lamentada nesse processo cruel do progresso que destrói o passado, mesmo em se tratando da modelação da esquina mais famosa da cidade, a Ipiranga com a São João.

Alguns momentos das entrevistas lembram trechos de Lévi-Strauss, do capítulo "São Paulo" de *Tristes Trópicos*. A "lamentação" dos informantes quanto a reformas que descaracterizaram regiões da cidade em nome de sua modernização, e a percepção de que até esses novos pontos do centro logo se tornariam decadentes, aparecem hoje em dia, mas talvez não fosse esta a percepção vivida na época dessas reformas. Segundo Lévi-Strauss, os paulistas se orgulhavam desse processo de modernização da cidade:

"Em 1935, os paulistas se gabavam do ritmo de construção em sua cidade; a média de uma casa por hora. Tratava-se, então, de palacetes; asseguram-me que o ritmo continua o mesmo, mas para os grandes edifícios. A cidade desenvolve-se com tal rapidez que é impossível encontrar-lhe um mapa: cada semana exigiria uma nova edição." (1957: 97)

Saindo do centro, os bairros eram ainda novos. A Avenida Brasil, por exemplo, era de terra até o começo dos anos 40. Mas a cidade foi crescendo e o curso do carnaval, que antes era na Paulista e na Angélica, em 1948 passou para a Avenida Brasil. Quando asfaltada, a Brasil abrigou até corrida de carros, que representava o máximo da novidade e da tecnologia. Eunice, que morou no Jardim América, afirma que costumava alugar bicicleta para passear por ali.

Se a Avenida Brasil demorou para ser asfaltada, o Alto de Pinheiros era mato, "não tinha nada". Os entrevistados dizem o mesmo quanto ao Itaim Bibi, Aclimação, Santo Amaro, Casa Verde, Bosque da Saúde, Vila Alpina. Até o Brás, bairro populoso e mais próximo do centro, com fábricas e muito comércio, era bem mais traquilo. Os bondes e automóveis andavam mais lentamente, tornando



Esquina das Avenidas São João e Ipiranga, com o Cine Marabá à esquerda, anos 50.

possível que Romeu e seus vizinhos jogassem futebol nas ruas do Brás. Quando vinha um carro, era só parar um pouco; e o futebol continuava muito tempo até aparecer outro automóvel na rua. Outros bairros já eram mais desenvolvidos, mas mesmo assim "muito tranquilos", como Vila Mariana e Santana. E o subúrbio então, pelo menos o exemplo de Ferraz de Vasconcelos, era praticamente uma vila de interior cercada por mato. Os bairros mais mencionados são sempre aqueles onde os informantes moraram.

Comparada com hoje, era uma cidade muito mais calma, com seus bondes, considerados tão charmosos. Esta percepção de que tudo era mais tranquilo, os automóveis mais lentos, só aparece nas entrevistas por oposição à situação atual. Este aspecto, que delinea uma sensação de nostalgia e saudosismo, só pode ser construído nas falas dos informantes pela oposição com o momento em que vivem hoje e com o fato de muitas vezes sentirem-se ameaçados numa cidade que se tornou estranha e desconhecida.

Além disso, o passeio e o contato com a natureza eram de alguma forma marcantes. O parque do Trianon, com sua floresta nativa, foi uma visão impressionante para Geraldo, judeu alemão que chegou a São Paulo em 1939, com 11 anos de idade:

"Quando chegamos ao Brasil em 39, como não tínhamos dinheiro e ficamos maravilhados com uma cidade nova, nosso passeio aos domingos era tomar o bonde e ir até o ponto final para ver as vilas bonitas do Jardim Europa, passear por Perdizes. São Paulo tinha lugares bonitos, visitávamos o Parque do Trianon, que era mata virgem - na época, para um europeu, era uma coisa muito bonita, além de que não havia nenhum inconveniente, ninguém era assaltado. Passeávamos na Praça Buenos Aires, na Praça da República." (Geraldo, 65 anos, representante comercial)

Havia também muitos programas e passeios fora de região central. Os bailes podiam ser em clubes, nos bairro, no salão do Trianon, e eram um tipo de

passeio comum durante a juventude. Para alguns, a vontade de dançar e ouvir músicas, a preparação especial antes desses bailes e o tamanho do evento rivalizavam com o cinema. Basicamente, no entanto, cinema e baile eram os programas mais sofisticados a que se tinha acesso.

Além disso, foram muito mencionados os "convescotes", piqueniques feitos em regiões próximas à cidade, sempre de trem e em grupos grandes. São locais que hoje já estão dentro da grande São Paulo, urbanizados e quase todos perderam sua característica fundamental: natureza. Os bairros mencionados para esse passeio são Vila Galvão, Poá, Ferraz de Vasconcelos, Guarapiranga, Cantareira, Horto Florestal, Tremembé. Ao se lembrarem do trem de subúrbio que os levava a esse passeio, os entrevistados recorram "Trem das Onze" de Adoniram Barbosa, o mesmo trem que os levou algumas vezes à Cantareira.

O centro novo manteve sua majestade até o final dos anos 50, época também do começo da decadência da Cinelândia. Nessa fase, e durante os anos 60 e meados dos anos 70, a Rua Augusta e a região da Paulista começaram a tomar o lugar do centro. O comércio mais fino passou a ser o da Rua Augusta e, em vez das confeitarias, as lanchonetes e barzinhos por ali - Frevo e Frevinho, Flamingo e outras. Nos anos 60, este foi o lugar do passeio do fim de tarde, de andar pela rua olhando as vitrines. Também as salas de cinema mudaram de região, como no caso dos cines Majestic, Marachá, Paulista e Picolino na Augusta, e as novas salas na Paulista, Astor, Gemini, Belas Artes, Gazeta. Os entrevistados se perguntam se a Augusta apareceu porque o centro decaiu, ou se o centro decaiu depois que a Augusta começou a atrair o bom comércio e o seu público, mas não chegam a uma conclusão. Percebem que há mais uma mudança, que corresponde ao final da época pesquisada.

Nos anos 40 e 50, o centro é o "centro novo" e sua época de esplendor, junto com os cinemas da Cinelândia, acaba no final desse período, embora

conservem algum charme até o final dos anos 60. Essa região e seus cinemas compõem um ambiente novo na época, moderno e luxuoso. Tanto o centro quanto as salas representam parte do grande surto de modernização que São Paulo vivia, seu crescimento populacional e de níveis de consumo, a expansão dos limites da cidade, a formação mais definida da classe média, enfim, parecem refletir o desenvolvimento do próprio país.

### As Salas da Cinelândia

"Tinha uma turma boa mesmo, eram 5 ou 6 casais. Telefonava para as amigas: '**Vamos ao Art Palácio?**'. Acho que você nem conhece o Art Palácio." (Antonieta, 68 anos, dona-de-casa)

Por este trecho de Antonieta, percebe-se a importância das salas. Em meio à entrevista, quando pretendia descrever as turmas de amigos, ela revela que, ao telefone, não fazia a pergunta aparentemente mais natural: "vamos **ao cinema?**", mas "**Vamos ao Art Palácio?**". Não era qualquer cinema, talvez o filme não importasse tanto - pelo menos para esta informante que afirma não gostar muito de cinema - mas a sala já estava escolhida e certamente na região valorizada: a Cinelândia, que concentrava as salas mais luxuosas, lançadoras, de preço elevado e público "de classe". E Antonieta logo lamenta, a Cinelândia não existe mais e o Art Palácio eu nem devo conhecer, pois fazem parte de um outro tempo.

As salas de cinema parecem ter sido muito importantes e há uma série de imagens associadas a elas. Além do exemplo acima, é possível perceber essa relevância quando outros entrevistados querem falar de um filme específico e a sala aparece como parte da história.

"E estava passando *Ana Karenina no Broadway*, era uma reprise, eu não queria perder." (Vera, 70 anos, aposentada)

"Quando passou *Henrique V no Cine Marabá*, aqui em São Paulo, passou uma semana. Eu fui a semana inteirinha sozinha, todos os dias, na sessão do meio-dia às duas." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Assim como nessas citações, é muito comum que o nome do filme venha acompanhado pela sala onde foi visto. No caso de Maria Leopoldina, ela queria ressaltar que gostou tanto que assistiu todos os dias, sozinha, todo o período em que ficou em cartaz - infelizmente, uma só semana. De qualquer forma, mostra como a memória dos próprios filmes prediletos ou mais marcantes vem acompanhada das salas. Aliás, mesmo se eles não eram muito marcantes, algumas salas pareciam ter destaque e nas entrevistas estão separadas em diferentes classes. Primeiro, as das cidades do interior, depois, dentro de São Paulo, as da Cinelândia, as mais antigas do centro, as de cada bairro mais próximo do entrevistado e algo como "as outras", aquelas salas desconhecidas, mais distantes de sua história pessoal. Há também, a diferença entre as salas "chiques" - as da Cinelândia e algumas de luxo nos bairros - e as mais simples - as mais baratas do centro e maioria dos bairros.

No caso de São Paulo, os cinemas têm uma história que acompanha de perto a do centro. A maioria das salas antigas, nos anos 20 e 30, localiza-se no Triângulo ou na região mais próxima a ele, do lado do centro antigo. São cines como Paramount, na Brigadeiro Luiz Antônio (que era cine-teatro); Alhambra e São Bento, na Rua São Bento; Rosário, no Edifício Martinelli; Pedro II, no Anhangabaú; Santa Helena (também cine-teatro), na Praça da Sé. Alguns já apontam para a tendência posterior de mudança dos cinemas para o lado do centro novo, como UFA Palace, no Largo Paissandú (que mudou de nome para Art Palácio durante a Segunda Guerra Mundial), Paratodos, no Largo Santa



Cine Alhambra, anos 20, na Rua Direita.

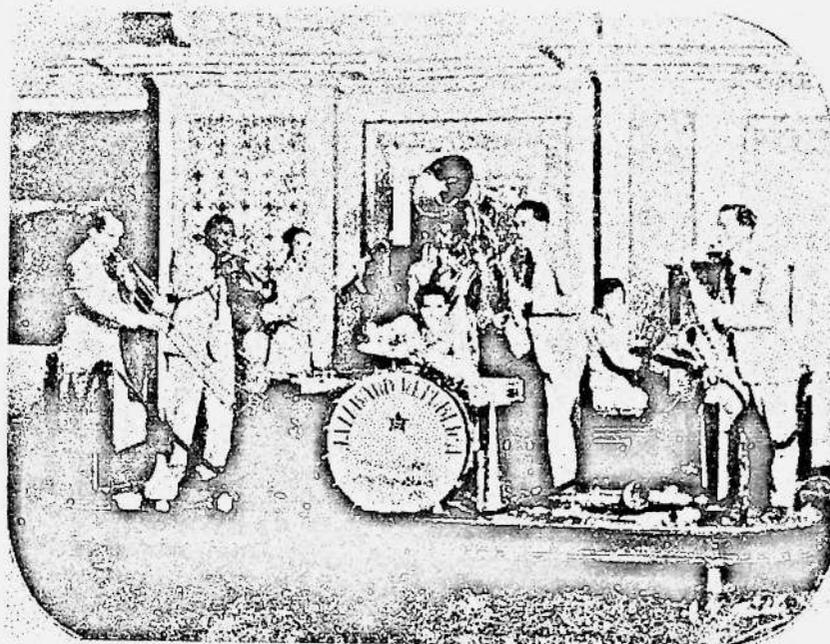
Efigênia, Colyseu Paulista, no Largo do Arouche, e República. Havia também os primeiros cinemas de bairro, como Brás Politeama, na Avenida Celso Garcia, e Olympia, na Rangel Pestana (Brás), Capitólio, na Rua São Joaquim (Liberdade), São Pedro, na Rua Barra Funda, ou Odeon, na Rua da Consolação - que era considerado de bairro, pois a noção de centro era mais restrita do que atualmente e limitava-se à região do Triângulo ("centro antigo") e a do centro novo.

A maior parte dessas salas foi inaugurada antes dos anos 30, mas é principalmente entre os anos 40 e 50 que o cinema transforma-se na "maior diversão" - e São Paulo ganha muitas novas salas nesse período. Nessa época, a produção de Hollywood "pega" e os filmes americanos passam a ser feitos para exportação. Há alguns dados estatísticos que mostram a variação da população de São Paulo, junto com a oferta de assentos dos cinemas e público anual - número de ingressos vendidos no ano inteiro<sup>7</sup>:

Ano	População	No. de Lugares	Público
1940	1.317.396	95.754	19.526.224
1945	1.701.694	122.739	30.212.942
1950	2.198.096	158.000	35.846.722
1955	2.870.258	199.379	57.736.902
1960	3.635.032	224.669	44.375.881
1964		217.995	36.700.000
1970	5.587.665	148.513	21.553.000

Em 1940, para cada habitante de São Paulo correspondem, em média, 15 idas ao cinema no ano. Em 1945, a média sobe para 17,7; em 1950, desce para 16,3; em 1955, sobe para quase 20 vezes (19,89); e em 1960 desce novamente, para 12,2. O importante quanto aos números é ter uma idéia de como o público foi mudando ao longo do tempo. Esses dados revelam que o auge do cinema em São Paulo foi entre 1945 e 1955. Na década de 40, a população da cidade cresceu

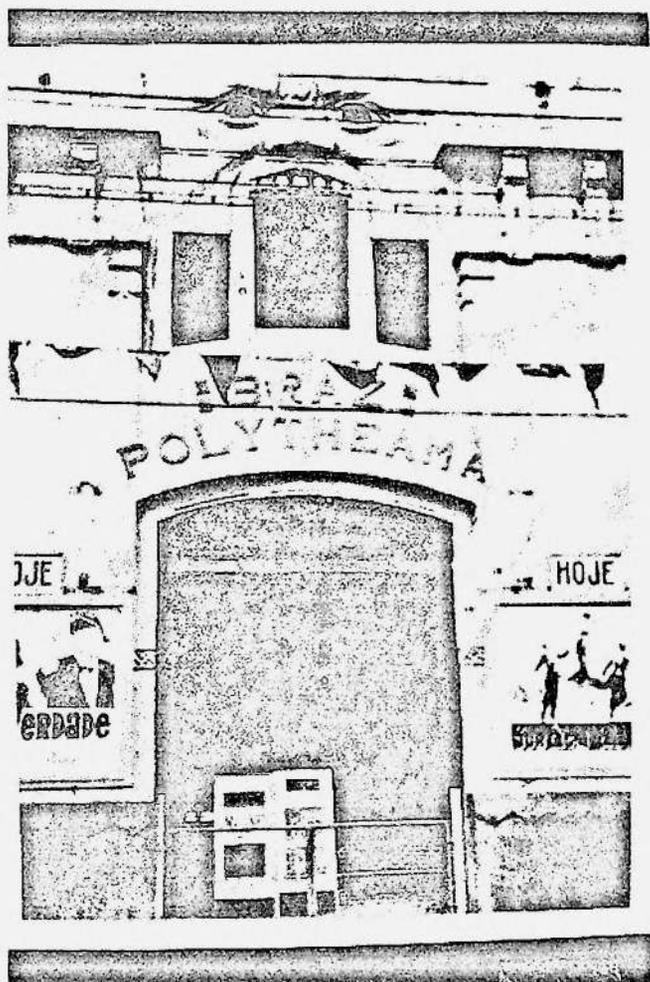
<sup>7</sup> Estes dados são do SEADE, apud Simões, 1990: 89 e na Sinopse Preliminar do Censo Demográfico de 1980 do IBGE.



Banda do (velho) Cine República, anos 30.



"O Estado de São Paulo", 1935.



Cine Braz Politheama, nos anos 20, com cartazes ao lado da porta informando a programação e placas, dentro do cinema, com o horário da matinê.

60% e o público de cinema cresceu 27%. De 1950 a 1955, a população aumentou 32% e o público de cinema, 61%. No entanto, de 1955 a 1960, a população cresceu 27% e o público de cinema diminuiu em 25%<sup>8</sup>.

Os entrevistados lembram que o passeio mais comum era o cinema. Na vida cotidiana, excetuando-se festas, casamentos, bailes de formatura ou carnaval e os convescotes, era o que havia **toda semana**.

"[cinema] era a diversão, era um tipo de passeio da gente. Praticamente o passeio era esse, não tinha outro. Ou podia ir numa confeitaria, por exemplo, quando a gente era mocinha." (Elza, 65 anos, aposentada)

"Se a gente não fosse ao cinema uma vez por semana... a gente ia mais, mas se não fosse pelo menos uma vez por semana, ficava faltando. (...) Mas nos anos 40, 50, ia mais mesmo no cinema. (...) Todo mundo ia ao cinema, uns mais, outros menos, mas ia-se ao cinema. Eu me lembro que quando nasceu o Ruizinho [filho mais velho], que hoje tem 37 anos, a minha primeira saída foi para ir ao cinema. Eu disse 'mas faz tanto tempo que eu não vou ao cinema' e fazia um mês e pouco. Foi uma coisa eu ter ido ao cinema, porque fazia um mês, era muito tempo. Porque a gente ia uma, duas vezes por semana." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

"Meu único divertimento, além do cinema, era o futebol. Era uma vida muito simples, de leitura, trabalho, estudo e, como diversão, cinema e futebol. Não tinha outra coisa além disso." (Romeu, 52 anos, advogado)

"Eu ia muito ao cinema, porque era uma das únicas diversões mais sofisticadas que a gente tinha naquela época, era ir ao cinema. (...) A gente ia ao cinema sem questionar que filme ia passar, a gente nem tinha idéia, não tinha jornal, nada. Eu ia ao cinema por ir ao cinema, nem sabia que filme estava passando." (Léo, 55 anos, advogada)

A partir do final dos anos 30, no início do crescimento do público, começa a se formar a Cinelândia paulistana, uma região em que se concentram as melhores salas da cidade e que logo ganha este apelido. Vários cinemas são inaugurados na região das avenidas Ipiranga e São João, além dos que são abertos nos bairros. Os da Cinelândia são os mais citados nas entrevistas e são os seguintes:

---

<sup>8</sup> Estes dados também foram tirados de Simões, 1990: 89.

Paratodos e Avenida, inaugurados em 1935; Metro, 1938; Bandeirantes e Ópera, 1939; Art Palácio, antigo UFA Palace, de 1936, que mudou de nome em 1940 (com 3139 lugares); Broadway, 1941; Ipiranga e Ritz São João, 1943; Marabá, 1945; Marrocos, 1951, Jussara, também de 1951, que exibia mais filmes europeus; e o (novo) República, 1952<sup>9</sup>. Todas essas salas comportavam pelo menos mil espectadores e marcavam a importância do cinema como maior lazer urbano - para o público masculino, podia vir depois do futebol, mas para o feminino, reinava absoluto como o passeio habitual.

Além da Cinelândia, ainda estavam em funcionamento importantes salas na região central, como Santa Helena, inaugurado em 1923; Odeon, 1926; São Bento, 1927; Alhambra, 1928; Paramount e Rosário, 1929; Pedro II, 1930; Recreio<sup>10</sup>; Rialto, na Luz, anos 30; São Francisco, dos anos 40, ligado à Faculdade de Direito. Esses cinemas mais antigos já estavam um pouco decadentes para os entrevistados no final dos anos 40, mas estes que citei ainda funcionaram até, pelo menos, 1955.

Como a Cinelândia reunia as melhores salas, eram estas as lançadoras, ou seja, os filmes eram exibidos primeiro ali e a um preço mais elevado. Depois de algum tempo, às vezes algumas semanas, às vezes um ou dois meses, os mesmos filmes chegavam às salas mais baratas, como as outras do centro e as de bairro. Os filmes exclusivos do cine Metro, por exemplo, só seriam exibidos em

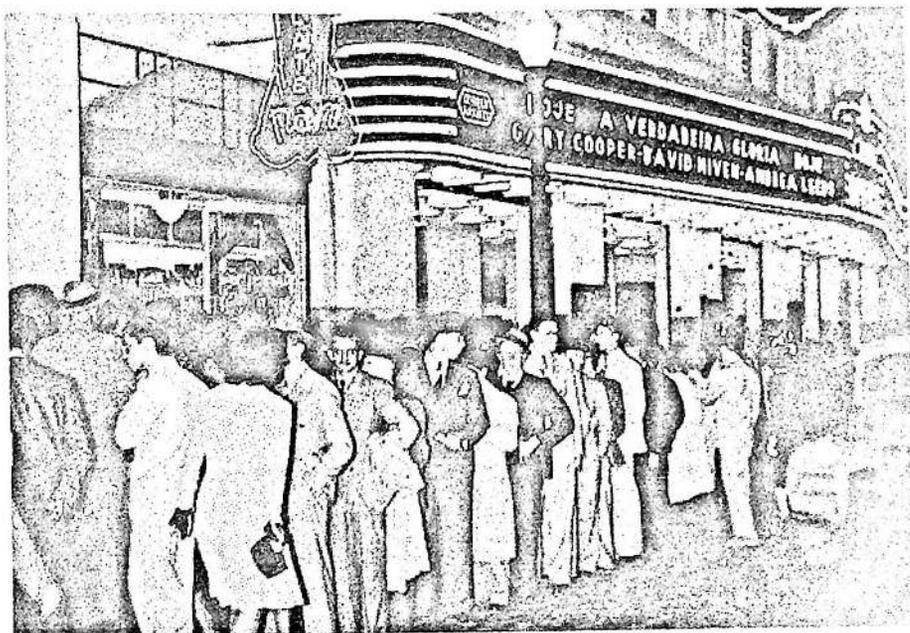
---

<sup>9</sup> Em 1945, entre as dez salas de maior público, seis estão localizadas na Cinelândia. Segundo dados do SEADE no livro de Simões (1990) as dez maiores arrecadações eram: Art Palácio, Bandeirantes, Ipiranga, Marabá, Ópera (todos estes da Cinelândia), Piratininga e Roxy (Brás), Santa Helena (Praça da Sé), Universo (Brás), Cruzeiro (Vila Mariana) e Ritz (Cinelândia) - nesta ordem. Com estes dados, percebe-se a importância da Cinelândia seguida de perto dos cinemas do Brás.

<sup>10</sup> Não consegui descobrir o ano de inauguração do Cine Recreio, mas foi, provavelmente, nos anos 40. A minha principal fonte quanto às datas de inauguração das salas foi o livro de Inimá Simões, *As Salas de Cinema em São Paulo*, mas algumas salas que estou mencionando aqui não estão neste livro - inclusive porque ele mapeou as principais salas de São Paulo, mas não todas (que seria praticamente impossível, já que algumas salas menores ou de bairros tiveram uma vida muito curta). Infelizmente, não achei esse tipo de informação quanto às datas de inauguração em nenhum outro lugar.



Inauguração do Cine Bandeirantes, 1939.



Cine Ópera, nos anos 40.



Cine Broadway, em 1942 (inaugurado um ano antes),  
com barbeiro e mercearia nas portas laterais.

outra sala 60 dias depois de sua estréia ali. Havia, no entanto, alguns cinemas de bairro mais chiques que também eram lançadores, como o Cine Esmeralda, nas Perdizes, inaugurado em 1947. Havia também os que eram "exclusivos" como o Cine Itapura, na Aclimação. Assim como o Metro, o Itapura só exibia filmes da Metro Goldwyn Mayer, mas somente depois do Cine Metro e a um preço menor. Excetuando-se este caso, as salas costumavam fazer um rodízio de filmes dos diferentes estúdios. O Ipiranga, por exemplo, em meados dos anos 40, exibia por duas semanas um filme de cada estúdio na seguinte ordem: Fox, Warner, Paramount, Universal e RKO, voltando depois a outro filme da Fox.<sup>11</sup>

Os maiores cinemas de São Paulo eram os do Brás, seguidos de alguns em outros bairros e os da Cinelândia, que também costumavam ter **no mínimo** 1000 lugares. Os entrevistados sempre ressaltam que eram bem maiores do que "esses cineminhas de hoje" e, mesmo assim, estavam sempre cheios. Nas salas da Cinelândia, as sessões costumavam ter fila na porta e o espectador só conseguia evitá-las se fosse à sessão das 14 ou das 16 horas, no meio da semana - mesmo a sessão das 16 horas era concorrida. Em alguns cinemas de bairro que só funcionavam praticamente na sessão da noite, não havia como evitar as filas. Havia também em algumas salas a "sessão das moças", ou "*soirée* das senhoritas", uma sessão mais barata, durante a semana, que ficava invariavelmente lotada e na qual as moças sentiam-se mais à vontade para irem desacompanhadas.

Os cinemas das Cinelândia ofereciam sessão corrida, ou seja, às 14, 16, 18, 20 e 22 horas, todos os dias - em algumas ocasiões, também ao meio-dia. Os outros, tanto os mais baratos do centro, como os de bairro, costumavam ter o que os entrevistados chamam de "**sessão dupla**", ou seja, com um só ingresso, o espectador podia ver dois filmes. Neste caso, eram salas que tinham sessões

---

<sup>11</sup> Dados retirados de Simões, 1990: 48

apenas à noite, ou uma à tarde e outra à noite; mesmo que não exibisse dois filmes, era comum ter apenas uma sessão à tarde e outra à noite, ou apenas as noturnas durante a semana. Alguns cinemas de bairro eram mais irregulares e nem sequer ofereciam programação diária.

A sessão dupla era normalmente formada por um filme de "segunda" seguido por um filme de "primeira". Os estúdios de Hollywood só vendiam aos exibidores suas melhores produções vinculadas a filmes de qualidade inferior - ou seja, mais baratos e sem nenhuma grande estrela no seu elenco, com muitos atores iniciantes -, os chamados "filmes B". Assim, os exibidores faziam sessão dupla como havia sido muito comum nos cinemas norte-americanos nos anos 30, para poderem exibir os filmes B sem perder seu público. Esta estratégia de vender mesmo as piores produções, atraindo os espectadores com a idéia de "dois filmes, um só ingresso", permaneceu em alguns cinemas de São Paulo e do interior até meados dos anos 50. Era comum também que a sessão dupla reunisse um filme de aventura, que atraia mais o público masculino, principalmente os adolescentes, e um romance, para chamar a atenção do público feminino. Nos jornais da época, quando há uma lista das salas de cinema e sua programação - lista que só encontrei publicada na Folha da Manhã a partir de 1950 -, aparece o nome da sala, o título do filme principal, o nome de uma estrela de destaque neste filme, o título do filme secundário, o nome de alguma estrela (se houver), a idade limitada pela censura, título do noticiário ou documentário e, finalmente, o horário. Se o programa não oferecesse sessão dupla, então tinha apenas o título de um só filme, às vezes seguido do nome do estúdio, por exemplo:

"ART-PALÁCIO -- *Tokyo Joe* -- Humphrey Bogart -- 14 anos -- Columbia -- At. Campos, 88 [jornal] -- 14 - 16 - 18 - 20 e 22 horas.

ALHAMBRA -- *Herói por Acaso* -- Cantinflas -- *Casa Maldita* -- 14 anos -- Jornal da Tela 229 -- Desde 14 horas.

BRAZ POLITEAMA -- *A Vida é um Jogo* -- Glenn Ford -- 18 anos -- *Alma em Sombra* -- Bill Williams -- Not. da semana 50X24 -- 19 horas." (Folha da Manhã, domingo, 16 de julho de 1950)

Nos jornais, ainda não havia uma lista com todas as salas e seu endereço, como atualmente, embora a Folha da Manhã já publicasse uma lista com a programação, ao lado de uma sessão intitulada "Filmes da Semana" que mencionava os filmes, o nome dos atores principais, do diretor e uma sinopse do enredo. Havia também neste jornal a "Bolsa de Cinema" com uma lista de dez filmes (que não incluía as reprises, e sim apenas os lançamentos) e suas respectivas cotações (ótimo, bom, regular, mau). O Estado de São Paulo publicava apenas os anúncios classificados das salas e dos filmes, embora costumasse ter críticas de filme, mas não na mesma sessão ou página em que estavam os anúncios. Este jornal informava, em 1945, que as sessões noturnas dos cinemas do centro eram mais caras do que à tarde.

A sessão dupla, no entanto, fazia parte de uma estratégia um pouco antiga, especialmente voltada para o público de menor poder aquisitivo. Os cinemas da Cinelândia tinham uma proposta diferente, deveriam oferecer um serviço de melhor qualidade que acompanhasse os avanços técnicos na área de exibição cinematográfica. Eram considerados mais modernos que os outros cinemas - os mais antigos e a maioria dos de bairro - e estavam associados ao luxo e esplendor de Hollywood. Portanto, não poderiam se ater a uma estratégia de mercado mais antiga e tinham público suficiente para oferecer sessão corrida.

Além disso, a ordem de exibição dos filmes favorecia as salas da Cinelândia:

"A exibição dos filmes em São Paulo obedecia a um roteiro preestabelecido, que privilegiava as salas lançadoras do centro. Terminada a temporada, os filmes

seguiram para o Brás e depois voltavam ao Centro, agora nos cinemas de segunda linha (São Bento, Paratodos) e daí para Santa Cecília e outros bairros menos importantes." (Simões, 1990: 49)

Os entrevistados apresentam algumas imagens interessantes sobre as salas da Cinelândia. Para todos eles eram bonitas, grandes, luxuosas, enfim "de qualidade". Os tapetes eram altos, as cadeiras eram estofadas, a arquitetura e a decoração eram impecáveis. E o público? Quando perguntados sobre quem ia ao cinema, logo respondiam que "todo mundo ia", embora algumas pessoas fossem "mais fanáticas" do que outras. Se a pergunta era feita de novo, exigindo que eles explicassem melhor quem era "todo mundo", então respondiam que "todo mundo, gente fina, bem vestida". Era muito importante estar sempre "bem vestido" para entrar neles, o que, em termos de regra explícita significa que os homens tinham que usar terno e gravata ou seriam barrados pelo porteiro. Excetuando-se a ocasião em que o artista plástico Flávio de Carvalho foi ao Cine Marrocos vestindo saia, numa situação de irreverência e que chamou muita atenção na época, homem sem gravata não entrava no cinema. Uma informação que nenhum entrevistado me deu, no entanto, é que aparentemente não era bem vista a entrada de negros nesses cinemas mais chiques e, em alguns casos, davam preferência a funcionários de "cor mais clara"<sup>12</sup>. "Todo mundo" podia ir às salas mais simples, às mais antigas do centro ou nos bairros, mas as "chiques" não eram tão abertas a qualquer público.

"O cinema era o lazer popular ao lado do futebol, de todas as pessoas. Você via pessoas de todas as idades, de todos os tipos, de todos os níveis sociais. **Gente fina ia ao cinema, gente muito bem vestida**, iam muito estrangeiros que moravam aqui - você percebia que eram estrangeiros pelo que eles falavam ou pelo aspecto físico." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

---

<sup>12</sup> Simões, 1990: 49.

Embora o discurso dos informantes de classe média dê a impressão de que apenas "gente fina" freqüentasse as salas da Cinelândia, os entrevistados que eram filhos de operários também se lembram das salas da região, embora afirmem que fossem reservadas aos passeios de fim de semana, à época de namoro. Assim, mantinham maior assiduidade ao cinema de bairro ou aos mais simples do centro - constantes no dia a dia, no final do expediente, no horário em que se matava as aulas da noite.

Mesmo que as salas fossem consideradas todas de boa qualidade, havia lugares especiais dentro delas. O Cine Ipiranga, por exemplo, tinha três preços diferentes, a platéia, o balcão (mais barato) e o *pullman*, que era mais chique e mais caro. O público do *pullman* podia subir de elevador e era presenteado com poltronas mais espaçosas, com dois braços que as separavam (o que significa que todo mundo podia apoiar o braço esquerdo e o direito, sem atrapalhar seu vizinho), com carpetes mais altos e, eventualmente, até com vizinhos célebres. Além disso, era o lugar mais fino e reservado para se namorar no cinema.

"As salas eram imensas, o Cine Ipiranga tinha a platéia, o *pullman* - que era uma coisa fantástica, com uma comodidade, poltronas super-confortáveis melhor quase que primeira classe de avião, com braço dos dois lados para cada pessoa - e o balcão. Lotava! Uma vez eu fui ao Ipiranga num sábado à tarde, uma sessão assim tipo das 2 às 4, ou das 4 às 6, não me lembro, e quando eu ia ao Ipiranga eu ia de *pullman*, porque acima de tudo eu gostava do meu conforto. (...) Era mais caro, a gente subia de elevador privativo, era um luxo, os cinemas daqui de São Paulo eram muito bons. Acarpetados, mas carpetes altos [mostra uns três centímetros com os dedos]. Eu subi no elevador junto com o Lucas Garcês e a mulher dele, ele era governador de São Paulo. O público era completamente diferente de hoje, sabe? Tinha três preços no Ipiranga, a platéia, o *pullman* e o balcão. E todos os outros cinemas de platéia e balcão tinham dois preços, o balcão era mais barato." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

"M - Eu, antes de o conhecer, ia no Metro, ou algum cinema da cidade. Me lembro quando inaugurou o Ipiranga, com o Marabá na frente, a gente achava lindíssimo, muito atapetado.

R - Ele tinha uma característica que nenhum outro cinema tinha. Tinha a platéia, balcão e *pullman*, dos lados, em cima. Como se fosse um teatro. O *pullman* era muito bom para ficar escondidinho, namorando. Era o lugar chique e o lugar de namorar." (Rui, 64 anos, advogado e Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

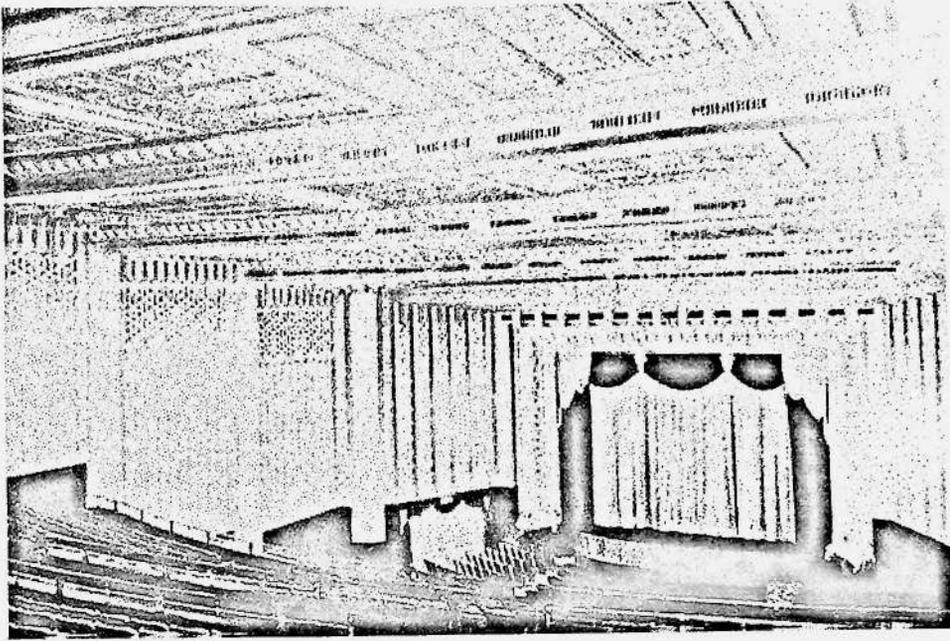
O Cine Metro, como os outros da Cinelândia, também era considerado de qualidade. Foi a primeira sala com ar condicionado - o que parecia uma novidade especial - e tinha tapetes vermelhos. Inaugurado em 1938, marcou uma época com a exibição de *E o Vento Levou* em 1940 que, segundo os entrevistados, ficou "muitos meses em cartaz". Um dos seus maiores sucesso de público parece ter sido *Escola de Sereias*, o musical mais lembrado nas entrevistas.<sup>13</sup>

Durante os anos 50, com os famosos musicais da Metro, o Cine Metro tinha um enorme público garantido pelo sucesso do gênero e ficou muito "em moda". Na verdade, manteve-se em voga durante um longo período, mas são dois os momentos em que teve mais destaque: no período de sua inauguração, incluindo o ano de 1940, quando exibiu *E o Vento Levou*; e nos anos 50, com os musicais. Algumas pessoas que não costumavam ir à Cinelândia e freqüentavam as salas de bairro - seja pela proximidade, seja pelo fato de serem mais baratas - não escapavam do "fascínio" do Cine Metro. Mesmo entrevistados que afirmam não gostar muito de cinema, costumam mencioná-lo. Como algumas outras salas, o Metro oferecia sessões infantis aos domingos de manhã. Um exemplo era sua sessão Zás Trás e, antes dela, havia a sessão Zig Zag do Cine Pedro II - sempre às 10 da manhã.

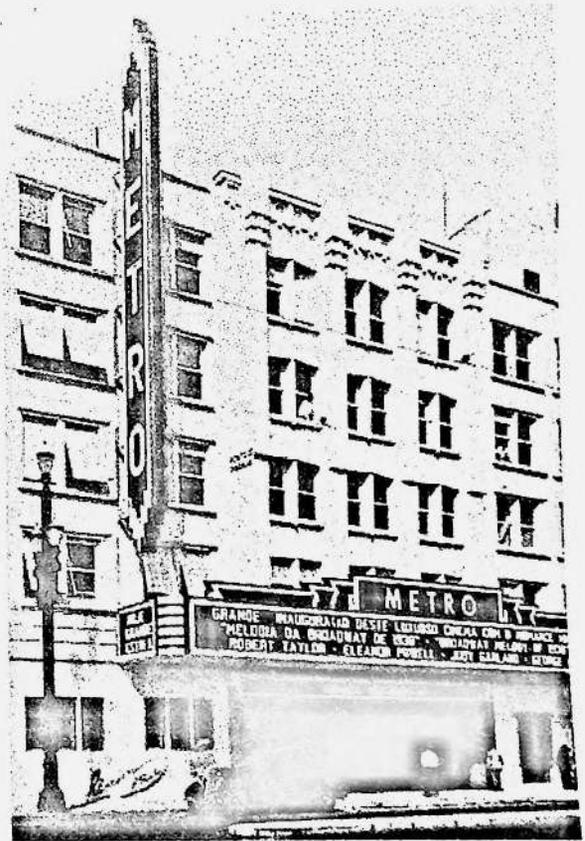
"Mas eu chego a lembrar, por exemplo, dos cinemas da cidade, o Metro, que era na 'esquina do pecado', São João com a Timbira, que era um cinema de luxo. No primeiro domingo do mês tinha sessão Zás Trás, com os desenhos do Tom e Jerry. Vinham para assistir pessoas da cidade inteira e eu, que morava no Brás, ia às vezes na sessão Zás Trás para ver o Tom e Jerry. Que hoje você vê na televisão e nem olha mais. É que hoje tem tanto desenho que você desdenha, mas naquela época para assistir um desenho animado, colorido, bonito, numa

---

<sup>13</sup> É preciso lembrar que nem sempre os maiores sucessos comerciais de Hollywood foram também o maior sucesso comercial no Brasil. Segundo Inimá Simões, por exemplo, *Escola de Sereias* ficou 3 meses em cartaz no Metro e arrecadou 1,7 milhões de cruzeiros. Na mesma época, um filme mexicano, *A Pecadora* - filme também muito mencionado nas entrevistas - ficou 20 semanas em cartaz no Broadway e arrecadou 2,5 milhões de cruzeiros. Falta saber se "Escola de Sereias" não arrecadou mais depois com reprises nos cinemas fora da Cinelândia.



Cine Metro.



sala aconchegante como era o Metro, aquilo, para mim era a própria imagem do paraíso. Para quem morava no Brás, eu morava num cortiço, aquilo era um paraíso, uma coisa fora da minha imaginação." (Romeu, 52 anos, advogado)

É claro que, diante da sua condição social, o cinema tornava-se um palácio. Mas mesmo para os outros informantes as salas da Cinelândia eram muito luxuosas. O Cine Metro foi inaugurado em 1938 e, como o Mappin de 1939, seu prédio apresentava um estilo *art déco* e foi projetado por um arquiteto americano, Robert Prentice. Sua abertura foi um frenesi, a imprensa estava empolgada com a formação daquela que logo seria chamada de Cinelândia. A inauguração do Metro mostra um pouco da força da mudança de localização do centro de São Paulo, com a Avenida São João em destaque, no imaginário da época. Em 15 de março, Guilherme de Almeida escreveu em O Estado de São Paulo:

"Um novo, poderoso eixo vara a cidade de São Paulo, girando, centrípeto. Esticada, reta, entre duas montanhas simbólicas de nossa grandeza - o Jaraguá, montanha histórica que Deus fez; e o Martinelli, a montanha moderna que os homens fizeram - a avenida São João, centralizadora, atraente, magnética, vai chamando a si a vida urbana, que a ela se gruda e com ela roda empolgada toda de arranha-céus, apinhada de autos e trams, inchada de pencas de gente, borbulhada de cachos de luz... E - síntese da vida de hoje, índice infalível do progresso desse tempos - o cinema também para ali converge, escancarando as suas portas e ímã para a dócil limalha humana. O Broadway, o UFA e agora, hoje, esta noite, mais um: o Cine Metro." (Citado em Simões, 1990: 40)

A formação de um eixo de salas junto ao eixo central causa uma certa comoção. O cinema, assim como os arranha-céus, é um exemplo do avanço, do progresso, da modernidade da cidade. Essa sensação de que o cinema e o centro novo, mais moderno, se complementam e fazem de São Paulo uma verdadeira metrópole da América Latina perdura até o final dos anos 50, quando ainda se inauguram grandes salas.

As salas de cinema, principalmente as mais luxuosas e de arquitetura e decoração mais arrojada, pareciam funcionar, junto com alguns arranha-céus, como a própria concretização da modernização da cidade. No imaginário da época, representavam fascínio semelhante àquele exercido pelos palácios de cristal europeus durante o século XIX.<sup>14</sup>

O Cine Marrocos, por exemplo, é sempre lembrado como tendo pertencido à classe dos mais luxuosos dentro da própria Cinelândia. Inaugurado em 1951 - portanto, em meio à época de ouro dos cinemas -, com uma festa pomposa como era de praxe nessas ocasiões, o Marrocos oferecia um pequeno recital de piano antes das sessões. Detalhe fundamental: o piano aparecia em um palco móvel, na frente da tela, que ia baixando e desaparecia no começo da projeção. Aliás, o tema do piano no palco móvel é sempre uma dúvida. Alguns entrevistados recordam-se dele no Marrocos, outros juram que era no Ipiranga. Com certeza, o Marrocos tinha esse luxo, mas talvez o Ipiranga também tivesse feito o mesmo tipo de palco<sup>15</sup>.

"R - E [no Ipiranga] tinha o piano que vinha de baixo. Subia um piano...

M - Não lembro, eu pensei que fosse no Marrocos, também, que tinha piano.

R - Era muito luxuoso.

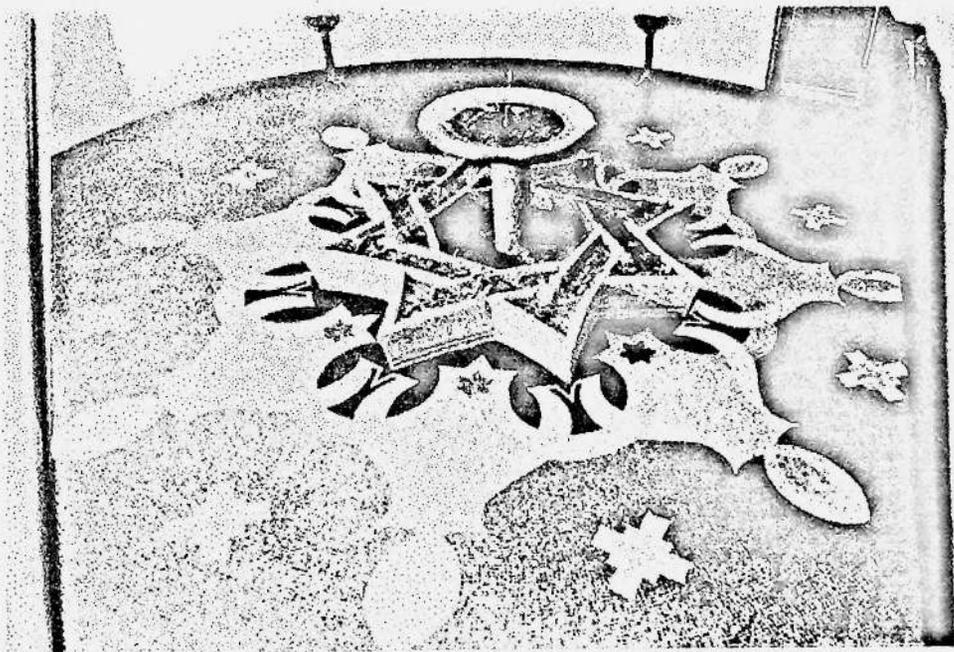
M - Rui, não foi no Marrocos?

R - Acho que foi no Ipiranga, que era muito chique." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa e Rui, 64 anos, advogado)

Não importa aqui saber qual dos entrevistados acertou, qual se lembrou melhor dos fatos. É preciso citar de novo Halbwachs e perceber que a memória

<sup>14</sup> "Os palácios de cristal, edificadas com peças padronizadas, segundo o modelo anterior das estufas, proporcionam aos contemporâneos fascinados uma primeira impressão das novas ordens de grandeza e dos novos princípios de construção. Revolucionavam os hábitos visuais e o sentimento do espaço dos observadores tão drasticamente como a ferrovia havia transformado o conceito de tempo dos viajantes." (119) - HABERMAS, Juergen: "Arquitetura Moderna e Pós-moderna" in: *Novos Estudos CEBRAP*, No. 18, setembro de 1987

<sup>15</sup> Segundo Inimá Simões, o UFA Palace já tinha um palco móvel, para apresentação de uma pequena orquestra, que também baixava, "engolindo" a orquestra antes da sessão. Isso bem antes do Marrocos aparecer, em 1936, mas este dado não apareceu nas entrevistas.



Cine Marrocos.

coletiva se apóia no grupo, mas o grupo é formado por indivíduos diferentes que enfatizam aspectos diversos do passado, pois tiveram diferentes ligações emocionais com os fatos.

"No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social." (1990: 51)

De modo geral, em várias salas havia um piano ou uma pequena orquestra que se apresentava antes da projeção, tocando as peças clássicas mais populares da época. Essa introdução musical dava ao ambiente um ar mais "artístico" e refinado, e parecia reforçar a idéia de lazer do cinema, ampliando sua possibilidade de diversão para além da exibição do filme.

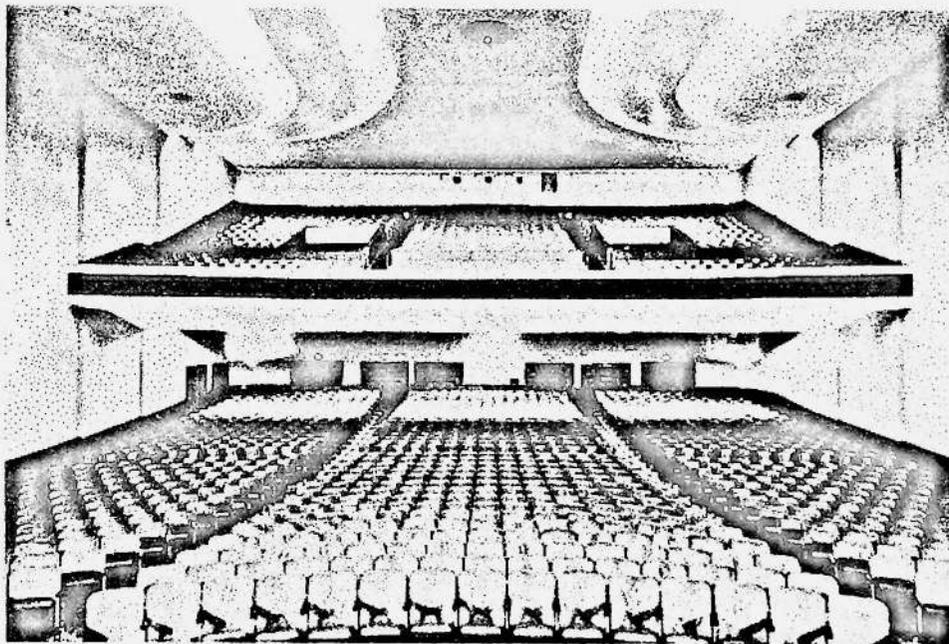
A arquitetura e a decoração dos novos cinemas eram sempre comentadas como grau de originalidade e aspectos do "novo" que chegava à cidade. No caso do Marrocos, a decoração incluía um hall de entrada num estilo "Versailles" ao lado de um vestíbulo circular com um chafariz bem no centro. Em sua totalidade, o cinema era como um palácio num estilo "mourisco modernizado". Se hoje parecem assustadoras, essas "novidades no estilo" eram imprescindíveis nos grandes e novos cinemas.

Assim como o Marrocos surpreendeu, mostrando em sua estréia algo inesperado, cada cinema que era inaugurado buscava trazer pelo menos um elemento surpresa que atraísse o público e aparentasse uma "novidade única". Nem sempre a inovação era muito grande, mas certamente o ar condicionado do

Cine Metro e o palco móvel do Cine Marrocos foram marcantes na memória dos entrevistados. Essa necessidade de que cada nova sala tivesse uma grande novidade persistiu até meados dos anos 60. O Cine Ouro, por exemplo, inaugurado em 1966 no mesmo lugar do Bandeirantes, tinha uma decoração no estilo colonial mineiro - uma grande mudança para os padrões. O Cine Olido já tinha "inovado" por ser dentro de uma galeria e ter carpete estampado, em 1957. O Metrópole, de 1964, também era dentro de uma galeria e tinha um imenso lustre de cristal, muito notado na época de sua inauguração, foi considerado um cinema luxuoso. Mas, nos anos 60, se a novidade não fosse realmente surpreendente a sala não teria tanto destaque, pois o público já estava diminuindo.

Muitos entrevistados que freqüentavam os cinemas de bairro deixavam para ir aos do centro nas "ocasiões especiais", que podiam ser uma vez por mês ou menos do que isso. Segundo Maria Leopoldina, "qualquer cinema do centro era bom", mas eles não se igualavam perante os olhos do público. O Marabá era muito chique, tinha o Cine Ipiranga à sua frente e estava quase na esquina (que se tornaria a mais famosa de São Paulo) da São João com a Ipiranga. A porta do Marabá para alguns, ou a porta do Ipiranga para outros, tornaram-se pontos de encontro. Os colegas combinavam encontros em frente a uma dessas salas para depois fazerem um programa, mesmo que não fossem necessariamente ao cinema. Estas duas salas formam uma espécie de "dobradinha" na memória dos entrevistados, basta lembrar-se de um dos dois cines para se lembrar do outro. Falam no Marabá e, em seguida, mencionam o Ipiranga, ou vice-versa.

Os cinemas mais antigos que os da Cinelândia guardavam algumas características específicas. O Paramount, por exemplo, era cine-teatro e comportava espetáculos teatrais. O Odeon também era cine-teatro e ainda se transformava em salão de bailes na época do carnaval - o que acontecia com



Cine Marabá



algumas outras salas, principalmente as de bairro. Tanto o Odeon como algumas outras salas também comportavam, em certos dias, espetáculos musicais com os cantores mais populares do rádio. O Cine Recreio, na Quintino Bocaiúva, manteve o sistema de sessão dupla por muito tempo e era bastante barato e acessível, e por isso mesmo, um tanto desvalorizado e decadente.

As múltiplas utilizações das salas - shows de rádio, bailes de carnaval, apresentações musicais e teatrais - ressaltam a importância do cinema como uma opção de lazer da cidade. O cinema se associava a outros eventos culturais, marcando sua presença constante na vida noturna da cidade.

O Cine Jussara localizava-se na Cinelândia, mas diferenciava-se por exibir os chamados "filmes fortes", ou seja, no auge do sucesso dos filmes americanos, começou a exibir filmes europeus. Por isso, não tinha uma fama muito boa fora das rodas que o freqüentavam e que estavam mais habituadas ao cinema europeu. Maria Leopoldina relata a primeira vez em que foi ao Cine Jussara e lembra-se que ficou um tanto apreensiva antes de ir, por causa de sua má fama. Mas o filme em exibição, *Noites de Circo*, de Bergman, quando andava mais interessada no cinema europeu, valia a pena. Ela foi sozinha e descobriu-se em meio a uma platéia repleta de artistas e "gente famosa", como Jorge Goulart, Nora Ney e Odete Lara. Nesse momento, não só se sentiu mais à vontade nesse cinema, como até teve a sensação de ser mais valorizada, mais importante por fazer parte de uma platéia tão especial.

Entre os grupos de jovens rapazes que não faziam parte do ambiente de artistas ou intelectuais, o cine Jussara tinha uma fama duvidosa e costumava atraí-los pelas cenas mais fortes dos filmes exibidos - em que apareciam belas atrizes seminuas. Esta sala era famosa por passar "filmes franceses", que se tornaram sinônimo de ousadia e sensualidade. Era comum assistir ao mesmo

filme várias vezes apenas na esperança de rever ou prestar mais atenção ao momento em que se vislumbrava uma cena rápida de nudez.

Algumas outras salas do centro não eram tão luxuosas como os da Cinelândia especificamente e, muitas vezes por serem mais antigas e mal cuidadas, ou por serem mais simples, eram consideradas um tanto decadentes. Essas salas, na falta de atração de público por seu luxo e esplendor, e sem o direito de serem lançadores, mantinham o esquema de sessão dupla, ingresso mais baratos, etc. Um exemplo muito citado por entrevistados de família operária é o cine-teatro Santa Helena, na Praça da Sé. Considerado um tanto deteriorado, apesar de ter sido muito luxuoso nos anos 20 e 30, nos anos 40 e 50 costumava ter sessões o dia todo, a partir das 10 da manhã. Durante o dia, com um programa que atraía crianças, curtas, documentários, comédias, revezando-se num ciclo que se repetia, como conta Daphne que tinha que levar suas irmãs e primos mais novos para distraí-los durante o dia:

- "Daphne - Quando morávamos no Brás, [íamos] no Santa Helena, que era de quinta categoria. Tinha uns camarotes. (...)
- Dinah - Era um relaxo.
- Daphne - Não era tanto assim.
- Dinah - Era mal freqüentado.
- Daphne - Era assim, era um cinema que passava só filme curto e documentário.
- Dinah - Não parava, era dia e noite, desde de manhã cedo.
- Daphne - Mas isso quando nós morávamos no Brás.
- Dinah - A gente ia a pé.
- Daphne - Então eu pegava a criançada. A gente ia a outros. Por exemplo, eu ia mais ver filmes em série no Universo, no Glória, não sei onde, com ela [Deblis] quando as outras eram menores. Mas depois elas cresceram, cresceram também meus primos, então, já tinha que entreter, fazer alguma coisa com eles. Aí nós íamos nesse cinema aí, no Santa Helena da Praca da Sé, você pagava uma entrada uma vez, e aquilo era um rodízio. Passava, por exemplo, um curta do Gordo e o Magro, depois um documentário, outro filme curto, e um jornal, não sei mais o que. Acabava aquilo e voltava tudo outra vez. Ia e voltava a pé." (Daphne, 65 anos, professora aposentada e Dinah, 61 anos, bibliotecária)

Geraldo lembra do Santa Helena e do D. Pedro II como salas cheias de "desocupados", onde só eram exibidos "filmes de cáubói". Outro entrevistado também menciona o Santa Helena com sendo mais decadente e que durante à noite só exibia faroestes antigos - e por isso atraia um público masculino:

"Teve uns tempos que eu estudava na Estação da Luz, em frente, no Liceu de Artes e Ofícios. Eu morava num quartinho no Cambuci com meu irmão mais velho. Eu saía do Liceu e atravessava pelo centro da cidade, passava na Praça da Sé para ir tomar o bonde na Praça João Mendes. Mas aí, no caminho, tinha o Santa Helena, na Praça da Sé, nem sei se ainda existe. E o Santa Helena só passava faroeste e às 9 e 15, mais ou menos, começava uma sessão. Então, era o tempo da gente sair da Estação da Luz e chegar lá às 9 e 15. A gente ia assistir, toda semana, a gente ia naquele cinema, até mais de uma vez por semana. A gente assistia a tudo que era faroeste no Cine Santa Helena. (...) O Santa Helena era muito grande, não era um cinema de luxo. (...) Fim de semana, enchia. Tinha um rapaz lá, chamava Pardal, que era vaga-lume do Santa Helena. A gente entrava lá e ele punha a gente no camarote. E a gente assistia tranqüilo, era gostoso. (...) Era tipo de um teatro, Cine-teatro Santa Helena." (Clarival, 68 anos, marceneiro aposentado)

Para Clarival, não era uma sala de luxo, mas era "muito gostoso". Já Daphne, que subiu muito seu padrão de vida mais tarde, lembra-se como sendo uma sala deteriorada. De qualquer forma, eram salas muito freqüentadas também, a ponto até de se ficar amigo do lanterninha. Essa relação de amizade com funcionários do cinema, no entanto, era mais comum em salas de bairro do que nas do centro.

Há ainda uma sensação de se descobrir outras possibilidades quando se saía das salas de bairro para as do centro. A salas de bairro ofereciam poucas escolhas, como aparece mais adiante, e o centro, para além de seu esplendor, comportava muitas salas com preços e programações diversas. Assim, Léo, que morava na Vila Alpina, conheceu o cinema numa pequena sala de seu bairro, depois "ampliou os horizontes" ao conhecer as salas de São Caetano, e mais ainda ao passar a freqüentar, ainda durante a adolescência, as salas do centro.

Para os informantes que freqüentavam o centro, a Cinelândia era um espaço muito conhecido. Eles comentam que todas as salas da região eram boas, mas nem sabem se ainda existem atualmente. Se existem, uma coisa é certa, estão decadentes; faziam parte de uma outra cidade, onde tudo era diferente. O espaço físico que ocupam e a forma das ruas do centro podem ser os mesmos, mas tudo está diferente - não só em termos simbólicos, a própria aparência física mudou. Nos anos 50, era possível até conhecer pessoas no cinema, fazer amizades, além de encontrar-se com conhecidos. Tudo parecia novo na época, a cidade, o centro, os cinemas, tinham um movimento e uma agitação típicas, mas não havia essa "loucura" perturbadora dos dias de hoje.

Nessa cidade dos anos 50 - que hoje, por comparação, parece mais tranqüila - o cinema era acompanhado pelo passeio das compras, de ver vitrines e de ir às confeitarias. Mas, além disso, era comum o *footing* antes ou depois do cinema.

Alguns entrevistados iam praticamente só à Cinelândia, outros iam mais aos cinemas do bairro, mas a maioria alternava bastante um e outro. Quem freqüentava os de seu bairro mal se recorda se havia cinema nas outras regiões, lembrando-se apenas das salas de sua vizinhança e do centro. Os filmes<sup>16</sup> mais comuns na Cinelândia eram americanos "classe A", mas também havia os nacionais - as chanchadas, por exemplo, faziam muito sucesso - as comédias e os melodramas mexicanos, os do neo-realismo italiano e alguns europeus como os ingleses e franceses. Normalmente, os filmes permaneciam pouco tempo em cartaz - em média, uma ou duas semanas - e só os grandes sucessos de público passavam deste limite. Mesmo os franceses e ingleses muito elogiados pela crítica não costumavam exceder uma semana.

---

<sup>16</sup> Vou discutir melhor os filmes - como eles se dividiam entre as salas e ao longo do tempo, quais os filmes que parecem ter marcado mais, etc - um pouco mais adiante.

As salas da Cinelândia começaram a perder o público na segunda metade da década de 50, mas só foram destituídas de seu charme e elegância nos anos 60. Mesmo assim, os entrevistados falam que elas "guardaram alguma dignidade" até a década de 70. Nos final dos anos 50 e nos anos 60, algumas novas salas da região foram muito valorizadas. É o caso, por exemplo, do Cine Olido, inaugurado em 1957; dos Cines Coral e Paissandu, inaugurados em 1958; e do Cine Metr pole, inaugurado em 1964. Esses cinemas também são bastante mencionados nas entrevistas.

O Cine Coral, por exemplo, tem uma história particular, pois foi fundado como um dos primeiros cinemas de arte do Brasil. Na Rua 7 de Abril, concebido por Dante Ancona Lopes - que faria depois a programac o do Picolino, do Belas Artes e do CineArte - o Coral teve uma programac o voltada somente para os chamados filmes de arte.

O deslocamento das salas melhores para a região da Rua Augusta e da Paulista foi acontecendo aos poucos. Primeiro, já havia boas salas na Augusta, como o Cine Paulista, Majestic, Picolino, Marachá. Elas já ofereciam uma programac o um pouco menos hollywoodiana, às vezes voltada para filmes europeus. Depois disso, principalmente nos anos 60, inauguram-se várias salas na Avenida Paulista.

### Os Cinemas de Bairro

Os cinemas de bairro costumavam localizar-se perto das ruas mais movimentadas, de comércio ou de maior passagem de trânsito e pessoas. Junto com algumas lojas, ou uma igreja, muitas vezes faziam parte de uma espécie de "centrinho". A Cinelândia era muito famosa, mas a maioria das salas ficava nos



Cine Olido, inaugurado em 1956, o primeiro dentro de uma galeria.

bairros. Era ali, por exemplo, que o público infantil costumava ir. A maioria das pessoas também, pois deixavam a Cinelândia para momentos especiais - excetuando-se quem morava perto do centro, quem fazia questão de ir só nos "melhores cinemas", ou quem trabalhava na região e mantinha o hábito do cinema ao final do expediente.

O Brás era o bairro que reunia as maiores salas, que tinham muito destaque na época: Brás Politeama, inaugurado em 1917; Olympia, 1920; Glória, 1925; Oberdan, 1927; Babylônia, 1935, com 3700 lugares; Ideal (sem data de inauguração); Universo, 1938, com 4324 lugares; Roxy, 1939; Piratininga, 1943, com 4300 lugares. Os grandes cinemas do Brás eram bastante conhecidos em toda cidade: o Brás Politeama por ter sido um dos primeiros de São Paulo, o Universo e o Piratininga por serem os maiores. Havia também o Mafalda, que foi inaugurado em 1912 e parece que já havia sido fechado em 1945<sup>17</sup>, e o Cine-teatro Colombo, de 1908, que não funcionou até 1950.

Os três maiores do Brás, Universo, Piratininga e Babylônia, ofereciam ao todo 12 mil lugares. Em 1945, as salas que mais arrecadam são da Cinelândia e do Brás, além do Santa Helena na Praça da Sé. Segundo dados do SEADE (Simões, 1990), os cinemas que mais arrecadaram nesse ano foram: Art-Palácio, Bandeirantes, Ipiranga, Marabá, Ópera, Piratininga, Roxy, Santa Helena e Universo - nesta ordem. Assim, as grandes salas deste bairro demonstram o crescimento da classe operária na cidade - associada à modernização dos meios de produção no Brasil - e o aspecto do cinema ser, de fato, uma das grandes diversões de todas as camadas sociais. Mas, como deve ficar claro, cada classe tinha o seu espaço predominante.

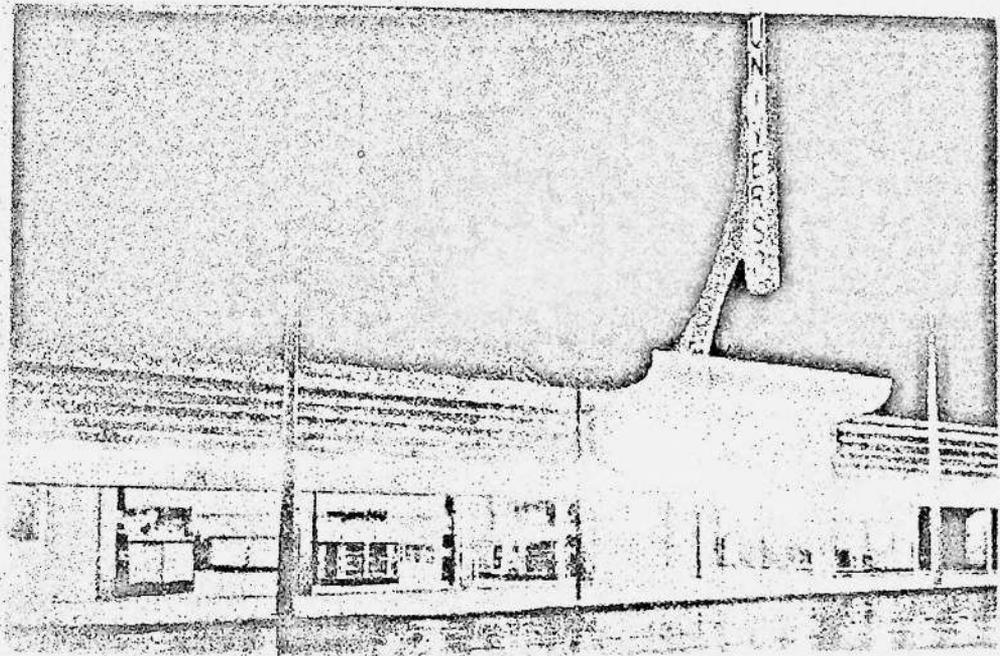
---

<sup>17</sup> O Mafalda está no livro de Simões, mas não achei nenhuma referência a esse cinema nos jornais da época que pesquisei.

Mesmo que a Cinelândia fosse "muito chique", algumas salas dos bairros também eram bastante luxuosas. O Cine Universo, por exemplo, inaugurado em 1938 no mesmo ano do Cine Metro, é um exemplo disso. Projetado por Rino Levi - que já havia feito o projeto do UFA Palace - tinha linhas modernas e arrojadas. Foi projetado de forma a poder comportar o grande público de um bairro muito populoso e assíduo freqüentador das sessões, por isso, era o maior cinema de São Paulo. O Universo, como os melhores do centro, também apresentava uma novidade quase insuperável: no teto, um forro móvel abria-se e o céu passava a fazer parte do cinema. Segundo Romeu, que freqüentou o Universo nos anos 50, era comum que o forro se abrisse no intervalo entre um filme e outro, na sessão dupla da tarde, freqüentada por uma maioria de crianças e adolescentes. Isso não acontecia se o tempo não estivesse bom. Mas como o Cine Universo tinha como público os moradores (operários) do Brás, o projeto podia economizar em outras áreas - por exemplo, as cadeiras eram de madeira, e não estofadas. Mesmo assim, é importante lembrar que, na data da inauguração do Universo, a maioria das salas ainda não oferecia cadeiras estofadas.

Nada melhor que um longo trecho da entrevista de Romeu para demonstrar como vai se recordando dos cinemas do seu bairro de infância e associando certos fatos a eles:

"- Uma outra lembrança muito forte, é que o bairro do Brás na época era um bairro muito populoso. Era um bairro operário, predominantemente de italianos e espanhóis e ainda não tinha essa quantidade de nordestinos que tem hoje. Por ser um bairro populoso, tinha inúmeros cinemas. Um que eu lembro muito mal, porque já no começo, em 50, eu acho que ele já estava fechando, era o Cine Olympia na Rangel Pestana. Esse, se eu cheguei a freqüentar, foi uma única vez. Mas fora o Cine Olympia tinha o Cine Ideal, na rua Piratininga, que era um cinema comprido, grande, mas não de muitos lugares, porque era comprido e estreito. Tinha o Cine Glória na rua do Gasômetro, tinha o famoso Cine Piratininga, na Rangel Pestana, que era quase pegado ao grupo escolar onde eu estudei, fiz primeiro, segundo e terceiro ano primário. Era um cinema imenso, o Piratininga tinha uns 2.500 lugares, e por incrível que pareça, nas sessões



Cine Universo, "o maior cinema de São Paulo".

chamadas solenes, nos horários da noite sábados e domingos, estava sempre lotado.

- Todos esses tinham matinê?

- Todos tinham. Tinha o Cine Oberdan, mais perto do largo da Concórdia, foi um cinema que pegou fogo, morreu muita gente<sup>18</sup>. Tinha o Brás Politeama, tinha o Babylônia, também na Rangel Pestana, mas isso depois do largo da Concórdia, que já eram cinemas velhos. Na década de 50 já eram cinemas velhos, decadentes. Como o Oberdan, que já era mais antigo. E bem mais para a frente tinha o Universo e o Roxy, quase em frente um do outro, um era um pouco antes da rua Bresser e o outro um pouco depois. O Universo era junto com o Cine Piratininga os dois maiores cinemas de São Paulo. Eram imensos! Uma lembrança que eu tenho, também muito sólida, é que naquela época, no bairro, não havia sessão corrida. Eram dois filmes de longa metragem, você ia no cinema e era um programaço!

- Passava umas três horas no cinema?

- Muito mais, ia às duas e saía às seis. Por isso que o Universo ficou famoso, ele tinha uma abertura que fechava... Era redondo e fechava como se fosse duas metades de uma laranja. Você entrava no Universo à luz do dia, na hora que ia começar a sessão, ele fechava. Quando terminava o primeiro filme, ele abria, o pessoal que ia fumar saía da sala de projeção, mas os outros ficavam lá dentro do cinema, olhando para o céu, conversando. E na hora que ia começar a projeção do segundo filme, fechava novamente. (...) O Universo e o Roxy eram os mais luxuosos. Depois ficou sendo o Glória, na rua do Gasômetro, porque ele sofreu uma remodelação completa, ficou um cinema luxuoso, muito bonito. Não existe, toda a rua do Gasômetro só tem hoje casas de madeira. O Piratininga não era luxuoso, as cadeiras não eram estofadas, eram de madeira. A mesma coisa com o Roxy. (...) Eu acho que a primeira cadeira estofada nos cinemas do Brás, foi no Cine Glória com a restauração. Antes eu não lembro, no Universo, no Piratininga, no Roxy, eu não lembro." (Romeu, 52 anos, advogado)

Outros informantes moradores do Brás também mencionam terem freqüentado essas mesmas salas e recordam-se do incêndio do Oberdan

Há outros cinemas de bairro que foram muito citados nas entrevistas, como Santa Cecília, inaugurado em 1930 em Santa Cecília; Ritz Consolação, 1943 (onde hoje é o Belas Artes); Majestic, 1947, na rua Augusta; Itapura, na Aclimação; Clímax, 1949, no Cambuci; Esmeralda, 1949, em Perdizes; Radar, 1950, na Vila Olímpia; Riviera, na Aclimação; Niterói, 1953, e Tokyo, 1954, na Liberdade; Hollywood, 1943, e Vogue, em Santana; Cruzeiro, 1943, e Fênix, na

<sup>18</sup> O Cine Oberdan pegou fogo em abril de 1938. Morreram 31 pessoas, a maioria pisoteada, sendo 1 adulto e as outras entre 8 e 16 anos de idade. Depois desse fato, as normas de segurança e de saídas de emergência ficaram mais rigorosas quanto aos cinemas.

Vila Mariana. Há outros cinemas de bairro que não eram especificamente freqüentados pelos informantes, mas que mantinham destaque na época, principalmente por serem muito grandes. Este é o caso do Cine Brasil, inaugurado em 1942, em Pinheiros, com 1800 lugares; Estrela, 1949, na Saúde, com 1760 lugares; Nacional, na Lapa, 1950, com 3250 lugares; Sammarone, 1947, no Piraquara, com 2452 lugares; São Jorge, no Belenzinho, 1946, com 2113 lugares. Entre aqueles mencionados pelos entrevistados, havia o Cruzeiro, 1943, na Vila Mariana, com 2352 lugares e o Hollywood, 1943, em Santana, com 2543 lugares.<sup>19</sup>

Um dos mais antigos e muito lembrados nas entrevistas é o Cine Santa Cecília, que ficava na rua General Olímpio da Silveira. Todo num estilo oriental, o teto era formado por uma abóboda azulada com pequenas luzes que imitavam estrelas. Considerado um excelente cinema de bairro, entre os de sua época, teve sessão dupla durante um período - depois passou para a sessão corrida. Elza e Marisa lembram-se muito dele e de que se sentavam, antes da sessão, e ficavam olhando para cima, para as "luzinhas do teto". Além disso, a decoração era muito chique, com enfeites dourados e poltronas de veludo<sup>20</sup>.

"M - Depois, com 12, 13 anos (...) nós íamos ao Santa Cecília, que era na esquina da Conselheiro Brotero com a General Olímpio.

R - Hoje é uma loja da Hermes Macedo.

M - Era bonito, tinha um estilo oriental.

R - Era *art déco*, *art nouveau*, como chama?

M - Era bem *art nouveau*. Mas dentro, quando apagavam as luzes, a gente achava uma beleza ficar olhando para cima, porque o teto era azul e tinha umas luzes pequenininhas feito estrelinhas. A gente achava uma beleza, era uma coisa luxuosa, era um cinema diferente. Mesmo para época, era diferente do Pedro II, de outros cinemas, do Metro. Era um cinema rebuscado, com coisas douradas, de

<sup>19</sup> Uma lista mais completa dos cinemas em São Paulo no período de 1945 a 1955 está no Apêndice I.

<sup>20</sup> Embora estas informantes lembrem-se do Santa Cecília como um cinema luxuoso, Simões (1990) menciona-o como um dos cinemas menos importantes de bairro - talvez porque não fosse muito grande e um pouco antigo na época áurea da Cinelândia.



Cine Santa Cecília em 1961, época em que foi fechado.

poltronas de veludo. E ficou muitos anos, acho que... só acabou muito anos depois, anos 60, 70." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa e Rui, 64 anos, advogado)

"E num cinema muito interessante chamado Santa Cecília, que era quase na Praça Marechal Deodoro. Eu me lembro bem do estilo do cinema que tinha um estilo oriental. Eu era criança, a gente era criança, né? Eu achava muito bonito, porque quando olhava para cima no cinema, era uma abóbada azulada, cheia de luzes que pareciam estrelas. E como o estilo era oriental, tinha um Buda lá na frente, que eu achava lindo! E era um cinema muito bom mesmo, muito bem freqüentado, pela sociedade, o pessoal das Perdizes." (Elza, 65 anos, aposentada)

Ainda na mesma região, mas inaugurado bem depois do Santa Cecília, foi o Cine Esmeralda, com 1694 lugares. Muito luxuoso, todo verde, inclusive as poltronas, foi considerado um grande cinema para a região. A propaganda de sua inauguração começou quando ainda estava em construção, o que fez com que se criasse toda uma expectativa em torno da nova sala. Era comum, por exemplo, que os jovens de Perdizes fossem dar "uma espiadinha" na abertura do Esmeralda, mesmo que só ficassem do lado de fora. Nessa época, foram inaugurados vários grandes cinemas de bairro, como os que citei há pouco. Pelo tamanho, seus espaços e construções foram, muitas vezes, reaproveitados depois de terem sido fechados. Hoje, no lugar do Esmeralda, há o Center Fabril, e no lugar do Nacional, na Lapa, por exemplo, está a casa de espetáculos Olímpia, além dos vários que foram transformados em estacionamento, depósito de lojas, ou igrejas pentecostais.

A região da Rua Augusta, que substituiria logo o centro tanto no âmbito do comércio, como no sentido de que teria os melhores e mais novos cinemas da cidade, já concentrava algumas salas. O mais marcante da Augusta era o Majestic, considerado de boa qualidade e que logo tendeu a exhibir filmes europeus, desenvolvendo uma clientela nessa área. Os que mostram o começo da tendência em direção à Augusta são os cines Picolino, Marachá e Paulista, todos inaugurados em 1955. O Picolino e o Marachá exibiam muitos filmes de

origem européia. O Cine Paulista, também muito citado nas entrevistas, passava reprises dos americanos.

Anete<sup>21</sup> recorda-se muito dos cinemas da Aclimação, que freqüentava quase diariamente. O Clímax, inaugurado em 1949 e só fechado nos anos 70, durante muito tempo não ofereceu sessão corrida. O Cine Itapura, que exibia os filmes da Metro, foi provavelmente aberto nos anos 50, assim como Riviera<sup>22</sup>. Anete os freqüentava muito, pois morava na região da Aclimação e também ia aos do centro, mas não com a mesma assiduidade que mantinha nas salas de seu bairro. Também conheceu, por influência de suas amigas da escola, alguns cinemas da Liberdade que exibiam apenas filmes japoneses: Jóia (inaugurado em 1952), Niterói (1953) e Tokyo (1954). O que mais lhe marcou nesses cinemas foram os filmes que, por serem tão diferentes dos americanos, são associados à sua cinefilia e seu interesse por culturas distantes.

Havia também os cinemas na região da Vila Olímpia, todos na Avenida Santo Amaro. O Radar, inaugurado em 1950, é lembrado por um dos entrevistados, Carlos, como um cinema grande. Ele morava no Brooklin e freqüentava basicamente as salas dessa região. Além do Radar, recorda-se do Excelsior e do Vila Nova, mas este último é posterior, foi inaugurado em 1966. Eram salas típicas de bairro que exibiam uma grande maioria de produções americanas, sempre as reprises daquilo que havia sido lançado na Cinelândia.

---

<sup>21</sup> Anete está entre os entrevistados mais jovens e algumas diferenças aparecem pela época um pouco posterior, mas não muitas. Foi entrevistada por ser conhecida pela mídia, pois acompanha as Mostras Internacionais de Cinema desde o primeiro ano, de uma forma sistemática, e costuma ser matéria dos jornais sobre as pessoas que "largam tudo" para ver o festival - o que ela afirma ser um exagero. Exagero ou não, o fato é que esta dona-de-casa prepara comida congelada para a família com antecedência e, todo ano, envolve-se totalmente com a Mostra. Tem uma experiência particular com o cinema, ao qual se apaixonou desde pequena. Tem também um interesse muito especial "por tudo" - é assim que ela define - ou seja, filmes mais diferentes, de países distantes, antigos e novos, infantis, etc.

<sup>22</sup> O Itapura e o Riviera não aparecem no livro de Simões e eu só os encontrei no jornal O Estado de São Paulo do ano de 1955.

Em Santana, havia duas salas de maior destaque, o Hollywood (sempre pronunciado pelos informantes como "Oliúde") e o Vogue, e uma inaugurada um pouco mais tarde, Colonial, além de mais uma que Jair lembra-se apenas como sendo chamada de "pulgueiro" - provavelmente uma sala pequena e mal cuidada de bairro que deveria contrastar com o tamanho do cine Hollywood. Este entrevistado freqüentou com muita assiduidade todas elas e diz que foi sempre um "fanático" por cinema:

"O 'Oliúde' - eu vou falar com essa pronúncia, porque era a pronúncia que a gente usava - era um cinema chique, acho que tinha mil e tantos lugares. A lembrança que eu tenho era de um cinema muito grande, muito grande... porque eu era muito pequeno também. (...) Era assim, no Hollywood, mudava o filme às segundas e quartas, um filme passava de quarta a domingo e o outro, segunda e terça, na quarta já mudava. No Vogue, era segunda e quinta. E muitas vezes, os filmes que passavam à tarde, na matinê, eram diferentes dos filmes da noite. Então, era assim, segunda feira eu ia no Hollywood, terça eu ia no Vogue à noite. Na quarta feira, o Hollywood já mudou de filme, eu ia no Hollywood de novo para assistir ao outro, na quinta feira já ia no Vogue para assistir ao filme que já tinha mudado. E era sessão dupla. Todos eles eram sessão dupla, eu ia às seis e meia e saía às 10 e pouco. (...) Eu assistia a tudo, tudo, tudo, tudo." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

Assim como Jair, que não costumava escolher muito o filme e mantinha uma alta freqüência nos cinemas mais perto de sua casa, outros informantes lembram-se de ir muito ao cinema - ainda que muito menos do que Jair - sem sequer escolher o filme, "eu ia ao cinema pôr ir ao cinema, nem sabia que filme estava passando" (Léo, 55 anos, advogada). Ia-se muito comumente à sala mais perto de sua casa, geralmente a pé. Este é o caso de Léo, que freqüentava o Cine Dom Bosco na Vila Alpina, um salão montado pelo maior comerciante do bairro. Esta sala despertou-lhe a curiosidade para o cinema e parecia-lhe um local maravilhoso. Hoje, percebe que não passava de um "salãozinho". Este é certamente um dos cinemas que não deve ter durado muito tempo e sem

nenhuma referência em outro lugar. Mais tarde, passou a ir aos cinemas de São Caetano do Sul, já de melhor qualidade, o Cine Vitória e o Cine Max. Outra sala de bairro que não passava de um galpão e que não é mencionada nos jornais é o Cine Casa Verde, no bairro de mesmo nome.

Estes cinemas mais simples, em bairros considerados distantes, tinham como público apenas os moradores da região, e eram os preferidos das crianças e dos mais velhos. Os jovens, assim que possível, procuravam ir a salas melhores nos bairros próximos ou mesmo na região central, desvalorizando nessa fase o cinema de bairro, normalmente muito simples e com uma programação mais limitada, em busca de salas mais sofisticadas, da possibilidade de escolher o filme, e de um passeio mais "ousado" pela cidade.

Outras salas mencionadas pelos informantes foram as da região da Vila Mariana, um bairro mais desenvolvido e urbanizado desde a década de 40. O cine Cruzeiro era o maior na região, mas também foram mencionados os cines Fênix, Sabará e Leblon.

Algumas dessas salas, por estarem perto do centrinho do bairro, como foi mencionado, tinham por perto a região do *footing*, que ficava mais cheio nos horários de saída do cinema. Um exemplo disso era um quarteirão comprido, perto do cine Fênix, na Vila Mariana. Assim, o passeio se completava, pois era muitas vezes parte do caminho de volta do cinema, e tornava-se "inevitável", passar pelo *footing* do bairro.

No final dos anos 50, como na Cinelândia, muitos cinemas de bairro mais chiques começam a perder público e, nos anos 60, são fechados. Serão substituídos por salas menores e, principalmente nos anos 80, pelas de shopping center, como está desenvolvido no capítulo 4.

Assim, embora os informantes no início das entrevistas reforcem apenas que as salas eram todas imensas e luxuosas, é possível notar uma grande

diferenciação entre elas. Formalmente, a distinção está na ordem de lançamento dos filmes e no preço da entrada; no entanto, é possível perceber que algumas salas eram consideradas "mais modernas" e, portanto, "chiques", ao mesmo tempo que sua valorização dependia também da região da cidade em que se localizavam. Assim, as mais luxuosas da Cinelândia estavam no topo, freqüentadas pela elite e classe média, muitas vezes, reservadas aos momentos especiais. Em segundo lugar, viriam as mais luxuosas dos bairros, seguidas pelas mais baratas do centro e as outras dos bairros em geral - muitas delas, salas de pouco destaque e com programação irregular.

Entre as de bairro, algumas eram realmente "gigantescas" e o Brás concentrava muitas delas, "sempre lotadas". Desta forma, apesar das diferenciações entre as salas e o tipo de público que as freqüentava, revelando as distâncias sociais, o cinema era mesmo a diversão de "todo mundo" - embora houvesse ainda diferenças em termos de preferências de filmes, como se percebe no capítulo 3. O Brás revela sua importância por concentrar as grandes salas e apresentar características marcantes na memória dos informantes, como o teto móvel do Cine Universo. Percebe-se que mesmo que a Cinelândia seja tão lembrada, inclusive muito mencionada nos meios de comunicação, as salas de bairro mantinham um público imenso e constituíam a maioria do assentos.<sup>23</sup>

O centro novo e a Cinelândia complementavam-se no imaginário de modernização da cidade e, conseqüentemente, de melhoria dos prédios e aparatos de lazer. O próprio cinema e suas mudanças - do mudo para o sonoro, do preto e branco para o colorido, as grandes produções de Hollywood - faziam parte desta sensação de luxo, esplendor e desenvolvimento técnico. Assim, as novidades técnicas e de estilo que cada nova sala proporcionava completava este

---

<sup>23</sup> Muitas destas salas de bairro não foram sequer mencionadas neste capítulo, pois foram enfatizadas aqui as mencionadas nas entrevistas e aquelas das quais os informantes tinham "mais histórias" para contar.

quadro, ao lado das lojas de departamento e seus produtos importados. Hoje, tudo isso parece aos entrevistados muito nostálgico e romântico, em que se ressalta estes aspectos por oposição à "loucura" da São Paulo dos dias atuais. Mas, naquela época, eram inovações inegáveis que proporcionavam uma sensação de cidade em crescimento, aproximando-se das grandes metrópoles de outros países.

Por fim, foi possível notar como as salas eram associadas aos filmes preferidos e, mais ainda, aos fatos da vida pessoal: as salas das cidades do interior remetem à infância; as da Cinelândia, para uns, dados da vida cotidiana, para outros, os momentos especiais e os namoros da juventude; as dos bairros faziam sempre parte do dia-a-dia. Assim, como se segue nos capítulos 2 e 3, as salas fazem parte do mundo do cinema e de como ele marcava a vida cotidiana, as passagens de idade, as diferenças sociais e de gosto.

## Capítulo 2

### A demarcação da passagem do tempo: hábitos da infância e da juventude

#### Infância - os primeiros contatos com o cinema

"[Para as crianças] O final de semana inteiro está pela frente, com o cinema aos sábados." (Hoggart, 1971: 68 - tradução minha)

"Na década de 30, o extenso estudo da Payne Fund sobre cinema descobriu que a maioria das crianças americanas ia ao cinema 'regularmente', embora 'regularmente' significasse uma média de menos de dois filmes por mês para crianças entre cinco e oito anos e um filme por semana para aquelas entre nove e dezenove anos." (Meyrowitz, 1985: 251 - tradução minha)

Assim como Hoggart e Meyrowitz informam sobre as crianças nos anos 30 na Inglaterra e nos Estados Unidos, os entrevistados, que estavam nessa faixa de idade na década de 40, mencionam o hábito de ir ao cinema regularmente. Para quase todos eles, uma das primeiras perguntas da entrevista - "lembra das primeiras vezes que foi ao cinema?" - eram respondidas com espanto, "mas é claro que lembro!". Como se fosse possível esquecer de uma época em que "todo mundo ia". Em geral, criaram este hábito durante a infância, entre 5 e 10 anos de idade, quando havia as matinês que ofereciam um programa específico para o público infantil. A maioria não se recorda muito dos filmes, apenas de que havia seriado.

Há uma memória clara da época em que se inicia o hábito do cinema, mas quase ninguém se recorda **da primeira vez**. O cinema era o programa cotidiano, comum e portanto parece muito difícil lembrar-se desse momento específico. Dois entrevistados falaram naquela que **provavelmente** foi a primeira ida ao cinema, Anete e Rui:

"Agora, lembrança de primeiro filme... eu não tenho certeza se esse foi o primeiro filme que eu fui ver, mas foi um filme... Na minha lembrança subjetiva, esse é o primeiro filme que eu vi na vida, mas objetivamente pode ser mentira e não verdade. O primeiro filme que eu me lembro foi num cinema chamado Clímax, aí na Aclimação, e era *Tico-tico no Fubá*, a história do Zequinha de Abreu." (Anete, 50 anos, dona-de-casa)<sup>1</sup>

"Eu me lembro muito bem, a primeira vez que eu fui ao cinema eu morava em Piratininga, uma cidade pequena perto de Bauru, meu pai era juiz de direito lá. Lá pelo quarto ano do grupo, eu devia ter uns nove ou dez anos, depois que eu entrei no ginásio, eu ia todo dia ao cinema, porque tinha permanente, era filho do juiz. E o primeiro filme que eu me lembro bem que eu assisti foi um seriado, que era moda naquele tempo, com 12 episódios. Chamava-se *Escoteiros Heróicos*. Era bonito, a gente usava farda de escoteiro no grupo escolar, então a gente achava aquilo uma coisa!" (Rui, 64 anos, advogado)

A lembrança da primeira vez é garantida se associada a um fato muito emocionante, normalmente um susto, um medo muito grande. É o caso de Maria Amélia que se lembra de ter ido a primeira vez ao cinema com apenas 3 anos de idade, quando ficou em pânico e chorou muito - o filme era *King Kong*. Juvenal também se lembra da primeira vez, aos 6 anos de idade, quando, numa cena típica de faroeste, a carruagem vinha em direção à câmera, ele se assustou e saiu correndo da sala. As duas histórias, na infância, aconteceram numa cidade do interior.

"Eu me lembro do filme porque me assustou. Foi o *King Kong*. Eu até fiz xixi. Era na matinê, foi minha irmã mais velha que me levou. Foi a primeira vez, acho que depois disso eu fiquei muito tempo sem ir ao cinema." (Maria Amélia, 65 anos, dona-de-casa)

Mas maioria dos entrevistados lembra-se dos seriados que eram exibidos na matinê. Os seriados eram filmes de aventura ou ficção científica que na hora de mais emoção e perigo eram interrompidos e só teriam continuação no próximo

---

<sup>1</sup> Anete demonstra aqui o temor de se perder nos desvios de sua memória. Assim, procura deixar claro que esta informação pode estar "objetivamente errada", mas que lhe parece verdadeira em termos "subjetivos".

episódio - que poderia ser exibido apenas na semana seguinte. Os seriados, os desenhos animados e alguns filmes de aventura e comédia definiam o tipo de programação voltada para o público infantil.

A maior parte dos informantes nessa faixa de idade nasceu no interior do Estado de São Paulo e se mudou para a capital na infância ou adolescência. As primeiras lembranças ligadas ao cinema, quase todas durante a infância, costumam ser nestas cidades.

Tanto no interior como em São Paulo, a matinê do sábado ou do domingo era o **programa só das crianças**; o cinema ficava cheio e elas faziam barulho, comiam pipocas, aplaudiam, vaiavam. Na platéia, só crianças, praticamente nenhum adulto - o filme infantil era exclusivamente delas. O programa era basicamente seriado, mas podia ter um "filme principal" depois que era sempre dirigido às crianças. O seriado mantinha a curiosidade por interromper a história num momento de tensão - o que deveria garantir o público do final de semana seguinte na busca de mais aventura e emoção.

Os informantes iam ao cinema com irmãos, primos, vizinhos, ou sozinhos e sempre encontravam-se com outros colegas, amigos, conhecidos, vizinhos. Ao final da sessão, voltavam para casa, normalmente a pé, já que esse programa, quando em São Paulo era quase sempre no cinema do bairro.

Os filmes não são muito lembrados, nem os atores, porque geralmente a programação oferecida era formada apenas pelos seriados. Para os informantes, os "filmes bons" só começaram a ser vistos na adolescência; antes disso, parece que não há muito do que se recordar sobre eles, mas apenas sobre os passeios. Aos poucos, no decorrer da entrevista, começam a surgir nomes de seriados e heróis: Flash Gordon, Dick Tracy, Roy Rogers, Buck Jones, Tom Mix, Beau Geste, Tarzan, Rin Tin Tin, *Cavaleiros Misteriosos*, *Escoteiros Heróicos* e *Os Perigos de Pauline*. Antes do seriado, poderia haver alguma comédia curta, como

*Os Três Patetas* ou *O Gordo e o Magro*, filmes que ainda hoje são exibidos na televisão. No interior, alguns entrevistados reclamam da falta de filmes infantis "classe A", como os de Shirley Temple. No final dos anos 30 e nos anos 40, algumas salas de São Paulo também exibiam seriados na sua matinê.

O seriado tinha a intenção de garantir um público que seguisse passo a passo as aventuras do herói e que fosse ao cinema toda semana, no entanto, nem sempre acontecia o esperado. Para os entrevistados de famílias de baixa renda, a falta de dinheiro para acompanhar semanalmente podia fazer com que desistissem do seriado e só fossem à matinê quando a programação oferecesse um filme completo. Afinal, perder o final da história depois do episódio anterior ter sido interrompido quando a mocinha ia cair num poço, e não saber como tudo acabou, era um desestímulo e tanto. Além disso, em algumas famílias, a matinê das crianças era um programa instituído, garantido, mas em outras, isso não acontecia. Nestes casos, não era comum acompanhar os seriados pelo mesmo motivo. Via-se um episódio e no domingo seguinte não se podia ir ao cinema porque os pais já tinham outro programa, então perdia-se a concatenação dos episódios. Nessa situação, as crianças não se interessavam mais pelos seriados e preferiam ir à matinê que exibisse filmes completos.

Os informantes que costumavam ir ao seriado sentiam-se muito ligados ao cinema desde a infância, a expectativa da semana seguinte, da continuação, do próximo episódio era causa de brigas familiares, de muito choro e de estratégias de ação que garantissem o passeio do domingo. Léo, por exemplo, cujos pais eram operários aqui em São Paulo, mas antes tinham sido lavradores no interior, sempre ajudava a mãe a arrumar a cozinha para poder ir ao cinema.

"Aliás, meus pais, que não conheciam, achava que era uma coisa muito avançada e então tinham medo de deixar a gente ir ao cinema. Então a gente chorava a manhã inteira do domingo, pedindo para a minha mãe, que mandava pedir para o

meu pai, que mandava pedir para a minha mãe, ficava um jogo de empurra entre os dois. E nós chorando, queríamos ir à matinê de domingo. Aí a gente se apressava, fazia todo o serviço, caprichava, lavava a louça para a minha mãe, para ir ao cinema. Aquela época, para lavar a louça era tudo em bacia, não existia nenhuma facilidade. Aí eu e minha irmã íamos ao cinema ali na Vila Alpina mesmo, que era o máximo que era permitido para a gente. A gente se arrumava e ia ao cinema, que era perto do colégio onde a gente estudava. Dava uns 15 a 20 minutos a pé. Isso no começo dos anos 50." (Léo, 55 anos, advogada)

Um exemplo típico de uma sessão infantil era, no interior, a matinê do domingo, às 10 horas da manhã, às vezes, após a aula de catecismo ou a missa. Nessa sessão, as crianças iam sozinhas. Eventualmente, as cadeiras do cinema eram soltas, não ficavam presas ao chão; assim, as crianças podiam fazer muita bagunça e batiam as cadeiras no chão durante a torcida pelo herói ou nas piadas mais engraçadas. O maior barulho era mesmo na torcida pelo mocinho, os berros contra os bandidos, risos e assobios - um comportamento que só acontecia nessas sessões.

Depois da sessão, podia haver um extensão do programa. O principal era a matinê, mas talvez as crianças ainda passassem numa confeitaria para tomar um sorvete ou comer um doce. Muitas vezes, nas cidades de interior e nos cinemas de bairro, ou nos mais baratos do centro, ainda não havia sessão corrida. Assim, a matinê mantinha a sessão dupla, oferecendo dois filmes - por exemplo, um episódio do seriado e um filme completo - ao preço de um ingresso. Em São Paulo, nos anos 40, os seriados restringem-se às salas mais baratas. As mais elegantes do centro - da Cinelândia - e as mais caras dos bairros exibiam filmes completos para o público infantil na matinê. Por exemplo, o cine Pedro II, no Anhangabaú, mesmo não sendo "chique" como os mais novos da Cinelândia, na sessão Zig Zag - ou seja, a matinê do domingo - exibia aventuras, desenhos animados e comédias, mas filmes completos<sup>2</sup>. Assim, desde os relatos sobre a

---

<sup>2</sup> Pelo menos, Marisa, assídua freqüentadora desta sessão, não se lembra de seriados.

infância, percebe-se a valorização diferenciada das salas, com uma divisão criada pelo tipo de programação

Nas sessões infantis, as companhias mais comuns são os irmãos, seguidos dos primos e vizinhos. Mesmo que fossem acompanhados - em uma pequena turma, por exemplo - era comum encontrar-se com conhecidos no cinema, colegas de escola ou vizinhos. Assim, algumas crianças iam sozinhas ao cinema porque sabiam que veriam amigos e colegas. Durante a infância, quase nenhum entrevistado ia sozinho ao cinema e permanecia assim até o final da sessão. A principal exceção fica por conta de Jair, que ia pelo menos uma vez por dia ao cinema e não tinha nenhuma companhia que o acompanhasse nessa alta assiduidade.

"Era o seguinte, quando eu era criança, 8 ou 9 anos de idade, meus pais me atravessavam a rua e eu ia sozinho. E quando eu voltava, eu berrava - como eles tinham a loja - eu berrava, eles estavam na loja, me viam, e aí atravessavam a rua, me pegavam pela mão e me levavam para casa. Então, eu ia ao cinema sozinho. (...) Então, eu encontrava colegas de classe. (...) E mesmo assim, [lembro] muito vagamente [dos colegas]. Era uma coisa solitária que eu fazia." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

Em certas situações, principalmente em São Paulo, os pais acompanhavam os filhos mais novos - crianças menores de 10 anos - ao cinema. Outras vezes, era comum que um primo mais velho ou um tio solteiro levasse as crianças, os "priminhos" ou sobrinhos. Por exemplo, Marisa ia à sessão Zig Zag no cine Pedro II com vários primos e um tio, mais moço que seus pais, que os levava.

Havia também uma outra situação, quando as crianças iam com os pais, nas sessões noturnas, para assistir a filmes adultos. Nessas ocasiões, comportavam-se melhor e não faziam barulho, pois era um programa familiar - não mais um programa infantil. Nem sempre entendiam ou gostavam do filme, mas tinham a vantagem de ter o dinheiro da pipoca quase sempre garantido.

Dependendo do caso, havia uma certa emoção em se freqüentar a sessão dos adultos, mesmo que a criança se sentisse um pouco deslocada pela eventual dificuldade de compreensão do filme.

Algumas vezes, a família podia incentivar o cinema como o "passeio oficial" do final de semana das crianças e dos adolescentes - era quase sagrado: logo depois da missa. Como afirma Marisa, essas eram as duas "obrigações do domingo". Neste caso, a turma de primos ia ao Cine Pedro II onde eram exibidos muitos desenhos animados - como Popeye ou dos personagens de Walt Disney - comédias - Chaplin, O Gordo e o Magro - e filmes de aventura. Nesta sala, ela não se recorda dos seriados e mesmo as aventuras costumavam ser filmes completos com personagens famosos, como Zorro. Para completar o programa do domingo, ainda passava numa confeitaria e depois, finalmente, havia o almoço familiar. Era uma longa manhã dominical: missa, cinema, confeitaria e o almoço que saía mais tarde do que nos outros dias.

Outras famílias também incentivavam; o pai de Maria Nilda era médico no interior e alugava uma frisa no teatro que havia sido transformado em cinema. Neste caso, era um programa diário: toda noite a família ia à única sala da cidade, que exibia um filme diferente a cada dia. Ela afirma que era um passeio cotidiano porque não possuíam rádio em casa mas, por ser um programa tão comum, podia ser interrompido a qualquer momento. Sendo médico, o pai era muitas vezes chamado no meio do filme e, como ia embora, a família toda voltava para casa. Assim, nessa fase, Maria Nilda não prestava muita atenção aos filmes, assistia a alguns que não compreendia e gostava mais do passeio - sair de casa - do que dos filmes em si. Segundo ela, "era o único divertimento que a gente tinha".

Outro exemplo parecido é o de Rui, que aproxima o exemplo de Marisa ao de Maria Nilda. Ia ao cinema toda semana, na cidade do interior, e fazia tanto o programa infantil, a matinê, como o familiar, a sessão noturna. O incentivo vinha

também da profissão do pai que, como juiz de direito, tinha permanente. Além disso, seus pais gostavam muito de cinema, falavam sobre o tema e mantinham a frequência semanal, o que o estimulou a ter grande interesse pelos filmes.

"Eu ia todo dia ao cinema, porque tinha permanente, era filho do juiz. (...) Outra característica é que o cinema era cinema pequeno de interior e tinha a frisa, onde a gente ia, era um *status*. Eu ia sozinho, mas encontrava os amigos lá no cinema. Com um dinheirinho para comprar uma pipoquinha, se desse para comprar, ou uma bala. Tinha que ir e voltar depois porque papai era rigoroso com horário. A minha irmã já era mais nova e não dava, ela não ia junto comigo. E papai e mamãe iam muito também. Porque o seriado passava duas vezes por semana, nesses eu ia sem perder. E vez ou outra ia nos outros dias também. Papai e mamãe iam muito nos outros dias. Os dias do seriado eram terça, que eu tenho certeza, e o outro dia era quinta ou sexta, não me lembro." (Rui, 64 anos, advogado)

Anete foi diretamente influenciada pela mãe, que adorava cinema e não tinha muita companhia porque seu marido não demonstrava grande interesse. Assim, desde muito pequena, acompanhava a mãe. Nessa época, ia ao cinema com uma frequência maior que a média dos outros entrevistados (excetuando Rui e Jair), o que mantém até hoje. Assim que Anete teve idade para acompanhar a mãe, passou a ir ao cinema várias vezes por semana, para ver filmes variados - muitos dos quais eram feitos para adultos e parecia-lhe impossível compreendê-los. Depois do incentivo materno, durante a infância e pré-adolescência, Anete ia muito ao cinema com a empregada - para ter companhia e não ir sozinha - mas, neste caso, tinha que se limitar aos filmes nacionais, já que a empregada era analfabeta.

Para a maioria dos informantes o cinema na infância tinha horário, filmes e comportamentos específicos que o diferencia do programa vivido na adolescência - aproximadamente a partir dos 12, 13 ou 14 anos. Na infância, cinema era na matinê, quase sempre aos domingos de manhã; com outras crianças; com filmes (seriados ou não) tipicamente infantis; com torcida, assobios e bagunça; e, se

possível, como um doce depois da sessão. Em São Paulo, costumava ser no cinema do bairro.

Durante a infância, cria-se certo hábito em relação ao cinema, mas os filmes em si ainda não têm muita importância. É a partir da adolescência que algumas pessoas "se apaixonam", ainda que outras fossem ao cinema só porque "todo mundo ia", porque era o programa típico e mais comum dos adolescentes e principalmente dos casais de namorados. Nesta época, as pessoas começam a ter seus ídolos, seus filmes preferidos, "como todo mundo tinha", ou seja, como parecia inevitável entre os adolescentes nos anos 50.

### Adolescência e juventude, quando o cinema era sagrado

O cinema era um programa especial e divertido, principalmente na fase que os entrevistados classificam como adolescência, juventude ou mocidade. Para alguns, há uma espécie de "passagem" que marca a entrada nessa fase. Um exemplo desse ritual aconteceu na primeira vez que uma informante foi ao cinema à noite, acompanhada pelos tios, numa cidade de interior; o que lhe proporcionou uma emoção especial e a fez sentir-se uma "mocinha".

"O primeiro filme adulto que eu vi, a primeira vez que eu fui ao cinema à noite foi em Barra Bonita, eu fui com os meus tios, os dois já falecidos. Eu tinha 11 anos, foi logo depois que o meu pai morreu. Todo mundo fazia tudo para agradar a gente, aquela coisa toda. Então, uma noite, os meus tios me levaram ao cinema e eu vi *Sangue e Areia* do Rouben Mamoulian com a Rita Hayworth, a Linda Darnell, o Tyrone Power e o Jonh Carradine. Nossa Senhora! Aquilo foi a descoberta! (...) À noite, eu me senti super-importante, prestigiadíssima, né? Porque 11 anos, ir à noite no cinema... e ver um filme bonito. Adorei o filme!" (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Para Jarvie (1978), a adolescência é uma fase de necessidade de interação entre os jovens, com seus pares, no sentido de poder formar o seu grupo (ou consolidá-lo) fora do núcleo familiar. Além disso, e principalmente numa época em que a televisão ainda não existia, a necessidade de aprendizado sobre o mundo era muito influenciada pelo cinema:

"Os adolescentes, portanto, usam o cinema (e são usados pelo cinema) de forma bem diferente das crianças. Adolescentes são mais conscientes [self-conscious], críticos e seletivos quanto ao que assistem, mas é preciso lembrar que a perspectiva do grupo em que se inserem é um fator determinadamente crucial. O adolescente busca a aceitação do grupo e um dos meios são os filmes aprovados pelo grupo. Desta forma, os filmes para adolescentes são meios de formação grupal e de reforço da identidade; e em muito menor escala são fontes de informação ou de valores." (39 - tradução minha)

Em algumas entrevistas, a fase de adolescência ligada aos grupos, turmas de amigos e primos aparece claramente. Além disso, escolhia-se como companheiro de cinema aquelas pessoas com quem se combinava mais, ou seja, que tinham mais ou menos os mesmos gostos. O que, na verdade, pode ser compreendido como uma busca por ser aceito, pois, se seus amigos apreciam os mesmos filmes, há um ponto em comum e uma sensação de pertencimento a um determinado grupo. Até hoje, os entrevistados se incomodam quando gostam de um filme que ninguém gosta, ou vice-versa; a discordância de opiniões instala um desconforto entre os indivíduos.

Para os informantes, durante a "mocidade" aparece o programa que era garantido, cotidiano. Para a maioria, o cinema era o passeio de toda semana. A frequência semanal, durante essa fase, é geralmente acompanhada pela existência da "turma", ou seja, são vários colegas, ou vizinhos, ou parentes (irmãos e primos) que costumam fazer juntos esse passeio. Nessa época, "descobrem-se" os atores prediletos e os filmes inesquecíveis.

As cidades mais prósperas do interior costumavam ter uma programação cinematográfica bastante ágil, em que era exibido pelo menos dois filmes por semana, ou até mesmo um filme novo a cada dia. Normalmente havia só um ou dois cinemas na cidade que garantiam público pela rapidez com que mudavam sua programação. Aliás, como afirmei no capítulo 1, mesmo em São Paulo, a programação das salas mudava quase toda semana e ficavam mais tempo apenas filmes que fizessem muito sucesso. Havia muitos lançamentos até meados dos anos 50, mas no final dessa década, com a decadência dos grandes estúdios e a primeira crise do cinema americano, a quantidade de lançamentos diminuiu e os exibidores não conseguiam mais trocar de filme semanalmente. Em algumas cidades do interior, a programação que mudava diariamente passa a ser alterada apenas uma ou duas vezes por semana.

Esse é um dos temas tratados por Jarvie (1970) ao discutir a situação do cinema nos anos 40 e 50, nos Estados Unidos e na Inglaterra, quando era um hábito semanal. O autor afirma que cada grande estúdio de Hollywood mantinha uma produção que pudesse garantir um filme novo a cada semana, ou seja, 52 por ano. Alguns ficavam muito mais tempo em cartaz, mas eram as grandes produções; a maioria era bem mais barata que filmes como *E o Vento Levou*, os musicais mais famosos, etc, e exibida somente durante uma ou duas semanas. Jarvie coloca que, no final dos anos 50, a produção começa a diminuir pela falta de público decorrente da concorrência da televisão.

"Pode-se lembrar exatamente a atitude: não tanto 'vamos ao cinema no sábado?', mas sim 'qual filmes veremos no sábado?'. A produção dos grandes estúdios era guiada por este padrão: era necessário haver filmes suficientes para fornecer, a cada cinema, 52 mudanças por ano. Quando o fator escolha entrou em jogo, quando o sábado à noite pôde ser desfrutado com a televisão, ou a discoteca, ou seja o que for, forçou-se uma mudança radical na indústria. Muitos cinemas

fecharam, o número de filmes produzidos diminuiu e a produção individual de cada filme ganhou mais atenção." (Jarvie, 1970: 95-96 - tradução minha)<sup>3</sup>

Alguns depoimentos mostram como os entrevistados - pelo menos os "fanáticos" por cinema - faziam para tentar acompanhar a maioria desses lançamentos. Rui, por exemplo, diz que ia todo dia ao cinema, depois da faculdade, assim como Jair afirma ter ido diariamente ao cinema por um longo período em sua vida. Maria Leopoldina, Vera e Léo iam muito durante a semana, ao final do expediente, nos cinemas próximos aos locais de seus trabalhos.

"Eu vim para São Paulo morar aqui com a minha mãe, e aí então eu ia ao cinema, aí eu fui ao cinema assim "adoidado". Eu tinha 16 anos. (...) Geralmente eu ia depois do expediente, que eu trabalhava, na sessão das 6 às 8, ou no sábado à tarde, porque sábado de manhã a gente trabalhava também, ou no domingo." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

O depoimento a seguir fala do final do período em que havia tantas novas produções que entravam em cartaz toda semana. Com a diminuição do número de lançamentos, os informantes perdem o hábito de ir toda a semana, passando, então, a diminuir a frequência.

"Era a programação de todo casal de namorado, era encontrar e ir ao cinema. Até nem tinha o que ver. Os filmes mudavam toda semana. Mas depois começaram a ficar muito tempo." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

Antes disso, no entanto, pode-se perceber alguns comportamentos recorrentes quando a frequência era semanal: o programa era sempre feito na turma de amigos, primos, ou com o namorado - aliás, geralmente com a turma e o namorado. A maioria dos entrevistados ia mais ao cinema do bairro. Durante a adolescência, a turma muda, não são as mesmas crianças que iam juntas à sessão matinal do domingo. Nessa fase, eram filmes inteiros de melhor qualidade,

---

<sup>3</sup> Como a televisão no Brasil demorou mais tempo para se tornar acessível, a diminuição de lançamentos cinematográficos foi anterior à concorrência da televisão.

muitos dos mais famosos até hoje, como *O Mágico de Oz* e os musicais da Metro. O programa ficava mais divertido e emocionante quando a sala escolhida era alguma do centro, que exibia filmes que demoravam a chegar nos cinemas de bairro. O passeio era "especial" nas salas da Cinelândia:

"Um programa que a gente achou o máximo, foi quando passou *Escola de Sereias!* Aí eu já devia ter uns vinte anos, não sei. E a gente foi com aquele grupo assistir no Metro. Era um programa!... porque tinha que tomar o ônibus, ir para a cidade, depois andava para voltar. Tinha as paqueras no meio do caminho." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

Quando os entrevistados entraram na adolescência, por volta dos 13 ou 14 anos de idade, começaram a ir sozinhos ao cinema, seja em São Paulo ou no interior. No começo, iam à sessão das 14 horas, um pouco mais velhos, 15, 16 anos, mudaram para as 16 horas. Assim, as sessões estavam divididas: cada horário era típico de certa faixa etária. Como o cinema era também um local de paquera, algumas regras implícitas, como esta, favoreciam os encontros.

É nessa idade que algumas pessoas realmente se apaixonam por cinema, embora outras afirmem que seu hábito era motivado pela moda e não por um gosto pessoal. Um exemplo deste caso é Antonieta, que não ia com frequência e se contradiz muito durante a entrevista quanto aos seus hábitos. Demonstra que não foi muito influenciada por não se lembrar muito de filmes, atores, ou salas. Igualmente, Roberto e Alzira nunca foram apaixonados pelo cinema, mas durante a adolescência mantiveram uma boa frequência porque era o hábito e a moda da época.

É possível perceber, portanto, que além das escolhas individuais havia uma imposição: **era preciso ir ao cinema porque era a moda, porque todo mundo ia** e, alguém que não costumasse ir, pareceria realmente muito estranho. Ir ao cinema e mais do que isso, conhecer os filmes e os artistas mais famosos,

ter roupas e penteados inspirados em Hollywood faziam parte do capital simbólico entre os grupos jovens.<sup>4</sup>

Se na adolescência, ele "era obrigatório", como afirma Roberto, é nessa fase que outros entrevistados "se apaixonam" pelo cinema. A obrigatoriedade ou a paixão pelo cinema são aspectos típicos da juventude - mesmo que em alguns casos tais elementos estejam presentes na infância ou depois, na idade adulta - e costumam fazer parte da descrição dessa fase da vida dos informantes. Eunice, por exemplo, não tinha esse hábito durante a infância e o adquiriu depois, indo toda semana com a turma de amigas da escola. Desde então, nunca mais deixou de fazer esse programa.<sup>5</sup> Durante a adolescência, o programa era feito com o grupo de amigas e incluía sempre um lanche depois, na casa de uma delas. Era um passeio feminino, só as meninas, diferentemente de outros passeios, como os bailinhos, aos quais costumava ir em grupos mistos. Além disso, o cinema se dividia entre o programa das garotas e o familiar, quando ia às sessões noturnas com os pais.

"E, na matinê, era a turma toda, a gente se encontrava, gente conhecida, da escola. (...) E quando a gente ia ao cinema, nós íamos duas vezes por semana, eu ia uma à noite com meu pai e uma à tarde com minhas amigas. Não era o mesmo filme nunca, é claro, e sempre eram filmes bons." (Eunice, 70 anos, dona-de-casa)

Em outros casos, como o de Rui, a obrigatoriedade do cinema na juventude apenas reforçou e manteve aquilo que acontecia desde a infância. Quando veio para São Paulo, para fazer faculdade, instituiu uma frequência muito alta: ia ao cinema quase todos os dias. Tem uma memória aguçada para filmes, atores e

---

<sup>4</sup> Isso acontecia com o cinema americano e, nas rodas mais cinéfilas, com o cinema europeu: "Godard eu nunca gostei de verdade, eu gostava por vergonha, eu não podia falar que não gostava. Mas acho que nunca gostei de Godard, acho que só da *Chinesa*. Acho que *A Chinesa* eu gostei de qualquer forma, independente de ter vergonha." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

<sup>5</sup> Apenas muito recentemente, quando assinou a TVA, percebeu que diminuiu a frequência

diretores, especialmente em relação aos faroestes. Em São Paulo, o programa era também acompanhado pela turma da faculdade, composta só por rapazes. Como ele mesmo definiu, era um programa masculino, pelo menos até começar a namorar, quando o cinema transforma-se no programa essencial dos casais de namorado.

"[Em São Paulo] Eu ia ao cinema todo dia. Parece mentira, né? Eu e um grupo de amigos, todo dia, sessão das 10. Era ótimo, sentava bem na frente, assim. E assistia a tudo que era filme. Daí, o programa era ir ao Ponto Chique, tomar chope, no Largo Paissandu, onde à meia-noite, nos domingos, saía a Gazeta Esportiva com os resultados do futebol. A gente esperava tomando um chope, comendo alguma coisa, para depois ir lendo no bonde. Ou ia a pé. Esse era um programa masculino, fazíamos depois que deixávamos a namorada em casa. Mas eu fazia mais antes de namorar." (Rui, 64 anos, advogado)

Os entrevistados mais jovens, que atingiram a adolescência na década de 50, logo começaram a ter mais contato com o cinema europeu e o chamado cinema de arte. Carlos, com aproximadamente 16 anos, no início dos anos 50, "descobriu" a cinemateca do Museu de Arte Moderna, na rua 7 de abril. A partir daí, virou "fã" dos filmes de arte que acompanhava toda semana, com uma frequência maior do que ia aos cinemas comerciais. No entanto, era um programa para poucos, não tinha muito público e, para Carlos, era um programa solitário, pois ele não se integrou aos grupos de jovens estudantes, artistas ou intelectuais que costumavam freqüentar a Cinemateca.

Quando perguntados sobre a juventude, fica mais fácil para os entrevistados falarem sobre cinema do que na parte em que estão voltados para sua infância. A vida escolar, universitária e profissional ajuda a criar marcos e definir certas fases que facilitam o trabalho da memória. Os namoros - e também o noivado e o casamento - facilita a definição de épocas e a lembrança de datas. É comum, por exemplo, que os relatos sejam acompanhados de frases como "eu

já estava na faculdade", ou "antes de conhecer meu marido", ou seja, que alguns fatos sejam utilizados como marcas para melhor se discriminar a passagem do tempo.

Esta idéia de que os próprios acontecimentos servem de marcação e ajudam o trabalho da lembrança também aparece em Halbwachs:

"Quando nos lembramos de uma viagem, mesmo não nos lembrando da data exata, há entretanto todo um quadro de dados temporais aos quais essa lembrança está de qualquer maneira relacionada: foi antes ou depois da guerra, eu era criança, jovem, ou homem feito (...) É graças a uma série de reflexões desse gênero que com muita freqüência uma lembrança toma corpo e se completa." (1990: 100-101)

Aqui também se inscreve o cinema, com determinados estilos de filmes e adoração a certos ídolos que ajudam a delimitar a fase da adolescência, diferenciando-a de um período anterior e outro posterior e associando-a a vários outros fatos no decorrer da vida dos informantes. A adoração pelas estrelas e a preferência por alguns estilos de filme - românticos no caso da maioria das "mocinhas" - determinavam o início da adolescência, num indício de que a infância estava acabando.

Maria Leopoldina freqüentava muito cinema, com uma assiduidade que, segundo ela própria, demonstrava como era "fanática". Morava perto do centro, onde trabalhava, e ia às salas desta região. Certamente não só pela proximidade - podia ir a pé - mas, segundo ela, porque eram os "melhores cinemas". Mudou-se para São Paulo aos 16 anos e logo começou a trabalhar. Depois de uma adolescência conturbada, quando viveu com a tia que a proibia de ir ao cinema, resolveu "compensar" ao vir morar com a mãe em São Paulo. Para ela, era muito comum ir depois do trabalho, geralmente na sessão das 18 horas; às vezes tinha companhia, mas ia muito sozinha. Por oposição a outros entrevistados, não era acompanhada por parentes nem colegas de infância, já que não tinha primos da

sua idade em São Paulo e suas amigadas estavam mais restritas ao trabalho ou aos cursos que fazia na época. Além disso, como era muito fanática, nem sempre tinha companhia para todos os filmes que queria ver e rever.

Maria Leopoldina recorda-se de uma sessão ao meio-dia no cine Marabá que costumava freqüentar, trocando o almoço pelo cinema. Conta que não era muito comum, nem "pegava muito bem", uma mulher ir ao cinema sozinha, mas tentava não se afetar por isso, pois o que considerava mais importante eram os filmes. Na época, era comum que os homens fossem ao cinema sozinhos, mas para as mulheres, isso era considerado um tanto suspeito.

"Mas eu não tinha o menor preconceito em ir sozinha, eu queria ir ao cinema. (...) Bom, os anos 50 para mim foram os anos dourados do cinema porque eu era livre e desimpedida, com ou sem namorado eu ia... [ao cinema]" (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Ela vive, durante seus "anos dourados", algo semelhante ao que Hoggart descreve em *The Uses of Literacy* (1971). Para as adolescentes das classes trabalhadoras inglesas mencionadas no livro, o cinema ocupa o espaço de liberdade individual entre a escola e o casamento. Depois de casadas, a vida passa a ser dura e cheia de sacrifícios, levada cotidianamente entre a função de mãe, esposa e dona-de-casa.

"Elas [as adolescentes] parecem preencher o espaço entre o término da escola e o casamento com idas ao cinema três vezes por semana para ver os 'musicais' ou 'dramas românticos', com histórias de amor fantasiosas e sucessivas visitas ao 'Palais', 'Mecca' e 'Locarno' ou aos Banhos Públicos. (...) Essas garotas têm um curto período de florescimento, apenas poucos anos durante os quais não têm responsabilidade alguma e um pouco de dinheiro para gastar. Elas logo parecem estar envolvidas na crisálida de um sonho adolescente. Tudo o que escolhem fazer parece urbano e comum; seria difícil manter sua atenção por muito tempo com qualquer coisa que não fizesse parte do sonho." (1971: 50-51 - tradução minha)

Outros autores ressaltam a importância que o lazer assume na vida dos jovens como o espaço de liberdade fora do ambiente do trabalho, da escola ou da família (Magnani, 1984 e Abramo, 1994). Assim, se o cinema era uma das maiores diversões, não seria de se espantar que atraísse principalmente um grande número de jovens. Mas é preciso notar que em muitos casos os informantes não apenas têm o cinema como o lazer mais constante durante essa fase, mas eles sentem-se encantados de tal forma que nunca mais deixam de considerá-lo uma de suas grandes paixões - mesmo que a "realidade da vida" tenha tirado o hábito de ir ao cinema toda semana e substituído pelo "de vez em quando", pela televisão ou videocassete.

Para Maria Leopoldina, a melhor fase do cinema em sua vida foi antes de se casar. Outros entrevistados, principalmente mulheres, fazem uma associação semelhante ao relatar que deixam de ir ao cinema, ou que pelo menos diminuem a frequência, na época em que se casam ou têm o primeiro filho. Seja como for, a vida familiar ocupa parte do tempo usado com o lazer - talvez seja possível afirmar que a realidade cotidiana se impõe, tirando parte do espaço antes reservado à fantasia. Para quase todos informantes, a fase de mais assiduidade com relação ao cinema é sempre o que denominam "juventude".

Outros informantes costumavam ir às salas do centro, na sessão das 18 horas, depois do expediente. Vera, por exemplo, tinha por companhia os colegas do trabalho, ou seus primos e amigos em geral. Reforça que preferia ir com determinadas pessoas, aquelas que tinham um gosto parecido ao seu. Quando ia aos finais de semana, ficava passeando a pé pelo centro, vendo vitrines, depois ou antes da sessão. Embora o cinema não exigisse roupas tão especiais quanto o teatro, era preciso ir sempre "mais arrumadinha" do que no dia a dia. Vera também busca ressaltar que esse programa não era comum só entre os jovens, os mais velhos também iam muito.

Muitos entrevistados que durante a adolescência trabalhavam de dia e estudavam à noite também encaixavam o tempo do cinema no cotidiano. Às vezes entre o trabalho e a aula, outras vezes, faltando à primeira aula da noite, outras vezes mesmo faltando ao trabalho na parte da tarde. Normalmente, esse tipo de arranjo exigia que se fosse ao cinema perto do trabalho ou da escola:

"Depois que começamos a trabalhar, a gente ia muito ao cinema juntas [ela e sua irmã]. Final de expediente, a gente combinava e ia ao cinema, que muitas vezes ainda dava tempo de pegar a primeira aula, entre o trabalho e a escola. Era tudo pertinho. E depois, já tinha disso do trânsito ficar mais livre mais tarde, para voltar para o bairro e pegar escola. Então, às vezes a gente não tinha a primeira aula, ou matava a primeira aula para ir ao cinema. O cinema era mais importante." (Dalva, 56 anos, folclorista)

Havia, na verdade, dois tipos diferentes de programas, aquele do final de semana, que incluía um passeio maior no centro da cidade e o do final do expediente, como neste exemplo acima, antes da escola. A turma de cada programa podia ser diferente, o final de semana permitia o passeio de namorados, e o do dia a dia incluía colegas de trabalho ou escola.

Alguns informantes não se lembram muito dos filmes da adolescência. Em alguns casos, o cinema não foi muito marcante; o que domina certas lembranças é o programa posterior. O "chique" eram as casas de chá, passear por lá, tomar lanche. Para Elza<sup>6</sup>, o cinema não teve muito destaque em sua vida, mas recorda-se como sendo o programa "das meninas", que iam juntas e preferiam ver filmes românticos. O importante, para alguns informantes, era ressaltar que São Paulo era outra cidade, mais calma, e que indo ao cinema perto do seu bairro encontravam pessoas conhecidas. Repetem várias vezes ao longo da entrevista que era um ambiente menos perigoso e melhor do que a cidade atual.

---

<sup>6</sup> Esta informante afirma diversas vezes que nunca foi "fanática" por cinema, mas recorda-se de ter uma frequência semanal, de vários filmes e estrelas, demonstrando um interesse maior do que o declarado.

Depois do cinema, havia muitas vezes a continuação do passeio. Rui destaca que o programa era condicionado pela situação econômica pessoal do momento: se tinha recursos suficientes, levava a namorada para tomar um sorvete, caso contrário, para "disfarçar", levava para uma volta na praça. Alguns entrevistados costumam lembrar essa situação em que outras pessoas podiam ter um passeio à saída do cinema, mas que não o faziam pela simples falta de dinheiro - se isso acontecia na infância quanto ao sorvete ou à pipoca, acontece também na juventude quanto às confeitarias.

A entrevista de Rui e Marisa - assim como outras - foi feita numa só, ou seja, o casal foi entrevistado em conjunto e não cada um em separado, pois preferiram assim. Durante a entrevista um ajudava o outro a se lembrar de certas coisas: "você lembra disso?", ou "conta aquela vez que...". Outras vezes, em que discordavam, no meio de sua pequena discussão mostravam pontos de vista diferentes, confusões e esquecimentos, como no caso do piano do cine Marrocos<sup>7</sup>. Além disso, às vezes falavam ao mesmo tempo, cada um contando a sua parte na história. Assim, Marisa havia se recordado da variação de faixas etárias de acordo com o horário da sessão. Nesse momento, Rui lembrou-se que, quando tinha por volta de 20 anos, a sessão valorizada voltava a ser a das 16 horas pelo tempo que se dispunha para namorar depois do cinema. E Marisa tenta concluir afirmando que, aos finais de semana, na Cinelândia, a sessão mais cheia de jovens era às 16 horas, pois a partir das 18 horas o público adulto lotava as sessões - embora essa questão varie de acordo com o horário estipulado pela família em cada caso. Há algumas contradições nos discursos, são memórias confusas, reconstruídas ao longo da entrevista e onde é possível perceber que um dado a mais pode modificar o que foi dito antes. Se primeiro parecia, pelo depoimento de Marisa, que conforme a idade aumentava, a sessão escolhida ia

---

<sup>7</sup> Como foi ressaltado no capítulo 1.

mais para o final da tarde, depois aparece a informação de que o melhor horário, para os jovens, era às 16 horas. Para eles, está tudo perfeito e muito bem explicado. Falam rápido, muitas vezes ao mesmo tempo, e chegam a uma conclusão. Pronto, era assim. Não há mais o que explicar quando tudo parece tão óbvio.

"Nós já éramos bem adultos e a sessão das 4 às 6 era a mais chique. Pelo tempo que se dispunha depois. Porque entregava-se as namoradas muito cedo, naquela época. Na casa da Marisa, no máximo às 10 horas. Das 4 às 6, sai do cinema dá uma andadinha, vai bebericar ou comer. Era o tempo depois de pegar a condução e chegar em casa na hora. Era a sessão chique, a das 4." (Rui, 64 anos, advogado)

"Tanto que era a mais cheia [a sessão das 4]. Das 6 às 8 era o pessoal mais velho, os brotos, 16, 18 anos era das 4 às 6. (...) Mais nova, era sessão das 2 só." (Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

Conforme as perguntas eram feitas, iam se lembrando de outras coisas e um estimulava a memória do outro. No começo da entrevista, Marisa não se recordava da sessão dupla, mas depois lembrou que ela existia na matinê do cine Santa Cecília. Depois, começam a rememorar fatos da sua vida pessoal que aparecem associados ao tema do cinema: como se conheceram numa fila de ônibus, como ficaram noivos depois do cinema, na praça, etc.

"M - Eu me lembro da gente ir ao Majestic e depois ir ali para o Trianon. Passear, conversar. Bater papo.

R - Foi lá que nós ficamos noivos. Você conhece esse jardim, do lado do Trianon? (...)

M - Uma coisa que era muito comum, era marcar o encontro com o namorado na porta do cinema. Você via uma porção de rapazes esperando as namoradas chegarem."

Pela falta de dinheiro e morando num bairro operário que tinha as maiores salas da cidade, Romeu durante muito tempo só conheceu os cinemas do Brás. Na sua infância e até o final da década de 50, ainda havia sessão dupla, ou

apenas uma no final da tarde e outra à noite, durante a semana, e sessão corrida aos sábados e domingos. Acostumado a fazer tudo a pé e a se restringir ao bairro, uma grande emoção foi pegar o ônibus sozinho para ir a um cinema mais distante, onde passava um filme que queria muito assistir.

Para Romeu, assim como para a maioria dos informantes, a matinê do domingo era um grande programa pelo qual esperava ansiosamente durante toda a semana. Até por volta dos 14 anos, ia muito com seu irmão e a turma do bairro. Mas, depois dessa idade, seus vizinhos interromperam os estudos e ele continuou. Nesse momento, começa a se distanciar desses amigos que "só falavam de futebol" numa época em que se interessava muito pelo estudo. Esse interesse o separou do grupo e, a partir daí, o cinema torna-se uma atividade solitária, como tantas outras, pois afirma que nem mesmo quando entrou na faculdade voltou a ter uma sociabilidade maior, ter amigos para passear, etc. Se na infância ia muito ao cinema quando o seu time perdia um jogo para esquecer essa tristeza, depois, adulto e recém-formado, ao começar a dar aulas na universidade, ia para se acalmar, antes de lecionar, porque no início ficava muito ansioso e tenso. Como outros informantes, procura destacar que a cidade era muito diferente, mais tranqüila; e o cinema, neste contexto, revestia-se de uma emoção especial incomparável aos dias de hoje. Mais uma vez, o instrumento da comparação "ontem X hoje" permeia o discurso e muitas vezes parece auxiliar o trabalho da memória.

"E normalmente o programa do cinema era um programa de amigos, aqueles com quem você jogava o futebol de rua. A gente jogava bola no meio da rua, os carros passavam de vez em quando. Quando apontava um carro, quem estava com a bola parava. Deixava o carro passar e continuava a jogar bola, no meio da rua, não precisava nem ter campo de futebol de várzea, era uma outra vida. Normalmente quem ia ao cinema eram esses amigos das peladas de rua, dois três, quatro amigos. E sempre clube do Bolinha, menino com menino, menina com menina. (...) Hoje eu não consigo encontrar um similar para uma matinê de cinema do meu tempo. Que era um programa, você esperava a semana inteira para ir na matinê. Hoje não tem mais isso. (...) [Quando ia ao cinema na

juventude, com uns 20 anos] Sempre sozinho. (...) Eu não me lembro de companhia. (...) Mesmo a partir de 59, quando eu entrei na Faculdade de Economia, eu já tinha comigo um sentimento de isolamento. Eu nunca fui muito extrovertido, ou muito sociável. Então, companhia feminina nunca existiu e os meus amigos, eu me isolei dos amigos do Brás com 14 anos e nunca fiz amigos de fazer programa juntos na faculdade." (Romeu, 52 anos, advogado)

Carlos foi um entrevistado que começou a ser atraído pelo cinema europeu muito jovem, quando ainda estava no segundo grau. Ele freqüentava a Cinemateca, que tinha uma programação constante, quase diária que atraía alguns jovens interessados no cinema de arte e que assistiam a filmes do seu acervo. Mas esse era um programa que fazia sozinho, embora visse na mesma Cinemateca muitas pessoas que tinham sua "turminha". Pela falta de dinheiro - e talvez pela falta de companhia - geralmente saía da sessão às 22 horas e voltava direto para casa. Este era o seu passeio mais comum e explica isso pela questão do preço, pois pagava uma anuidade como sócio da Cinemateca, o que a tornava bem mais barata que outras salas ou tipos de programa.

Um dos aspectos que se pode perceber neste caso, assim como no exemplo de Romeu e de Maria Leopoldina, é a solidão. Para esses informantes, que alguma (ou algumas) fase da vida foi marcada pela solidão, pela falta de colegas ou de namorado (ou namorada) para passear, o cinema era um dos poucos programas possíveis. Por um lado, talvez porque sentar-se numa sala escura para assistir a um filme seja um passeio mais fácil de se fazer sozinho do que, por exemplo, ir a um bar ou a uma festa. Independentemente da sensação de solidão, outros entrevistados mencionam que o cinema traz sempre a possibilidade do programa individual, amenizado pela companhia difusa de outras pessoas que acompanham a mesma história. Por outro lado, talvez seja possível questionar essa simples explicação, se se considerar que a própria solidão poderia levá-los ao cinema em busca de fantasia, sonho e distração.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Como vou discutir no próximo capítulo.

De qualquer forma, o programa solitário permite uma liberdade total de escolha, sem precisar combinar com mais ninguém que filme, sala e horário. Mas como algumas informantes ressaltaram, não era muito comum mulheres sozinhas no cinema e, de fato, há mais entrevistados homens que costumavam ir sozinhos ao cinema - alguns faziam isso desde a infância.

"- E você ia sozinho?

- Ia. Eu nunca fui muito enturmado, sempre fui um cara assim mais ou menos sozinho, ou com um amigo. Eu tinha muitos amigos, muitos conhecidos, me relacionava muito bem com todo mundo, mas nunca fui de sair muito em turma. Eu ia quando queria e voltava a hora que quisesse." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

Anete recorda-se de uma longa e tradicional programação, quando a sessão apresentava primeiro um cine-jornal, depois um curta metragem, um trailer e, finalmente, o filme em si. Fala daquela que foi sua primeira experiência mais próxima de um cineclube, que era um clube na sinagoga do bairro, onde descobriu sua atração pelos filmes europeus. Depois dessa curiosidade desperta, passou a freqüentar também, junto com as colegas da escola, as salas da Liberdade e o cinema japonês tornou-se uma de suas paixões.

"Sempre tinha no cinema o seguinte... eu não ia aos domingos com a minha mãe. Domingo era a matinê que tinha os seriados, isso eu ia já com as minhas amigas ou com a empregada. Mas com a minha mãe, eu ia no cinema durante a semana, à tarde. (...) Era costume tocar o gongo, que agora não existe mais, abria a cortina, aí tinha um ou dois jornais, um nacional e um estrangeiro. Um que era da Alemanha, outro de não sei onde, falado em português, mas o jornal vinha feito do estrangeiro. Depois passava um negócio que chamava *short*, *short* de curta, aí é que era... eu babava com esses *shorts* porque às vezes eram curtas do Walt Disney mostrando, por exemplo, um animal. Que nem tem a série *Os Bichos* na televisão, de natureza, ecologia, naquela época era assim. (...) Depois do *short*, vinham os trailers e depois era o filme. (...) A sinagoga tinha um salão em baixo que não era usado, só para festas. Então, o salão está ocioso, a gente sempre fez grêmio, clubinho e, lógico, sempre tinha alguém que tinha uma máquina de projetar filmes. A gente alugava... então eu me lembro que o primeiro filme que eu assisti assim com essa maquininha que tinha que parar para trocar o rolo, em cadeiras simples, num salão simples, foi *A Carta* com Louis Jordan, a história é do Somerset Maugham. (...) Não tinha tela, puseram um lençol, como era um salão com um palco e uma cortina, eles pregaram com alfinetes um lençol branco na

cortina, o projetor lá no fundo e as cadeiras assim." (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Nesta entrevista, Anete constrói seu discurso de forma a explicitar como se tornou cinéfila. Como está acostumada a dar entrevistas - embora afirme que esta foi "especial", muito mais divertida, que foi mais ouvida do que no caso dos jornalistas, apesar de não compreender bem o objetivo deste trabalho - ela praticamente direcionou a entrevista, passando muitas vezes por temas e assuntos inesperados. Assim, conta sua história pessoal de modo a revelar uma explicação para sua cinefilia: uma constante e crescente descoberta do cinema e de suas possibilidades.

E como escolher o filme, a sala, o horário? O horário estava muitas vezes determinado de antemão, pelo hábito. Ou seja, por exemplo, todo sábado às 16 horas: cinema, sem grandes dúvidas ou variações - aliás, este parecia ser o horário preferido dos adolescentes. O jornal não era o maior informante sobre a programação. Como pude verificar, entre 1945 e 1955, a página de cinemas se restringia basicamente aos anúncios classificados que as salas publicavam. Não havia, como atualmente, uma sessão do jornal que listasse todas, com o endereço, nome dos filmes, etc. A partir de 1950, a Folha da Manhã já oferece um quadro com o nome das salas e o filme em cartaz, mas só a partir de 1955 começa a ter este serviço de forma completa, incluindo os endereços das salas. Assim, na maioria das vezes, apenas os maiores cinemas tinham sua programação veiculada no jornal; a maioria fazia isso apenas uma vez por semana, ou com uma frequência menor.

Em termos de informação sobre os filmes, resumos, críticas, etc, o jornal era acompanhado pelas revistas sobre cinema. Era principalmente em O Estado de São Paulo e nas revistas especializadas que apareciam as primeiras notícias

sobre filmes novos. Claro que outra grande fonte de informação era o "boca a boca", os comentários e opiniões de conhecidos.

O método mais comum dos entrevistados para escolher o filme e a sala era muito simples. Quem ia aos cinemas de bairro, costumava passar ali em frente várias vezes durante a semana. Como ficava numa rua movimentada, podia estar no caminho da escola, ou perto da igreja, ou ao lado do ponto do bonde, etc. Passando em frente a sala, cada pessoa informava-se sobre o que estava sendo exibido, ou o que viria a seguir. Ou então, se o cinema não estivesse no caminho cotidiano, quando o informante ia numa semana já procurava saber o que seria exibido na semana seguinte. Neste contexto, o jornal e a revista tornavam-se desnecessários, pois a programação estava afixada na própria entrada do cinema - como até hoje, havia sempre os cartazes do próximo filme com uma placa: "a seguir".

Quem freqüentava as salas do centro também seguia o mesmo método, passando em frente ao cinema antes ou depois do trabalho, ou quando passeando pela região, saindo de outro cinema, etc. Aqui, no entanto, muitas vezes os jornais ou revistas tornavam-se mais importantes, pois era possível se informar sobre a programação mesmo que o indivíduo não freqüentasse o centro no seu cotidiano de trabalho.

Alguns mais "fanáticos" por cinema, no entanto, logo desenvolveram o hábito de ler críticas:

"Eu me lembro que eu lia todas as críticas, o meu pai comprava o Estadão e A Gazeta, ele comprava A Gazeta Esportiva para mim, porque eu sempre fui fanático por futebol. Eu lia, no domingo - eu estou fazendo confusão de datas, é uma memória que está me vindo - mas desde muito criança, uns 10, 11 anos, sei lá, eu lia as críticas do Estadão. E, no domingo, tinha uma sessão em que se fazia uma sinopse com uma espécie de crítica e uma cotação dos filmes que iam entrar em cartaz. As pessoas que eu me lembro que eu lia era o Rubem Biáfóra, a Ida

Laura, o Carlos M. Mota, era esse pessoal. E li durante muitos anos, não me lembro quando eu comecei a ler."(Jair, 53 anos, psiquiatra)

No entanto, quanto ao critério de escolha, é muito comum que os informantes afirmem que eles simplesmente não escolhiam o filme, iam ao cinema e pronto. Chegando na sala, estavam dispostos a assistir a qualquer filme, fosse ele qual fosse. Assim, principalmente quanto ao cinema do bairro, o passeio era ir ao Cine Cruzeiro, por exemplo, e ver o que estivesse em cartaz. Havia muitas vezes uma escolha um pouco maior quanto às salas do centro e a escolha podia ser decidida através de uma rápida caminhada em frente a algumas salas - o fato de estarem concentradas numa região facilitava o processo.

Apesar das muitas variações, dos solitários, do programa com a mãe ou a empregada (como Anete mencionou), o cinema na adolescência costumava ser de dois modos: ou com a turma, que muitas vezes era só de garotas ou só de rapazes, ou com o (a) namorado (a). Aliás, o que não era excludente, normalmente incluía o grupo de amigos e o companheiro - o que diferencia o programa da fase adulta, basicamente em casais e à noite. Muitas vezes, era feito dessa forma para que a família permitisse que a garota fosse com o namorado, caso contrário, teria que levar "vela" - normalmente a (o) irmã (o) mais jovem, como mostrarei a seguir.

### **Censura e proibição**

O cinema americano, segundo os informantes, até os anos 50 era "muito comportado". Alguns inclusive mencionam o Código Hays, uma regra de decência estabelecida na década de 30, promovida pelo senador Hays, que controlava tudo o que era permitido aparecer nos filmes. Assim, não havia cenas de sexo, nem beijos muito longos, nem nudez, etc. Depois de 1935, além do código Hays havia

a Catholic Legion of Decency e a American Legion que faziam protestos e piquetes nas portas dos cinemas que passassem filmes considerados imorais ou maus exemplos para os jovens. Os políticos ligados a essas associações tinham meios de fazer pressão econômica além das manifestações e podiam, pela sua força política na época, arruinar a arrecadação de um filme - coisa que não interessava nem um pouco aos estúdios de Hollywood<sup>9</sup>.

"Os homens das finanças fundaram então a M.P.A.A. (Associação dos Produtores e Distribuidores Americanos), organizada por William Hays, um puritano rígido e chefe do Partido Republicano. (...) O 'czar do cinema', como lhe chamaram, dirigiu durante 20 anos o 'Hays Office' e ligou o seu nome a um 'Código de Pudor' redigido por um jesuíta, o Padre Daniel A. Lord. O 'pudor' não era tanto um fim como um meio, que serviu para transformar o cinema em instrumento de propaganda e glorificação do tipo de vida dos Estados Unidos e dos seus principais produtos industriais. O cinema transformou-se em caixeiro viajante, aplicando a fórmula de Hays: 'A mercadoria segue o filme; onde quer que penetrem os nossos filmes vendemos mais produtos americanos'. (...) O 'Código Moral' de William Hays, promulgado em 1930, permanecera durante algum tempo quase letra morta. Depois de 1935, o domínio financeiro sobre a indústria reforçou-se e a 'Decency Legion' fundada, a instâncias do papa, pelos bispos norte-americanos, desencadeou uma violenta campanha que levou à aplicação rigorosa do 'Código'." (Sadoul, 1983: 252 e 286)

Para o historiador francês do cinema, George Sadoul, este aspecto da decência liga-se intrinsecamente ao fato do cinema americano ser, acima de tudo, uma propaganda. O Código de Decência não era tanto uma questão de moral ou simples censura; mais que isso, os filmes passariam a veicular e vender imagens e produtos de uma sociedade limpa, bela e sem conflitos. Não que se mudasse totalmente o seu conteúdo, mas mesmo o gângster (quando na pele de "mocinho" do filme) passa a ser, no fundo, um bom homem. O principal ataque do código era quanto à insinuação de situações de sexo ou à sensualidade das atrizes. Nessa época, as atrizes mais famosas e promovidas deixam de ser as "vamps" e aparecem outras com estilos bem comportados - como Doris Day e seu tipo

---

<sup>9</sup> v. Jarvie, 1978

"eterna virgem". Mesmo assim, não houve como apagar a sensualidade de muitas estrelas durante toda a história de Hollywood.

Alguns informantes sabiam da existência do código e o associam às cenas mais contidas no aspecto sexual. Lembram-se que, na maioria das vezes, não aparecia gravidez nos filmes, que era tudo muito reprimido e comportado - principalmente se comparado aos filmes posteriores, a partir dos anos 60. Ao longo da entrevista, começam a perceber que, por mais que os filmes contassem histórias de amor, não havia muita sensualidade.

Mesmo com esse rígido controle da produção norte-americana, a maior censura estava aqui mesmo, no Brasil, e tanto em São Paulo como nas cidades do interior, havia uma oposição ferrenha a certos filmes. Havia publicações, como a revista Lar Católico, que forneciam o índice com os filmes considerados imorais pela Igreja Católica e algumas famílias se guiavam por essa lista. Outras pareciam ter os seus próprios modos de escolher o que era proibido e como controlar o comportamento dos rapazes e, principalmente, das garotas.

Havia também formas de atuação da Igreja Católica que não eram percebidas conscientemente pelos entrevistados como uma espécie de censura, parecia-lhes, muitas vezes, apenas uma crítica de cinema:

"Eu me lembro que desde muito criança eu lia as críticas nos jornais. Tinha uma coisa que eu me envergonho terrivelmente. Às sextas-feiras, no jornal A Gazeta, tinha aquela tira do professor Mingus que eu lia sempre e em cima da tira tinha uma coisa que eu não sabia que era feita pela Igreja, pelos padres, que se chamava 'Orientação Moral dos Espetáculos'. Então, eu lia aquilo às sextas-feiras e aí estava escrito 'recomendável', ou 'desaconselhável', ou 'condenado'. E eu fazia a leitura e não sacava que a coisa era vista pelo aspecto moral, religioso. Para mim, era só uma crítica, então, quanto punha 'condenado' eu dizia 'ah, esse filme não deve ser bom'. Mas eu lia." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

Várias histórias sobre as proibições sofridas pelos entrevistados, principalmente as mulheres, foram relatadas. Entre essas, um caso um tanto

extremo, quando Maria Leopoldina teve que morar com sua tia por um período. Ela já estava ficando apaixonada pelo cinema, mas a tia era radicalmente contra e não proibia apenas certos filmes, mas **qualquer** filme - a ponto de nem um padre conseguir convencê-la a deixar a sobrinha ir ao cinema. Parece que apenas reforçou o interesse de Maria Leopoldina que, ao vir para São Paulo e se libertar dessa tia, ficou fanática por cinema.

"Quando ele [o pai] morreu, eu fui para Garça morar na casa da minha tia e fazer ginásio lá. Mas minha tia era muito repressora, demais, e ela proibia de ir ao cinema. E eu adorava cinema, então as meninas, minhas amigas assistiam aos filmes, me contavam todos os filmes e eu colecionava páginas de revista com fotografia de artista, tudo que elas faziam eu fazia também, só que ver o filme eu não via. Eu só fui muito a cinema depois que eu vim para São Paulo. (...) Ela proibia porque achava imoral. E a escola lá era dirigida por padres, escola particular. E o padre foi na casa da minha tia pedir para minha tia por favor deixar eu ir ao cinema no domingo porque na matinê iam passar *A Canção de Bernadette* que era a história de Bernadette Soubirous, que teve uma visão de Nossa Senhora, aquela coisa toda. Então, ele falou para ela que eu merecia ir porque eu era boa aluna, fez lá um série de elogios para mim, para justificar o pedido dele, provavelmente. E pediu para ela que deixasse eu ir. Ela concordou, conversou com o padre, o padre foi embora. Mal o padre Antônio saiu de casa, ela entrou, veio para mim e falou "Se você pensa que eu vou deixar você ir ao cinema para ver uma sem-vergonha - ela disse outro nome, de quatro letrinhas - **Erro! A origem da referência não foi encontrada.** fazer papel de Nossa Senhora, você está muito enganada." (...) Ela achava que era um sacrilégio uma atriz de reputação duvidosa, na opinião dela nem um pouco duvidosa, fazer papel de santo, de mãe de santo. Então eu vivi 4 anos naquela casa desse jeito, sabe?" (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Ao mudar-se para São Paulo, pôde, finalmente, ver "tudo quanto é filme" e compensar o tempo perdido. No caso de Antonieta, no entanto, o controle exercido pela mãe era constante. Podia ir ao cinema, mas alguns filmes eram proibidos; não podia ir sozinha com as amigas e muito menos apenas com o namorado, era preciso que alguém a levasse, normalmente, uma tia solteira. Depois dos 17 ou 18 anos, tinha permissão para ir com a turma de colegas, mas jamais só com um rapaz - para ir com o namorado era sempre necessário levar "vela", a irmã mais nova, ou a "tia solteirona". Durante a entrevista, ela se

contradiz muito, às vezes afirma que obedecia e não assistia aos filmes proibidos, outras vezes, que a curiosidade a levava a mentir para a mãe.

Antonieta volta ao tema do controle exercido pela família e das proibições o tempo todo na entrevista, mesmo quando eu tentava, insistentemente, mudar de assunto. Parecia achar que esse era o tema central da pesquisa e ficava como que se desculpando pelas proibições maternas dizendo que todos os pais eram assim naquela época. No entanto, se isso realmente acontecesse, *E o Vento Levou* teria sido um fracasso, pois este era um dos filmes proibidos; e ela parece ter sofrido muito por não o ter visto na época (junto com todos os filmes de Greta Garbo, também proibidos). Antonieta teve mais liberdade quando começou a trabalhar e principalmente depois do casamento - o que a difere de outras entrevistadas que reclamam ter perdido muito de seu tempo de lazer depois de casadas e do nascimento do primeiro filho.

"Mas depois, quando nós ficamos mocinhas, aí a gente ia, eu e minhas irmãs, umas tias solteiras que moravam conosco. Quando tinha namorado, tinha que levar as tias junto. Não podia ir sozinha de jeito nenhum. Eu nunca fui ao cinema com meu marido sozinha antes de casar, né? Mamãe não deixava. (...) Depois ela começou... liberar mesmo nunca, para ir sozinha, nem com o meu marido, que eu estava noiva, e ela não deixava eu ir sozinha. (...) Depois as coisas começaram a mudar, eu fiquei mais moça, mais velha, comecei a trabalhar, fiquei mais independente. (...) Mamãe foi severa, mas ela evoluía também. Mas naquele tempo, há tantos anos atrás, ela tinha que seguir aqueles costumes. Eu acho que não foi mau, foi bom até. Eu achava muito gostoso, a gente ia passear de tarde, ia ao cinema na sessão das 4, depois ia tomar um chazinho. (...) Tive "vela" até casar. Ele tinha carro, eu não podia entrar no carro dele, sozinha com ele nunca, só quando casei. (...) *E o Vento Levou* ela não deixou a gente ir (...) porque tinha o parto, aquele parto, acho que a Scarlet O'Hara teve uma criança, então tinha a parteira, ia levar os panos, essas cenas, por isso ela não queria deixar a gente ver. (...) Eu ia no cinema com o namorado, eu nunca mentia para mamãe, mas ela perguntava onde eu tinha ido e eu dizia que tinha estado na casa da minha sogra... Era tudo muito diferente, muito vigiado. Mamãe era ótima para gente, mas não tinha esse papo que hoje a gente tem com os filhos de jeito nenhum. Quando eu fiquei menstruada, eu não sabia o que era." (Antonieta, 68 anos, dona-de-casa)

Antonieta é a única entrevistada que sofria um controle materno tão rígido, mas Vera conta que seu primo tinha o mesmo tipo de problema. O tio

acompanhava os filmes que eram proibidos pela Igreja Católica, mas o primo mentia, dizia que havia ido a outro lugar, ou visto outro filme. Dessa forma, tinha sua estratégia de lidar com o pai e suas proibições, mas para Vera, aquilo era impressionante, pois sentia-se com muita liberdade em sua casa e considera que sua mãe estava "adiante do seu tempo". Recorda-se que chegou a deixar o primo em maus lençóis por ter contado ao tio que tinham assistido a *Ana Karenina*; qualquer filme de Greta Garbo estava na lista negra da igreja e este, em que faz o papel de uma mulher adúltera, era considerado pelo tio "um filme deletério". Vera lembra-se que muitos livros eram igualmente proibidos. Para ela, o primo parecia bem mais esperto porque sabia sempre como mentir e inventar desculpas a seu pai, enquanto ela, que tinha "a maior liberdade" com sua mãe, nunca soube mentir bem.

Alguns pais controlavam o comportamento das filhas, não as deixavam sair sozinhas à noite, nem ficar a sós com um rapaz no carro, mas não controlavam diretamente a qual filme podiam assistir, a censura oficial era o único controle, principalmente pelas idades limites para cada filme. Para a maioria das informantes mulheres, os pais delimitavam um horário dentro do qual tinham que chegar em casa. Havia também, em alguns outros casos, a proibição de que a moça fosse sozinha ao cinema com o namorado, era necessário que mais gente os acompanhasse. Muitas vezes, a presença de outros casais de namorados - irmãos, amigos - já era mais que suficiente.<sup>10</sup>

A própria censura oficial era muito freqüentemente burlada. As meninas sempre se disfarçavam, vestiam uma roupa mais séria, maquiavam-se, usavam chapéu, etc, e acabavam assistindo ao filme que quisessem, mesmo se fosse

---

<sup>10</sup> É importante ressaltar que esse tipo de restrição e controle familiar não era igual para todos. Primeiro, as moças eram mais controladas que os rapazes, depois algumas famílias eram muito rígidas e outras não. Além disso, para algumas, o cinema era um passeio perigoso, para outras, o cinema era liberado, mas os bailes não eram bem vistos.

proibido para 18 anos antes de chegarem a essa idade. Para os rapazes, esse disfarce era bem mais difícil.

"Um filme que eu me pintei para assistir porque eu não tinha idade, era *Gilda*, eu e a minha amiga. (...) Eu era menina, mas eu sempre fui grande. Menina, mas a gente se pintou, prendeu os cabelos assim, fez uns rolos. Para parecer mais velha para poder entrar no filme. Adorei o filme. (...) A gente falsificava a carteirinha da escola. Nossa Senhora! Mas entrava em todos os filmes proibidos." (Dinah, 61 anos, bibliotecária)

"Eu me lembro de um filme que eu queria muito ver, era *Mayerling* com Charles Boyer e a Danielle Darrieux. Era um filme sobre um príncipe, um fato real, existente, da família dos Habsburgos da Áustria. Ele era casado, arranjou essa amante, deu um problema de governo e o pai falou que não era possível, um príncipe com uma amante, um escândalo público. Então os dois se suicidaram. Era um filme lindíssimo, mas, para a época era imoralíssimo, então era proibido para 18 anos. Eu não tinha 18 anos, mas naquele tempo se usava chapéu, então eu me pintei bastante, carreguei bastante na pintura, botei chapéu e fui com uma tia. Ela era mais liberal, nós fomos e eu consegui passar na bilheteria, não se pedia documento, eu era alta... e fui, assisti ao filme. (...) Meus pais eram muito liberais, para a época, bem entendido. E confiavam muito em mim, eles achavam que eu podia ver qualquer coisa." (Nilda, 70 anos, dona-de-casa)

Mas se para as garotas era mais fácil disfarçar e parecer ter 18 anos de idade, para um menino foi impossível fingir 14 anos; Romeu perdeu a primeira exibição do filme que depois veio a ser a "maior paixão" de sua vida, *Shane* (*Os Brutos também Amam*). Ele lembra que era muito comum falsificar a idade na carteirinha da escola para conseguir assistir aos filmes proibidos para 18 anos. Quando chegou a essa idade ficou aliviado, poderia ver o que quisesse. Assim, se o truque das garotas era a roupa e a maquiagem, o dos meninos era a falsificação da carteirinha. Outra forma comum de evitar a censura é o exemplo de Jair, que ia quase todo dia ao cinema, já era conhecido a amigo do gerente do cinema que o deixava entrar em filmes proibidos.

Independentemente da censura, os informantes afirmam os jovens eram muito mais ingênuos do que hoje - um dos motivos é que hoje a televisão traz tudo para dentro de casa. Alguns ficaram até chocados com os primeiros filmes

mais ousados que viram, no caso, os franceses. Eram filmes que ficavam famosos entre os adolescentes que os consideravam "picantes" e pareciam ensinar muitas "coisas da vida" que estavam tão ávidos por aprender. Mas comparados aos filmes de hoje, parecem muito ingênuos, pois mostravam no máximo partes do corpo e situações sensuais, o que já era "um êxtase" para os garotos - afinal, ainda não havia filmes pornográficos, de sexo explícito. A maioria do público desses filmes era composta por homens, mas algumas entrevistadas lembram-se de também assistir a muitos filmes franceses e de ficarem um tanto desconcertadas ao frequentar algumas dessas salas. Mais uma vez, o ponto de comparação para poder melhor explicar o passado é a vida atual, os dias de hoje e suas situações.

### **Namoros e Paqueras**

Já faz parte do senso comum associar o cinema, principalmente nos anos 50, ao lugar de namoro e paquera. A sala escura parece ideal para se fazer o que não fica bem ser feito em público. Assim, mesmo que as famílias controlassem muito, mesmo que os casais de namorados tivessem "vela", sempre havia flerte ou namoro. Especialmente no início da adolescência e nos cinemas de interior, bastava que a luz da sala se apagasse para que os garotos trocassem de lugar, sentando-se ao lado de sua namorada ou da garota a ser conquistada. Muitas vezes, elas já deixavam uma cadeira vaga à espera da "pessoa certa".

Em algumas cidade pequenas, o cinema (talvez o único da cidade) podia ter um só projetor, o que exigia pausas para troca de rolo durante o filme. Esse intervalo, gerado por uma necessidade técnica, transformava-se num momento importante e definido: a hora do lanche. Nesse momento, o baleiro entrava na

sala vendendo doces, balas, chocolates, pipoca. Luiz Álvaro, que morava em Barbacena, Minas Gerais, nota que o intervalo era parte fundamental do programa. Quando o dono do cinema comprou outro projetor, de modo a garantir a continuidade do filme sem interrupção, foi totalmente vaiado pelas crianças que já contavam com ela. Os adolescentes, que aproveitavam esse momento para se situar melhor no cinema, ou seja, sentar ao lado da namorada, não gostaram da novidade. Neste caso, percebe-se que nem todo progresso era necessariamente bem recebido, especialmente se afetava alguns hábitos dos espectadores.

"A gente assistia a filmes seriados, geralmente eram aos sábados. Então, a gente gostava muito dos filmes de Tom Mix, Beau Geste. Era geralmente seriado. O cinema na minha terra não era contínuo, passava a primeira parte e aparecia na tela "fim da primeira parte", acendiam-se as luzes e todo mundo se posicionava dentro do cinema para descobrir onde estavam as namoradas. Porque começava a sessão e o pessoal ia entrando, já ia sentando onde podia. E no intervalo é que podia ver melhor onde estavam as pessoas. Era um cinema só na cidade e o proprietário do cinema anunciou que estava comprando uma outra máquina e ia ter sessão contínua. Um progresso muito grande, a cidade ia ter sessão contínua, não haveria mais interrupção. E nós fomos novamente ao cinema, apareceu "fim da primeira parte" e começou a segunda. Aí todo mundo começou a bater o pé no cinema, a assobiar, uma barulhada desgraçada e ele teve que interromper a sessão. (...) A sessão contínua foi um fracasso tremendo! Porque quando interrompia, acabava cada parte, entrava logo o pessoal vendendo bala, "baleiro, bala, bombom, chocolate". Então, naquela hora, todo mundo se movimentava para comprar bala e se localizar melhor dentro do cinema, todo mundo trocava de lugar, aquele remanejamento danado. Então, a sessão contínua foi um verdadeiro fracasso, um progresso que não foi aplaudido." (Luiz Álvaro, 68 anos, engenheiro)

Para todos os entrevistados, sem dúvida, era um namoro tão comportado que hoje em dia pareceria quase ridículo. No entanto, há variações entre eles e há também diferenças de acordo com a idade:

"- No meu tempo, costumava guardar lugar para o namorado para os irmãos, os familiares não verem. A gente, quando namorava, guardava um lugar, e quando apagava a luz para começar o filme, quando começava o jornal, aí o namorado sentava do lado e ficava conversando. (...)  
- E ficava de mãos dadas vendo o filme?"

- Na verdade, não. Nunca ninguém segurou na minha mão. Naquele tempo - é incrível! - se segurasse na mão a moça ficava falada. É incrível... Bom, depois de uns dez anos mudou, mas quando eu tinha uns quinze anos era assim." (Aída, 72 anos, dona-de-casa)

"O escurinho do cinema sempre foi um lugar legal para namorar porque sempre dava uns beijinhos bons. E todo mundo era cúmplice na platéia, sabe, eu acho, porque ia muito casal jovem, muitos namorados, havia essa cumplicidade, uns beijinhos, uns amassos." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

O namoro e a paquera aconteciam em outros lugares também, principalmente no *footing* - tanto o da praça nas cidades do interior e nos bairros, como o da Barão de Itapetininga. Este tema do namoro e da paquera aparece com mais facilidade com as mulheres, os homens não comentam muito. Elas relatam que "naquele tempo era muito diferente", "não acontecia nada", mal se podia pegar na mão do namorado. Tentam explicar que era assim mesmo, era "natural", com elas e com todas as "moças de família" acontecia do mesmo jeito. Sempre riem, afirmando terem sido muito bobas e ingênuas, quase se desculpando por um tipo de comportamento que hoje parece tão ultrapassado. Durante a entrevista, ao serem estimuladas a comentar este assunto, parecia que ele as deixava um tanto envergonhadas, pois falar que se comportavam dessa maneira provocava uma certa timidez; parecia que "confessavam" uma ingenuidade muito grande para os dias de hoje. Como mencionado na introdução, este podia ser um momento de estranheza e distanciamento entre informante e pesquisador, depois de uma certa intimidade criada após um tempo de conversa. Havia uma espécie de "incômodo" ao se falar em algum tipo de sexualidade - embora não houvesse incômodo algum quando este aspecto estava ligado aos filmes, mas quanto à vida pessoal do entrevistado, o assunto tornava-se delicado. Caso a situação não ficasse explicitamente constrangedora, tornava-se engraçada e gerava risos.

Apesar do clima de paquera, não era comum conhecer pessoas no cinema, nem iniciar ali um namoro, poucos foram os exemplos lembrados pelos entrevistados.

"- Uma vez eu me lembro que o Arnaldo... ele era um amigo meu de infância que continuou sendo meu amigo até casarmos, depois eu perdi o contato com ele. Mas eu me lembro que o Arnaldo, uma vez, paquerou duas meninas e eu estava junto - ele é 3 anos mais velho do que eu, o que era significativo naquela época. Aí marcamos a matinê do domingo. Conversamos acho que na quarta com as duas meninas, bom, o Arnaldo conversou com as duas, a maior e a menor, eu ia ficar com a menor. Aí, os dias que faltavam para a matinê, o Arnaldo ficou ensaiando comigo como é que eu ia fazer com a menina. 'Bom, a gente senta e você pega na mão dela.' E eu: 'Mas pega na mão como? Como que a gente vai sentar? Onde a gente vai sentar?', 'Nós vamos sentar lá no fundo'. 'E aí? Como é que é?' 'Pega a mão.' 'E quando beija?'. E nós ficamos ensaiando. E eu me lembro que as meninas vieram e nós sentamos lá no fundo, veio o lanterninha e tirou nós quatro de fora. Eu acho que a gente estava se excedendo. O lanterninha passou uma hora lá, eu estava beijando e menina, e aí o lanterninha tirou os quatro, passou uma descompostura, sei lá, e depois nós voltamos, mas aí já nos comportamos. Mas paquera no cinema, não. Eu ia com garotas ao cinema quando eu já estava maior, mas não me lembro de ficar paquerando no cinema." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

De qualquer forma, se o namoro não costumava ser iniciado no cinema, este era o lugar ideal para ir com o namorado. Essa idéia aparece em todas as entrevistas, como o passeio "oficial" de quase todo casal. Tanto assim, que alguns lugares dentro da sala eram "especiais" para isso, como o já mencionado *pullman* do cine Ipiranga. Nesse local, os namoros de final de adolescência já não parecem ter sido tão comportados.

No caso do cinema em São Paulo, a paquera acontecia mais entre pessoas que já se conheciam, entre os amigos do bairro que iam ao mesmo cinema:

"Havia muito flerte, o cinema era o local ideal para flertar, eu não aproveitei essa época porque eu era muito pequeno. Eu não namorei, mas o pessoal... hoje como tem os torpedos, naquela época não tinha, mas no intervalo saíam para passear, um olhar, um sorriso, uma cantadinha... Começava a entabular um certo relacionamento amistoso, às vezes até conversava e começava um namoro. (...) Eu lembro, por exemplo, não na idade de 8 ou 10 anos, mas com uns 13 anos

você já sempre usava a sua roupinha melhor, arrumava o cabelo, naquela época se passava uns preparados no cabelo, uns topetes. Eu nunca tive muito topete, mas ainda não era careca. Todo mundo procurava dar o melhor de si. (...) E de ambas as partes, tanto as meninas faziam o *footing* dentro do cinema para se mostrarem aos rapazes, quanto os rapazes procuravam valorizar roupa, cabelo, maneira de andar. Ou contavam em voz alta peripécias aos amigos para que as moças ouvissem e se admirassem de alguma coisa que valesse a pena. Era um jogo de cena, como se fosse um teatro sem ensaio. Isso era muito freqüente." (Romeu, 52 anos, advogado)

Um dos modelos para se fazer esse jogo de cena eram os próprios filmes, com os galãs e as estrelas mostrando trejeitos, modos de andar e falar e, principalmente no caso feminino, de se vestir e pentear. Os ídolos e a moda lançada pelo cinema de Hollywood é um outro tema muito caro aos entrevistados, que será discutido no próximo capítulo.

## Capítulo 3

### O Cinema e o Sonho

#### Estrelas, ídolos e moda

O cinema norte-americano baseava sua divulgação no *star system*, que consistia na ampla e extensa promoção dos atores (os galãs, as *vamps*, as mocinhas) quanto a suas atuações, em suas vidas pessoais e em sua participação direta ou indireta na propaganda de diversos produtos, da moda e do próprio cinema. Assim, havia todo um sistema ligado aos astros de Hollywood. Essa característica não era igualmente destacada no cinema europeu ou em sua forma de comercialização, embora o público acabasse por impregná-lo também desse tipo de valorização. As empresas produtoras e distribuidoras dos filmes americanos forneciam um amplo material de divulgação baseado no *star system* para a rede exibidora e para a imprensa em geral.

Nas entrevistas, o primeiro sinal desse tipo de propaganda aparece quando os informantes lembram-se de um filme e falam, em seguida, o nome dos atores principais. Quase sempre que se trata de uma produção considerada importante em suas vidas, isso acontece.

"Então, uma noite, os meus tios me levaram ao cinema e eu vi *Sangue e Areia* do Rouben Mamoulian **com a Rita Hayworth, a Linda Darnell, o Tyrone Power e o Jonh Carradine**. Nossa Senhora! (...) Eu me lembro de um filme francês que eu gostei demais que se chamava *Le Diable au Corps* era **com o Gérard Phillipe, Micheline Presle** que eram dois atores fantásticos, ela era muito bonita, muito boa atriz e ele era belíssimo e um ótimo ator, morreu muito novo." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

"E nessas ocasiões eu assisti a *Antonietta* **com Tyrone Power e a Norma Shearer**, eu acho. (...) *Tudo isso e o Céu Também* chamava. Era **com a Bette Davis e o Charles Boyer**." (Vera, 70 anos, aposentada)

Em geral, os entrevistados lembram-se muito das grandes estrelas de Hollywood: Rita Hayworth, Bette Davis, Vivien Leigh, Elizabeth Taylor, Clark Gable, John Wayne, Gary Cooper, Cary Grant, Tyrone Power, Humphrey Boggart, etc<sup>1</sup>. Mas se o sistema hollywoodiano reforçava esses nomes, acabava por valorizar também a profissão de ator em geral e os entrevistados citam muitos atores dos filmes de outras origens - ingleses (Laurence Olivier, Joan Fontaine), franceses (Gérard Phillippe, Jeanne Moreau), italianos (Silvana Mangano, Anna Magnani, Sophia Loren, Marcello Mastroianni), latino-americanos e brasileiros (Libertad Lamarque, Cantinflas, Anselmo Duarte, Grande Otelo), etc. O mesmo esquema de associação dos filmes a seus astros principais se mantém com aqueles que não são necessariamente os maiores sucessos ou nem mesmo de Hollywood. Por exemplo, Laurence Olivier é o mais lembrado, tanto por seus filmes shakespearianos (*Hamlet*, *Henrique V*) como por grandes sucessos de bilheteria como *Rebecca*, *a Mulher Inesquecível*, dirigido por Hitchcock, e *O Morro dos Ventos Uivantes*.

"Por exemplo, *E o Vento Levou*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, maravilhoso! Tinha *Rebecca*, que era lindo também. Era muito bonito, bem filmado e com grandes atores. Era a Joan Fontaine e Laurence Olivier, que era o parceiro dela neste *Rebecca*. (...) Bom, o outro **todo mundo sabe, claro**, Clark Gable e Vivien Leigh." (Elza, 65 anos, aposentada)

No caso de *E o Vento Levou*, todo mundo **deve** conhecer o filme, os atores, seu sucesso. Os entrevistados supõem que alguns atores eu, "obviamente", conheceria. Ninguém me perguntou se sabia quem era Charles Boyer, Norman Shearer, Greer Garson, Errol Flynn, Robert Taylor, Ingrid Bergman, Marta Eggerth. Caso considerassem que este ou aquele já estivesse fora de moda, que

<sup>1</sup> Entre os mais lembrados estão também Doris Day, Bing Crosby, Gene Kelly, Burt Lancaster, Errol Flynn, Robert Taylor, Toni Curtis, Ingrid Bergman, Olivia De Havilland, Judy Garland, Shirley Temple, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Gregory Peck.

ninguém hoje em dia saberia quem era, logo diziam: "sua mãe deve se lembrar" ou no caso de um ator mais velho, "sua avó sabe quem é".

Às vezes, confundiam-se com o nome do filme, não tinham muita certeza se era esse mesmo com tal ator, etc, mas sempre procuravam mencionar o título e os atores em seguida. Em outros momentos, descreviam uma parte do enredo e esperavam que eu os ajudasse a lembrar e a fazer a associação correta entre história, título e atores principais. Havia um certo orgulho quando podiam dizer que certo filme, que foi visto na época, hoje é muito bem conceituado ou "cult" - espantavam-se se eu dissesse que não tinha visto algum deles e logo respondiam: "Você tem que ver! É lindo!", ou "Como você não viu? Passa sempre na televisão". Em outros momentos, diziam que "obviamente" eu não conheceria o filme ou tal ator.

Sadoul (1983) comenta que os produtores dos grandes estúdios de Hollywood eram muito poderosos, decidiam quais filmes seriam ou não realizados, quem participaria, quem escreveria o roteiro final baseado em algum argumento ou livro famoso, etc. Assim como o nome dos atores, os informantes lembram-se muito dos estúdios, Universal, Paramount, Fox e principalmente a Metro - muito provavelmente por causa do cine Metro que, inaugurado em 1938 ainda fez sucesso até o final dos anos 50 (o cine Paramount era mais antigo e já não estava "na moda") e por causa dos musicais da Metro<sup>2</sup>. Mas, ainda de acordo com Sadoul, os atores eram a fachada de Hollywood, pois promoviam os filmes; uma produção com Clark Gable, por exemplo, significava sucesso quase garantido.

---

<sup>2</sup> Um entrevistado "aficionado" por cinema - como ele mesmo afirma - inclusive separa os "estilos" de produções preferidos de cada estúdio. Segundo ele, a Warner se especializou em dramalhões de tema social, a Metro em musicais, a Columbia em filme B, estilo policial, e a Universal em filmes de aventura. Uma boa fonte de informação a respeito dos estúdios de Hollywood, suas histórias, políticas de produção, relação com as leis e com a censura, e os estilos de produção em que cada um se especializou está em Schatz, Thomas: *O Gênio do Sistema - a era dos estúdios em Hollywood*, São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

"Mas o produtor ficava na sombra. O actor passou a ser a fachada de Hollywood e o "star-system" a base do seu domínio mundial. A paixão dos admiradores era alimentada por milhões de fotografias com dedicatória e a publicidade criou em volta desses ídolos uma atmosfera de lenda. Os seus amores, divórcios, trajes e animais favoritos passaram a ser, em países inteiros, motivos de interesse e de discussão." (1983: 252)

Para receber em sua casa a foto de seu ídolo com um autógrafo e às vezes até uma dedicatória, bastava escrever ao estúdio mandando o seu endereço e esperar. Tornou-se um hábito comum que principalmente as garotas colecionassem revistas com fotos de seus artistas prediletos, mantendo álbuns de retratos. Era necessário, também, que cada uma tivesse o seu "favorito".

"Eu adorava esses atores, eles eram lindos de morrer, para mim, eram. Eu não colecionava foto, mas as minhas amigas colecionavam. E o meu namorado tinha um álbum que a gente comprava umas balas e vinha 3 balinhas e 2 figurinhas de artista, um homem e uma mulher, enrolado nas balinhas e custava caro por causa disso. Eu dizia 'ah, eu queria tanto comprar frutella, mas o meu dinheiro não dá'. O Alberto, meu marido, ele tinha o álbum todinho, faltou só um artista para completar." (Alzira, 70 anos, aposentada)

Segundo Morin (1967), o culto às estrelas não passava de uma estratégia de mercado, um artifício criado pela indústria cultural que garantia (e ainda garante) o retorno econômico dos filmes. Para que as produções fizessem sucesso, deviam manter um padrão e, ao mesmo tempo, trazer algo de novo e original. O que chama de "arquétipo individual" de cada vedete era o padrão que se mantinha no sentido de garantir a boa comercialização do filme. A originalidade estava na individualidade de cada uma e na variação dos detalhes do enredo que, no mais, costumava manter certas características.

"O filme deve, cada vez, encontrar o seu público, e, acima de tudo deve tentar, cada vez, uma síntese difícil do padrão e do original: o padrão se beneficia do sucesso passado e o original é a garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre o risco de fatigar enquanto o novo corre o risco de desagradar. É por isso que o cinema procura a vedete que une o arquétipo ao individual: a partir daí, compreende-se que a vedete seja o melhor anti-risco da cultura de massa, e, principalmente, do cinema." (1967: 31)



PAID BY ADDRESSEE

Maria da Gloria C.  
de -ello,  
Rua Uruguayana 168,  
Sao Paulo, Brasil

WARNER BROS. PICTURES, INC.  
Burbank, Calif.

Dear Friend:

I wish to thank you for your friendly letter.

However, owing to a motion picture industry ruling against sending free photographs, it is necessary to make a slight charge for the picture you requested. Herewith are the prices for photographs. If you will specify the size you desire and enclose the proper amount, I will be most happy to send you one.

Sincerely,

4 1/2" photo ..... 15c  
8 1/2" " ..... 25c  
11 1/2" " ..... 35c  
Postage - International  
Coupons or Money Order

Carta-resposta da Warner a um pedido de fotografia autografada de uma estrela.



Sem dúvida, o faroeste é um bom exemplo de alternância entre um padrão que se mantém em todos os filmes de gênero, com variações nos enredos, fotografia, estrelas, etc; e John Wayne um dos melhores exemplos de uma grande astro que pôde, por muito anos e diversos filmes, fazer basicamente sempre o mesmo papel e continuar atraindo um multidão de fãs. Jarvie (1970) concorda com a visão de Morin e fala desse "arquetipo individual" (termo usado por Morin, mas não por Jarvie) como um aspecto que facilitava a atuação dos atores e criava determinadas expectativas no público.

"Quando se vê o lacônico Gary Cooper em um filme, a reação é intensificada por vagas lembranças dele numa série de filmes anteriores nos quais atuou como heróis lacônicos. Assim, a cada filme específico, o espectador traz um conjunto de expectativas que o *film maker* pode satisfazer ou decepcionar. Porém, e mais importante, Gary Cooper trazia metaforicamente consigo todas essas expectativas e podia construir sua atuação com uma economia considerável ao jogar sempre com nossas expectativas." (1970: 147 - tradução minha)<sup>3</sup>

Assim, nas entrevistas, Tyrone Power era o "homem mais lindo do mundo", seguido por Robert Taylor e Errol Flynn - isso no caso das mais velhas, com mais de 65 anos. Esse sistema de adoração de determinados galãs consolidava-se definitivamente durante a adolescência dos informantes. Logo impregna o cinema de outras origens e, para os rapazes, as atrizes italianas, com sua sensualidade exuberante, na época em que as americanas eram controladas pelo Código Hays, também fizeram muito sucesso e marcaram momentos na sua juventude.

Grande emoção seria encontrar esses artistas ao vivo. Pena que, quando isso acontece, eles são um tanto decepcionantes - mas mesmo assim, "vale a pena". Eunice ouviu um "hello" de Clark Gable quando ele e Olivia De Havilland

---

<sup>3</sup> Na primeira versão de "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Walter Benjamin já ressaltava que o "ator cinematográfico típico só representa a si mesmo (...) Pois o astro de cinema impressiona o seu público sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de 'fazer cinema'. A idéia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno." (1985: 182).

vieram para o Brasil promover *E o Vento Levou*. Foi uma grande emoção, mas nada comparado ao que ela imaginava antes de vê-lo assim tão... bêbado.

A moda de Hollywood veio associada à adoração às estrelas. As moças passaram a copiar as roupas, penteados, jeito de segurar o cigarro das atrizes; e os rapazes também imitavam dos atores algumas características. Para Morin, as estrelas de Hollywood eram verdadeiros "modelos de cultura" e, não só seus personagens, mas suas vidas privadas eram modelos de ação e comportamento para os espectadores. Para além da moda, das posturas, etc, o ideal de se lutar pela felicidade e pelo amor verdadeiro eram comportamentos veiculados através dos filmes e das revistas que contavam fofocas sobre o mundo de Hollywood.

"Como toda cultura, a cultura de massa elabora modelos, normas; mas, para essa cultura estruturada segundo a lei do mercado, não há prescrições impostas, mas imagens ou palavras que fazem apelo à imitação, conselhos, incitações publicitárias. A eficácia dos modelos propostos vem, precisamente, do fato deles corresponderem às aspirações e necessidades que se desenvolvem realmente." (115)

Para Morin, é preciso que o material veiculado pela indústria cultural (neste caso, o cinema) tenha um grau elevado de verossimilhança, o que define como o tratamento dos assuntos com certo realismo associado a uma grande dose de imaginário e fantasia, que ajuda a retirar os espectadores da vida cotidiana e os faz mergulhar numa espécie de sonho. É preciso ainda discutir temas que correspondam aos interesses do público, suas necessidades e aspirações. Com este conjunto, cada espectador identifica-se aos poucos com os personagens, filmes e vida privada dos atores. A partir desse tipo de identificação - que chama de bovarysta, pois tem seu exemplo típico no romance de Flaubert e em como Madame Bovary identificava-se com os personagens dos romances que lia - a indústria cultural lança modelos de cultura.

Segundo Morin, o grande modelo a ser imitado é o da auto-realização do indivíduo, na sua vida privada, principalmente em duas grandes linhas: o bem-estar social, e o amor e a felicidade. Para ele, esses mitos reforçados pela indústria cultural ajudam o espectador a se adaptar à sociedade ocidental.

"Mas sobre um outro plano, as imagens se aproximam do real, ideais tornam-se modelos, que incitam a uma certa *praxis*... Um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor *mitos* de auto-realização, *heróis* modelos, uma ideologia e receitas práticas para a *vida privada*. Se considerarmos que, de hoje em diante, o homem das sociedades ocidentais orienta cada vez mais suas preocupações para o bem-estar e o *standing* por um lado, o amor e a felicidade por outro lado, a cultura de massa fornece os mitos condutores das aspirações privadas da coletividade. (...) E é porque a *cultura de massa* se torna o grande fornecedor dos *mitos condutores* do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que o impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o real. Ela não é só *evasão*, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, *integração*." (93-94, itálicos no original)

O aspecto da busca do amor verdadeiro e da felicidade tão explorado pelo cinema de Hollywood até os dias de hoje talvez ajude a entender porque alguns espectadores começam a deixar de ir ao cinema logo depois de formarem uma família. As próprias histórias dos personagens iam até esse ponto, o final feliz é a realização do amor, ou seja, o casamento. Depois disso, fica difícil identificar-se com heróis e personagens que ainda não chegaram a esta realização. Aliás, os próprios astros, com seus alardeados casamentos e divórcios, buscam atingir o mesmo ideal - noção bem utilizada pela cultura de massa nas notícias veiculadas sobre a vida pessoal dos artistas. Esse tipo de veiculação quanto às estrelas de Hollywood era extremamente forte no período entre as décadas de 30 e 50.

Este aspecto também é discutido por Jarvie. Parece que os atores de cinema são os primeiros a acreditar no ideal romântico do amor e a utilizá-lo como motor e explicação dos seus atos. Para ele, o comportamento das estrelas influenciou muito o comportamento social. Os primeiros atores a se divorciarem (nos anos 20) causaram um certo escândalo mas, depois de algum tempo, fatos

como este passam ser mais facilmente aceitos no mundo do cinema e na sociedade como um todo.

"Muito antes do divórcio ser tão comum como atualmente, a sociedade continuava idolatrando estrelas que se casavam e divorciavam entre si freqüentemente, cada vez justificando suas ações, tanto o divórcio quanto o novo casamento, com referência ao amor, sua ausência e sua redescoberta. A primeira vez que uma grande estrela fez isso, Mary Pickford na década de 20, o país ficou escandalizado; mas a familiaridade traz a aceitação." (1978: 70 - tradução minha)

Para Maria Leopoldina, era inevitável, "toda pessoa normal" na época tinha os seus atores prediletos, mesmo aquelas que não se guiavam muito pela moda, ou pelas roupas - era impossível não se sentir mais atraída por um determinado galã, ou identificar-se mais com certa atriz. Ela também afirma que esse tipo de adoração estava ligado a uma espécie de sonho, uma fantasia de se poder ser tão linda e charmosa como as estrelas. Então, sonhava com um mundo diferente daquele vivido no cotidiano.

**"Como qualquer pessoa normal**, todo mundo naquela época era assim, tinha os atores prediletos." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

As percepções dos informantes a respeito dos filmes e ídolos da época são consonantes como o material veiculado pela imprensa no período. Havia muitas revistas de cinema que, na maioria das vezes, dedicavam-se a propaganda dos filmes, com roteiros resumidos das novas estréias - sem contar o final da história - fotos e artigos sobre a vida dos artistas, sessões de moda, concursos, letras de música de sucesso (do cinema ou do rádio), algumas vezes sessões sobre artistas e novelas de rádio<sup>4</sup>, muitas fotos dos atores e atrizes - em sessões que

<sup>4</sup> Personalidades do mundo da música e do rádio também eram cultuadas. Ligados ao cinema de Hollywood eram pessoas como Frank Sinatra, Glenn Miller, Tommy Dorsay, Harry James. Além disso, Orlando Silva, Vicente Celestino e artistas das rádiounovelas: "[Marta Eggerth] tinha uma voz linda aquela mulher! E eu cheguei a vê-la uma vez que ela veio para São Paulo para cantar no Municipal, ela era soprano. Atrás do Municipal tinha um hotel muito bonito, muito chique, a maioria dos estrangeiros que vinham ficavam lá, chamava Esplanada. A gente foi lá e o povo queria vê-la. Ele era tão linda, sabe? Ela era loira de olho claro. E ela cantou no balcão para a gente, eu nunca

independentem de qualquer artigo, fotos grandes ou pequenas, que ajudam a lançar e promover tais artistas - colunas sociais, fotos e curiosidades sobre as filmagens, "enquetes", etc. Uma das revistas de mais longevidade e destaque foi *A Cena Muda*, lançada em 1921 e editada no Rio de Janeiro. Tal revista pretendia criar um pouco mais de crítica e comentários inteligentes sobre o cinema e os filmes, para além dos simples resumos e sinopses. No trecho que se segue, o editorial de Leon Eliachar em *A Cena Muda* procura denunciar o poder de sedução dos sonhos de Hollywood e sua conseqüente propaganda de produtos americanos e do "American way of life", além de mencionar forte censura norte-americana.

"O cinema americano está criando o que se pode chamar de 'mentalidade cinematográfica americana'. Suas películas criam no espírito das massas um espécie de ilusão, fazendo crer que aquele amontoado de falsidades é realmente passível de acontecer na vida real, transformando, da forma mais absurda, a ficção em realidade. E isto porque, grande parte da população que faz as platéias de um cinema, é composta de gente jovem, que vai dos dezesseis aos vinte-e-oito anos (...) Porque - e isto não se pode negar - a força sugestiva do cinema é tão impressionante, que facilmente será desfeita. Qualquer indivíduo de mentalidade normal, com o raciocínio e as idéias já desenvolvidas, à custa de aprender com a própria experiência de vida, repudiará a ficção cinematográfica, tão rotineira e tão medíocre, que cumulam os filmes oriundos dos estúdios californianos. E, no entanto, apesar dos combates, as películas ali estão, firmes, apesar das falsas censuras e das inconcebíveis ligas de Decência, a infestar as telas do mundo, espalhando a falsidade dos seus argumentos e a insensatez de seus personagens, fabricados em massa como meros bonecos a guiar os passos de seres humanos mal formados. O público juvenil encontra, assim, um meio e uma forma onde mirar os seus gestos: a vida passa a ser um espelho da ficção no écran, facilmente imaginada por cérebros descansados e oportunistas, que vêm na situação um meio engenhoso de enriquecer, sem olhar de frente para a estampa desoladora que incutem nas platéias jovens de todo o mundo. A posição social da juventude moderna, nada mais é que um reflexo direto das miraculosas criações das câmeras irresponsáveis do cinema de Hollywood. Tão doce e tão fácil são os 'arranjos' do cinema americano, que, sugestionada, a juventude procura imitar tudo o que vê na tela. Não é raro, hoje em dia, vermos jovens adolescentes lambusar os rostos de cosméticos, variar de penteados como o fazem suas favoritas. Meninas de dezessete e dezoito anos freqüentam as 'boites'

---

me esqueço. (...) Eu me lembro que quando esses cantores, Orlando Silva, Francisco Alves, Carlos Galhardo, eu sempre gostei de cantar. Todas as músicas novas, eu sabia. Eu trabalhava cantando, eu gostava muito." (Léa, 71 anos, dona de casa)

até altas horas da noite, fumando, num gesto muito natural, com elegantes piteiras de ouro, como costuma fazer Lauren Bacall, nos filmes de Bogart..." ("O Poder Sugestivo do Cinema", em *A Cena Muda*, No. 29, 18 de julho de 1950, pág. 3)

Neste trecho, é possível perceber a preocupação do autor com o tipo de fantasia gerada por Hollywood que, através da adoração aos astros, gerava a imitação de comportamentos e lançamento de moda<sup>5</sup>. Mas é importante lembrar que *A Cena Muda* era uma revista que fazia parte desse tipo de divulgação, com muitas histórias sobre os atores e páginas repletas de fotos que mostravam a moda usada por eles.

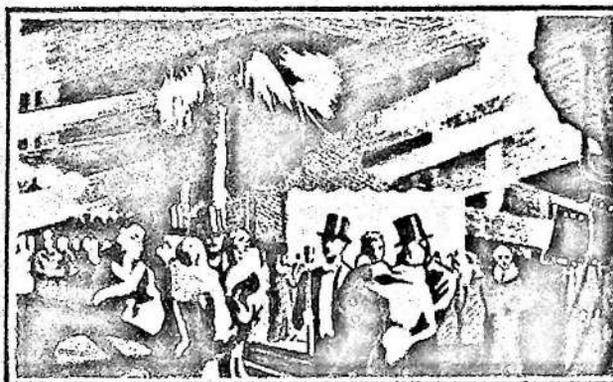
Vera recorda-se de que prestar atenção aos diretores, saber seus nomes, torna-se comum no final dos anos 50 com a grande entrada dos filmes do neo-realismo italiano e europeus<sup>6</sup>. Talvez uma exceção fosse Hitchcock, principalmente depois do estrondoso sucesso de *Rebecca, a Mulher Inesquecível* - primeiro filme do diretor inglês produzido em Hollywood. Além dos atores, e por causa da moda, o que lhe chamava a atenção era o nome de quem fazia o figurino do filme. Muitas vezes, ao ver citada Edith Hats, por exemplo, já sabia que "a fita seria rica", ou seja, que as "toaletes" seriam muito bonitas.

Vera conta que foi criada toda uma adoração pelos Estados Unidos decorrente da Segunda Guerra Mundial, já que eram vistos como a única chance de se salvar a Europa da barbárie nazista. Para ela, antes da guerra a influência francesa era bem maior e, depois da guerra, os modismos passaram a ser marcadamente norte-americanos.

---

<sup>5</sup> Imitação e moda que são demonstradas bastante explicitamente num longo trecho de Rui e Marisa mais adiante.

<sup>6</sup> Apesar dos filmes europeus serem lançados com frequência no Brasil desde a segunda metade da década de 40, os americanos vêm para cá em muito maior quantidade - aliás, a quantia produzida por Hollywood não era equiparada a nenhum outro país. Além disso, parece que os filmes europeus, sem contar os grandes sucessos, começam a ter mais espaço no mercado brasileiro com a diminuição dos lançamentos de filmes americanos, que acontece no final da década de 50.



PROGRAMA DA "AVANT-PREMIÈRE"  
DE REBECCA, A MULHER INESQUECÍVEL.

Programa da pré-estréia de *Rebecca, a Mulher Inesquecível*, um dos grandes sucessos de público de Hitchcock, no Cine Ópera, nos anos 40.

"Depois, durante a guerra, aí a gente ficou apaixonada, passou da paixão do francês para o americano, que ia salvar o mundo. A gente acreditava em tudo! (...) [O que chamava a atenção] eram os atores, principalmente os galãs. Era a mesma coisa com música do meu tempo, a gente sabia quem era o cantor, mas não sabia quem era o compositor. E assim também eram os diretores. Uma coisa que eu sempre prestei atenção, não sei porque, era vestiário. Se a fita fosse rica, em geral era o marido de uma artista chamada Janet Gaynor que se chamava Adrian, a gente falava Adrian, não sei se ele era francês. Quando era ele, então a gente falava "a fita é rica", porque a gente via. Depois tinha uma outra figurinista chamava Edith Hats. Agora quando a fita não tivesse muitas toaletes e tal, então eu nem sei quem era. Agora, se você batesse o olho e visse vestiário desses dois, você sabia que era uma fita chique. (...) Agora, quem dirigia, nem passava pela nossa cabeça. Sabia se o filme era da Metro, da Paramount, até porque quando começava, aparecia." (Vera, 70 anos, aposentada)

Alguns informantes recordam-se muito da moda que era lançada pelo cinema, como Marisa que queria um vestido azul da cor da piscina de *Escola de Sereias*, como se inventavam tipos femininos como "a garota soquete" e a moda de lanchonetes e sorvetes diferentes como *sundae*, *ice cream soda*, ou um coquetel feito de champanhe e suco de pêssigo - tudo veio através do cinema e virou moda. Aliás, outra emoção - parecida com a de Eunice ao se encontrar com Clark Gable - era ver ao vivo um artista de cinema, como um cantor que veio se apresentar no Brasil. E não se podia perder um musical; não participar da badalação que havia em torno do cinema era "ficar de fora", ou seja, não estar a par da conversa, e ser considerado - no mínimo - mal informado.

Neste longo trecho a seguir, pode-se ver algumas informações quanto à moda (o vestido azul piscina, o coquetel de champanhe, as músicas que tocavam nos bailes, os sorvetes, a garota soquete com tênis, as lojas que vendiam essa moda e os sorvetes); outras sobre as fases e a adoração aos ídolos (Gregory Peck, as fotos encapando os fichários); sobre a emoção de se ver um artista pessoalmente (Carlos Ramirez); sobre filmes que se tornaram *cult*; sobre a importância de saber da vida dos artistas (Gene Tierney); e sobre a necessidade de se estar informado e sempre atualizado nos filmes.

"M - Fez tanto sucesso, que eu me lembro que **eu queria um vestido da cor da piscina de Escola de Sereias**. Um azul turquesa, hoje em dia. Ficamos encantadas, não sei se foi um colorido diferente...

R - A música era muito bonita, cantada pelo Carlos Ramirez, que depois veio ao Brasil e **eu tive o prazer de assisti-lo pessoalmente, um artista de filme**. Ele cantava Muñequita Linda, você já deve ter ouvido, uma música de grande sucesso. Foi com o Red Skelton, Van Johnson. A Carmem Miranda não entrou nesse. Era aquele show de natação com música. O Red Skelton tem a cena mais famosa dele, que é ele imitando mulher, se pintando, é clássico, é *cult*. É uma coisa linda. Eu me lembro bem. (...)

M - Eu, **como toda adolescente**, tinha aquelas fases. Eu me lembro do Gregory Peck começando. Foi aquela **fase do Gregory Peck**.

R - Teve um filme com ele na Rússia que foi o primeiro.

M - Era mesmo, achei lindo. Acho que foi um dos primeiros artistas com cara de homem comum, ele ficou muito próximo. Então todo mundo achava que podia encontrar o Gregory Peck na rua. Eu me lembro de encapar o fichário, a gente comprava as revistas e encapava o fichário com as fotos. **Comprava revistas e encapava com a fotografia do galã, cada uma tinha lá os seus preferidos**. Eu me lembro muito do Gregory Peck, do Van Johnson, com aquela carinha de americano, então fazia sucesso. (...)

R - Esquecemos de falar do *E o Vento Levou*. Ficou meses em cartaz no Metro.

M - Mas muitos meses! Eu me lembro do filme da Ingrid Bergman, *Interlúdio*. Nossa! Eu me lembro que **eu contei, tem uma hora que ele dá 32 beijos**, não sei se é bem isso, mas na época, nós saímos do cinema encantadas!

R - O beijo mais longo da história do cinema. Agora também é *cult*. Porque é uma cena, no Rio de Janeiro, ele vai ao telefone e ela está do lado. Ele tem que falar, mas começa a beijar. E era um casal bonito, o Cary Grant e a Ingrid Bergman.

M - Nossa, ela é muito bonita.

R - E *Saratoga Trunk*? Um filme maravilhoso, não encontramos em vídeo. Ingrid Bergman, Gary Cooper...

M - *Mulher Exótica* era o nome aqui... Ela tomava champanhe. Nunca mais ouvi falar! ...

R - Ela tomava champanhe com pêssego. **Ficou moda**, né?

M - Ficou moda. Lançou.

R - A Marisa tomava champagne com pêssego depois, né?

M - É. Esses filmes assim, entre 40 e 50, teve *Amar Foi Minha Ruína*, lembra? Lindo, um filme lindo!

R - Com a Gene Tierney, **uma das mulheres mais lindas do cinema. Teve uma vida trágica**.

M - E as músicas que viravam sucesso, o que a gente cantava, o que a gente dançava, era bem aquilo. **Nos bailes, tocava as músicas dos filmes que estavam passando**. Os filmes que tinham orquestra do Glenn Miller você não podia perder, se não estava perdendo, **tinha que ver**. (...) Eu me lembro que uma das coisas que a gente relacionava muito com filmes eram os sorvetes, porque começaram os sorvetes incrementados.

R - Aquele *ice cream soda*.

M - A Clipper lançou aqui a "garota soquete", que era uma **garota estilo americano**. Eu me lembro da gente achar uma beleza, como hoje você tem o tênis, era um sapato tipo americano, que era um sapato branco com uma beirada azul e de amarrar.

R - Um sapato tipo mocassim, que americano ainda usa muito.

M - Com meia soquete e aquela blusinha com casaquinho, porque fazia frio. Toda essa moda em cima do cinema. Porque aparecia muito filme de universidade. E os sorvetes? Eu me lembro de chegar numa dessas sorveterias, acho que foi na Americana e pedir um sorvete que eu tinha visto lá. Mas não era um sorvete, é que eu não sabia o que era. Era o *ice cream soda*. Aí a Sears começou a lançar. Os sorvetes incrementados, eu me lembro na Sears e no Mappin. .... Tudo isso, tinha a drogaria...

R - Drogadada. Na esquina do Municipal com a 24 de maio. Foi novidade absoluta.

M - E tinha esses sorvetes com cobertura. Tudo é dessa época, eu não me lembro antes de sorvete assim. Não tinha. Foi na época do lançamento da Sears, com esses filmes, então aparecia colorido. A gente achava lindo. (...) **Houve uma época, que se você não fosse assistir a determinado filme, você estava fora.** *Ladrões de Bicicleta*, por exemplo, eu me lembro que foi um filme de grande impacto...

R - Uma obra prima.

M - ...que **se você não fosse assistir, você estava meio por fora da conversa.**" (Marisa, 60 anos, dona-de-casa e Rui, 64 anos, advogado)

Em certos momentos, conforme eram questionados sobre os filmes que faziam mais sucesso na época ou os seus preferidos, os entrevistados iam se empolgando e lembravam-se de vários filmes, acontecimentos e modas ligadas a eles. De todos os trechos, este acima, da entrevista de Rui e Marisa, mostra um exemplo de como citavam vários filmes, um atrás do outro, cada um sendo associado a algum tipo de evento - como a preocupação em se contar o número de beijos, algum fato da vida dos atores principais, etc.

Assim como havia os galãs para as moças, havia as atrizes para os rapazes. Uma coisa que marca é a beleza e a sensualidade atrizes italianas, o que lhes garantiu estrondoso sucesso por aqui. Outro motivo mencionado pelos informantes é o fato de que elas tinham uma beleza mais "natural", sem tantas poses como as americanas - às vezes fazendo um personagem mais simples, uma mulher pobre. Em certas ocasiões, era possível gostar muito de uma estrela antes mesmo de ter assistido a qualquer filme seu, como Romeu conta a respeito de Marilyn Monroe. Este trecho mostra também o sucesso das atrizes italianas e o tipo de adoração aos ídolos.

"A Sophia Loren quando apareceu... Hoje a Sophia Loren tem 60 anos. Eu fico estarrecido, eu só me consolo porque eu tenho 50. Naquela época, a Sophia Loren era uma dessas coisas inacreditáveis, porque eu tinha 20, ela tinha 30, mas era uma mulher que você imaginava não existir, a tela era uma fantasia, **aquilo não era verdade, era um outro mundo**. Você não tinha o contato com o artista, com a realidade, tão próximo como você tem hoje. Então o artista era realmente alguma coisa de fascinante. Quando a Marilyn Monroe morreu, em 62 (...) Para mim foi um baque brutal, eu tinha 20 anos de idade. Passados 31 anos, eu **não consigo me conformar** ainda hoje, como uma mulher como aquela se mata por solidão, não é? Quando na verdade todos os homens do mundo a queriam, todos. Eu era louco por ela, embora eu não tivesse assistido até então a nenhum filme dela, eu vim assistir aos filmes dela depois, a fama chegava antes dos filmes. (...) Eu acho que os artistas de cinema eram ídolos na acepção do termo, alguma coisa intocável que pairava sobre nós. Endeusados mesmo." (Romeu, 52 anos, advogado)

Quando o rock chega ao Brasil, é muito impulsionado pelo cinema, que funcionava como uma espécie de *video clip*. Além dos ídolos do cinema, foi muito forte a chegada dos ídolos do rock, lembrada por Elza e Romeu. Astros mundiais como Elvis Presley e Beatles tiveram grande impulso em suas carreiras através dos filmes em que atuaram.

Quando se fala em cinema e em ídolos, os entrevistados recordam-se sempre dos atores americanos (e ingleses) e depois dos italianos, nessa ordem. Em alguns casos, também mencionam os franceses. Não é tão comum que mencionem os diretores e especialmente os americanos são pouco lembrados, já que certamente eram também pouco divulgados. No entanto, a partir do sucesso do neo-realismo italiano, os diretores parecem ter se tornado mais relevantes. Assim, principalmente por serem valorizados na Europa, vários deles são mencionados e até os americanos tornam-se mais notados. No entanto, os informantes só citam os diretores e filmes europeus quando tratam do que foi visto depois da segunda metade dos anos 50 e em outras salas, não necessariamente as mesmas do centro em que assistiam aos americanos.

Para Carlos, o cinema que marcou foi o europeu, que conheceu na Cinemateca. Neste caso, os ídolos não são os atores, mas os diretores.

"Aqui [na Cinemateca] ainda tinha, além de Rossellini... Jean Renoir, o que não tinha aqui era filme americano, claro. Aqui ainda passou naquela época a primeira versão de *Intolerância*... Ah, aqui tem umas coisas fantásticas ainda! Tinha todos os primeiros Meliès, do século passado, tinha todo o Chaplin estava aqui, inteirinho. Foi lá que eu vi Chaplin do primeiro ao último, não tem um que eu não tenha assistido. Tem ainda Murnau, aquele clássico do expressionismo que passou há pouco tempo, *O Gabinete do Dr. Caligari*." (Carlos, 58 anos, engenheiro)

Outros entrevistados recordam-se também dos filmes europeus e de arte e também mencionam muito os diretores.

Se os astros do cinema americano eram os atores, do europeu eram os diretores, e no caso dos brasileiros destacavam-se os atores, seguindo o modelo de Hollywood. Houve uma tentativa explícita de se criar o mesmo tipo de sistema com alguns atores considerados "estrelas", como Anselmo Duarte, Eliana Lage, Tônia Carrero. Os filmes brasileiros da época foram também muito marcantes e atraíram um grande público. Além disso, no caso dos mexicanos e argentinos, as cinematografias latino-americanas mais fortes da época, os atores também tinham muito destaque, como o exemplo da mexicana Maria Félix, a argentina Libertad Lamarque e o sucesso do comediante Cantinflas

Embora o cinema japonês tenha sido pouco citado, é interessante notar como Anete e Diva transferiram o mesmo tipo de adoração dos galãs de Hollywood para o cinema japonês, com Toshiro Mifune. Anete lembra-se também do sucesso dos atores brasileiros:

"*Tico-tico no Fubá*, a história do Zequinha de Abreu. Com o Anselmo Duarte, Tônia Carreiro e Ilka Soares. (...) Quando eu ia com alguma amiga, que eu já era crescadinha, aí eu ia ver os mexicanos. Como eu gostava! Maria Félix, até daquele padre Mojica. (...) E aqueles outros dramalhões mexicanos eu adorava, Cantinflas, então! Nossa, eu não perdia um, adorava. (...) Grande Otelo e Oscarito eu gostava, Anquito eu não gostava muito, nem do Costinha, o que eu mais gostava era Grande Otelo, Oscarito, Eliana e esses do Anselmo Duarte. (...)

Depois é que eu vim conhecer Toshiro Mifune, eu já era mocinha, quando ele fez *Os Sete Samurais* do Kurosawa. Ah, eu achava ele um "homão"! Para mim, o melhor artista do mundo era o Toshiro Mifune! Porque os americanos tinham assim muito *glamour*, muita maquiagem, quer dizer, Rock Hudson, as minhas amigas amavam, achavam ele lindo, Gregory Peck, Cary Grant, sabe quando era mocinho! Que outros que tinham... e quando apareceu o Warren Beatty?" (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Assim, as estrelas de Hollywood faziam parte do seu esquema de divulgação e o tipo de adoração a elas era facilmente transferido para o cinema de outras origens, principalmente o europeu. Copiar roupas e penteados também era comum, embora essa idéia não esteja presente em todas entrevistas - aliás, as entrevistadas afirmam que havia quem imitasse, mas elas, pessoalmente, não eram tão influenciadas por isso. Na verdade, as revistas de cinema promoviam esse tipo de comportamento ao apresentar uma sessão de moda com as "toaletes" das atrizes - aliás, geralmente o figurino usado em alguma produção específica. Como demonstra Marisa, no entanto, os modelos não eram necessariamente a cópia de algum usado no filme, havia um impulso indireto - como o vestido da cor da piscina de tal filme, mas não obrigatoriamente a roupa usada pela atriz em determinada ocasião.

"Obrigatório" era ter seus ídolos, atores e atrizes prediletos, colecionar fotos e revistas, estar informado sobre suas vidas privadas, casamentos e divórcios, e saber tudo sobre os últimos lançamentos e quem os estrelava. Além disso, as lojas buscavam vender a moda Hollywood e lançavam tanto "a garota soquete" como sorvetes incrementados copiados dos Estados Unidos. Mas cada uma dessas novidades era razoavelmente passageira e quem permanecia na memória eram os ídolos - os "preferidos", as paixões de cada um.

## Cinema americano e neo-realismo italiano: fantasia X realidade

O cinema norte-americano tornou-se uma grande indústria, principalmente na década de 40. Aliás, segundo Simis (1992), a indústria cinematográfica a partir da Segunda Guerra tornou-se a terceira maior indústria norte-americana, depois do aço e do petróleo<sup>7</sup>. Até o começo dos anos 40, toda produção estava voltada para o mercado interno e a renda conseguida nos mercados exteriores era considerada apenas um incremento adicional. A partir dessa época, a situação começa a mudar e a grande maioria dos filmes americanos (90%) não poderia mais recuperar o seu investimento inicial apenas com o mercado interno. Ou seja, Hollywood mantinha-se financeiramente através de suas exportações, cuja renda permitiu elevar seu desenvolvimento técnico. As grandes produções passaram, de fato, a ser cada vez mais "grandes" ou até "super produções".

A força do cinema norte-americano pode ter sido parcialmente responsável pela desvalorização do cinema nacional mas esta produção era razoavelmente grande e atraía um público imenso. A companhia cinematográfica brasileira de maior sucesso comercial no período foi a Atlântida, com seus filmes de grande apelo popular e poucos custos de produção, as chanchadas. Esta empresa lançou 85 filmes durante sua existência (de 1941 a 1977) e manteve entre 1945 e 1962 uma média de 3,5 filmes produzidos por ano. Ao todo, entre 1946 e 1955, foram produzidos 215 filmes nacionais<sup>8</sup>. De qualquer forma, nessa época, aparece uma preocupação com a situação da produção brasileira e a supremacia

---

<sup>7</sup> Segundo Nelson Motta, em matéria no Caderno 2 de O Estado de São Paulo em 16 de dezembro de 1993, o cinema americano é hoje a segunda maior receita (8 bilhões de dólares) de exportação dos Estados Unidos, perdendo apenas para a indústria aeronáutica. O cinema americano domina 80% da programação europeia, mas os filmes europeus representam apenas 1% do mercado americano.

<sup>8</sup> Estes números estão em Johnson, Randal: *The Film Industry in Brazil*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987.

de Hollywood. Em 1955, houve o II Congresso Nacional de Cinema, de onde resultou um relatório que "(...) buscava compreender por que o Brasil, líder do mercado sul-americano e décimo no mundo em número de espectadores, com 250 milhões de ingressos vendidos, havia produzido apenas 34 filmes em 1953, enquanto o México, com apenas 120 milhões de ingressos vendidos, havia produzido 122 filmes (...)". (Simis, 1992: 163)<sup>9</sup>

Assim, mesmo que o cinema brasileiro estivesse razoavelmente atuante, sua pequena produtividade era motivo de reflexão, além de sua constante distância em relação à crítica. Como pode-se notar mais adiante, o maior público do cinema nacional era a população de baixa renda, com as salas de bairro sempre "lotadíssimas" nas estréias dos filmes brasileiros.

O Brasil era um enorme mercado consumidor das produções norte-americanas, como as entrevistas indicam. Entretanto, os filmes europeus começam a invadir parte do mercado exibidor de São Paulo, principalmente a partir do final dos anos 40, mas a sua importação não era tão grande como aquela ligada aos estúdios de Hollywood.

"O pós-guerra também abriu espaço para a produção cinematográfica européia, mas em menor número, 'não tão internacional, tão eclética quanto em Paris ou Nova York', como lembra Rubem Biáfora, e com muito atraso: enquanto o filme norte-americano era visto na mesma ordem em que era distribuído em Nova York, chegando ao Brasil após cerca de 6 meses, o europeu podia demorar oito anos." (Simis, 1992: 176)

Para se ter uma idéia de como o cinema americano dominava a cena, segue-se uma tabela mostrando que se lançava no Brasil, em média, quase um filme produzido nos Estados Unidos por dia. No entanto, pode-se perceber que os filmes ingleses estão bastante presentes e o final dos anos 40 já é marcado pela entrada do cinema italiano, mexicano e francês.

---

<sup>9</sup> As produções mexicanas tinham também no Brasil um grande público e parte de sua renda era gerada pela exibição em toda América Latina.

Origem dos filmes lançados no Brasil de 1941 a 1952<sup>10</sup>:

Local	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952
EUA	383	363	320	307	310	325	307	313	304	357	441	314
Argentina	9	10	8	16	9	11	9	10	14	10	4	8
Brasil	4	1	6	10	6	7	8	12	12	22	23	34
Inglaterra	20	17	17	12	8	6	11	19	17	16	25	25
França	12	8	8	5	-	2	14	16	13	14	17	35
Alemanha	11	-	-	-	-	-	1	2	2	1	-	5
Itália	8	-	-	1	1	1	12	38	54	35	23	46
México	8	5	2	4	1	2	21	20	17	37	22	30
Portugal	1	3	-	-	4	4	2	4	1	3	3	6
Espanha	4	2	-	-	1	-	-	1	2	2	1	5
URSS	-	-	-	-	6	4	6	-	-	-	-	-
Outros	1	-	1	2	-	4	6	3	9	5	15	41
Total	460	409	361	358	347	366	396	438	444	502	573	545

Mas como esses filmes são lembrados? Quais aqueles que os entrevistados recordam-se como grandes sucessos e quais os seus preferidos? Certamente, o campeão de citações e um dos maiores lucros de Hollywood é *E o Vento Levou*<sup>11</sup>. Praticamente todas as entrevistas mencionam esse filme, mesmo entre os informantes mais novos ou aqueles que não gostavam de cinema. Depois, alguns outros grandes sucessos (de Hollywood e de fora): *Rebecca*, *a Mulher Inesquecível*, *Ladrões de Bicicleta*, *Escola de Sereias*, *Casablanca*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, só para mencionar os mais citados.

Alguns entrevistados têm certas "teorias" sobre o motivo que os levou a apreciar determinado filme ou do que causou tanto sucesso. Especialmente no

<sup>10</sup> Johnson, 1987, pág. 61.

<sup>11</sup> Segundo Jarvie (1970: 40), as maiores rendas de Hollywood foram *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, renda de US\$ 120 milhões além do custo inicial entre 8-10 milhões); *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, US\$ 78 milhões dentro dos Estados Unidos, o que estima num total de mais de US\$ 150 milhões); e *E o Vento Levou* (US\$ 77.5 milhões para um custo inicial de 4 milhões). Como os outros dois filmes citados foram produzidos nos anos 60, até os anos 50, a maior arrecadação de Hollywood foi mesmo *E o Vento Levou*.

caso de *E o Vento Levou*, costumam discorrer sobre a razão de seu sucesso e empolgam-se com a chance de poder contar a alguém sua impressão, suas teorias e interpretações. Para Maria Leopoldina, por exemplo, é a mistura de características; por ser um filme de guerra com romance, comédia e tragédia. Para Eunice é um grande sucesso, não só aqui no Brasil, por dois motivos: por ser um dos primeiros grandes filmes coloridos e por se basear num fato real que atingiu e mudou profundamente os Estados Unidos.

"O que foi um sucesso de cinema daquela época, dos anos 40 para cá, mas um sucesso recorrente, que todas as vezes que passa tem muito público, e um público novo e um público que volta, é *E o Vento Levou*. Esse é um filme meio fenômeno, porque o público é fiel e sempre com gente nova também assistindo, engrossando as fileiras dos que já são fãs do filme. E realmente é um filme muito bonito. Ele não faz nada além do que ele se propõe a fazer: ser um épico e ter um pouco de todos esses ingredientes que fazem um filme charmoso para platéia, tem intriga, drama, guerra, amor, desgraça, alegria, comédia, tragédia... E muito bem montado, muito bem feito." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

"Filme assim importante que eu me lembro muito foi *E o Vento Levou*. (...) Adorei, aliás, eu já assisti outras vezes depois, é igualmente bom. Embora o colorido seja muito forte para hoje, hoje é muito mais bonito. O tempo que o cinema colorido era ainda um pouco novo, de modo que causou um grande impacto *E o Vento Levou*. E o filme é bonito, passado em televisão, não é. Porque eu já aluguei o filme, é uma droga, mas eu já vi uma segunda vez no cinema. E é igualmente famoso nos Estados Unidos. Eu estive nos Estados Unidos há uns 15 anos atrás e estava no cinema de Los Angeles anunciando grande reprise de *E o Vento Levou*, portanto, é uma coisa que não é notável só no Brasil. (...) Porque é uma história interessante. Eu não digo que seja uma história verídica, mas são fatos verídicos, são fatos da colonização dos Estados Unidos. Os Estados Unidos tinham no sul os escravos e no norte não tinha, então foi a guerra do norte contra o sul dos Estados Unidos e afetou aquelas famílias tradicionais do sul, que tinham escravos na lavoura e na casa. Exatamente como aqui no Brasil no tempo... a minha avó falava em escravos, os meus pais já não eram desse tempo. Eu tenho a impressão que era uma vida que nos Estados Unidos foi destruída pela guerra, pela guerra civil. Acho que por tratar-se de um fato histórico, a fita fez muito sucesso. Foi uma das primeiras coloridas e é uma fita linda, de ambientes bonitos." (Eunice, 70 anos, dona-de-casa)

Além de *E o Vento Levou*, há várias produções de Hollywood que fizeram muito sucesso, mas "eram tantas" que nem todas ficaram na memória. Entre os inesquecíveis, os musicais da Metro, principalmente *Escola de Sereias*, e filmes românticos como *Amar Foi Minha Ruína*. Alguns entrevistados indicam o que

parece senso comum em termos de preferências masculinas e femininas, ou seja, que os favoritos das garotas eram os filmes românticos, e os garotos preferiam os faroestes - entre os quais *Shane (Os Brutos Também Amam)* parece ter sido líder absoluto seguido pelos filmes de John Wayne. Carlos lembra que viu *Shane*<sup>12</sup> dez vezes, Romeu o menciona como seu filme preferido, enquanto Rui lembra-se muito dos filmes de John Wayne.

Para Maria Nilda, era inevitável a preferência pelos românticos que hoje relembra como sendo "bobocas". Entretanto, considera que havia filmes muito bons e sem a violência dos atuais:

"Nossa, Norma Shearer fez *Romeu e Julieta*, a gente achava lindo. (...) Bom, eu vi no cinema o que até hoje eu acho uma obra de arte, *A Dama das Camélias*. Com a Greta Garbo e com o Robert Taylor, uma coisa lindíssima. Eu assistiria dez vezes, mas é uma história tão conhecida. (...) **Naquele tempo eu gostava muito de filme romântico, lógico, a gente era super romântica.** (...) *Rebecca*, tinha a vida de Chopin... Eram filmes românticos, de aventura biográficos. Isso interessava a gente fantasticamente, hoje em dia não, é só violência e pancadaria. (...) Na ocasião teve *Maria Antonieta* com a Norma Shearer, *O Mágico de Oz* com a Judy Garland. Filmes que eu assisti muito eram os da Judy Garland e o Mickey Rooney, eles eram parceiros em vários filmes. E era assim uma bobajada! Mas a gente gostava." (M. Nilda, 70 anos, dona-de-casa)

Maria lembra-se de muitos filmes românticos que foram marcantes durante sua mocidade e afirma que hoje em dia, antes de dormir, sempre se recorda desses filmes:

"Tinha muito seriado, a gente assistia muito filme bonito, filme de amor. Durante essa época toda de solteira, eu assistia a aqueles filmes lindos, aquelas superproduções que de vez em quando passa na TV, *E o Vento Levou*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Rebecca*, aqueles filmes que deixam saudades. *Sublime Obsessão*, *Suplício de uma Saudade*, *Em cada Coração um Pecado*, *Um Lugar ao Sol*, *Casablanca*... a gente gostava muito. Ou era faroeste, ou era isso aí. (...) Eu assisti a milhões de filmes lindos, na hora a gente não lembra para falar, né? Mas são filmes que às vezes eu vou dormir e começo a lembrar, aqueles filmes bonitos que hoje a gente não vê muito, é mais pornografia, mais filme policial,

<sup>12</sup> Este filme é sempre lembrado no seu título original, em inglês. Normalmente, o entrevistado recorda-se primeiro de *Shane* e só depois do título em português.

violência, droga... Eu às vezes nem gosto muito de assistir, eu tenho saudades daqueles filmes bonitos que a gente via." (Maria, 63 anos, dona-de-casa)

Os faroestes, filmes sobre guerra e de aventura faziam muito sucesso junto ao público masculino que, no entanto, também era muito entusiasta dos filmes românticos. Alguns informantes foram realmente "fanáticos" por cinema e a chance de dar uma entrevista sobre o tema traz uma certa emoção, principalmente porque - excetuando Anete - nunca fizeram isso antes. No caso de Rui, como conta sua esposa, sua paixão pelo cinema foi transferida de pai para filho, principalmente quanto aos filmes de John Wayne. Clarival também preferia os faroestes:

"Mas a maioria era americano, John Wayne, Gary Cooper, esses eu não perdia. (...) Um dos últimos foi *Vera Cruz*, eu não sei pronunciar bem o inglês, era com o Burt Lancaster. E era, se não me engano, o John Wayne e o Burt Lancaster, mas não tenho certeza se era John Wayne ou o Gary Cooper." (Clarival, 68 anos, marceneiro aposentado)

Os musicais da Metro atraíam um público imenso e, como mostrei na entrevista de Marisa e Rui, significavam a moda sob dois aspectos. Primeiro, a moda era assistir a esses filmes, de preferência no cine Metro, na Avenida São João. Em segundo lugar, se a moda era ver esses filmes, eles também foram grandes lançadores de moda, como o vestido "azul piscina" de Marisa. Maria Leopoldina também se recorda da grande repercussão que os musicais costumavam ter:

"Mas muitos filmes fizeram sucesso, o que fazia muito sucesso era, no cine Metro, os musicais. *Cantando na Chuva*, bom, **eu vi todos**, *Kiss me Kate* que eu não sei como é que chama em português... O recordista, eu acho que foi o recordista de bilheteria no Metro foi um musical, eu não sei se foi a estréia dela, mas teve grande destaque a Esther Williams, que era nadadora, foi *Escola de Sereias*." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

E Rui empolga-se mais uma vez ao falar dos musicais:

"M - Os musicais da Metro, **todos eram sucesso**.

R - Um filme que me impressionou demais, foi *A Filha do Comandante*, não sei se você já viu, já passou diversas vezes na televisão. Com a Kathryn Grayson, uma cantora soprano, eu acho. E com o Gene Kelly. (...)

M - Esse eu não vi.

R - Não? Era um musical tremendo! Explorando aquele tempo da guerra, mas era bem leve. Filmes de guerra tinha muito. E outro musical maravilhoso é *Marujos do Amor*, esse é *cult*. Frank Sinatra, Gene Kelly e um outro menos famoso. Ou chamava *Um dia em Nova Iorque*?

M - Havia muito musical." (Rui, 64 anos, advogado e Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

Não menos do que os filmes românticos, faroestes e musicais, algumas comédias tinham muito sucesso. Independentemente do gosto particular de cada entrevistado, certos comediantes conseguiam uma aceitação muito fácil tanto junto ao público infantil como o adulto. Desde o Gordo e o Magro, passando por Chaplin (que parece ser o preferido de todos) até a época de Jerry Lewis, as comédias conseguiam ainda mais público junto às classes trabalhadoras. Para *Romeu*, que relata o sucesso do gênero nas salas do Brás, o povo era muito ingênuo e tinha especial predileção pelas comédias, pois parecia não entender bem os filmes mais complicados.

Em alguns casos, como no de Maria Leopoldina e Vera, há sempre uma certa explicação, uma certa "teorização" sobre suas preferências pessoais. Vera explica sua adoração por Carlitos pelo fato de seus filmes não serem simples pastelões, mas sim "tragicômicos". Para ela, havia sempre "algo mais" por trás de suas *gags* e piadas. Maria Leopoldina recorre sempre à idéia de que alguns filmes são eternos, atemporais e universais, como *Tempos Modernos* e *Luzes da Ribalta*, cujo sucesso e aceitação do público, além de sua preferência pessoal, é explicado por essas características - as mesmas que usa ao falar das obras de Shakespeare.

Para *Romeu*, o cinema é sonho, fuga, distração. Ele começa a entrevista contando que ia muito ~~para~~ esquecer o sofrimento quando o seu time perdia um

jogo de futebol. Outra situação em que ia ao cinema para "esquecer da vida" foi quando começou a dar aulas na faculdade e ficava muito nervoso antes da aula. Para "se acalmar", ia ao cinema. Além disso, a admiração pelos ídolos, a distância e a adoração com relação às estrelas de cinema consistiam num dos componentes desse sonho.

"O cinema sempre foi fantasia, sonho. Você vive durante algumas horas alienado da sua realidade." (Romeu, 52 anos, advogado)

Romeu revela que desenhos animados como de Tom e Jerry eram considerados uma coisa fantástica, do outro mundo; muito diferente do que os desenhos que passam na televisão hoje, os do cinema causavam uma grande agitação entre as crianças. Além disso, parte fundamental do sonho eram as próprias salas de cinema, que eram muito chiques e que pareciam pertencer ao mundo do cinema, da fantasia; muito distantes da sua realidade do dia-a-dia do Brás, eram "a própria imagem do paraíso".

Durante a adolescência, os enredos românticos eram especialmente apreciados e são vistos como um componente das fantasias e dos sonhos típicos daquela faixa etária. No entanto, com o passar do tempo, os informantes declaram que tornaram-se um pouco mais "críticos" e perderam o interesse pelos "filminhos água com açúcar". Há dois aspectos diversos quanto ao sentido de se tornarem mais críticos. Por um lado, passam a se empolgar com outros tipos de filme, "mais fortes" ou "mais sérios e críticos" com relação à sociedade. Por outro, significa notar os "erros" - ou seja, o excesso de fantasia - e a política implícita dos Estados Unidos por trás dos filmes. De qualquer forma, permaneceram atraídos pelo cinema norte-americano, mesmo quando se consolida o interesse pelo europeu.

Para Vera, o que a incomodava, paralelamente a alguma política norte-americana, era a falta de realismo; por exemplo, em *Canção da Rússia*, uma camponesa dirigindo um trator "toda arrumadinha, pintadinha", com uma roupa linda. Afirma que achava um absurdo, mas não conseguia desligar-se nem deixar de gostar dos filmes hollywoodianos. Declara que atualmente percebe que tudo era uma "propaganda deslavada", mas muito bem feita: filmes bonitos e envolventes. Propaganda e política da boa vizinhança, como no caso do aparecimento do Zé Carioca de Walt Disney e contratação das estrelas latino-americanas por Hollywood - cita Carmem Miranda, Libertad Lamarque e Maria Félix. Vera critica também a falta de fidelidade na adaptação da literatura para o cinema americano.

"Depois, houve uma coisa muito interessante durante a guerra que começaram a enaltecer a Rússia. (...) mas no cinema americano, do momento que ficou aliado. *Canção da Rússia*, chamava. E começava com uma sinfonia de Tchaikovsky. Plasticamente bonito, **mas completamente fora da realidade**. Mas nessa altura, eu já tinha 20 e poucos anos, **já tinha outro senso crítico, embora dissesse que o filme foi lindo, mas já via aquela mocinha frágil, dirigindo um tratorão**. A gente já sacava essas coisas, agora plasticamente era muito bonito. (...) Que aliás, depois que eu li *Ana Karenina*, eu vi que **a fita não é nada fiel ao livro**. O marido dela fazia papel de um idiota na fita, ele não era um idiota no livro. Tudo bem, ele não era um idiota e ela se apaixonou por outro, mas fizeram como se ele fosse quase um débil mental... E isso tinha muito, nos filmes americanos da época, **eles ajeitavam a história** conforme a conveniência para o público, mesmo em filmes ditos históricos, depois se você tivesse a curiosidade de procurar uma enciclopédia, você ia ver que **não era bem assim**." (Vera, 70 anos, aposentada)

Maria Leopoldina lembra-se dessa atração por filmes mais críticos direcionada para o próprio cinema americano com seus filmes "mais inteligentes" que faziam - direta ou indiretamente - críticas à sociedade, ao *star system*, à questão da violência e da máfia nos Estados Unidos. Elza também menciona alguns filmes americanos mais "tristes" que tinham uma boa dose de crítica social.

O que foi muito apreciado na época os entrevistados gostam de ver mais uma vez, principalmente se o filme for considerado importante até hoje. De certa

forma, alguns preferem rever filmes antigos do que assistir a alguns dos atuais, que são considerados violentos, ou com muito sexo, ou que simplesmente não lhes atraem a atenção. Essa vontade de rever é decepcionada pelo fato de que alguns dos antigos "não passam mais" e o informante reclama de não ter tido notícias de um filme que lhe agradou tanto em certo período. Parece que alguns marcaram na época e depois fizeram sucesso como reprises, mas a maioria, não. Por exemplo, *Casablanca* é até hoje respeitado, *cult* e constantemente reprisado na televisão. Portanto, é um daqueles que já assistiram inúmeras vezes e que "não cansa", sempre vale a pena rever. Outro problema dos filmes atuais é que a sua linguagem não permite que alguns informantes compreendam seu enredo ou sua mensagem.

"M - Antigamente tinha filmes maravilhosos, hoje, como eu falei, é muito filme policial, faroeste, detetive.

C - Ou esses filmes que a gente não entende nada. Essas coisas absurdas.

M - Outros planetas, não é mais aquela coisa gostosa. Mas de vez em quando a gente assiste a algum filme que agrada, esses filmes de criança que tem passado ultimamente, *Esqueceram de Mim*. Tem umas coisinhas que ainda prendem um pouco a gente, mas não... Às vezes os meninos falam que vão alugar um filme legal, outra noite eles alugaram um filme, 'Mãe, vamos assistir?'. Quando o filme começou, eu já fui embora para o meu quarto, era filme policial, daqueles antros de drogas nos Estados Unidos, palavões, Deus me livre! Fui embora, esse era o filme bom? Eu achei horrível, fiquei brava.

C - É difícil de enquadrar [os gostos].

M - A gente está meio quadrado para isso. (...) " (Clarival, 68 anos, aposentado e Maria, 63 anos, dona de casa)

"Você vai pensar hoje no filme moderno, o filme atual, o que é? Ou você não entende porque não vem um libretozinho para você consultar o que o diretor quis te transmitir, ou então é violência. Os efeitos especiais são ótimos, o cara leva um tiro e sai voando para trás uns 15 metros, quebra vidro, lindo de morrer, ótimo [irônico]." (Fausto, 65 anos, engenheiro)

Quando os filmes de Hollywood começam a ser desvalorizados por uma parte dos informantes - talvez por influência da crítica -, alguns podem ser resgatados pela presença de diretores ou atores europeus que trabalharam nos

Estados Unidos, sendo Hitchcock o mais lembrado nessa categoria. Da mesma forma que os entrevistados começam a ser mais críticos e a gostar dos filmes de Hollywood que consideram "mais inteligentes", passam a se interessar pelo cinema europeu. Na época, o neo-realismo italiano teve uma repercussão impressionante, mas o que surpreendeu em algumas entrevistas foi como os filmes baseados nas peças de Shakespeare, que não costumavam ter grande público, eram adorados pela parcela que era fã do cinema de arte. Isso aconteceu com duas entrevistadas que têm histórias parecidas; gostavam tanto desses filmes que os assistiam várias vezes e, na falta de companhia que tivesse o mesmo interesse, iam sozinhas<sup>13</sup>.

"Quando passou *Henrique V* no cine Marabá, aqui em São Paulo, passou uma semana, **eu fui a semana inteirinha sozinha, todos os dias** na sessão do meio-dia às duas. **A ponto de decorar** diálogos, porque eu gostava de cinema e especialmente esse filme eu gostei muito." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

"Agora, eu me lembro quando eu assisti *Hamlet* com o Laurence Olivier, **eu assisti quatro vezes. Me apaixonei perdidamente.** E eu fazia muito isso, não era comum, não era muito bem educado, eu ia ao cinema sozinha. Quando eu gostava muito de um filme, eu ia. Tipo o *Hamlet* mesmo, as outras vezes que eu fui assistir, eu assisti sozinha. [a primeira vez tinha companhia] (...) Outra fita que eu também assisti mais de uma vez e as outras vezes eu assisti sozinha foi o *Macbeth* com o... Orson Welles. (...) Eu me lembro tão bem do *Hamlet*, nunca esqueci da cena do coveiro conversando com o crânio, sabe? Eu adorei o diálogo! Extravasou, não foi só a parte plástica de cinema, entrou na literatura mesmo. **E era comum, quando a gente gostava muito de uma fita a gente ia assistir mais de uma vez.**" (Vera, 70 anos, aposentada)

Como diz Maria Leopoldina, o público não ligava muito para crítica e além dos melodramas americanos, os mexicanos e espanhóis também faziam muito sucesso, permaneciam vários meses em cartaz e às vezes conseguiam uma renda comparável às grandes arrecadações de Hollywood - pelo menos é essa a

<sup>13</sup> Embora a citação a seguir já tenha sido mencionada, gostaria de repeti-la aqui para ressaltar um aspecto diferente do que procurei enfatizar anteriormente. Neste caso, espero deixar claro essa "paixão" que levava alguns entrevistados a verem o mesmo filme diversas vezes, em algumas situações, um dia após o outro ou em sessões seguidas.

impressão dos entrevistados. Alguns lembram-se do espanhol *Marcelino, Pão e Vinho*, que teria ficado muito tempo em cartaz, sempre com a sala lotada. Um dado que comprova essa visão, pelo menos quanto ao sucesso de filmes mexicanos, foi *A Pecadora* que ficou 20 semanas em cartaz no Cine Broadway e arrecadou 2,5 milhões de cruzeiros, enquanto *Escola de Sereias* ficou 3 meses no Metro e arrecadou 1,7 milhões (Simões, 1992).

No geral, os entrevistados não diferenciam os filmes ingleses dos americanos. A distinção talvez não seja muito clara pela língua comum e porque os próprios meios de divulgação do cinema separem os filmes entre os falados em inglês e os outros. Na entrega do Oscar, por exemplo, os ingleses entram junto com os americanos e não fazem parte da categoria "filme estrangeiro".

Nesta categoria da academia de Hollywood, temos os filmes brasileiros. As chanchadas fizeram muito sucesso e as camadas mais populares eram fãs do cinema nacional. Maria Leopoldina, por exemplo, diz que não se "acostumava" muito com os filmes nacionais, porque já estava "viciada" nos padrões do cinema americano - afirmação que parece contradizer o fato de ter sido uma espectadora assídua do europeu, mas que revela uma noção comum: a de que o cinema nacional não tinha o "mesmo nível" do padrão internacional - excetuando-se apenas alguns filmes da Vera Cruz. Aída disse que não gostava "de nada" nos filmes nacionais, mas logo lembrou-se de um que havia lhe conquistado, *Sinhá Moça*. Os filmes da Vera Cruz são lembrados por terem uma "qualidade melhor" que as chanchadas da Atlântida repletas de marchinhas e sempre com apelo carnavalesco.

Mas para quem pertencia a famílias de baixa renda e morava em bairros mais populares, o cinema brasileiro foi muito marcante e apreciado - tanto as chanchadas da Atlântida, como os filmes da Vera Cruz, de Mazzaropi, etc. Alguns artistas nacionais são muito lembrados, como Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade,

Virgínia Lane, Aurora Miranda. Parece que as comédias mexicanas atraíam o mesmo tipo de público dos filmes nacionais, mas estes podiam ser vistos pelos analfabetos. É isso que Anete deixa escapar no meio da entrevista: "filme nacional eu ia mais com a empregada, porque ela não sabia ler". Para Romeu, as comédias nacionais, italianas, mexicanas e até as americanas faziam parte de uma mesma "classificação" e eram muito populares no Brás. Jair recorda-se do sucesso dos filmes nacionais em seu bairro, Santana:

"- E cinema nacional?

- Cinema nacional, eu assistia também. Eu assistia a tudo, então, eu também assistia às chanchadas. As chanchadas da Atlântida, eu gostava. Eu ria muito. Eram lançadas para divulgação das músicas de carnaval, então, para mim, era toda... a proximidade do carnaval era toda uma coisa! (...) Então, o carnaval era uma coisa que eu aguardava com, muita ansiedade, quando eu era criança. E a Atlântida, a chanchada, era o prenúncio, eu já estava entrando no espírito do carnaval. Eu ia e me divertia muito, eu achava o Oscarito fantástico. Eu assistia muito. Mazzaropi eu nunca gostei muito, mas eu ia também. Eu assistia a tudo, tudo, tudo, tudo. (...)

- Você tinha ídolos?

- Sim. Mas quando?

- Qualquer época...

- As comédias. Era o Totó, Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Fernandel, Oscarito, Abbot e Costello, o Gordo e o Magro.

- Eles eram os preferidos de todo mundo?

- Esses filmes estavam sempre de casa cheia, o Cine Hollywood lotava." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

O trecho de Dalva a seguir traz um outro exemplo. Para alguns informantes, a primeira lembrança quanto ao cinema nacional é de sua baixa qualidade. Mas devido a minha insistência, muitas vezes começam a se lembrar de como costumavam assistir a esses filmes, principalmente quem veio de famílias operárias.

"Sem dúvida, o que prevalecia era cinema americano. Filme brasileiro a gente desprezava, eu não ia não. Meu pai que gostava muito dos filmes do Mazzaropi. A gente assistia a esses filmes do Mazzaropi, ainda no Casa Verde a gente assistia aos filmes da Atlântida, todos os que passavam, Oscarito, Grande Otelo. Todos esses, a gente assistia, sim. (...) Ah, sim, tinha a Eliane Lage, era a grande

estrela, aquele que fez o *Pagador de Promessas*, não foi o Anselmo Duarte que fez *O Pagador de Promessas*, mas ele era o par constante da Eliane Lage. E muitos que depois até ficaram na televisão, foi o caso do Dionísio de Azevedo. Ainda no tempo do Procópio Ferreira, a própria Bibi, que participaram de muitos filmes." (Dalva, 56 anos, folclorista)

No período mais limitado aos anos 50 - ou final desta década -, os entrevistados citam muitos filmes europeus, alguns sucessos de crítica, mas não de público. O público podia não ser tão grande como o das grandes produções de Hollywood, ou as comédias mencionadas por Romeu e Anete, mas o cinema europeu, o chamado "de arte", tinha espectadores fiéis - e algumas salas (por vezes não "tão nobres") tiveram muito lucro se especializando nessa área.

Para alguns informantes, esses filmes significavam "respirar um ar novo", sair da "mesmice" dos americanos em que tudo era "meio homogeneizado". Muitos dos europeus eram considerados imorais por pessoas mais conservadoras, especialmente as mais velhas ou aqueles mesmos parentes católicos que tentavam proibir determinados filmes. Em algumas ocasiões, o entrevistado se pergunta o que haveria de tão imoral em filmes como *La Ronde* e conclui que, em certos casos, não havia nada que explicasse esse tipo de classificação.

O cinema europeu foi introduzido nas salas na região da Cinelândia primeiro através do neo-realismo italiano, que era uma das correntes mais populares dentre o chamado cinema de arte. É importante lembrar do papel que o Museu de Arte Moderna, com a fundação de sua Cinemateca, teve no momento em que se amplia a importação de filmes que estavam fora do sistema de Hollywood.

Com o final de Segunda Guerra, São Paulo vive um momento de efervescência cultural em que são fundados dois museus (Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna), uma companhia teatral (TBC) e acontecem

vários eventos (concertos, seminários, exposições). Em meio a esta situação, foi criada a Filmoteca do MAM, na "cidade que mais cresce no mundo".

Segundo Maria Rita Galvão (1981), com o renascimento do cinema europeu no pós-guerra e o surgimento dos festivais internacionais de cinema, fundam-se alguns cineclubes na cidade, como o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia. A intelectualidade paulista volta a se interessar (como nos anos 20) pelo cinema enquanto expressão artística, depois de um longo período em que era considerado simples diversão.

"O pós-guerra é realmente um momento de reafirmação do cinema no mundo todo, sobretudo de um cinema entendido como forma de participação cultural, contraposto ao mero cinema-divertimento." (GALVÃO, 1981: 40)

O segundo Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, fundado em 1946 depois que o primeiro havia sido fechado pelo departamento de censura, filiou-se à Federação Internacional de Clubes de Cinema adquirindo, assim, um pequeno acervo de filmes (principalmente os mudos). Com este acervo, funda-se a Filmoteca do Clube de Cinema de São Paulo que logo se transforma na Cinemateca Brasileira, incorporada ao MAM em 1949, sendo chamada de Filmoteca do MAM. Suas sessões eram freqüentadas principalmente por artistas, intelectuais e estudantes que buscavam conhecer o cinema de arte.

Como já foi mencionado, a Cinemateca foi muito freqüentada nos anos 50 por um informante, Carlos, que manteve uma assiduidade gerada pelo interesse em conhecer o cinema de arte, o início do cinema e pelo preço bastante acessível desta pequena sala.

"Acho que no final do primeiro ano [do segundo grau], eu tinha 16, 17 anos eu comecei a freqüentar o Museu de Arte Moderna de São Paulo, na rua 7 de abril. Fui até associado durante muitos anos, até o começo da faculdade. E o MAM

tinha de bom a Cinemateca. Aí eu realmente eu vi tudo o que você podia ver numa cinemateca." (Carlos, 58 anos, engenheiro)

Além da Cinemateca, algumas salas comerciais se especializaram no cinema europeu, como o caso do Cine Coral, fundado em 1958 por Dante Ancona Lopes, que sempre manteve laços estreitos com a Cinemateca e é até hoje um dos profissionais constantemente ligados ao ramo de exibição e preocupado em veicular filmes de arte. Tendo trabalhado posteriormente na programação de salas como Picolino, Cine Rio (atual CineArte) e Belas Artes, Ancona Lopes fundou o Coral com o objetivo estrito de fazer na cidade um "cinema de arte" de boa qualidade. Conseguiu manter um público tão fiel que obteve uma renda maior que o cine Ipiranga no começo dos anos 60. Vendeu o cinema por volta de 1966, mas até esta data manteve-o bastante atualizado quanto aos lançamentos do circuito europeu.

A *nouvelle vague* impressionou muito alguns entrevistados, mesmo que alguns de seus filmes fossem um tanto "incompreensíveis". *O Ano Passado em Marienbad*, por exemplo, apesar de ser considerado "hermético" foi citado como um dos filmes preferidos de alguns informantes. A eventual influência desse movimento no cinema nacional é recordada por Jair ao se referir a um filme com o qual se identificou muito:

"- A Nouvelle Vague me impressionou muito, demais, *Os Primos*, *A Longa Noite de Aventuras...*

- Por quê?

- Eu me identificava profundamente, *Noite Vazia*. Você assistiu, do Walter Hugo Khouri? Eu era, naquela época, uma mistura dos dois. E era a minha vida que estava ali, naquela época, foi a época da boemia, do vazio existencial, de uma série de coisas que eu estava passando e o Walter Hugo Khouri mostrou naquele filme. Aquele filme me marcou muito, muito. Tinha tudo a ver comigo, aquela São Paulo... sair, mas sem... [rumo]. Esse foi um dos grandes filmes que me marcaram por uma coisa que eu estava vivendo na época. Eu revi há pouco tempo atrás e continuei gostando. Só que, agora, já de uma outra forma, mas, naquela época, era por uma identificação muito grande. A Nouvelle Vague também, como eu

gostava! Mas não essa Nouvelle Vague mais intelectualizada do Jean-Luc Godard, não é essa." (Jair, 53 anos, psiquiatra)

Para Maria Leopoldina, além dos filmes europeus, a chegada dos japoneses, principalmente os de Kurosawa, foi muito marcante. No caso de Anete e Diva, excetuando-se os americanos e mexicanos, o começo do contato com filmes de outras nacionalidades acontece através do cinema japonês nas salas da Liberdade.

Para Anete, o cinema era a porta de entrada para conhecer outros mundos que, aliás, chama de "tapete mágico do Aladim" - ou seja, é uma "janela aberta para o mundo", que a tira de casa e a leva a lugares novos e desconhecidos. Assim, tudo que aparecia de "diferente", como um ciclo de cinema tcheco ou russo, era o que mais a atraía.

"Aí então os filmes estrangeiros, eu acho que eu comecei pelos japoneses. Eu amava! Eu não perdia. A Setsuko Hara é uma mulher belíssima do cinema japonês, eu ficava babando quando ela aparecia, que ótima atriz. Depois é que eu vim a conhecer Toshiro Mifune, eu já era mocinha, quando ele fez *Os Sete Samurais* do Kurosawa. (...) Mas aí, depois dos cinemas japoneses, que eu não perdia um, então eu preferia os filmes que mostravam o Japão de antigamente, os samurais, com história. Esses mais modernos, tipo comédia, eu não ia, era muito abacaxi, tipo chanchada nacional. Eu não perdia os de aventura, de história. (...) Quando começou no Picolino "Semana do Cinema Tcheco". Ai, meu Deus! Era um negócio assim! Você tinha que cavar dinheiro para não perder. Todo santo dia era um filme diferente. **Você não podia perder**, mesmo que fosse ruim, mas a gente ia. (...) Do lado do Jussara tinha um cineminha mixuruca... e tinha Semana do Cinema Russo! Quando tinha essas coisas, cinema de arte, a gente corria e ia para não perder. E foi se perdendo isso. O Picolino fechou, o Marachá fechou, Bijou ficou pobre." (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

O exemplo de Anete demonstra seu interesse pelas produções de países distantes e pelo cinema de arte como se fosse além da curiosidade pela fantasia maniqueísta de Hollywood. Este tipo de filme é descrito pela sua possibilidade de descoberta de novas visões de mundo e a retratação de realidades distantes daquela que o espectador conhece.

A discussão sobre a melhor definição do cinema - como o mundo da fantasia ou uma forma de acesso à realidade (ou outras realidades) - será melhor desenvolvida mas, aqui, com referência ao passado, essa discussão já aponta para dois aspectos centrais que se pode retirar do discurso dos informantes: por um lado, a ambigüidade sonho/realidade define o que é o cinema; por outro, ela também explicita o motivo que leva os informantes a se interessar por ele, a razão, no nível de uma "teoria nativa", de se sair de casa para ir ao cinema.

A imagem do cinema como uma janela para o mundo, como a arte que traz aos cidadãos comuns imagens e realidades de outros países, ou novas visões de mundo, foi bastante difundida desde o início do cinema. Para alguns entrevistados, essa imagem é em parte verdadeira; o cinema possibilita aprender coisas que antes eram desconhecidas e jamais pensadas. É isso que Maria Leopoldina sentiu no filme baseado no romance de Radiguet, *Diabo no Corpo*.

"Aquele filme que eu disse para você que eu gostei tanto do Radiguet, é um filme interessantíssimo de um rapaz que se apaixona por uma mulher mais velha, naquela ocasião **mostrou para mim uma situação que eu desconhecia**, que nunca tinha passado pela minha cabeça, mostrado de uma maneira inteligente, sensível, bonita. Então você vai tomando conhecimento de coisas que acontecem no mundo que você, se fosse ficar paradinha em casa, não ia conhecer naquele momento e talvez nunca." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Essa noção foi muito divulgada pelos meios de comunicação desde o início do cinema - e outras novas técnicas também pareciam ter a mesma característica, como a fotografia, o gramofone, etc. Simis demonstra essa imagem com uma pequena poesia de Ribeiro Couto, intitulada "Cinema de Arrabalde":

"A este modesto cinema de arrabalde  
vêm as famílias burguesas da vizinhança, todas as noites  
para ver costumes, para ver terras, para ver povos  
para ver esse mundo distante, vago telegráfico,  
que fica além dos navios de passagens caríssimas (...).

Ribeiro Couto, autor deste "Cinema de Arrabalde", assinala uma das contribuições do cinema: fazer o público de poucos recursos "conhecer" outros mundos, idéia propagandeada desde o final do século." (Simis, 1992: 4-5)

Flora Süssekind ressalta em *Cinematógrafo de Letras* (1987) o impacto que as primeiras exhibições cinematográficas causaram no país, no final do século XIX. Por um lado, a imprensa ressaltava seu aspecto de retratação da realidade e parecia deslumbrar-se com a "magnífica impressão da vida real" (41), mesmo que ainda demonstre certa cautela quanto ao sentido e às conseqüências da novidade. Por outro lado, no entanto, já se nota a sensação de sonho gerada pelo novo tipo de percepção que o cinema representa na época - uma percepção calcada na capacidade visual que reforça a distração. Süssekind cita trechos de João do Rio em que o escritor considera o fato do público assistir a tantas coisas impressionantes e sair tão impune de todas elas, sem precisar entender ou dar sua opinião, sem se sentir marcado pela sucessão de imagens.<sup>14</sup>

Provavelmente a visão do realismo do cinema advém diretamente da sua perfectibilidade na reprodução das imagens, que tanto encantou o público no início do cinema e da fotografia, e que foi objeto de muitas discussões e debates por parte dos teóricos dessa arte. Walter Benjamin já afirmava:

"Assim a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade." (1985: 187)<sup>15</sup>

Na entrevista de Anete, esta característica do cinema é ampliada: ele leva o espectador a outros lugares ou a outras épocas, em primeiro lugar. Além disso,

---

<sup>14</sup> "O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fome, festas, triunfos derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana - que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar..." trecho de Rio, João do: *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909, citado em Süssekind, 1987: 46.

<sup>15</sup> Sobre a questão do realismo gerado pela técnica do cinema (impressão de realidade), vide Aumont: *Estética del Cine*, Barcelona, ed. Paidós, 1983 e Metz: *A Significação do Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

ela afirma que, atualmente, com as mudanças pelas quais o cinema tem passado, também transporta o espectador a uma viagem dentro da alma humana.<sup>16</sup>

"Para mim, o cinema tem essa coisa do Aladim com a princesa Yasmim. Ela, pobre de rica, mas ali dentro, fechadinha, não via nada. De repente chega o Aladim, que é um pobrezinho, mas que tem um **tapete mágico que pode levá-la para outros lugares e ver os confins do mundo... e ver a própria casa dela, mas de outro ângulo!** Isso também é uma viagem. Mas para mim o cinema tem uma coisa de **viagem** que não é só no tempo e no espaço, que nem o tapete do Aladim. **É também a viagem dentro da alma humana.**" (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Principalmente os filmes que, na opinião dos entrevistados, tratam de temas mais "sérios", "profundos" e talvez com uma perspectiva histórica, parecem ser os que podem ampliar a visão do público, trazendo coisas novas, fatos, lugares, situações antes desconhecidas. Para Vera são filmes que discutem assuntos importantes e ela citou alguns sobre eutanásia e psicanálise (como *A Cova das Serpentes*). Para ela, o cinema não é bem "uma janela para o mundo" ou o tapete mágico de Anete, nem uma via de aprendizagem, mas tem a capacidade de despertar em parte do público a **curiosidade** e, a partir daí, cada pessoa pode procurar se informar melhor sobre o assunto levantado. Essa característica está presente especialmente nos filmes que tratam de temas históricos.

Para Maria Leopoldina, há filmes que são muito bem feitos e que tratam de temas "universais". São filmes que marcam, que mesmo vistos novamente anos depois de seu lançamento continuam a ter a mesma qualidade; verdadeiras "obras de arte" comparáveis às grandes obras da literatura. A noção de algo universal, atemporal, é comparada aos trabalhos de Shakespeare e supõe que certos temas são comuns a toda humanidade e não sofrem muito desgaste com o

<sup>16</sup> Anete tem toda uma teoria e uma explicação sobre as características do cinema, mas é preciso lembrar que ela é uma entrevistada *sui generis*, pois é completamente "fanática" e assiste a uma média altíssima de filmes por ano. Só na Mostra de cinema, que dura 2 semanas, ela vê, em média, 70 filmes. Poucos entrevistados assistem a 70 filmes por ano.

passar dos anos - ou seja, mesmo que tenha se interessado por tais obras durante sua adolescência, quando amadureceu e as reviu, continuou considerando-as obras-primas, que não se desvalorizam nem perdem suas características críticas, inteligentes e sua beleza.

"- Mas em compensação eu vi na época um filme que me deixou extasiada, achei lindo, aquelas fotografias, aqueles ângulos, eu nunca estudei cinema, não entendo de cinema até hoje, não sei como se chamam os tais planos... Eu vi um filme chamado *O Terceiro Homem* e outro chamado *Cidadão Kane*, um outro filme do Charles Chaplin *Tempos Modernos* e *Luzes da Cidade*, que foram filmes que eu revi ao longo dos anos até mais de uma vez e filmes que continuaram com a mesma qualidade. **São filmes mais atemporais, que estão acima do amadurecimento da pessoa.**

- O que você acha que eles têm para ser assim? Escolhe um, por exemplo.

- *Cidadão Kane* por exemplo? Eu não sei, talvez o tema, porque o tema é específico, do jornalista, a centralização do poder, a manipulação do poder... Mas tratando esse tema como ele trata, ele faz **uma crítica social, de costumes e ele critica o Homem, no bom sentido, tem um insight sobre o Homem. E o Homem é um assunto universal e atemporal.** É como um texto de Shakespeare, por que eu vi 500 vezes o *Hamlet* do Laurence Olivier, o *Henrique V.* Quando você trata de um assunto, bem tratado é claro, porque o assunto pode ser espetacular, mas você põe qualquer João da Silva para fazer... não dá pé. Talvez tenha tido alguma coisa na cinematografia, no modo de fazer o filme que tenha sido interessante, realmente bom, e que mesmo sem eu saber como e porquê me chamou a atenção. É como um romance, você pega *A Montanha Mágica* do Thomas Mann, quem sou eu para criticar aquele livro que me deixou completamente embasbacada? (...)" (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Para Dapnhe, o mais marcante do cinema é a exploração do "lado humano":

"Por exemplo, o *Cidadão Kane*? Olha, o que me impressionou muito no filme foi como ele manipulava as pessoas e como a pessoa ficava frágil na mão dele até o desespero. Foi o que aconteceu com aquela cantora, a segunda mulher dele, que ele dava tudo, ele tinha um poder, quando ela se sentia muito só naquele castelão que eles moravam, ele inventava qualquer coisa, piquenique ou festa, mas não preenchia o vazio dela. Mas quando ele queria por toda lei que ela fosse cantora e ela que sentia o fracasso, as vaias, que tentou até o suicídio. Isso aí me comoveu muito nesse filme. Acho que foi sempre esse lado humano porque *No Tempo das Diligências* que eu gostei muito, não sei se você assistiu, o que eu gostei também foi a maneira como ele é humano com aquela prostituta. E no fim eles se encontram, e ela era uma pessoa marginalizada. Vai ser sempre o que me marca nos filmes." (Dapnhe, 65, aposentada)

Para quase todos os entrevistados, o neo-realismo italiano traz uma novidade diante do cinema norte-americano: "**a vida como ela é**". Talvez este movimento seja de fato considerado uma janela para o mundo, uma via de acesso a outras realidades. Quase todos parecem ter sido fãs do neo-realismo e sua grande vantagem consistia em gerar filmes "realistas e verdadeiros", por oposição aos fantasiosos e "certinhos" de Hollywood. É importante lembrar que esta escola, segundo Sadoul, abriu o mercado mundial para os filmes italianos - a sua produção era em grande escala, alcançando quase cem filmes por ano.

Os informantes mencionam muito esse movimento e vários ficaram verdadeiramente fascinados, como Vera. Para ela, o seu ponto forte estava em mostrar a realidade da vida, em desenvolver temas às vezes semelhantes aos filmes americanos, mas de uma forma completamente diferente - como o caso do filme que ela não se lembra do título, nem do diretor, mas que era baseado num romance já adaptado pelo cinema americano. O filme americano era *The Postman Always Rings Twice*, traduzido por *O Destino Bate à Sua Porta*, e o filme italiano, uma adaptação da mesma história de James Cain, era *Ossessione*, dirigido por Visconti. A impressão de Vera é muito semelhante a de Maria Nilda - e de outros informantes - que também ficou fascinada pelo cinema italiano do neo-realismo; ambas associam este movimento ao fato de terem se tornado mais "críticas", menos "bobas" e ingênuas. Aparece, então, na maioria das entrevistas, uma oposição entre os filmes americanos fantasiosos, associados à fase mais "sonhadora" do início da adolescência, e os filmes do neo-realismo italiano, associados à fase "mais crítica" do final da adolescência ou da idade adulta.

"Aí, quando terminou a guerra que começaram a vir os filmes italianos, que foram as minhas paixões. (...) Por exemplo, *Ladrões de Bicicleta*, eu assisti a primeira, fiquei para segunda sessão, não saí. Uma paixão. Então, aí, eu também **estava mais velha, tinha mais senso crítico**, a gente começou a reparar que no **cinema americano era tudo muito arrumadinho**. Que na época que a gente assistia, a gente não percebia. A mocinha sempre casava com o mocinho, era sempre

chique. Eu me lembro de um filme, era como se fosse um INPS, um hospital de indigente mesmo, e o herói era o Glenn Ford, o médico. Ele se apaixona pela pobrezinha tuberculosa, casa e ela fica riquíssima, sabe essas coisas? E aí começou a vir o cinema italiano, depois o francês. (...) Aí então a gente começou a selecionar mais. Porque quando a gente era mais mocinha era ir no cinema, o negócio era ir no cinema. Hollywood era muito fantástico, era tudo cor de rosa, o bem sempre vencia o mal e tinha muito maniqueísmo, ou a pessoa era ótima, excelente, ou era má. E o mal sempre punido, nem que forçasse a barra. (...) [com os filmes italianos] Muda completamente. A ponto de eu ter assistido a um filme americano com a Lana Turner, não me lembro mais o nome, e **já moça feita eu achei uma palhaçada**. Porque era um posto de gasolina, chega um homem, eles matam o marido dela. E eu vi essa fita, aparece a Lana Turner descendo uma escada... (...) com aquele short impecável, loiríssima. Passou um tempo, uns dois anos, eu vou ao cinema, uma fita italiana com um nome diferente, com uma das Anas, acho que era a Anna Magnani, eu não tenho certeza. Começou o filme e eu pensei "essa história não me é estranha". Custou para reconhecer, porque daí ela estava mal vestida, o fulano que vem com o chapéu velho, como seria normal num ambiente daquele. Depois eu conferi no jornal que era o mesmo filme e, poxa, **como o cinema italiano é muito melhor mesmo, porque não tinha essas fantasias**. Eu me lembro de uma outra fita, *Arroz Amargo*, italiana, essa era a Anna Magnani, então aparece ela no charco, bonita, mas com o vestido, levanta a saia, dá um nó, e anda no charco, a perna suja de lama. Você entende?" (Vera, 70 anos, aposentada)

Os filmes do neo-realismo foram muito elogiados em quase todas as entrevistas e eram sempre colocados por oposição ao cinema "cor de rosa" de Hollywood. São filmes considerados "fortes", de "impacto", por tratarem da vida das pessoas comuns, dos italianos (pobres) depois da guerra, das dificuldades da vida cotidiana. E, em destaque, aparecem as belas atrizes italianas - ou mesmo as que não eram muito bonitas, mas com boas atuações. Às vezes, logo aparece a comparação entre *Perfume de Mulher*: o antigo, italiano, com Vitorio Gassman e o novo, americano com Al Pacino. O italiano vence sempre, mesmo se o americano nem sequer foi visto.

No entanto, alguns informantes ainda preferiam os norte americanos, e evitavam os italianos por considerá-los "tristes demais", ou "deprimentes":

"M - Eu me lembro dos filmes italianos depois da guerra, eles exploraram bastante esse tema. Mas, particularmente, eu não gostava. Lembra *Roma, Cidade Aberta?* Com o Mastroianni.

F - *Arroz Amargo*. Italiano tinha muito também os filmes muito puxados para o campo social.

- E daí vocês não gostavam tanto?

F - Não. Os americanos eram mais leves.

M - O cinema americano, embora depois nós sentíssemos que era uma grande tapeação, era bem mais agradável, na minha opinião.

F - Não tinha ainda o cinema moderno, ainda era um cinema tradicional, água com açúcar." (Fausto, 65 anos, engenheiro e Maria Amélia, 65 anos, dona-de-casa)

Em certos momentos das entrevistas aparecia a dúvida se "o cinema é fantasia ou realidade", qual das duas noções o define, principalmente através dessa comparação "fantasia de Hollywood X realidade do neo-realismo". Conforme o tema era levantado, se eu insistisse e tentasse explorar melhor essa polarização, parecia que os entrevistados se confundiam mais. Alguns informantes gostavam desse tema - e até de sua confusão - e começavam a fazer teorias sobre o assunto, a dar exemplos, etc.

O tema não aparece ao acaso; Hollywood era chamada de "a fábrica de sonhos" e essa imagem é constante na imprensa até hoje - assim como a idéia oposta de que o cinema amplia a visão de mundo dos espectadores. Aída começou com o tema dos sonhos, de que ia ao cinema "para ver coisas bonitas", mas conforme eu perguntava, parece que se confundia mais e mais. No entanto, no final, percebe-se que o cinema, para ela, era uma fantasia, os sonhos românticos de adolescente. Mesmo que o filme tivesse o seu lado mais realista, o que importava era que fosse feito de um jeito bonito e com final feliz.

"Geralmente [preferia] os filmes mais românticos, de música, que não seja um filme muito pesado, de coisas impressionantes, trágicas, porque isso não é bonito... eu acho. Eu gosto de ver coisa bonita, **coisa triste chega o que a gente tem que viver na vida**, tem que passar por elas. Se bem que, filmes que não terminavam bem, quando a gente era mocinha, a gente saía triste. **A gente queria que tudo terminasse bem**, tudo fosse para o lado positivo." (Aída, 72 anos, dona-de-casa)

Para Elza, essa comparação é muito confusa e ao discorrer sobre o aspecto sonhador da adolescência recorda-se da sua curiosidade na época por filmes

mais realistas, como os italianos. Relata que, na juventude, todo mundo tem suas ilusões e gosta de ver filmes bonitos, românticos, que falem de amor. São os "sonhos de todo mundo". Mas afirma que também gostava muito dos filmes italianos porque os achava "reais". Ao final, alternando os termos "fantasia" e "realidade" em sua fala, parece concluir que é impossível separá-las, pois andam de alguma forma sempre juntas, ou seja, numa está sempre presente a outra. De certa forma, essa associação já aponta para o que se percebe no discurso dos jovens de hoje - como está mais adiante - em que o par fantasia/realidade deixa de formar uma oposição para representar uma soma de características que definem o cinema e explicam a atração que ele exerce sobre algumas pessoas.

Para Elza, se nos filmes de sua mocidade a fantasia e a realidade, Hollywood e o neo-realismo são igualmente interessantes e atraentes, uma coisa é certa: o "realismo" do cinema atual - um outro tipo de realismo - não lhe agrada. O tratamento dado ao sexo nos filmes de hoje parece-lhe chocante, tanto que por este motivo prefere só rever os antigos ao invés de assistir aos atuais. Considera que o excesso de realismo nas cenas de sexo deve até "fazer mal" para as crianças, é preciso que elas sejam "psicologicamente preparadas" para se depararem com essas situações. Faz questão de dizer que não é "puritana", mas hoje em dia "é demais" e isso "não tem graça".

Para outros entrevistados, a polarização é semelhante: Hollywood são os sonhos típicos da juventude, por isso gostava-se tanto daqueles filmes; o neo-realismo italiano trazia para o mundo do cinema a vida como ela é, e isso foi extremamente atraente, pois proporcionou uma nova emoção nas salas de cinema.

"Sabe o que é? O que era bom nos filmes italianos era a realidade. Então **eles apresentavam a vida italiana como ela era**. Eu fui ver um filme com o Marcello Mastroianni logo após a guerra, então eles moravam nos escombros e você ouvia o barulho de descarga da privada, o tipo da coisa prosaica que americano não

bota em filme. Aspectos da realidade, mas apresentada sob um prisma de poesia. Era muito gratificante e **não era uma coisa inverossímil como os americanos apresentavam.**" (M. Nilda, 70 anos, dona-de-casa)

"Sabe o que acontece? **É que no cinema americano, as coisas eram veladas. E o cinema italiano, quando veio, veio mostrando. E me lembro de me espantar.**" (Marisa, 60 anos, dona-de-casa)

Vera, que se sentiu completamente atraída pelo realismo dos filmes italianos, pela possibilidade do cinema voltar-se para a "vida real" - e menos para o lado dos sonhos e da fantasia, do maniqueísmo norte-americano - ficou também fascinada por filmes que levassem a uma discussão posterior, a interpretações pessoais. Neste caso, o interessante era sair do cinema e ir a outro lugar para conversar e trocar idéias sobre o filme. Aqui, para Vera, há uma separação entre os que são fantasiosos e os mais realistas, e estes últimos podem trazer uma aprendizagem, uma reflexão, ampliar os horizontes do espectador. Afirma que sempre gostou de "coisa séria", de sair do cinema ou do teatro pensando, buscando entender melhor, de discutir com os amigos depois de ver uma "fita mais complicada que exigisse uma interpretação pessoal".

Para Maria Leopoldina, a grande fantasia está associada à adolescência, aos sonhos de toda mocinha em ser como as atrizes, à paixão pelos galãs. Ela adorava cinema e diz que ia "só por lazer" mas hoje percebe que se transformava em certo aprendizado - como era a literatura, o teatro e a música que, na verdade, eram os seus grandes interesses no mundo da arte e também um "grande prazer". No entanto, afirma que não ia ao cinema ou ao teatro com o objetivo consciente de aprender alguma coisa, ia por diversão e só ao longo dos anos deu-se conta de que aprendeu muita coisa através da arte. Como parou de estudar, não pôde fazer faculdade porque tinha que trabalhar, considera que o cinema, o teatro, a literatura e a música foram o seu enriquecimento cultural na falta de outro tipo de instrução. Quando insisti para que explicasse melhor, saiu o tema do filme que mostrava uma situação na vida de duas pessoas que ela nunca tinha imaginado

antes - trecho da entrevista que já mostrei anteriormente, em que cita *Diabo no Corpo*.

"Porque cinema era o que nós tínhamos de mais, como eu vou dizer?, diferente, fora do nosso dia-a-dia. Era, sei lá, era um mito, não? Era uma coisa assim, era a mitologia da gente. E... não seria um espelho onde a gente... não seria, mas seria **o sonho da gente mas em estado de vigília**, quer dizer, todo mundo sonhava em ser bonita como as atrizes, se vestir como as atrizes. Eu tenho impressão que o cinema influenciou muito no comportamento das pessoas. Eu tenho a impressão que o cinema foi um grande lançador de moda, para a mulher especialmente. Porque todo mundo queria ser igual, ou parecido. (...) Ir ao cinema era o meu lazer. Não tinha nenhuma pretensão intelectual, eu nunca vi o cinema como uma coisa intelectualizante, educativa, didática, nada disso. Era o meu lazer, assim como leitura, teatro e música, eu ia muito a concerto também. Eu ia por lazer, por prazer, essas coisas para mim eram prazerosas. É óbvio que uma coisa que te dá prazer, você faz com gosto, acaba te enriquecendo, passando coisas, **você vai crescendo com essas informações todas que você recebe**, é óbvio. Você vai aprendendo a ser mais seletiva naquilo que você escolhe até como prazer, mas eu nunca tive esse preconceito de ver filme "cabeça", tanto que eu falei, eu adorava os musicais da Metro, quando eles eram considerados um cinema menor. (...) Você não aprende com livros? **Aprende com o cinema também**, por mais idiota, boboca que sejam os filmes, sempre você recolhe alguma coisa deles, de comportamento, uma série de coisas." (Maria Leopoldina, 64 anos, dona-de-casa)

Anete tem toda uma teoria sobre o cinema, são idéias que provavelmente tinha antes mesmo da entrevista ter sido marcada por telefone, ou talvez que já tenha revelado em outras entrevistas que deu para jornais e revistas. Todo ano, no começo da Mostra de Cinema, diz que é procurada pela mídia, mas que nunca sai publicado o que considera mais importante. Afirma que o cinema para ela é como uma religião, uma chance de comunhão através de filmes que mostram mundos diferentes, que passeiam no espaço, no tempo e pela alma humana, embora reconheça que para diferentes pessoas o significado do cinema possa variar.

Assim, desenvolvendo a noção de "janela para o mundo", o cinema pode, para Anete, ampliar a visão de mundo dos espectadores. Muitas destas imagens, especialmente a oposição "fantasia X realidade", aparecem novamente quando comecei a entrevistar os jovens de hoje. Os entrevistados mais velhos, embora

remetam-se e enfoquem os anos 50, incluem várias noções elaboradas atualmente, dentro de sua vida cotidiana, com a influência dos filmes atuais e de sua relação e frequência com o cinema hoje em dia. Muitas das idéias dos jovens e dos mais velhos se assemelham: de forma sutil, tanto nos anos 50 como atualmente, os conceitos de fantasia e sonho somados aos de realidade e "janela para o mundo" constroem uma definição do cinema.

### O Debate entre Fantasia e Realidade nos Anos 90

"Essa nossa janela do mundo é uma festa." (Frase de uma assinante em meio a 18a. Mostra Internacional de Cinema)

Os "palácios" do cinema dos anos 40 e 50 pareciam ser o complemento ideal das fantasias promovidas pelos filmes de Hollywood. De alguma forma, a imagem revelada em relação ao espaço físico das salas é influenciada pelo tipo de filme que costuma ser veiculado. Nos anos 40, os cinemas ficaram marcados pelos sonhos de Hollywood. Nos anos 50, eles já começam a revelar o embate entre a "fantasia" e a "realidade" que, para os entrevistados, acontecia entre os filmes americanos e os europeus.

O mesmo tipo de debate que associa tanto a fantasia como a realidade ao cinema se mantém até hoje. Os entrevistados jovens também necessitam desses termos tanto para explicar/definir o que é o cinema como para buscar compreender o que os atrai e impulsiona o interesse por filmes.<sup>17</sup>

O cinema ainda hoje é muito associado ao sonho, à fuga, à escapada da dura realidade cotidiana. De forma semelhante ao que afirma Romeu sobre sua

---

<sup>17</sup> Os entrevistados desta parte são aqueles que serão melhor definidos no capítulo 4 como "cinéfilos", pois para aqueles que têm pouco interesse pelo cinema, o debate não é relevante.

adolescência, nos anos 50, Lúcia conta sobre seu momento atual a necessidade de ir ao cinema para se distrair, esquecer um dia desagradável, "para sair e ir ver outra coisa, desencanar de qualquer coisa." (Lúcia, 20 anos, fotógrafa).

Não aparece mais tão forte, com tanta predominância como nos anos 50, os filmes mais românticos americanos como o exemplo da fantasia. A fantasia pode estar em muitas produções, americanas ou não, "comerciais" ou "de arte". A percepção desse tipo de desligamento da realidade cotidiana que o cinema permite aparece no discurso dos informantes mesmo em momentos em que tratavam exatamente do aspecto oposto, o realismo possível, por exemplo, num documentário. Neste trecho que se segue, Marina usa o termo "viajar" no sentido de sair da realidade, e não de buscar ver através do cinema outras realidades, como a "janela para o mundo" de Anete. Além disso, cada vez mais o cinema americano - às vezes considerado "alternativo" - surge como uma possibilidade de reflexão e crítica social muito forte nos últimos anos.

"Daí quando eu fui ver *Apocalypse Now* eu desbundeí, é um puta de um filme. Ah, teve *Corações e Mentes* nessa época, não sei se você lembra, que era um documentário sobre a guerra do Vietnã? Me marcou bastante porque tinha a coisa do documento. Aliás, para falar a verdade, eu não gosto muito de documentário, **eu acho que cinema é para você viajar mesmo**, não dá muito para ficar 'veja bem a realidade como é', não é muito para isso que a gente vai ao cinema, mas esse filme enquanto documentário eu acho que marcou, ele é um pouco símbolo de um cinema que toma uma decisão de discutir as coisas. De repente o cinema americano resolveu discutir o que acontecia no mundo, o papel deles." (Marina, 35 anos, socióloga)

Na verdade, mesmo que se ressalte o aspecto do sonho, os mesmos entrevistados mencionam o aspecto de retratar a realidade - muitas vezes distante. Aparece, dentro deste tema, as opções pessoais. Marina revela estar especificamente à procura de filmes que exaltem o aspecto do sonho, como um

momento em sua vida que se opõe àquele que viveu na adolescência quando buscava no cinema resposta para suas angústias.

Para Luiz, o importante da fantasia que se vê nos filmes é poder ter a sensação de fazer parte da história e viver alguns momentos dentro desse mundo, como se ele fizesse parte da realidade:

"Acho que é mais aquela vontade de viver o que está sendo mostrado no filme, você participar, de entrar mais na fantasia como se fosse uma coisa real mesmo." (Luiz, 16 anos, estudante)

Aliás, para alguns, assistir a filmes demais é até perigoso. Exatamente na medida em que se tem a impressão de "viver a história", de participar emocionalmente de um outro contexto, o excesso de filmes pode deixar o espectador tonto, confuso, esquisito - "eu fiquei meio tonto, com dor de cabeça" (Luiz). Anete adora assistir a muitos filmes, principalmente durante a Mostra Internacional de Cinema, quando assiste por volta de 70. Mas outros "fanáticos", como Alberto e Paulo José, preferem ver menos, mesmo durante a Mostra. Lúcia comenta que ver filmes demais a deixou um pouco fora da realidade:

"Nessa Mostra em que passou esse filme [*A História do Vento*], eu estava indo muito ao cinema, direto, eu só ia ao cinema. Eu até comecei a ficar meio... pirada mesmo, uma hora. **Você fica muito absorvida pelo cinema e pela história dos outros.** É legal, mas aí eu lembro que nessa mesma Mostra teve um filme que era da Camille Claudel [*Camille Claudel*]. Esse filme me deu uma... acho que eu **fiquei tão louca porque eu estava indo tanto ao cinema**, que eu comecei a chorar desesperadamente no filme. E fiquei morrendo de raiva do filme, nem sei se o filme é bom ou não, se é legal ou não. (...) Mas eu chorei muito, de chorar mesmo, de soluçar. E eu fui com a minha irmã e o meu irmão, eles não acreditavam, eles olhavam para mim. (...) Mas acho que foi meio fora de controle. Porque não precisava ter ficado tanto daquele jeito. (...) eu só estava querendo ir no cinema, eu não queria fazer mais nada." (Lúcia, 20 anos, fotógrafa)

A Mostra será melhor discutida no capítulo 4, mas aqui parece que já encontramos um de suas características, causar um "excesso" de filmes que deixa alguns informantes um tanto confusos.

Há uma sensação de que o excesso impede o espectador de fazer outra coisa, ele torna-se apenas espectador, fica passivo, quase impossibilitado de viver sua vida por estar tão perto de vidas alheias. Ao mesmo tempo, ele supre sua falta de atividade e vivência assistindo a mais e mais filmes. De certa forma, isso seria "um perigo", um risco desagradável que se corre em alguns momentos da vida. Alberto revela essa sensação que teve em alguns períodos de sua vida, trocando a realidade pelo cinema, o que causa um sensação de "não estar vivendo". Mesmo que no dia da entrevista afirme ter perdido um pouco esse hábito, demonstra como pode ficar tão envolvido com um filme a ponto de se emocionar ao falar sobre ele.

"O assunto de cinema para mim é super fascinante. (...) Tem uma coisa, que eu nem acho que é a coisa mais legal para mim. Mas é uma coisa um pouco forte para mim. Um dia eu estava lendo uma entrevista com o Truffaut<sup>18</sup>, e perguntaram se ele preferia o cinema ou a vida, aí ele falou que o cinema, porque ele vivia através dos filmes. Eu acho que para mim, não nesse nível, mas tem um certo conteúdo muito forte disso. Um monte de coisa eu estou vivendo através do cinema, que é uma coisa ruim, eu acho, eu nem acho muito legal. Às vezes te paralisa na vida. (...) Não é muito ruim se você for ponderado. Eu acho que eu era mais até. Antes eu fazia muito menos coisas e supria o que eu não fazia indo ao cinema. Agora já está diferente. Mas tem muito esse conteúdo. Por exemplo, *O Fundo do Coração*, do Coppola, acho que é o filme que eu mais amei na minha vida. E aquela história de amor assim, com aquele cenário, aquele reencontro no fim... E engraçado que todo muito fala muito mal desse filme, fala que eles não deviam se reencontrar, que é muito meloso. Eu acho que... deixa os desencontros

---

<sup>18</sup> Talvez o trecho da entrevista mencionada por Alberto seja este: "Sempre preferi o reflexo da vida à vida em si. Se escolhi o livro e o cinema, desde que tenho onze ou doze anos, é exatamente por preferir ver a vida através dos livros e dos filmes. Não sou nada sensível à natureza. Se me perguntassem quais os lugares de que mais gostei na vida, eu responderia que foi o campo em *Aurora*, de Mumau, ou a cidade no mesmo filme, mas não citaria um só lugar que realmente tenha visitado, pois nunca visito nada. Tenho consciência de que isso é pouco atípico, mas é isso. Não gosto das paisagens nem das coisas. Gosto das pessoas, interesse-me pelas idéias, pelos sentimentos." (Truffaut, 1990: 259)

para a vida, a vida tem milhões de desencontros. No cinema, é legal, eles terminam juntos, felizes e apaixonados. (...) Eu choro muito nesse filme, aliás, se eu continuar falando eu vou começar a chorar. Eu choro muito no cinema." (Alberto, 30 anos, engenheiro)

Para estes e outros "amantes do cinema", existe este risco descrito por Lúcia e Alberto: trocar a vida pelos filmes, quase enlouquecendo dentro dessa viagem. Mesmo quando o espectador está buscando filmes mais realistas e políticos, que denunciem, por exemplo, a violência atual, ou no caso genérico de filmes de arte, há uma espécie de magia, de sonho. Esse lado é muito forte e pode "impregná-lo", deixando-o muito envolvido, precisando de tempo para "digerir" o que acabou de ver. O espectador é afetado e fica por alguns minutos ainda dentro da história. Para Gabriela, essa é uma grande qualidade do cinema, principalmente em oposição ao vídeo, que não consegue trazer o mesmo envolvimento:

"Apesar de eu gostar bastante [de cinema], quando eu vejo um filme atrás do outro, quando eu pego no vídeo, eu tenho a sensação de que não vi nenhum, porque eu gosto de ficar um pouco impregnada pelo filme. Eu sempre saio no pique do filme, eu fico completamente afetada e isso que eu acho fantástico no cinema. Porque o vídeo, em casa, toca o telefone, se alguém te chama para alguma coisa, você desliga e vai embora, ou se você está com sono, você desliga e vai dormir. Não é uma coisa do cinema que tem a coisa de você entrar mesmo, eu acho isso super-legal, fantástico. Mas quando eu vejo muitos filmes eu fico com a sensação de que eu não vi nada, eu fico exausta, parece que dá um anestesiamiento na minha cabeça e que eu não pude usufruir." (Gabriela, 22 anos, psicóloga)

Por outro lado, o cinema tem seu aspecto de "realidade". Para alguns, pode ter forte lado político, exigindo que o espectador pense, reflita, questione a situação política nacional e mundial; de certa forma são mostradas "verdades". Assim, principalmente durante a adolescência, o cinema pode ser parte de muitas descobertas, tanto dos filmes como da realidade, de vários questionamentos que

o jovem começa a fazer. Nesse momento, ele faz parte de um certo "aprendizado":

"E é uma época [por volta dos 18 anos de idade] em que você começa a ter um puta desprezo pelo cinema comercial, pelo cinema só de diversão. **O cinema tem que desvendar coisas, tem que ser profundo, denso, tem que explicar um monte de coisas, emocionalmente, tem que te dar uma referência.** Eu acho que tem muito aquele começo de reflexão, você começa a ter consciência de que você é uma pessoa, e o cinema também começa a funcionar de outro jeito, ele começa a ter que ter uma qualidade de te mostrar, **ele tem que bater com as tuas preocupações enquanto indivíduo.**" (Marina, 35 anos, socióloga)

Parte do aprendizado da adolescência que é associado ao cinema está a descoberta do sexo, dos padrões de relações amorosas e sexuais, dos "desvios". Enquanto para os entrevistados mais velhos esse tipo de "realismo" do cinema contemporâneo é perturbador, para os jovens, ele faz parte de um aprendizado essencial, é uma "escola de tesão". Outro elemento aprendido através do cinema é a história - principalmente com o exemplo da Segunda Guerra Mundial, o nazismo, a perseguição aos judeus: "Coisa de guerra, que a gente nunca viveu, você aprende no cinema" (Marina, 35 anos, socióloga).

Assim, através desse aprendizado - e em alguns casos auxiliado por uma verdadeira "paixão" por cinema - os indivíduos vão se formando, descobrindo quem são, ampliando seus horizontes.

"Eu acho que o **cinema é muito importante no meu modo de ver as coisas**, foi muito importante... **Sem o cinema eu seria muito diferente do que eu sou**, e eu estou feliz com o que eu sou, então... eu acho que o cinema contribuiu para isso. (...) E eu acho que o cinema contribuiu para isso, a literatura, a música, acaba contribuindo para você ter uma visão mais geral, uma visão crítica também, eu sou muito crítico com as coisas. Por que no cinema você vê um monte de coisas diferentes, um monte de países, opiniões diferentes, não existe certo e errado, você fica mais crítico, passa a ter um visão maior, nada é só verdade. São coisas que eu acho que me diferenciam até dos outros, eu posso não ter o mesmo desempenho em algumas coisas, mas eu tenho outras coisas que eu quero tentar explorar. Eu posso não conseguir um emprego normal numa grande empresa,

mas eu posso conseguir outras coisas e que eu não abro mão, eu quero continuar a ter tempo para me dedicar a isso, para ir no cinema, curtir música. São coisas que fazem parte da minha vida, eu não quero chegar daqui a 20 anos e falar 'faz um ano que eu não vou ao cinema'." (Paulo José, 23 anos, estudante)

Para outros, o cinema não só traz a realidade, reflete preocupações políticas, mas também passa a ser uma "janela para o mundo". É como se o ato de ver filmes de lugares distantes, de outros países, pudesse levar os espectadores a fazerem uma "viagem", como Anete afirma.

Essa visão dos entrevistados é associada aos filmes alternativos em geral, sejam europeus, ou de outras procedências, ou mesmo americanos produzidos fora do esquema dos grandes estúdios - diretores hoje consagrados costumam ser valorizados pelo seu lado artístico; é o caso de Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, entre outros.

Há um aspecto desse tipo de exposição da realidade - e de outras realidades - que se associa à época em que o filme foi feito e a seu país de origem. Assim, um filme qualquer, mesmo americano, de certa década - anos 60, por exemplo - costuma ser revelador de tipos de comportamento, modo de vestir, contexto histórico e social, etc, além de dados mais técnicos sobre o cinema, como a fotografia e o movimento de câmera. Os informantes também citam exemplos de como filmes franceses são "essencialmente franceses" - na forma, nos temas, na atuação dos atores, comportamento dos personagens, etc -, assim como os italianos ou as comédias inglesas. Esta associação torna-se ainda mais marcante no caso de produções de países "distantes" ou "exóticos". Nessa situação, o entrevistado afirma ter sempre a sensação de estar aprendendo algo sobre, por exemplo, a China ou o Irã ao tomar contato com filmes de tais procedências. É uma ampliação da compreensão do "mundo em que vivemos".

No discurso dos informantes há um refinamento na idéia de realidade. Hoje, o cinema não é simplesmente realista por tratar dos fatos da vida de gente

comum, como no caso do neo-realismo italiano. Mais que isso, ele se preocupa hoje com as angústias individuais, com os fatos da vida psicológica dos seres humanos.

"Mas eu acho que hoje em dia, o cinema está discutindo mais o drama da modernidade, não sei bem como a gente pode chamar isso. Como se dá a sociabilidade na modernidade, as relações, o amor, o cotidiano. Eu acho que nessa linha, *O Último Tango [em Paris]* foi o primeiro grande toque, falando da dor, da decadência, da solidão, da independência. (...) E de ser importante no filme a densidade do indivíduo mesmo, dos personagens, tipo *Sexo, Mentiras e Videotape*, é o drama de cada um, cada um com a sua neura, às vezes dá para se comunicar, às vezes não dá. **Que para mim essa é a grande temática do cinema hoje em dia, da solidão e dos caminhos individuais** das pessoas, o social está super demarcado, você percebe porque as coisas são daquele jeito, mas eu acho que o que está sendo mais enfocado são os dramas existenciais das pessoas, nessa puta loucura. Quebra de valores, de ter referências, o que você é. E o que tem de gente louca é impressionante, *Crônica do Amor Louco, Apocalipse Now, Platoon*. Que é um outro mundo onde as pessoas têm uma angústia individual e procuram uma referência." (Marina, 35 anos, socióloga)

Há um longo trecho da entrevista de Anete que demonstra toda uma teoria que ela tem a respeito do cinema. Primeiro ela usa a metáfora do "tapete mágico do Aladim"; aqui, o cinema tem a capacidade de transportar seu público para outros lugares, outras épocas, e até a possibilidade de mostrar uma situação semelhante a do próprio espectador, dentro de sua sociedade, mas focalizada sob um ângulo diferente do seu. A partir dessa idéia, Anete chega a um ponto semelhante ao de Marina; atualmente, uma das características fortes do cinema seria a busca da compreensão da "alma humana". Sob este aspecto, o cinema estaria acompanhando as mudanças históricas e sociais.

"Nesse sentido, eu acho que o **cinema é uma coisa dinâmica que acompanha a história e a evolução do homem**. O Aladim te mostra o que é o começo do cinema, que é te tirar de um lugar fechado e te levar para viajar no tempo e no espaço, não, ele viaja só no espaço. Depois o cinema conseguiu esse negócio de viajar no tempo. E tem essa coisa agora, com o gênio do Bergman, do Antonioni de **viajar dentro da alma humana**. Mesmo o Ozu, o Win Wenders nem se fala.

Para se conhecer o ser humano nos diversos lugares do mundo, eu acho que também tem isso. Conforme a psicanálise vai... não se popularizando, mas se democratizando, ampliando, mais pessoas fazem, também o cinema vai indo por essa linha. Não ficou só fazendo musical. Porque também eu acho que o ser humano exige cada vez mais. Você vê um filme musical que era maravilhosíssimo nos anos 40, você vê e fala que é um filme antigo que já é datado. Por quê? Se dentro a gente mantém aquele mesmo gosto, o que mudou em mim hoje em 1993 que é diferente de quando passou aquele musical que eu adorei, *Sete Noivas Para Sete Irmãos*? Ali tinha uma certa ingenuidade e agora o filme está indo mais para dentro da gente, **falando das coisas íntimas**, expondo mais o ser humano. O cinema é uma coisa dinâmica que está indo junto com o homem. Como a arte, como qualquer outra forma de arte." (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Exatamente por esta característica cada vez mais "intimista", o cinema se aproxima de uma concepção de indivíduo que valoriza este aspecto do ser humano, a busca pelo seu "eu" mais íntimo, pela compreensão de seus sentimentos e desejos pessoais, a construção cada vez mais elaborada de sua personalidade. Tais características, desenvolvidas em textos tão diversos como *O Declínio do Homem Público* (Sennet, 1988) ou "A Metrópole e a Vida Mental" (Simmel, 1973) parecem ser de fato reforçadas pelo cinema - e, como está desenvolvido no capítulo 4, não só na temática dos filmes, mas em certo tipo de comportamento do público cinéfilo de São Paulo.

Para Anete, este aspecto também faz parte de um processo de aprendizado gerado pelo cinema, que teria a função de diminuir os preconceitos e demonstrar, de modo paradoxal ao desenvolvimento das individualidades, a universalidade do ser humano, dos sentimentos e situações:

"Isso eu acho legal no cinema, **o cinema para mim é uma escola**. Porque você se auto-treina a **perder o preconceito, a aceitar melhor o outro, a não generalizar as coisas... É tudo universal**, é tudo do ser humano, não importa se é bicha, japonês ou negro. **Eu vejo no que que eu sou igual ao outro**. Essa coisa de falar que o outro é diferente de mim, na verdade é assim, ver o que que eu sou igual a ele. Que nem quando eu vi *Gaijin*, nossa meu Deus! O que o *Gaijin* era para o povo japonês aqui no Brasil é o que meu pai era fugindo do nazismo, chegando aqui, é igual! Por que achar que o japonês é diferente de mim?" (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Mas é importante lembrar que os aspectos de sonho e realidade não surgem aqui como se fossem contraditórios. Por um lado, porque os mesmos informantes revelam ambos aspectos quanto a diferentes filmes. Por outro, um único filme pode apresentar simultaneamente uma faceta de reflexão sobre a realidade, as relações humanas e sociais, e outra do sonho, da fantasia, construindo discursos acerca da realidade através de metáforas típicas do sonho, ou envolvendo o espectador numa espécie de sonho que não deixa de revelar fatos do cotidiano:

"Eu acho que o Fellini foi um marco na minha vida. Acho que de todos foi o que mais me marcou, que é muito poético, muito mágico ao mesmo tempo. Eu acho que ele tinha aquela coisa de **juntar o sonho com o cotidiano normal das pessoas**, não é um sonho que precisa ser tudo fora do lugar, tipo *Cão Andaluz* ou *O Ano Passado em Marienbad*, que é completamente num outro planeta. O Fellini acho que ele conseguia no cotidiano mesmo mostrar essa coisa do sonho, o sonho estava muito mais no dia a dia, você podia perceber ele melhor. E um sonho mais gostoso, né, porque Buñuel, Saura é mais pesado, os cotidianos tipo pesadelo, que é a questão do mundo mesmo, como as coisas são." (Marina, 35 anos, socióloga)

A oposição entre fantasia e realidade é muito presente na imprensa, que associa indiferentemente o cinema a essas características. No catálogo da Mostra Internacional de São Paulo de 1994, por exemplo, Leon Cakoff cita as palavras do cineasta iraniano, Abbas Kiarostami, que costuma retratar a vida cotidiana do seu país em seus filmes, com especial ênfase dada as crianças:

"Sonhar talvez seja a coisa mais necessária da vida, mais necessária até do que ver.  
Se alguém um dia me disser que é preciso escolher entre sonhar e ver, eu provavelmente escolherei sonhar.  
Eu penso que a cegueira seja mais fácil de aceitar se se puder manter a imaginação e os sonhos.  
Sem os sonhos a vida não seria fácil.  
Então, viva os que sonham acordados!

É sem dúvida por isso que o cinema é uma passagem para os sonhos humanos, e esta é a razão pela qual o cinema merece ser adorado."

Ao mesmo tempo, este mesmo diretor, em entrevista à Folha de São Paulo, afirma a importância de basear os filmes na realidade cotidiana, de onde pode, então, chegar-se ao sonho.

"Folha - Em certos filmes seus, como *Através das Oliveiras* ou *E a Vida Continua* parece que o filme nasce do próprio filme.

Kiarostami - É a simplicidade do filme que determina isso. Meus filmes são diferentes de outros em que a imaginação tem mais importância. O filme é muito simples e muito real, trata da vida cotidiana.

Folha - Mas você já disse que a cegueira é até mais fácil de aceitar do que a ausência do sonho. E em seus filmes o próprio olhar cria o sonho.

Kiarostami - **O sonho não é toda vida. A realidade vem primeiro.** O sonho sem realidade não tem valor nenhum. Nós vivemos na realidade. Mas, para aguentar o peso da vida, é preciso sonhar." (Araújo, Inácio: "Kiarostami transfigura realidade com poesia", Folha de São Paulo, São Paulo, 2 de novembro, 1994, Ilustrada, p. 6 - negritos meus)

Há uma grande quantidade de material de imprensa que explora a noção de realismo do cinema, assim como seu aspecto mágico de sonho<sup>19</sup>. Certamente,

<sup>19</sup> Artigos de jornal sobre filmes que parecem reforçar a imagem de "janela para o mundo", mesmo em seus títulos e subtítulos - os negritos são todos meus: "O mundo é um inferno brutal e ao mesmo tempo um lugar maravilhoso, e os filmes são apenas uma forma de contar histórias sobre o mundo." (frase de Roger Avary, diretor e escritor de cinema, em Rocha, Daniela: "Roger Avary cria plasticidade radical para inferno parisiense", Folha de São Paulo, 19 de outubro, 1994, Ilustrada, p. 6) "Mas não é isso o que o filme pretende. A história é sobre Maggie. Sobre as emoções de uma mulher privada da vida normal, com um marido e seus filhos, e punida pelos erros cometidos no passado. (...) O que faz de *Ladybird*, *Ladybird* um filme valioso - um importante **retrato da vida comum**." (Simões, Rogério, "Loach faz importante retrato da vida comum", Folha de São Paulo, 27 de outubro, 1994, Ilustrada, p.5 - sobre um filme do diretor britânico Ken Loach, baseado em fatos reais) "De fato, este parece ser o campo em que tem se desenvolvido o cinema japonês contemporâneo, **detendo-se sobre os detalhes banais da vida cotidiana**, com uma simplicidade de tom por vezes até infantil (não por acaso as crianças são freqüentemente os personagens principais)." (Nagib, Lúcia, "*Cintilação* expõe crise do tradicionalismo", Folha de São Paulo, 27 de outubro, 1994, Ilustrada, p.5) "Apesar de ser apresentado como uma comédia, o filme, se visto cuidadosamente, provoca mais é um riso amargo. Mesmo construindo seus personagens como caricaturas típicas (o presidente rançoso do 'kolkhoz', o alcoólatra cafajeste, a fofoqueira invejosa, etc.), Konchalovsky **os insere num microcosmo representativo das mudanças extremas porque passa a Rússia**. (...) No entanto, o que fica patente é a crítica feroz dirigida tanto ao capitalismo sem regars quanto às reações amedrontadas dos saudosistas do comunismo." (Simantob, Eduardo, "Perestroika vira uma comédia amarga", Folha de São Paulo, 25 de outubro, 1994, Ilustrada, p. 4) É possível perceber no discurso dos informantes uma forte influência de todo o material presente na imprensa, porém,

esse tipo de artigo influencia a visão dos informantes, principalmente os mais cinéfilos que costumam estar bem informados sobre o tema. Além disso, este tema é muito usado por diretores de cinema para explicar e definir seu trabalho, seus objetivos, sua produção. Muitos deles, como Abbas Kiarostami já citado, mas também como alguns já famosos e clássicos no cinema do primeiro mundo, aliam características de realismo e sonho:

"[Sobre os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa] Todos nossos filmes têm em comum o fato de serem extremamente realistas. E cada um de uma maneira completamente diferente. E o sucesso deles depende do seu grau de realismo. Para nós, o importante é nossa maneira de ver a vida, é falar sobre o que conhecemos." (Truffaut, 1990: 40)

"(...) a questão do realismo não faz muito sentido, pois o filme nasce do vaivém entre o real e o estilizado. (...) Eu me sinto parte desse grupo de cineastas para quem o cinema é um prolongamento da juventude, o das crianças a quem mandaram brincar num canto, que reconstruíram o mundo com os brinquedos e que, na idade adulta, continuam brincando através dos filmes. É o que chamo de 'cinema no quarto dos fundos', com uma recusa da vida tal qual ela é, do mundo em seu estado real, e, em reação, como uma necessidade de recriar alguma coisa que se aproxime um pouco do conto de fadas, um pouco do cinema que nos fez sonhar quando éramos jovens." (Truffaut, 1990: 267)

É preciso ressaltar alguns aspectos do discurso elaborado nas entrevistas. Para os informantes, as características de sonho e realismo definem, por um lado, o cinema. Assim, é comum que apareçam frases como "cinema é fantasia". Mas além disso, essas características explicam o interesse que os entrevistados sentem pelo cinema. Tanto no caso dos anos 50 como atualmente, estes aspectos explicam a atração que o meio exerce no público. Procura-se filmes por dois motivos: para se distrair e sonhar, mas também para conhecer outras realidades e refletir sobre o mundo em que se vive e as angústias do ser humano.

---

neste trabalho, pretendi apenas buscar entender melhor e me aprofundar no discurso desses informantes. Não tive o objetivo de analisar especificamente o material da imprensa, este foi citado apenas para demonstrar que esta questão tem outras fontes de material que podem ser analisadas.

O par Sonho/Realidade forma de uma espécie de "teoria nativa" que explica o sucesso do cinema.

Este modelo definidor do cinema e do motivo de sua atração está presente não só nos jornais, mas também nos próprios filmes, onde costuma ser exaltado o aspecto de sonho (*Rosa Púrpura do Cairo* ou *Cinema Paradiso*, para citar apenas alguns dos mais famosos), e muitas vezes amplia essa questão ao mostrar personagens apaixonados pelo cinema, que são considerados sonhadores, mas que são dotados de uma certa "sabedoria popular" aprendida com os filmes. Assim, esse modelo retirado das entrevistas está também presente na imprensa e no próprio cinema, e é usado pelos informantes para explicar seu comportamento.

Assim, quando hoje em dia, algumas pessoas se encontram na posição de "viciadas" em cinema, e muitas vezes são consideradas um tanto "excêntricas" por amigos e parentes, elas costumam explicar seu fascínio através da noção de uma fantasia que pode apresentar aspectos da realidade - e , principalmente com os filmes da Mostra de países distantes, revelar situações sócio-culturais de lugares desconhecidos. Dessa forma, podem "defender" racionalmente seu interesse por cinema como parte de uma formação de cultura geral.

O par fantasia/realidade faz parte de uma construção simbólica que define o cinema de forma a lhe dar um valor positivo e que, ao mesmo tempo, pode explicar o interesse pelo cinema de forma a valorizá-lo. Esse sistema simbólico, como diria Geertz, não faz parte de uma construção secreta na mente dos indivíduos, mas é parte de uma atividade pública, presente no senso comum. Quando este autor considera tanto ideologia quanto senso comum como "sistemas simbólicos", procura explicar que tais sistemas são modelos explicativos da realidade e também modelos que orientam a ação dos indivíduos.

"Além disso, como as várias espécies de sistema - símbolos culturais são fontes extrínsecas de informações, gabaritos para organização dos processos social e psicológico, eles passam a desempenhar um papel crucial nas situações onde está faltando o tipo particular de informação que eles contêm, onde os guias institucionalizados de comportamento, pensamento ou sentimento são fracos ou estão ausentes." (Geertz, 1989: 190)

Da maneira como o par fantasia/realidade é usado pelos cinéfilos, faz uma apologia do cinema: a arte que faz a intermediação entre o mundo real e os sonhos e que, mesmo sonhando, permite a reflexão sobre o ser humano. De certa forma, trata-se de uma relaboração de um discurso antigo: Hollywood - a "fábrica de sonhos". Hoje ele é reapropriada valorizando o aspecto de "janela para o mundo" e se opõe à noção de que o cinema está acabando, pois sofreria um processo de decadência desde o êxito comercial da televisão. Assim, a noção de sonho seria oposta, nos anos 50, ao cinema-realista; atualmente, no entanto, fantasia/realidade transformaram-se num par explicativo que exalta a importância do cinema no mundo cultural de uma verdadeira metrópole.

## Capítulo 4

### Cinema em São Paulo nos anos 90

"Eu costumo ir ao cinema... vídeo, nem tanto. Vídeo é mais quando eu pego uma batelada e assisto um atrás do outro, mas eu gosto mesmo do lance de ir ao cinema. Eu sempre fico puta quando não passa *trailer* nem comercial, eu sempre preciso daquele tempinho para ver, eu gosto dos *trailers* dos outros filmes que vão passar. Até para escolher o que eu vou ver. Eu gosto, até para você ver que filmes estão vindo, ver propaganda, antes de começar o filme." (Gabriela, 22 anos, psicóloga)

É muito comum que a mídia - e atualmente o próprio senso comum - afirme a glória do cinema na década de 50 e sua decadência posterior gerada pela televisão. O cinema hoje teria sido grandemente substituído pelos filmes da televisão ou no videocassete, e poucas pessoas ainda manteriam o hábito de ir ao cinema com assiduidade.<sup>1</sup> Entretanto, é possível encontrar muitos jovens que, como Gabriela, demonstram gostar de cinema, manter uma frequência constante, e parecem de fato ainda lotar as salas da cidade aos finais de semana. Tanto assim, que alguns preferem ir ao cinema durante a semana, evitando as sextas, sábados e domingos "por causa das filas". Mesmo com tantas salas sendo reduzidas (divididas em duas), muitas outras continuam sendo inauguradas nos shopping centers - e isso demonstra que ainda há público, mesmo que sua frequência não seja necessariamente semanal, como nos anos 50.

No entanto, é preciso reconhecer que muitos jovens hoje não vão ao cinema com muita frequência. Se nos anos 50 havia quem ia só "porque era

---

<sup>1</sup> Apesar da dificuldade de se conseguir números exatos quanto ao mercado de cinema, é certo que desde os anos 50 houve altos e baixos. Em meados dos anos 70, houve um crescimento de público; o início dos anos 80, com o evento do videocasste no país, representa uma queda; os planos econômicos, como o cruzado e mais recentemente o real trouxeram um aumento de público. Estes dados foram retirados de algumas matérias da Folha de São Paulo entre os anos de 1990 e 1994. Em artigo na Ilustrada de 22 de novembro de 1994, inclusive é mencionada a dificuldade de obtenção de números confiáveis sobre o mercado cinematográfico.

moda", "porque todo mundo ia", hoje, alguns afirmam que cinema é um programa raro e só é feito quando os amigos ou a turma insistem. Rafael não gosta muito de filmes; vai ao cinema por insistência da namorada ou para ver filmes que tenha "carros mexidos" que são sua paixão. Bernardo também não se empolga por cinema, seu hobby e sua distração favorita é rock.

"Eu gosto de filme de guerra, aventura. Corrida de carro eu gosto muito, eu sou fanático por carro e moto. (...) *Mad Max* eu gostei por causa dos carros. Eram uns carros mexidos, diferentes, um típico racha de rua. (...) Depende do filme eu nem vejo a história, eu gosto de ver só as... [imagens]." (Rafael, 17 anos, estudante)

"Eu nunca gostei muito de filme, não é um negócio que me atrai muito. Prefiro música. (...) Eu gosto de rock, mas rock mais antigo. Tipo... sei lá, Pink Floyd, Led Zeppelin, Deep Purple, todos esses dos anos 70 eu curto bastante. E algumas coisas de rock novo, mas esses são minha preferência. (...) Mas cinema mesmo, eu não vou com muita frequência, mas vou de vez em quando. Eu não sei, cinema é um negócio que não me atrai muito. Mas quando eu estou vendo um filme, aí, sim, eu entro no clima do filme, entro na história, senão não me atrai muito. Não tenho muita paciência de ficar sentado assim na frente da tela do cinema e ficar olhando para aquilo durante 2 horas, não é comigo." (Bernardo, 20 anos, estudante)

Assim, alguns entrevistados revelaram uma frequência bastante pequena em relação ao cinema. Outros, mesmo mantendo uma frequência maior, indo ao cinema pelo menos uma vez por mês, encaram este programa como um complemento dos programas principais. Para Karin, por exemplo, a viagem à praia constitui o grande passeio do final de semana, que pode ser finalizado com o cinema no domingo à noite ou um vídeo em casa. Tatiana gosta de ir ao cinema, mas não "perde a noite" neste programa: a noite é feita para dançar e paquerar. Aqui, podemos notar que o cinema não é mais o lugar da paquera, mas continua sendo um programa típico dos casais de namorados. Muitas vezes, para quem não tem namorado, o lugar de paquera e de sair com a turma são as

danceterias, o cinema é um programa feito com alguns amigos, durante a tarde ou antes de sair para dançar.

De qualquer forma, a cada ano, algum shopping da cidade sempre inaugura novas salas, o que demonstra que o cinema ainda é um bom negócio. Para se ter certeza disso, basta ir a uma dessas salas de shopping ou a algumas das badaladas no circuito "alternativo" durante o final de semana e enfrentar a fila. Aí, confirma-se a importância do cinema nas ofertas de lazer da cidade, mesmo que não seja mais o programa, quase que exclusivo e único, como nos anos 50.

### O circuito de cinema

Na década de 50, as produções americanas podiam ser dominantes, mas já enfrentavam certa concorrência - dos filmes europeus, junto ao público mais instruído, e dos latino-americanos e brasileiros, no caso das camadas populares e também da classe média. Algumas salas começam a se especializar no cinema europeu e é notável o aumento de importação de filmes italianos e mexicanos no final da década de 40. Essa situação começava a indicar o que aconteceria depois, com a valorização das cinematografias européias e de outras procedências.

Durante os anos 50 e 60, quando o mercado exibidor de São Paulo começou a oferecer mais amplamente produtos alternativos em relação aos grandes estúdios de Hollywood, o Cine Jussara, na própria Cinelândia, exibia muitos filmes europeus. Em 1958, o Cine Coral é inaugurado na Rua 7 de Abril. Segundo seu fundador, Dante Ancona Lopes, a idéia "era montar um cinema de

arte<sup>2</sup>, com uma programação diferenciada das outras salas". Estas e algumas outras salas ofereciam o que antes era exibido majoritariamente fora do circuito comercial, como na Cinemateca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como já foi mencionado.

Além disso, nessas novas salas entrava-se em contato com o cinema de arte nacional, especialmente pelo movimento do Cinema Novo. Nelas, criou-se um público mais ou menos fiel, que acompanhava também os lançamentos de filmes de novos diretores europeus, como Antonioni, Truffaut, Fellini, valorizando os filmes de autor - um público que já se definia como "cinéfilo".

Uma pequena história da época pode mostrar a "especialização" que começa a acontecer entre as salas de cinema, no começo dos anos 60. *A Doce Vida* (1960) de Fellini foi inaugurado em dois locais: no Astor, que era um cinema novo, "chique", dentro do recente eixo cinematográfico que se formava na região da Avenida Paulista; e no Coral, considerado um típico cinema de arte. O acordo da distribuidora, a Art Filmes, foi feito com o Astor, onde o filme deveria ficar vinte semanas em cartaz, e secundariamente com o Coral, em que ficaria apenas duas semanas. Mas o filme só obteve público expressivo no Coral, onde permaneceu em cartaz por trinta semanas, sendo exibido apenas uma no Astor. Os espectadores interessados nesse tipo de produção freqüentavam o Coral e o público do Astor não foi seduzido por Fellini.

Assim, durante os anos 50, 60 e 70, de forma às vezes irregular, sempre havia alguma ou algumas salas voltadas para o cinema de arte. Elas se localizavam na área central da cidade, como no caso do Coral, Jussara e Bijou,

---

<sup>2</sup> O termo "cinema de arte" ou "filme de arte" aparece na entrevista de Dante Ancona Lopes, como em outras, um pouco desgastado. Os entrevistados dizem que não gostam de usar muito esse termo porque hoje em dia ele parece pejorativo, ou seja, "filme de arte" dá uma idéia de que o filme é bom, mas chato, difícil, hermético ou até incompreensível. Termos como "filmes de qualidade" e "cinema alternativo" aparecem em substituição ao termo "de arte".

ou na região da Rua Augusta e da Avenida Paulista, como os Cines Picolino e Marachá.

Essas salas eram freqüentadas por um público bem informado de classe média e alta e, ao mesmo tempo, criavam entre os jovens novos interesses e buscas. Os espectadores pareciam procurar mais do que a diversão e a fantasia oferecidas pelas grandes produções de Hollywood. Seja como for, a entrada crescente de filmes europeus e de arte influenciou a situação atual do mercado cinematográfico em São Paulo. Até os anos 80, alguns cinemas de arte foram fechados e não tiveram logo em seguida substitutos. Depois do fechamento do Coral, por exemplo, o Picolino desenvolveu uma programação de arte por algum tempo. E, de maneira irregular, também houve tentativas no Belas Artes (ex-Trianon), no Cine Rio (atual CineArte1), e outras<sup>3</sup>. No início dos anos 80, esse mercado se restringiu a cineclubes como o Bixiga e o Cineclube da GV<sup>4</sup>, com salas que hoje são consideradas pelos informantes ruins e desconfortáveis, e as projeções e cópias muitas vezes de má qualidade - cópias antigas, muito utilizadas, com pequenos "saltos" durante a projeção<sup>5</sup>. Esses cineclubes ficaram restritos aos arquivos das distribuidoras que não importavam filmes novos. Neles, o público - maciçamente formado por estudantes universitários - era premiado com cópias antigas de filmes que iam desde os mudos até as produções do anos 70.

---

<sup>3</sup> Aqui, menciono o roteiro seguido por Dante Ancona Lopes que, após vender o Cine Coral, passou por estas salas (Picolino, Belas Artes, Cine Rio) buscando fazer uma programação semelhante a que havia planejado no Coral. Com certeza, houve outras iniciativas neste sentido, como os já mencionados Bijou e Marachá, mas esta dissertação não teve o objetivo de fazer uma pesquisa mais aprofundada sobre os anos 60 e 70.

<sup>4</sup> Cineclube formado pelos alunos da Fundação Getúlio Vargas, que já não existe mais. A sala do Cineclube do Bixiga transformou-se hoje em Cine Veneza.

<sup>5</sup> É importante notar que esta percepção de que os cineclubes dos anos 80 se localizavam em "salas ruins" e as cópias eram de má qualidade aparece atualmente no discurso dos informantes, mas talvez na época não houvesse esse tipo de crítica. No entanto, hoje em dia, quando uma cópia desse tipo é exibida, por exemplo, na Sala Cinemateca, os espectadores são avisados na bilheteria de suas condições - como ocorreu durante a retrospectiva Orson Welles nesta sala em outubro de 1994.

Outra tendência foi iniciada nos anos 60 e também determinou a situação atual dos cinemas: é o caso do crescente número de salas dentro de shopping centers. Talvez esta concepção tenha tomado forma a partir dos cines de galerias, como Olido, Astor, Metrôpole, Calcenter, Gemini, Top Cine, Center 3, Bristol, Liberty, Cine Rio (atual CineArte1) e Vitrine. O primeiro dentro de shopping foi o Cine Iguatemi, inaugurado em 1968 - o único grande cinema em shopping, com 870 lugares<sup>6</sup>. É possível perceber como esta tendência de formação das salas de shopping, com um crescente número de salas pequenas, ou grandes que se dividiram, está associada ao estilo que o mercado exibidor assumiu nesta faixa, com uma constante exibição dentro do mesmo shopping tanto de grandes produções americanas como de filmes considerados alternativos. Assim, essas duas tendências - crescimento das pequenas salas de shopping e aumento da oferta de cinema alternativo - parecem estar associadas.

Segundo André Pompéia Sturm, fundador da distribuidora Pandora e proprietário dos cines Vitrine e Veneza - todos ligados ao cinema alternativo -, São Paulo hoje oferece amplo circuito cinematográfico comparável apenas aos de Nova York e Paris:

"São Paulo tem uma programação de cinema que só não é melhor que a de Paris e Nova York. Eu viajo para a Europa duas vezes por ano, para o Festival de Cannes e o de Berlim e, obviamente, vou para outros lugares - fico no festival 10 dias e depois viajo para outros lugares. Eu vou a Londres todo ano e, se você olhar a programação de Londres, verá que tem menos filmes em cartaz do que em São Paulo. O que acontece em Londres é o seguinte: lá eles têm a Cinemateca e o National Film Theatre. No National Film Theatre, ao longo do ano, passa filmes que aqui não passa, mas se você escolher um dia, a opção de Londres e de São Paulo em um dia só, com raríssimas exceções, São Paulo ganha. São Paulo ganha longe na diversidade e na quantidade de filmes. Hoje, não tem um filme europeu que não passe no Brasil."

---

<sup>6</sup> O Cine Iguatemi sempre manteve uma grande arrecadação, mas com o incêndio de outubro de 1994, deve ser dividido em duas salas.

Essa informação se repete no caso de Alberto, que reclama da dificuldade de encontrar, em Nova York, os filmes americanos considerados independentes. Mesmo ali, o domínio dos filmes americanos mais "comerciais" parece ser absoluto.

"Eu estive em Nova York há pouco tempo, em julho. Eu queria ver o filme do Jim Jarmush, *Uma Noite sobre a Terra*. Foi difícil de achar, estava passando num cinema só. É verdade, o cara é americano... e tem 80 cinemas passando o filme do Eddie Murphy, o último. E da outra vez que eu fui à Nova York, há dois anos, eu queria ver *Sex, Lies and Videotape*, e também passava num só cinema no Soho." (Alberto, 30 anos, engenheiro)

Quanto ao cinema de arte, podemos ver que, ainda na crise de público dos anos 80 (gerada, principalmente, pelo início do videocassete no país), temos o surgimento de alguns cineclubes, como Bixiga, Carbono 14, Cineclube da GV e Oscarito - além de salas mais antigas que se mantiveram, como o Bijou.

Havia 4 grandes distribuidoras ligadas às grandes empresas americanas - Columbia, Warner, UIP e Fox - e a Paris Filmes, que distribuía e também estava presente no setor de exibição. A Gaumont também ficou por um tempo no Brasil, exibindo no Cine Belas Artes, mas se retirou do mercado ainda nos anos 80. Desta forma, a entrada de filmes europeus ou alternativos em geral era feita através apenas dessas distribuidoras e de forma irregular. Em 1989, funda-se a Distribuidora Pandora e, a partir daí, várias outras pequenas empresas, voltadas especificamente para o mercado de arte - como a Look Filmes, Belas Artes e Estação Botafogo -, passam a permitir a entrada mais constante e organizada de filmes alternativos.

Atualmente, São Paulo e outras cidades do Brasil - cada distribuidora importa um filme para que ele seja veiculado em vários pontos do país - exibem grande quantidade de filmes alternativos. Não só europeus, asiáticos, etc, mas também americanos, na linha dos chamados independentes.

No entanto, a mudança mais visível em relação aos anos 50 foi a chamada "decadência" do cinema<sup>7</sup>. Por um lado, a diminuição de público e as crises econômicas na área que atingiram até o cinema norte-americano. Por outro, um fenômeno que aconteceu com as próprias salas. Nas décadas de 40 e 50, elas eram a grande atração. As mais modernas e chiques da Cinelândia e dos bairros traziam certo fascínio ligado também à própria idéia de modernização, com mudanças que foram aos poucos introduzidas: ar condicionado, cadeiras estofadas, carpetes, elevadores, decoração luxuosa, projetores mais modernos, espaços mais amplos e telas cada vez maiores, etc. A decadência está no fato de que as que restaram desse período estão deterioradas, e as novas, cada vez menores.

Hoje, podemos perceber um desenho físico e imaginário das salas. As do centro estão divididas. Por um lado, temos o que parece ser, para os entrevistados que viveram a juventude nos anos 50, a "decadência total", ligada ao que há de pior no mundo atual, ou seja, pornografia e violência. São as salas que exibem apenas filmes pornográficos, ou até mesmo shows de strip-tease, acompanhadas pelas que se restringem aos filmes de karatê - produções baratas, normalmente de Hong-Kong. Alguns desses cinemas têm duas salas, uma exhibe filmes pornográficos e a outra, karatê. As sessões começam às 10 horas da manhã e os ingressos são muito mais baratos do que nos outros cinemas. É um público basicamente masculino e de camadas populares. Exemplo desta "decadência total" aos olhos dos entrevistados é o Cine Marrocos e o Art Palácio transformados em cinemas de "sexo e karatê".<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Essa noção de decadência, além da imprensa e do senso comum, aparece principalmente entre os entrevistados mais velhos, que viveram a "idade de ouro" do cinema nos anos 40 e 50. No entanto, também é uma noção presente no discurso dos entrevistados cinéfilos, jovens de hoje, que apontam os anos 50 como uma época em que o cinema e o centro de São Paulo deviam ser muito interessantes.

<sup>8</sup> O Cine Marrocos, em 1995, sofreu uma reforma e voltou a uma programação comercial, desistindo do sexo explícito. O Cine Art Palácio foi fechado em 1994, mas funcionava com uma

As outras salas do centro, muitas das quais fizeram parte da luxuosa Cinelândia, como Ipiranga e Marabá, costumam exibir grandes produções norte-americanas, principalmente de aventura, que têm renda garantida. Exibem também outros estilos, como dramas, comédias, desde que sejam para o grande público. A maior parte das salas foi dividida em duas, como o Cine Metro, embora o Marabá, por exemplo, continue com uma sala só, sendo hoje o maior cinema de São Paulo, com 1665 lugares. Alguns também oferecem filmes europeus, de arte, especialmente o Metrópole, Arouche, Comodoro e uma das salas do Olido (que foi dividido em três).

Se, para os entrevistados, parece óbvio que "a maioria" das salas do centro voltou-se para filmes de sexo explícito, nota-se também um movimento em sentido contrário. O Cine Arcades, na Avenida Ipiranga, foi reformado e tornou-se Cine Paris, desistindo da programação de sexo explícito e voltando-se para produções americanas de aventura. Em 1995, o Cine Marrocos sofreu a mesma mudança. Na verdade, menos da metade dos cinemas do centro exibe filmes pornográficos.<sup>9</sup>

O público dos cinemas da região central é de camadas populares, ao contrário do circuito da Paulista ou dos shoppings, pois são opções mais baratas e acessíveis. Além disso, é bastante participante e costuma vaiar o vilão da história e aplaudir quando, finalmente, o mocinho começa a vencer. Um filme como *Na Linha de Fogo*, com Clint Eastwood, no Cine Marabá, provocou muitos aplausos no final, quando "tudo dá certo". Mas não é necessário que o filme seja explicitamente de aventura ou policial, pois *Em Nome do Pai*, ao ser exibido no

---

programação básica de sexo explícito. As duas salas são muito lembradas por seu antigo luxo e esplendor e, talvez por isso, os entrevistados tenham ficado tão incomodados com o fato deles terem se transformado em pomografia.

<sup>9</sup> Parece que a programação pornográfica não é mais fonte de renda garantida. O cine Biarritz, na Brigadeiro Luiz Antônio, quase esquina com a Paulista, também desistiu, em 1995, do ramo de sexo explícito, voltando a ser um cinema comercial.

Comodoro, causou reações semelhantes. Diferentemente dos outros cinemas, o barulho da platéia já é esperado e não é comum que as pessoas peçam silêncio.

Algumas dessas salas têm exibido filmes considerados de qualidade pela crítica, atraindo cada vez mais um público semelhante ao da região da Paulista em busca dos preços mais baratos dos cinemas do centro e de certo ar "cult". Alguns entrevistados, estudantes universitários em geral, revelaram até preferência por estas salas, afirmando que elas são "gostosas, emocionantes e têm ar de nostalgia", como no caso do Marabá, Ipiranga, Metro, Comodoro, Metrópole e Arouche. O centro e seus cinemas são assim valorizados por um tipo de público que se sente atraído pela história da cidade e das salas da região. Essas mesmas pessoas afirmaram não suportar platéias barulhentas em cinemas como o Belas Artes, mas que, no centro, o barulho é mais espontâneo, embora também seja incômodo. Aliás, sob este aspecto, o público do centro e de shopping se assemelha, pois costuma fazer muita bagunça durante a projeção.

"Até pouco tempo, durante uns quatro anos, eu só ia em cinema do centro, eu ia direto e eram salas legais. No Metrópole, muitas vezes no Comodoro, mesmo as salas do Olido. Porque eu saio sempre em cima da hora, estou sempre meio atrasado. E, principalmente fim de semana, para ir nos jardins no cinema você tem que chegar muito antes, Belas Artes, esses cinemas. Então, eu sempre chegava estourando na hora do filme e eu comecei a ir no centro, porque é mais vazio, dava para entrar quando eu chegava na última hora. Você chega no Olido na hora da sessão, às 10 horas, tem sempre ingresso, não importa se é um puta filme de Oscar... Você entra e assiste. Eu comecei a gostar do centro, comecei a achar muito legal. Fiquei durante muito tempo e aí comecei a fazer questão de ir no centro, eu achava um clima legal, as pessoas, é um público completamente diferente. Aí tinha duas atrações, ver o filme e ver quem freqüentava. De repente era um puta filme 'cabeça' e tinha empregada e peão de obra, às vezes irritava porque ficavam fazendo barulho no meio do filme. Não é uma platéia muito comportada, como a que vai ao cinema no Belas Artes e tem que gostar, mesmo se achar o filme chato. Se está chato o filme eles fazem zona." (Alberto, 30 anos, engenheiro)

"Eu ainda procuro, quando eu tenho opção, eu procuro sempre ir no centro. Até porque é mais barato, é mais legal. O Comodoro, o Metrópolis, Regina... não sei, nunca consigo decorar muito os nomes. (...) Só vou em cinema de shopping em

último caso. Porque eu tenho uma certa antipatia aos shoppings, em geral, segundo porque são mais caros. E terceiro porque às vezes a maioria dos filmes que passam nos shoppings não me interessam. (...) Eu procuro ir no centro mesmo, no Arouche, ou no Olido. Eu vou de carro, é longe, mas eu tenho um costume. Porque eu tinha um namorado e um programa oficial nosso era pegar a sessão das dez no centro. A gente sempre ia, estacionava no Largo do Arouche e ia correndo, saía andando. Já uma coisa que faz parte do 'ir ao cinema' é estacionar no Largo do Arouche e andar bastante. Em geral, correndo, porque a gente estava sempre atrasado." (Teresa, 23 anos, estudante)

Outra região com muitos cinemas é a Avenida Paulista e a Rua Augusta. Nos anos 60, foram abertas muitas salas nessa área, apontando para a tendência de mudança do próprio centro da cidade. No final dos anos 30, o centro mudava da região do Triângulo para o centro novo, e os cinemas anteciparam-se com a formação da Cinelândia na região das Avenidas Ipiranga e São João. Nos anos 60, os cinemas também apontam para a mudança, pois hoje a Avenida Paulista é, de certa forma, o novo centro, conglomerando os grandes representantes do setor bancário e sendo considerada símbolo da cidade.

Hoje, muitos dos cinemas desta região já são quase "antigos", principalmente para o público mais jovem ou adolescente. O Cine Astor, no Conjunto Nacional, foi inaugurado em 1960 e é o maior da região, com 828 lugares. Estão aí salas consideradas mais "comerciais", como Gazeta, Gemini, Astor, e as voltadas para o cinema de arte, como Belas Artes, Vitrine, Espaço Banco Nacional, CineArte 1, CineSesc. Mesmo que estas últimas não se limitem ao que é estritamente chamado de filme de arte, aparecem para os entrevistados e o público em geral como cinemas de arte, ou seja, voltados para uma programação de "melhor qualidade" (não só as "bobagens" americanas).

O público dos cinemas da região da Paulista não apresenta características muito marcantes. São pessoas de idades variadas, embora a quantidade de jovens seja aparentemente maior. Como em outras salas, há grande variação no estilo dos frequentadores de acordo com os horários da sessão e com o filme que

está em cartaz. Os cinemas de arte da região serão melhor discutidos mais adiante.

Há um público "fiel" às salas da Paulista que, para os mais jovens, têm certo charme por serem mais antigas e maiores que as mais novas. Na entrevista abaixo, um relato semelhante ao de outros freqüentadores do Belas Artes, que reclamam do mal atendimento, das salas pequenas, da falta de uma sala de espera, mas que continuam presentes nesse cinema pelo tipo de filme que ele oferece.

"Eu vou muito ao Belas Artes, eu gosto de ir na região da Paulista. De noite, eu gosto de andar na Paulista. Eu sempre paro o carro entre a Santos e a Paulista na Bela Cintra, quando eu vou ao Belas Artes ou ali no Conjunto Nacional, que ali sempre tem lugar e vou andando até o cinema. Eu vou bastante ao Belas Artes, mas ele me enche o saco porque é muita gente e fica aquela fila quilométrica, as salas são pequenas, com exceção de 2 salas legais, que é a Cândido Portinari e uma outra. A Cândido Portinari é a maior das salas, a mais legal. Mas tem outras pequenas. Eu lembro de ir um dia no inverno que estava tipo uns 6 graus, aquela puta fila no cinema e todas as filas dentro daquela sala de espera, que nem é uma sala de espera. Estava uma loucura, todo mundo lá dentro fumando cachimbo, cigarro, e eu fumo, mas sabe quando você tem que abrir um espaço para poder respirar? E enche quando fica tão cheio. Mas eu gosto do Conjunto Nacional porque eu gosto de sala de cinema grande [CineArte1, Astor]. Outro que eu acho o show da breguice que eu adoro ir, e nem é uma sala de cinema tão boa, é o Gemini. Eles são breguérrimos, um é inteirinho vermelho e o outro, azul turquesa. Eu acho super legal esses cinemas meio *kitsch*, eu acho muito legal. O Bristol tem aqueles vitrais medonhos, horríveis, com aquela escada." (Gabriela, 22 anos, psicóloga)

Outro eixo de cinemas, que já se mistura com o fenômeno das salas de shopping, é a região da Faria Lima, com os shoppings Iguatemi, Eldorado e Calcenter. Sua programação é comercial, com filmes americanos e de grande público, embora eventualmente exibam os mais alternativos - como *Cenas da Vida*, em cartaz no Calcenter em abril de 1994.

Os cinemas de shopping são hoje a maioria; basta olhar o jornal para se perceber isso. Na Folha de São Paulo, em junho de 1994, pode-se ver 4 colunas

com salas de cinema, duas delas ocupadas por 60 salas dentro dos shopping centers<sup>10</sup>. Estas salas são os substitutos históricos dos cinemas de bairro, que hoje praticamente não existem, excetuando-se o Lumière, no Itaim - transformado em cinema de arte e dividido em 2 salas em 1995 - e o São Geraldo, na Penha. Nos últimos 4 anos, várias salas de bairro foram fechadas, como o Cine Jamor, na Vila Mariana, e o Cinemar, em Santo Amaro.<sup>11</sup> Parece que, de alguma forma, as salas de shopping já substituíram as que fecharam.

O público dos cinemas de shopping varia muito de acordo com o local; principalmente os moradores da região são atraídos. Nesse sentido, são os novos cinemas de bairro, mas com uma particularidade: longe da rua. Assim como os centros comerciais dos bairros tinham o cinema por perto, os shoppings hoje têm os seus; mas tanto as lojas como os cinemas estão agora num espaço fechado.

Outra particularidade destas salas é que elas atraem uma população típica de shopping: os adolescentes. As turmas invadem determinadas sessões, principalmente aos finais de semana e à tarde, fazendo muito barulho durante a projeção e deixando um rastro de sujeira, papéis de bala, chocolate, pipoca - foco de crítica dos informantes. Os próprios adolescentes afirmam que vão ao shopping e ao cinema para "zoar"<sup>12</sup>. É muito comum, por exemplo, que falem alto e façam brincadeiras durante o filme. Diferentemente do público do centro, cujo barulho durante a sessão é marcado por uma espécie de torcida a favor do herói, este público costuma fazer piadas com o filme, os personagens e as eventuais cenas de sexo, parecendo estar mais distanciado do filme em si, embora esta

---

<sup>10</sup> São 6 salas no shopping Aricanduva, 4 no Iguatemi (depois do incêndio, deverão ser 5), 3 no Butantã, 1 no Center Leste, 3 no Center Norte, 3 no Center Penha, 2 no Continental, 6 no Eldorado, 3 no Ibirapuera, 6 no Interlagos, 2 no Jardim Sul, 2 no Lar Center, 6 no Morumbi, 4 no Paulista, 2 no Tamboré, 4 no West Plaza, e 3 no Plaza Sul.

<sup>11</sup> Aliás, no centro também, como o Copan e o Cinespacial.

<sup>12</sup> V. Frúgoli, 1989

diferença não seja notada pelos entrevistados. Além do barulho<sup>13</sup>, o fato do público comer pipocas e balas dentro da sala de projeção também é uma crítica comum tanto aos cines de shopping como aos do centro - apesar das salas do centro terem ainda um ar "charmoso" para o público cinéfilo, o mesmo não acontece com as de shopping. O interessante é que o "charme" das salas antigas pode ser apagado por uma característica típica do cinema tradicional: a pipoca.

"Mas o foda é que apesar das salas do centro serem grandes, espaçosas, é muito longe, não tem onde deixar o carro, é um cinema muito porco, é mais sujo... Não que os outros não sejam, cinema de shopping é muito porco também, mas no centro é um cinema muito porco também, cheio de pipoca, de copo de coca e umas pessoas que não são muito legais. O público me encheu um pouco, é um público pentelho, que fica fazendo algazarra no cinema. Sabe o tipo imbecil? Está aquela puta cena e o neguinho está rindo, como o público de shopping. Por exemplo, *Família Addams* você vai ver no shopping e a platéia enche o saco, aquelas risadas inconvenientes, aquele público idiota. Então eu parei de ir no centro, por isso e por questões de minha mãe ficar falando que era perigoso, se bem que nunca aconteceu nada. Eu curto muito ir ao centro da cidade." (Gabriela, 22 anos, psicóloga)

O perigo e a violência do centro espantou os mais velhos desta região, mas não os jovens que ainda a consideram charmosa, apesar de (ou exatamente por estar) decadente. De qualquer forma é preciso lembrar que aos mais velhos é sempre dado um padrão de comparação entre o centro antigo - conhecido e belo - e o atual - assustador e decadente. Para os jovens, o centro foi sempre assim, desde que o conheceram, e parte da atração está em reconhecer em algumas

<sup>13</sup> Para os cinéfilos, o público que conversa alto durante o filme é irritante, desagradável e motivo de muitas brigas dentro dos cinemas. "Eu gosto de sentar na primeira fileira, sou daquelas bens doentes, sento na primeira fileira, não como bala, não converso, não namoro, não faço declaração de amor, nada. E aí eu gosto de sentar na primeira fileira, odeio cabeça na frente. Só que quando a primeira fileira é muito perto, não dá para sentar na primeira. Hoje eu li uma crônica maravilhosa do Vinícius de Moares sobre isso. Ele falava que não tem nada mais insuportável do que aquelas pessoas que vão para o cinema achando que estão indo para o parque, elas compram balinhas, sentam lá trás e ficam namorando, fazendo juras de amor e você tem que ficar ouvindo, é insuportável." (Manuela, 16 anos, estudante)

construções e paisagens um "clima" daquilo que o centro deve ter sido nos anos 50 - é o caso do Largo do Arouche e de salas como o Metro, por exemplo.

Aliás, a própria Mostra Internacional - um evento que será mais discutido mais adiante - ajudou a valorizar as salas do centro, na medida em que muitos entrevistados jovens conheceram-nas ou passaram a freqüentá-las quando estavam incluídas na programação do festival. Durante esta ocasião, muitos informantes foram pela primeira vez a salas como o Metrópole - que todos com menos de 25 anos chamam de Metrópolis -, Comodoro e Arouche.

Para a maioria das pessoas entrevistadas durante a Mostra, ou outros entrevistados que podem ser vistos como cinéfilos, os cinemas de shopping têm conotação negativa. É comum deixar as salas de shopping para "último caso" - ou seja, se o filme só estiver ali, se pelo horário for mais conveniente, ou pela proximidade, mas são considerados cinemas de pior qualidade. Os defeitos não se limitam ao público adolescente barulhento, mas também se referem à falta de preocupação com a qualidade da projeção, do som, etc. Na verdade, e não só em shopping, o público parece estar mais exigente quanto às características técnicas e de conforto dos cinemas, e esse tipo de reclamação está se tornando comum na imprensa escrita<sup>14</sup>.

"Shopping, detestável. Ontem, eu fui ao shopping ver *O Piano*. Tinha meia dúzia de pessoas na platéia. Dessas 6 pessoas, 4 ficaram conversando o filme inteiro e badernando, levantando, olhando para trás. Muito desagradável, as pessoas não respeitam. Então, shopping... não dá." (Taís, 19 anos, estudante)

"Não gosto de Shopping. Procuo ir em cinema que não seja de shopping... Só vou no shopping com minha irmã. (...) Eu vou muito ao cinema com meu pai. Daí eu vou em alguns cinemas do centro.  
- E cinema de shopping?"

---

<sup>14</sup> A revista *Veja* São Paulo criou até um pequeno quadro, chamado "Flagra", em que denuncia a falta de respeito com o público de cinemas, teatros, casas de show quando há problemas na projeção ou dificuldades de atendimento com o público. Além disso, tem-se tomado mais comum reclamações nos cadernos de lazer e cultura dos jornais.

- Só vou quando não tem muito outra opção. (...) Normalmente a gente vai ao cinema, escolhe o mais perto, porque a gente está sempre atrasado. Daí acaba indo ao shopping. E depois do cinema vai comer e volta para casa." (Gustavo, 18 anos, estudante)

Apesar dos freqüentadores dos cinemas de arte fazerem críticas veementes aos de shopping, essas salas começam a ser parte inevitável de seus programas e é melhor "perder o preconceito". No Shopping Paulista, por exemplo, sempre uma ou duas salas estão exibindo filmes do circuito alternativo. Em certas situações, o filme passa apenas nesse shopping, "obrigando" os interessados a freqüentarem-no. Um exemplo disso foi, em 1993, o filme espanhol *Sedução*, que ficou alguns meses em cartaz apenas no Shopping Paulista.

"Procuo evitar ao máximo os cinemas de shopping, eu acho um saco. Tem todas as coisas ruins, as pessoas são horrorosas, e ficam muito lotados. No shopping Paulista passa uns filmes legais, e às vezes eu vou lá. Às vezes o filme só passa lá. Mas eu não gosto, não tem cara de ir ao cinema, não combina com o cinema." (Alberto, 30 anos, engenheiro)

Além disso, o Morumbi parece estar participando cada vez mais do circuito alternativo - provavelmente o fato de serem 6 salas no mesmo lugar exige certa diversificação para atrair diferentes públicos. Mas se o público do cinema de arte vê tantos defeitos nos cines de shopping, alguns entrevistados - principalmente os adolescentes - sempre vão a essas salas pela eventual proximidade de sua casa, pelo conforto e segurança do estacionamento, pelo fato de já ter onde comer ou tomar um café na saída.

Alguns informantes, principalmente os mais jovens, revelam uma preferência pelas salas de shopping, assim como Tatiana e Rafael. Karin prefere ir aos cinemas de shopping porque são próximos à sua casa, onde é mais fácil estacionar, mas abre exceções para ver filmes que não são exibidos ali - mas ir à Paulista é raro.

"Eu já cheguei a pegar ônibus e ir lá para a Paulista assistir um filme, *Uma Janela para o Amor*, foi maravilhoso. Se eu quiser muito ver o filme, eu vou." (Karin, estudante, 19 anos)

"Geralmente eu vou no Shopping Morumbi por que é mais fácil. (...) Eu vou no shopping por causa da distância, e também é mais fácil, porque já tem onde comer depois, é mais fácil." (Tatiana, 16 anos, estudante)

No entanto, alguns são bastante ecléticos quanto a escolha das salas e filmes, revelando uma tendência, mesmo entre os cinéfilos, de nunca desprezar um bom filme comercial americano.

Hoje, São Paulo oferece também as salas do circuito alternativo. De forma crescente (mas não com a mesma velocidade de crescimento que nos shoppings), elas têm tomado espaço na cidade. Os cineclubes mais antigos, como o Veneza (ex-Bixiga), Bijou e Oscarito, são considerados um pouco decadentes e têm se caracterizado por exibir reprises. No entanto, as novas salas do circuito ganharam ar mais moderno, como a Sala Cinemateca<sup>15</sup> e o Espaço Banco Nacional, além do CineSesc, considerado o melhor de São Paulo<sup>16</sup>. Uma sala recente, neste circuito, no entanto, parece que não conseguiu permanecer: o Elétrico Cineclube. Inaugurado em 1990 - época em que se mantinha sempre lotado -, não resistiu à concorrência, pois a região está transbordando de cinemas que, se não são exatamente cineclubes, costumam ter programação voltada para o circuito alternativo. Além do novo Espaço Banco Nacional, que abriu 3 salas após a reforma do Majestic, e do CineSesc, as outras salas com programação semelhante na região são: Belas Artes, CineArte 1 e Vitrine. Ainda, há outras, que

---

<sup>15</sup> Ultimamente, esta sala está mal cuidada e um tanto vazia, mas logo que foi inaugurada fez tanto furor quando o Espaço Banco Nacional.

<sup>16</sup> Nos últimos anos, o CineSesc tem sempre a primeira colocação na avaliação anual que a Folha de São Paulo faz dos cinemas da cidade. Nessa pesquisa, o jornal avalia itens como projeção e som, conforto e segurança, localização, etc. Em agosto de 1993, as 10 melhores salas foram, nesta ordem, o CineSesc, Metro 1, Astor, Gemini 2, Bristol, Gemini 1, Jardim Sul 2, Belas Artes/Sala Villa Lobos, Eldorado 4, e West Plaza 1.

não estão explicitamente voltadas para o circuito alternativo, mas também costumam exibir filmes nesse estilo, como o Liberty, Bristol, Studio Alvorada 1 e 2, Gazeta, Gazetinha e Paulista.

Essas salas, assim como já mencionei em relação ao Belas Artes, também costumam ter público mais ou menos "fiel". Aliás, quanto à preferência, há uma categoria genérica "as da Paulista", que muitas vezes já incluem as da Rua Augusta.

"Eu vou mais nos [cinemas] da Paulista, porque é pertinho, eu vou andando. (...) O Elétrico, eu adoro. O Belas Artes, também." (Manuela, 16 anos, estudante)

"Quando eu vou ao cinema, eu prefiro ir nos da Paulista. Belas Artes, Astor, eu gosto de espaço maior, tela grande. Às vezes você acaba indo em shopping por comodidade, parar o carro, esse tipo de coisa, mas eu dou preferência aos da região da Paulista." (Paulo José, 23 anos, estudante)

Além das salas nessa região, a Sala Cinemateca tem proposta bastante clara em relação ao cinema de arte. Há também auditórios que, de forma inconstante, sem programação regular e diária, costumam se voltar para este tipo de filme. É o caso do MASP, MIS, Centro Cultural e Museu Lasar Segall. A Sala Cinemateca costuma ter um público constante e habitual, com alguns entrevistados mais jovens sendo associados. Mas mesmo entre os mais velhos - que muitas vezes buscam rever filmes antigos ou ver aqueles que, na época de seu lançamento, não foi possível ver - a Cinemateca parece ter audiência cativa. Esse público mais idoso é bastante visível nas retrospectivas e mostras exibidas nesta sala.

"Agora, onde eu vou mais é na Cinemateca, que é na Fradique Coutinho. Então, eles passam série de filmes interessantíssimos, inclusive filmes em branco e preto, franceses. Uns que eu já vi, outros que na ocasião eu perdi, por qualquer motivo. Então a gente vai ver ou rever." (Maria Nilda, 70 anos, dona-de-casa)

Assim, há hoje, nesse grande mercado exibidor de São Paulo, áreas que se cruzam. Não é possível detectar, como nos anos 50, uma programação que determine a valorização social dos cinemas - como no caso das salas lançadoras de filmes da Cinelândia estarem no primeiro patamar, seguido pelas salas chiques dos bairros, as mais antigas do centro e, finalmente, as mais pobres do centro e dos bairros. Hoje, não é muito fácil definir quais formam de fato o circuito alternativo, já que mesmo as salas do centro resgatam certo charme e se aventuram em filmes mais "difíceis" aos olhos do grande público.

Este longo trecho de uma entrevista mostra as preferências em relação a algumas salas, a percepção de públicos diferentes e da mudança de programação que algumas salas sofreram:

"O Belas Artes, por exemplo, tem um público característico. Shopping é mais o tipo de freqüentador de shopping mesmo, que usa o cinema como uma extensão do lazer. Belas Artes é um público mais intelectualizado. Os cinemas da Paulista em geral têm um público mais ou menos homogêneo, shopping é diferente, no centro, muda.(...) Do centro, são cinemas bons também. (...) Dá até tristeza, porque são cinemas lindos, mal conservados, num estado ruim. Mas eu gosto deles. (...) Na Cinemateca, eu sou sócio, então é um estímulo a mais, entra com a carteirinha, não paga nada. Então eu acabo indo, se bem que ultimamente eu não tenho ido muito. Agora, fim de ano, eu estava fazendo trabalho de formatura, estava correndo muito, não estava dando muito. E a programação da Cinemateca... agora eles estão com um ciclo "Os Tesouros da Cinemateca", eu acho que a função da Cinemateca é isso, passar essas coisas. Mas eles estavam meio fracos, uma época. Elétrico, eu também sou sócio, mas o Elétrico também, a programação, perto do projeto inicial, se desvirtuou muito. Eu acho que... pela concorrência, também, não sei se eles vão fechar logo, o público deles está meio pequeno. O Espaço Banco Nacional que abriu agora eu achei muito legal o espaço em si, o cinema." (Paulo José, 23 anos, estudante)

Pode-se perceber que muitos informantes - especialmente os cinéfilos - separam suas salas preferidas das outras. Para além das constatações práticas e das preferências "racionalis", há ligações emocionais com certas salas ou regiões da cidade; algumas delas são pontos de encontros casuais com amigos e

conhecidos e, portanto, há uma certa sensação de se estar mais à vontade em determinados locais. Assim, por exemplo, a partir dos anos 80, o cine Belas Artes esteve em moda dentro de certos grupos; desta forma, ficava sempre lotado e era comum encontrar muitos conhecidos na fila ou na saída do cinema. Mais recentemente, a partir de sua inauguração em 1993, o Espaço Banco Nacional parece ter conseguido o mesmo fenômeno, que já havia sido marcante no início do Elétrico Cineclub (inaugurado em 1990) e da Sala Cinemateca (inaugurada em 1989) - esta última, em alguns ciclos especiais, volta a adquirir esta característica.

Algumas salas tornam-se especiais pelo aspecto nostálgico ou pela decoração exagerada e típica de uma época, como nos exemplos já citados em que Gabriela fala do Metrôpole ou do Gemini. Outras, por motivos semelhantes acrescidos de lembranças pessoais:

"A primeira vez eu lembro bem, eu era criança e fui com o meu pai assistir Tom e Jerry, desenho animado. Mas eu fiquei com medo, não sei porque. (...) Eu era bem pequeno. Se não me engano foi no Astor. Era matinê que tinha às 11 da manhã, acho que era lá. Mais ou menos eu consigo lembrar a sala assim... Eram vários desenhos e no intervalo entre um desenho e outro as crianças iam até a tela, pôr a mão na tela... eu lembro de algumas coisas assim. Eu devia ter uns 4, 5 anos, não sei." (Paulo José, 23 anos, estudante)

Neste trecho, Paulo José tem uma memória parecida com a de muitos entrevistados: o primeiro filme foi um desenho animado, na matinê de alguma sala da Paulista. Nesta época, nos anos 70, as matinês infantis exibiam muito Tom e Jerry, além das produções de Walt Disney. Assim como esta lembrança do primeiro filme, ou dos filmes da infância, alguns outros elementos parecem aproximar uma parte do público atual ao público dos anos 50. É preciso ressaltar, no entanto, que as semelhanças aparecem mais especificamente com espectadores assíduos de cinema, informantes que afirmam "gostar muito" de

cinema. De forma genérica, podem ser chamados de "cinéfilos", embora apenas alguns assumam este tipo de qualificação; os outros afirmam que têm uma certa adoração de cinema mas não se consideram cinéfilos porque não mantêm uma frequência realmente alta. De fato, a diferença parece estar mais na quantidade de filmes do que em alguma relação especial com o cinema; todos podem considerar o cinema como uma de suas formas de lazer preferida, um "hobby", uma das melhores maneiras de se passar o tempo e de se divertir e, mais ainda, um meio privilegiado da arte e de suas reflexões sobre a vida. Tais cinéfilos, costumam ter um discurso articulado sobre cinema em que se percebe uma série de informações e reflexões sobre o tema. A maioria tem certas "teorias" a respeito dos filmes, diretores, atores, tendências do cinema de cada país, etc. A preocupação ultrapassa a esfera do lazer, torna-se intelectual: o cinema é encarado como arte, como forma de se refletir sobre a vida e o mundo e, ao mesmo tempo, um objeto de prazer, de fruição. Aliás, o prazer não está só em se assistir a filmes, mas também em se conversar, discutir, e às vezes até escrever sobre eles.

Assim, todos estes cinéfilos<sup>17</sup> trazem à tona uma série de idéias parecidas com aquelas que foram descritas sobre os anos 40 e 50. Quando o informante permite refazer uma espécie de história de vida, aparecem marcas muito semelhantes, como, por exemplo, a separação do programa por faixa etária. Nesse exemplo de Marina, temos ainda preocupações típicas de sua geração, nos anos 70, mas que relembram o tipo de impacto causado pelo neo-realismo italiano nos anos 50 - a necessidade de aprendizado, de ampliar horizontes, etc:

---

<sup>17</sup> Muitos foram os cinéfilos entrevistados e para diferenciá-los daqueles que costumam assistir a mais de 30 filmes durante a Mostra e se denominam de fato "cinéfilos", chamarei estes de "viciados" - termo usado por alguns assinantes da Mostra. Todo "viciado" é também "cinéfilo", mas não vice-versa.

"[durante a adolescência] Eu lembro que quando a gente ia para o Guarujá - a gente ia pouco - aí era mais marcado, tinha um cinema bem no centrinho que toda noite era um filme e todo mundo ia, nem interessava que filme que era, não lembro de nenhum, mas fazia parte do programa à noite você ir ao cinema no centrinho, e cada dia era um filme, tava sempre lotado. Tinha a coisa de tomar sorvete, paquerar, etc. e ir no cinema. (...) Não, aí [final da adolescência] eu já lembro de uns filmes meio de época. *Irmão Sol, Irmã Lua, Love Story*, os filmes da pantera cor de rosa com o Peter Sellers. (...) Isso foi com 16 pra 17 anos. Aí começa aquela fase em que o peso do filme é maior, é claro que antes você seleciona, já tem um jeito de selecionar, mas na memória era o ato todo que interessava. Agora nessa fase você já começa a dar mais peso para o que você vai ver. (...) É dessa época que começa a coisa dos cineclubes, de Buñuel, de Fellini. (...) E é uma época que você começa a ter um puta desprezo pelo cinema comercial, pelo cinema só de diversão. O cinema tem que desvendar coisas, tem que ser profundo, denso tem que te explicar um monte de coisas, emocionalmente, tem que te dar uma referência. (...) o cinema não tem muita troca de geração, tipo, eu não vou com o meu pai no cinema. Você vai com a tua faixa, sempre, seja ela qual for, de vez em quando faz aquela concessão, leva um sobrinho, mas é raro. O cinema te acompanha muito na faixa de idade que você está, as pessoas com quem você anda e as tuas preocupações, tem um pouco esse cruzamento dos teus interesses." (Marina, 35 anos, socióloga)

Desse modo, o cinema continua sendo uma passeio de turma, onde os companheiros são da mesma faixa etária, assim como certos interesses e escolha de filmes são determinados pela idade e o grupo em que se está inserido em diversas ocasiões. Normalmente, de forma semelhante ao que foi descrito quanto aos anos 50, o começo da adolescência é marcado por uma certa ingenuidade e uma escolha de filmes americanos e românticos. A partir de certa idade, entre 15 e 18 anos, os informantes começam a mudar de perspectiva e a buscar filmes diferentes, mais inteligentes, ou seja, "de arte" - embora, como já foi dito, este termo seja evitado. Nessa fase, muitas vezes consolida-se ou constrói-se uma paixão pelo cinema e, partir daí, desenvolve-se o hábito mais constante - que pode ser mantido por muitos anos - e começa a existir uma procura por mostras e retrospectivas de cinema, com o respectivo interesse pelos diretores.

"- Quando você começou a gostar de cinema desse jeito?"

- Eu acho que não foi quando eu era criança, não, foi mais uma coisa de adolescente, depois de adolescente. Tipo entre 18 e 20 anos, que eu comecei a me ligar mais, que eu senti que tinha uma coisa aí que ia me interessar." (Alberto, 30 anos, engenheiro)

"- Quando você começou a gostar mais de cinema?

- Não lembro quando começou. Eu lembro que teve uma época que eu estava no colegial e eu ia quase todo dia ao cinema. Eu saía da escola, ia fazer alguma coisa e depois ia ao cinema." (Lúcia, 20 anos, fotógrafa)

Na maior parte das vezes, essa busca é grupal, ou seja, ela acontece dentro de uma turma. Noutras, é aparentemente individual mas se insere numa preocupação visível com outros colegas de escola e amigos que procuram o cinema como arte, atrás de reflexões e discussões por vezes "incompreensíveis":

"A época que eu ia mais ao cinema, que eu descobri o cinema, foi no colegial. Eu ia bastante mesmo. Era tudo de turminha, ia sempre com a turma. Essa coisa de descobrir os cinemas do centro, de achar mais legal ir no centro do que ir nos shoppings. (...) Eu lembro dos lugares que marcaram, mais do que os filmes. Eram os cineclubes, o cineclubes da GV, que era o máximo, nem sei se ainda existe... na verdade, eu nunca mais fui. A gente ia muito numas de assistir filmes que a gente não entendia picas, era Bergman... Umas coisas que a gente não entendia nada, mas estava lá, gostava de ir. O Cineclubes do Bixiga, aqueles na Praça Roosevelt, o Bijou e o Oscarito. Ia muito nesses cineclubes." (Teresa, 23 anos, estudante)

É a partir dessa ótica que o cinema é encarado como uma "janela para o mundo", como está desenvolvido no capítulo 3. Toda a discussão que acompanha essa visão do cinema aparece no final da adolescência, onde as buscas e angústias pessoais parecem refletir aquelas do cinema de arte e, além disso, espera-se que sejam parcialmente respondidas através dos filmes.

Outra semelhança, é a influência dos pais ou da família criando o hábito e o gosto pelo cinema. Assim como nos anos 50 em certas famílias a matinê infantil estava instituída e, além disso, muitas vezes os pais levavam as crianças nas sessões adultas. Taís lembra-se de todo um programa com os pais antes mesmo que ela pudesse ler as legendas:

"Eu acho que foi primeiro por causa dos meus pais. Para eles, era de lei. Todo fim de semana a gente pegava um filminho e, na época que tinha mais dinheiro, comia fora depois. Hoje é só o cinema, depois volta para casa e come comida congelada. Então, eles iam muito ao cinema e levavam eu e a minha irmã. Eu lembro que às vezes a gente saía de um filme e já entrava no outro, não dava nem tempo de digerir o filme. Até me lembro do dia que a gente viu *Paris, Texas* do Win Wenders e logo depois *A Hora da Estrela*. E eu chorava e a minha mãe falava, 'Calma, é só um filme'. Foi uma overdose. (...) Quando eu ainda não sabia ler, minha mãe lia as legendas para mim. Inclusive xingavam, porque ela ia contando todo o filme para mim. E as pessoas do lado ficavam xingando, e eu 'mãe, o que está acontecendo?'. Desde pequena." (Taís, 19 anos, estudante)

Atualmente, principalmente para os cinéfilos, o cinema adquire uma característica de espaço da liberdade individual. Ir ao cinema sozinho pode ser um programa importante - escolher livremente horário, sala e filmes sem ter que se importar em se ajustar à vontade de algum amigo. Sozinho é mais fácil de ir durante a semana, na saída do trabalho ou da faculdade. Sozinho, logo depois de terminado um namoro, por exemplo, representa uma "liberdade total", uma espécie de afirmação da vontade individual. Mais do que a sensação de solidão, ir ao cinema é um programa que pode exaltar o valor de escolha pessoal. Em São Paulo, principalmente de segunda à quinta, é muito comum que quase metade da platéia seja composta por pessoas que vão ao cinema desacompanhadas - o que se torna ainda mais comum durante a Mostra.

"Eu vou muito sozinha ao cinema e eu ia sozinha, quando eu ia no centro. Você convida uma pessoa, e ela fala 'ah, não, no centro eu não vou'. As pessoas preferem pagar mais caro mas não querem ir até lá, acham que é perigoso, que vão roubar o carro. Então eu ia sozinha." (Gabriela, 22 anos, psicóloga)

Há alguns pontos de semelhança com os anos 50, como foi descrito, e algumas diferenças. Pode-se ressaltar, no entanto, ainda dois aspectos muito fortes em que as diferentes épocas se aproximam com relação ao cinema. Em primeiro, lugar, a discussão entre fantasia e realidade - já discutida no capítulo 3 -

, especialmente quanto a uma busca a partir do final da adolescência, de um cinema mais verdadeiro, profundo, que seja capaz de gerar discussões e revelações. Nesta categoria estão filmes de arte que são bastante "fantásticos", como os de Federico Fellini. Mas há ainda mais uma semelhança, que parece bastante presente para o público cinéfilo (incluindo aqueles que não se definem como tais): o caráter ritualizado que será exemplificado aqui como uma "festa anual", a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

### Uma festa anual - A Mostra Internacional de Cinema em São Paulo

A partir dos anos 80, novo fenômeno atinge o mercado cinematográfico: a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que durante anos se mantivera como evento pequeno, para poucos e seletos cinéfilos, cresce de maneira marcante em meados desta década<sup>18</sup>. A Mostra de Cinema foi criada em 1977 para comemorar os 30 anos do MASP - Museu de Arte de São Paulo. No primeiro ano foram exibidos 20 filmes no próprio MASP. Aos poucos, o número de filmes foi aumentando e outras salas foram incluídas, alternando-se com as duas do museu (o grande e o pequeno auditório). No início, foram salas como o Cine Premier, no Largo Paissandu, ou o Cine Palmela, na Rua Pamplona. Porque seu público e sua divulgação eram restritos, as projeções não eram concorridas e os

---

<sup>18</sup> A Mostra do Banco Nacional ainda é um evento muito novo em São Paulo (desde 1993), sendo considerada típica do Rio de Janeiro (desde 1989) onde costuma ser muito mais extensa do que em São Paulo. Além disso, tem características diversas. Enquanto a Mostra Internacional apresenta filmes do mundo inteiro, incluindo atores, diretores e produtores desconhecidos e novos, com um maioria de filmes "obscuros" e que não costumam entrar em cartaz, a Mostra do Banco Nacional é uma espécie de "festival de pré-estréias", uma avant-première coletiva de filmes que devem entrar no circuito comercial no próximo ano. Há muitas outras mostras e pequenos festivais de cinema em São Paulo ao longo do ano, principalmente em salas como o MIS e a Cinemateca, além do Festival SESC de melhores filmes do ano, mas a Mostra Internacional foi escolhida aqui por ter sempre a mesma data e por ser considerada, pelos entrevistados, a maior de todas.

freqüentadores da Mostra podiam comprar um só ingresso para assistir a duas ou três sessões seguidas. Ou seja, não era necessário sair para comprar outra entrada para a sessão seguinte; com uma só, o espectador podia ver vários filmes - por quanto tempo agüentasse.

Nos últimos três anos, a sessão de abertura da Mostra foi no MASP, com um sessão de estréia de um dos filmes do festival exibido no grande auditório apenas para convidados e assinantes - uma sessão "badalada" fechada ao público, "para poucos". Como cada vez mais cresce o número de convidados e assinantes<sup>19</sup>, em 1994, a sessão inaugural atingiu o ápice de sua imponência: saiu do auditório e exibiu *Assassinos por Natureza* no vão livre do MASP para, segundo os organizadores, 5 mil pessoas. Com cerveja, cachorro-quente e pipoca de graça ao final da sessão. Finalmente, depois de muitos anos ameaçando desistir do festival pela falta de patrocínio, seu organizador, Leon Cakoff anunciou, com orgulho, o apoio este ano de uma grande empresa, a Volkswagen, o que permitiu uma estréia tão imponente - que chegou a causar considerável trânsito nas imediações.<sup>20</sup>

Em meados dos anos 80, a Mostra tornou-se um evento mais divulgado pela imprensa, principalmente através da Folha de São Paulo e, posteriormente, O Estado de São Paulo e TV Cultura. De maiores proporções, a cada ano crescia o número de filmes, com público cada vez mais expressivo e heterogêneo, não se restringindo apenas aos chamados cinéfilos. Com essa expansão, foram aumentando as salas onde o evento acontecia, variando anualmente e incluindo aquelas como o Metrópole, Comodoro, Belas Artes, CineArte 1, CineSesc, Bristol,

---

<sup>19</sup> Nos últimos 3 anos (de 1992 a 1994, quando fiz pesquisa de campo no festival) a sessão inaugural é a mais cheia.

<sup>20</sup> A Mostra de 1994 teve mais uma especificidade em relação às anteriores: tomou-se competitiva oferecendo o prêmio "Bandeira Paulista". O público escolheu os melhores oito filmes de novos diretores - era necessário que fosse no máximo o terceiro filme - e entre esses oito, um júri (formado por profissionais da área) escolheria o vencedor. No caso, foram três vencedores nesta categoria, além dos tradicionais filmes mais votados de crítica e público.

Majestic, Elétrico Cineclub, Sala Cinemateca, além de salas e auditórios como o do MIS (Museu da Imagem e do Som), Centro Cultural, Teatro Arthur Rubinstein (Clube Hebraica) e Maksoud Plaza.

A Mostra se caracterizava por trazer para o país filmes que não costumavam ser exibidos em cinemas comerciais e, de certa forma, nem mesmo em cineclubes - já que em meados dos anos 80 os cineclubes estavam restritos a reprisar filmes antigos pela falta de importação e distribuição. O festival pretendia apresentar novas produções e também antigas que nunca haviam sido exibidas. Tal proposta da Mostra sempre foi ressaltada na imprensa, como recente artigo na Folha de São Paulo, valorizando a especificidade de premiar novos diretores na 18a. Mostra (de 1994):

"Como no passado, a mostra tem seus valores seguros, mas o aspecto mais interessante é a aposta nos novos realizadores e a visão panorâmica que apresenta da produção mundial recente." (Araújo, Inácio, "Competição marca 18a. Mostra", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de setembro, 1994, Ilustrada, p. 3)<sup>21</sup>

"A Mostra é um sempre grande painel do cinema mundial. Traz filmes de gente conhecida e filmes que nunca teriam vez no circuito comercial." (*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de outubro, 1992, Caderno 2)

A partir do processo de ampliação, em meados dos anos 80, vão se delineando alguns tipos de comportamentos. Os freqüentadores da Mostra são variados, jovens na maioria - alguns circulam apenas pelos filmes mais famosos e divulgados pela imprensa, outros costumam comprar permanente e ficar totalmente imersos durante duas semanas. Nesse período, uma rede de sociabilidade e de informações é formada. Para o freqüentador assíduo, aquele

---

<sup>21</sup> Por esta "visão panorâmica da produção mundial", a Mostra é associada à própria cosmopolitização da cidade de São Paulo. Em 1994, os jornais classificaram o mês de outubro como o mês dos "megaeventos" que atraíram uma grande quantidade de turistas à cidade. Além da Mostra, tais eventos incluíram a Bienal de Artes Plásticas, Free Jazz, Mundial de Vôlei Feminino e Salão do Automóvel. O mês dos eventos incluíria ainda uma série de shows, concertos, estréias teatrais e exposições.

que está todo dia na Mostra e assiste a vários filmes, o resto de sua vida cotidiana fica comprometido. Ele se volta para o festival, preparando com antecedência certa "retirada estratégica" de seus afazeres para poder se dedicar ao cinema - que, normalmente, é uma de suas grandes paixões. Alguns tiram férias do trabalho, outros adiantam os trabalhos da faculdade para ficarem livres em outubro:

"- Quanto à Mostra, você falou que vai desde 1986. Você sempre compra permanente?

- Eu comprei a partir de 1990, eu acho. No primeiro ano, 1986, eu fui em 4 filmes, no segundo ano em 15, a partir do terceiro ano eu passei a ir em mais de 30 sempre. Eu sempre fico entre 30 e 40 filmes, sempre tem a faculdade. Não é que nem a D. Anete e a D. Clarita que vão em todos. Mas, eu procuro manter isso, uns 30.

- Você sai da faculdade e vai para a Mostra?

- É, acabo ajeitando. Este ano, eu estou também fazendo estágio, então, às vezes, eu saía mais cedo da faculdade de manhã e ia para o estágio, saía do estágio e ia para a Mostra. Varia muito de dia para dia, mas de repente perdia uma aula... (...)

- Você faz alguma preparação para Mostra?

- Adiantar os trabalhos da faculdade, para deixar a segunda quinzena de outubro livre." (Paulo José, 23 anos, estudante)

Anete<sup>22</sup>, como dona-de-casa, costuma preparar muita comida congelada para o marido e os filhos no começo de outubro. Durante a Mostra, passa a tarde toda nas salas de cinema, às vezes até a última sessão - por causa desse tipo de freqüentador, o evento costuma ser definido pelos jornais como a "maratona anual dos cinéfilos". Além disso, prepara o que ela chama de seus "kits da Mostra", que a auxiliam em táticas e estratégias para melhor aproveitar o filmes. Ela relata que, em 1993, deu uma entrevista na qual revelava que para freqüentar a Mostra é

<sup>22</sup> Anete, além de já ser conhecida nos meios de comunicação, é uma das pessoas que o organizador Cakoff chama ao palco no dia da estréia, pois acompanha a Mostra desde o primeiro ano, 1977. Junto com alguns outros freqüentadores, costuma ser entrevistada por jornais, revistas e redes de televisão logo antes da Mostra. Quanto a isso, reclama da imprensa nunca colocar as observações que ela considera as mais interessantes e sempre repetir as mesmas coisas, todos os anos, deixando de lado uma série de "teorias" que ela tem sobre a Mostra e sobre o cinema em geral.

preciso um "kit prático", um "kit cultural" e um "kit espiritual". O primeiro é composto pelos objetos que leva, casaco, guarda-chuva, uma pacote de bolachas, etc. O segundo, é que para poder assistir a muitos filmes sem legenda é preciso, pelo menos, falar espanhol, inglês e francês. E o terceiro, significa estar aberto para ver qualquer tipo de filme, de qualquer parte do mundo, com temas muito variados. Anete ficou irritada porque o jornal deu ênfase ao "kit prático" e nem falou nos outros, principalmente naquele que era o mais importante para ela, o "kit espiritual". Considera a Mostra e a possibilidade de ver filmes muitos variados, do mundo todo, como uma chance de diminuir o preconceito entre os povos, de perceber que o ser humano é um só, apesar de todas as diferenças.

"Para você ir na Mostra precisa ter um 'kit intelectual', saber, no mínimo, francês, inglês, espanhol. Isso é o mínimo, porque senão você não aproveita todos os filmes. Depois, você precisa ter um 'kit espiritual', de cabeça aberta, de mente aberta. Porque você vai ver filmes sobre homossexualismo masculino, homossexualismo feminino, canibalismo, tortura de guerra, minorias, dos índios, do Curdistão... Você vai viajar no tempo, no espaço, dentro da alma humana, você não sabe o que você vai ver, para você curtir, você não pode ter preconceito nenhum. (...) eu levo na bolsa o 'kit da Mostra'. Que é assim: leque, porque às vezes dentro do cinema o ar condicionado não está funcionando e está um puta calor, mas, ao mesmo tempo, às vezes o ar condicionado está gelado, você tem que levar uma malha. Como você vai ficar muitas horas, você não pode se alimentar do mesmo jeito que no resto do ano, porque se der vontade de fazer xixi no meio do filme, já tira um pouco o prazer. Você não pode ir para Mostra com o intestino ruim, tem que estar perfeita, senão vira e mexe você vai ter que sair do filme para ir ao banheiro. Você precisa ter uma certa forma física para agüentar das duas da tarde às duas da manhã sentada na cadeira. A coluna precisa estar em ordem. Outra coisa que eu levo é bolacha, uma garrafa de plástico que eu encho de água no bebedouro." (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Como no caso de Anete e Paulo José, a Mostra altera a vida de algumas pessoas, especialmente os cinéfilos e "viciados". Há a preparação física anterior, mas há também uma espécie de "preparação espiritual", ritual de entrada através da leitura das reportagens, dos telefonemas aos colegas de Mostra para trocar

informações, escolher os filmes que serão vistos, etc. Para estes freqüentadores mais do que assíduos, há a rede de conhecidos que só é acionada no período da Mostra: são pessoas que se encontram uma vez por ano, todos os anos. Essas pequenas rodas de "fanáticos" - como muitas vezes são vistos pela imprensa - ou "viciados" - como alguns se auto-denominam - podem ser compostas por pessoas aparentemente desiguais. No caso de Anete, por exemplo, sua "turma da Mostra" é formada por pessoas de idades variadas, entre 20 e 70 anos, aposentados, donas-de-casa, profissionais liberais, estudantes, jornalistas, que só se encontram em outubro. Essa variedade, que se espelha nas opiniões diferentes (além dos diversos filmes), é também valorizada.

"A nossa turminha da Mostra tem muita diversidade, cada um tem uma idéia diferente. Assiste um filme e, quando termina o filme, um adorou, outro detestou, 'porque tem tal defeito', 'tem tal qualidade'. E eu gosto dessa diversidade. Quer dizer, a Mostra, para mim, não é importante só por causa dos filmes que eu vou ver, mas também por causa das pessoas que a gente encontra com idéias diferentes, a gente troca idéias e fala... cada um tem um ponto de vista." (Anete, 50 anos, dona-de-casa)

Para estas pessoas, a Mostra é fundamental; a vida ficaria bem mais difícil e sem graça se ela não acontecesse. Entre esses personagens assíduos, há pessoas de outras cidades que tiram férias e viajam para São Paulo no período do festival. Mas nem todo o público é composto de viciados ou cinéfilos, e mesmo alguns deles não necessariamente são tão assíduos durante a Mostra, embora acompanhem muito de perto o circuito de cinema durante o ano inteiro. Alguns comentam ter "desistido" de ver certos filmes da Mostra por causa das filas<sup>23</sup>. São pessoas que escolhem só os menos divulgados pela imprensa, que

---

<sup>23</sup> Embora nos últimos 3 anos de Mostra - 1992, 1993 e 1994 - as filas tenham sido bem mais raras e praticamente só se concentraram na reprise, no último fim de semana do evento - daqueles filmes considerados os melhores e "vencedores".

provavelmente não vão entrar em cartaz. Outros, mesmo com a permanente - que lhes permite evitar a fila - procuram também estes filmes:

"Eu gosto de duas coisas na Mostra. Uma, eu gosto de ver filmes que eu estou sabendo que estão rolando, e que nunca vão passar aqui, que eu li em alguma revista, eu fico procurando e esperando essas coisas. E outra, arriscar a ver porcaria também. Por isso eu compro permanente, para poder arriscar e, se o filme for ruim, poder sair no meio." (Alberto, 30 anos, engenheiro)

Outros escolhem assistir aos filmes mais elogiados pela crítica e se preparam para enfrentar a espera chegando mais cedo, comprando ingresso com antecedência, etc. Para estes, a própria fila pode ser parte do evento. É o lugar onde amigos se encontram - muitas vezes "engrossando" a fila pela quantidade de pessoas que a furam, o que causa algumas brigas - e onde se conhecem novas pessoas, provavelmente aquelas já vistas durante o festival. É o lugar da fofoca, da paquera e também onde se forma uma rede de informações sobre os filmes.

Atualmente, a Mostra exhibe quase 200 filmes (longas, médias ou curtas-metragens). Faz parte também da sua popularização, o aumento de filmes com legendas em português, principalmente os que prometem atrair mais público. Recentemente, têm ocorrido espécies de pré-estréias durante o evento e, depois de algum tempo, estes filmes entram em cartaz no circuito comercial, sendo que alguns espectadores acabam escolhendo exatamente aqueles que aparentemente não serão exibidos fora do festival. Assim, deixam para ver os "mais badalados" depois, nos cinemas do circuito comercial ou nos cineclubes.

Hoje, não é mais possível usar um só ingresso para várias sessões, como nos primeiros anos da Mostra. O público cinéfilo, que pretende assistir a muitos filmes durante o evento, costuma comprar a permanente que lhe dá acesso a todas as sessões, incluindo a de estréia. A imprensa influencia muito no

andamento do festival: é muito comum, por exemplo, que a sessão mais cheia de cada dia seja a daquele filme que estava na primeira página da *Ilustrada* (Folha de São Paulo) ou do *Caderno 2* (O Estado de São Paulo).

A observação mais atenta revelou, por exemplo, que há dois tipos básicos de sessão. Em geral, há filmes com pouco público, que em sua maioria não são legendados em português - podem ser falados em inglês, francês, espanhol ou em outras línguas, mas com legenda em alguma destas -, nem trazem atores ou diretores mais conhecidos. Entre estes, estão os filmes chamados de "étnicos", que atraem um público bem determinado, como os de Israel, com audiência majoritária de judeus, ou mesmo filmes ligados a realidades de países "exóticos", como os iranianos, chineses, etc. Alguns desses filmes atraem um público razoável de cinéfilos de assinantes, mas também chamam a atenção dos imigrantes dos países retratados.

"O desejo de rever imagens de seus países e os recentes conflitos internacionais incluíram a Mostra Internacional de Cinema nos 'roteiros étnicos' de São Paulo, atraindo imigrantes e descendentes. Uma vez por ano, os iranianos Vishtasb Amyr Ekbatani e sua mãe, Munireh Rassekh, saem do apartamento onde moram nos Jardins (zona oeste) para ir à Mostra Internacional de Cinema. Não é pela história, pelos atores ou pela fama do diretor. Querem aproveitar a oportunidade de ver imagens de Teerã (capital do Irã), já que filmes sobre o país não passam frequentemente no circuito." (Martins, Lúcia, "Mostra entra nos 'roteiros étnicos' ", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 de novembro, 1994, Via SP, p. 1)

Costumam chamar a atenção da imprensa os filmes que por algum motivo ficam lotados: são os "cult" da Mostra. Na Mostra de 1992, por exemplo, pode-se citar filmes como *O Retorno a Howard's End*, *Confiança* ou *Até o Fim do Mundo* como alguns dos filmes de maior destaque. Em 1993, foram *Baraka*, *Adeus Minha Concubina*, *A Liberdade é Azul* e *Kalifornia*. Em 1994, *Antes da Chuva*, *Através das Oliveiras*, *Assassinos por Natureza* e *Até as Vaqueiras Ficam Tristes*.

As sessões da tarde durante a semana, de segunda a sexta-feira, são sempre mais vazias do que as noturnas - não são raras sessões com menos de 15 ou 20 pessoas. Mesmo estas, quando apresentam filmes de pouco destaque, que não têm diretor conhecido ou já presente nas Mostras anteriores, podem ter platéia bastante reduzida. Em muitas sessões, as pessoas chegam sozinhas e, em geral, encontram algum conhecido. Na maior parte das vezes, isto acontece por acaso, o que não é surpreendente, pois, embora não seja combinado, já é esperado que este ou aquele estejam lá todos os anos. Antes do filme, formam-se grupos na fila. Na saída, os grupos ficam maiores e iniciam agora longas conversas, nem sempre possíveis antes da sessão. Muitos saem do cinema juntos, provavelmente a caminho de um programa posterior. Os grupos se tornam maiores durante os finais de semana.

Hoje, a Mostra tem um padrão que se repete e que foi formado aos poucos, ao longo dos anos. De alguma forma ela parece ter influenciado a situação atual, pois foi também formadora de um público interessado no circuito alternativo. Muitos jovens "descobriram" o cinema de arte através da Mostra:

"- Como você ficou sabendo da Mostra?

- Pela revista SET. Eu comprava, eu nem sabia que tinha Mostra. Daí eu li, tinha uma reportagem, falava dos filmes, inéditos. Daí eu pensei 'Nossa, o que é isso?'. Era a décima primeira. Daí eu li no jornal, mas como eu perdi o começo, eu não sabia em que salas que era. Eu não sabia exatamente onde era. Nesse ano eu fiquei sem ir. Daí no outro ano eu já sabia que ia ter, eu procurei mesmo no jornal. Eu comecei a ir.

- Quantos anos você tinha quando foi a primeira vez?

- Uns 11, ou 12." (Luiz, 16 anos, estudante)

Alguns desses jovens tornaram-se cinéfilos a partir do momento em que começam a freqüentar o festival. Para estes, os cineclubes completaram a formação, pois exibiam filmes antigos, permitindo que eles "recuperassem o tempo perdido":

"- Tem o marco da minha cinefilia que seria em 86, eu tinha 15 anos. Antes, eu ia em uma coisa ou outra, eu gostava. Com vídeo, eu comecei a ver muita coisa e comecei a me interessar. Gostei muito de *Fanny e Alexander* do Bergman, então eu comecei a me interessar por filme mais de arte. Daí eu acho que o marco zero seria a Mostra de 86. Eu nem peguei por inteiro, só a última semana, eu vi no jornal e me interessei pelo *Homem da Linha* que estava passando. Fui assistir e adorei! Primeiro, cheguei cedo, fila, aquele negócio. Toda aquela característica da Mostra. Daí, assisti ao filme e foi um marco... Até hoje, revendo o *Homem da Linha*, não é tanto assim. Mas na época, naquele contexto, foi importante. Daí eu gostei, gostei do público, sei lá, me senti bem. (...)

- Aí você começou a ir cada vez mais [ao cinema]?

- É, a partir de 86. Em 88, que eu entrei na faculdade, eu já estava indo bastante. Nessa época, todas as coisas que ficaram para trás, um monte de filme, eu fui ver. Por exemplo, no Cineclube da GV eu fui bastante, passava filmes bons na época áurea dele, daí o cineclube do Bixiga. Eu comecei a freqüentar bastante cineclubes, a Cinemateca também, para ver coisas antigas, formar uma 'massa crítica'. E também, acompanhando o circuito comercial, que eu não renego." (Paulo José, 23 anos, estudante)

Assim, no caso dos jovens freqüentadores da Mostra, o interesse pelo festival e pelo cinema de arte acontece a partir da adolescência, normalmente quando ainda estão no colegial ou logo que entram na faculdade. Alguns não compram a permanente, mas tentam escolher através dos jornais e dos assinantes conhecidos quais filmes "valem mais a pena". Outros, lembram-se de ter comprado a permanente um ou duas vezes, mas ficaram tão "tontos" vendo muitos filmes, um atrás do outro, que hoje preferem apenas escolher uns poucos e não se sentem mais tão dispostos a "mergulhar" na Mostra novamente. Como o festival exhibe sempre filmes de diversos estilos e que atraem todo tipo de público - é comum, por exemplo, ver muitos jovens e adolescentes em alguns tipos de filme, outros atraem mais idosos, etc - as pessoas guiam suas escolhas pelo que lhes parece mais interessante. Assim, em 1994, algumas pessoas assistiam sempre aos faroestes (cópias restauradas pelo British Film Institute) e não se interessavam pelas outras sessões, ou percebia-se uma presença maior de adolescentes em filmes como *Até as Vaqueiras Ficam Tristes*, *Vem Dormir Comigo* ou *Assassinos por Natureza*.

O fato de que algumas pessoas sempre compram a permanente e se dediquem ao festival pode ser até considerado algo um tanto esquisito:

"Esse ano eu vi bastante coisa [na Mostra]. (...) Mas nunca comprei permanente. Foi muito louco, porque esse ano eu conheci um cara na fila que é jornalista. E ele estava falando, ele trabalha na Veja, um cara muito esquisito, e ele falou que ele tira férias na época da Mostra de Cinema e compra permanente, fica de férias, e vai a todos os filmes que ele pode, o dia inteiro. Eu achei muito louco."  
(Gabriela, 22 anos, psicóloga)

No entanto, os antigos e constantes assinantes da Mostra - alguns a freqüentam desde seu início, em 1977 - acham impossível não ficar totalmente envolvidos com o festival. Durante a Mostra de 1994, uma assinante desse grupo, revelou uma frase marcante sobre sua impressão do festival: "a Mostra é um vício, igual à cocaína". Por isso, decidi usar o termo "viciados" a estes poucos, porém importantíssimos, espectadores do evento que costumam assistir de 4 a 5 filmes por dia.

São estes viciados e mais outros assinantes mais modestos - que assistem, em média, a 2 filmes por dia - que costumam permitir sessões diárias de filmes mais obscuros um tanto vazias à tarde e mesmo à noite. É possível perceber como a maioria dessas sessões nada "badaladas" têm pelo menos metade de seu público entre os assinantes - aquelas (várias) pessoas que chegam sempre sozinhas, encontrando-se ou não com conhecidos, comentando e fazendo piadas sobre outros filmes, sempre bem informadas sobre as mudanças de última hora na programação e que, todos os anos, estão lá. Rostos que se tornam conhecidos, alguns já bem explorados pela mídia, e que na segunda semana de Mostra já são conhecidos dos funcionários - tanto das salas como do próprio evento - e muitas vezes nem precisam mais mostrar sua permanente à entrada.

Entre esses viciados, alguns muitos simpáticos tentam convecer os assinantes mais novos que conhecem a cada ano de como é maravilhosa "a nossa festa"<sup>24</sup>. Mas, quando estes verdadeiros *experts* em Mostra se reúnem em pequenas rodas antes ou depois de cada sessão, percebe-se que se consideram realmente "especiais", um tanto acima dos outros espectadores comuns do evento. Mesmo que essas pessoas encontrem-se nas mesmas sessões, costumam sentar cada uma no seu lugar preferido dentro do cinema, e não formam um grupo na platéia, apenas uma roda antes ou depois da sessão, na sala de espera. Além disso, há uma certa "competição" implícita que verifica quem viu mais filmes, quem conseguiu evitar as maiores "porcarias" do ano e quem está melhor informado sobre as fofocas - quais filmes não passaram na alfândega, quais surpresas eventuais que os organizadores estão preparando a cada ano, qual o provável filme mais votado pelo público e pela crítica, etc.

Acompanhando parcialmente alguns dos "viciados", percebi que realmente há uma espécie de empolgação visceral que toma conta deles e que os faz, logo no início do evento, fazer cálculos que lhes possibilitem ver todos os filmes que parecem mais interessantes, organizando, para isso, um complicado itinerário que combina filmes, horários, salas próximas e preferidas, intervalos eventuais para comer um lanche, etc. Além disso, parece que uma "febre" toma conta deles e alguns revelam que depois de 4 ou 5 sessões seguidas, ainda assistem a algum filme na televisão quando chegam em casa.

Os assinantes mais tradicionais do evento também fazem críticas a ele. Reclamam que o festival está se tornando cada vez "mais comercial", com filmes que muitas vezes já haviam sido comprados por alguma distribuidora e com uma grande quantidade de filmes que devem logo entrar em cartaz. Mas talvez o que

---

<sup>24</sup> Anete, por exemplo, sempre me dava "dicas" sobre os filmes que ela mais tinha gostado e que eu ainda não havia visto.

mais os incomode é o fato da Mostra ter, de certa forma, se "popularizado", atraindo públicos diferentes, para além dos tradicionais cinéfilos. Parecem ficar decepcionados com o aumento de número de assinantes - em 1994, foram quase 600 - e de espectadores, e talvez sonhassem manter um pequeno círculo de cinéfilos especiais e um tanto excêntricos. Para alguns deles, talvez a Mostra tenha se tornado "popular demais". Para outros, no entanto, isso a tornou mais divertida, embora seja motivo de um certo temor de que seu organizador "perca o idealismo" e transforme-a em algo semelhante à do Banco Nacional - considerada simples festival de pré-estréias de filmes mais ou menos comerciais.

Por outro lado, de certa forma porque já se sabe que muitos filmes entrarão em cartaz, é comum que se comente que não há mais tantas filas, nem tanta gente durante o evento. Alguns se perguntam se esta sensação de pouco público não é gerada por uma diluição deste nas diversas salas oferecidas pelo festival. Outros comentam que o esvaziamento da Mostra é gerado pelo fato de Cakoff não mais ameaçar, todos os anos, que este será o último festival. Assim, apesar do temor de comercialização excessiva, há a sensação contrária de que nos últimos 4 ou 5 anos o público tem diminuído, só se interessando pelos filmes mais comerciais e abandonando as produções mais simples, artísticas ou exóticas.

"O público diminuiu, bom, as salas aumentaram. Tem muito mais salas, muito mais, não, mas cresceu o número de salas, mas eu acho que antigamente eu tinha impressão que tinha um público mais fiel. Atualmente, aqueles filmes falados enchem, lotam, *Baraka* ficou lotado no Masp, e de repente tem filmes incríveis, mas que não sai uma matéria no jornal, que fica 5, 6 pessoas, o pessoal da gente sempre vai, mas é só esse pessoal. Isso eu acho uma judiação, o pessoal está muito influenciado pela mídia, pelo que o jornal fala. O jornal elogia, pronto, todo mundo vai ver. Eu acho que diminuiu o público que quer descobrir algo novo. O pessoal está só apostando nos... é alternativo, mas só até certo ponto, eles só apostam no seguro. Os outros filmes... tem pouca gente querendo descobrir mesmo coisa nova na Mostra, e a Mostra é para isso mesmo. Vem muito filme ruim no pacote, às vezes, você não acredita que ficou 2 horas sentado lá... Mas vem muita coisa que é boa, que é nova e que tem pouco público, pouca divulgação. (...) Mesmo porque com esse crescimento do circuito alternativo, tem

muita distribuidora que já compra o filme, já legenda e faz uma 'pré-estréia' na Mostra." (Paulo José, 23 anos, estudante)

De qualquer forma, parece importante ressaltar que a Mostra Internacional de Cinema ajudou a formar o público que hoje em dia se delicia nas várias salas de São Paulo que oferecem cinema europeu, de arte, de países asiáticos (como o sucesso dos filmes chineses em 1993), latino-americanos e mesmo o cinema americano alternativo. Alguns desses filmes - mas não todos - fazem realmente sua estréia na cidade durante a Mostra.

Durante o evento, entre um filme e outro, no caminho entre o CineSesc e o Belas Artes, uma das viciadas na Mostra, considerando que não me conhecia e que eu estava também como uma permanente, perguntou: "Você é novata na Mostra?" Sim, de certa forma, eu era uma novata, se comparada àqueles "especialistas" em Mostra. E continuou: "Está se divertindo? Essa nossa janela do mundo é uma festa, não é mesmo?" Ainda em um dos primeiros dias do festival, enquanto caminhando de um lado para outro, combinando o filme, horário e sala, os viciados demonstram sua animação. Estão mesmo na sua "festa anual", um filme atrás do outro, do jeito que eles gostam.

Mas se é possível considerar este evento como uma espécie de "festa ritualizada" onde um certo grupo se encontra e sente sua identidade de cinéfilo reforçada, é preciso ressaltar que é um festa com especificidades bastante claras. Se uma festa religiosa, ou o carnaval, por exemplo, costumam ressaltar em sua comunidade o trabalho do grupo e reforçar o esforço comunitário<sup>25</sup>, a Mostra tem por característica ressaltar as individualidades. Mesmo que certos grupos se "reencontrem", cada indivíduo está sempre marcando suas preferências em

---

<sup>25</sup> "O período que antecede e prepara o grande acontecimento ritual que é o carnaval já vem carregado de simbolismo e expressões do comunitarismo na produção do desfile, durante o qual esse comunitarismo se expressa no cantar em uníssono, e na harmonia do tocar e dançar juntos, em bloco." (Zaluar, 1994: 205)

termos de filmes, escolhas, lugar que gosta de sentar dentro da sala, modo que programa seu itinerário, uma certa competição implícita entre os viciados, etc.

Para além dos viciados, quase todos os assinantes e muitos dos compradores de ingresso vão às sessões sozinhos, afinal, não é fácil combinar com outras pessoas em meio à loucura que é o festival. Alguns comentam que dão uma escapada no trabalho ou na faculdade para ir à Mostra durante à tarde<sup>26</sup>, por exemplo, e é muito difícil achar uma companhia disponível no mesmo horário e que esteja interessada no mesmo filme.

"Quando eu comprei permanente eu não tinha que estudar muito, eu ia quase toda tarde. Eu via uns 3 filmes de uma vez. Eu combinava de encontrar com várias pessoas diferentes, às vezes com a minha irmã, ou um amigo... Esse ano [1992] eu fui a alguns filmes sozinho, bastante, outros com minha namorada e outros com minha irmã. É difícil encaixar os horários com as outras pessoas, às vezes." (Luiz, 16 anos, estudante)

Assim, a Mostra parece ser um elemento de reforço das liberdades e escolhas pessoais típicas do comportamento do homem metropolitano como descrito por Simmel em "A Metrópole e a Vida Mental" (1973)<sup>27</sup>. Neste texto, Simmel constrói uma tipologia do homem metropolitano, descrevendo uma série de características que o definem. Segundo o autor, a especialização funcional dos homens na vida moderna torna cada indivíduo incomparável ao outro e eles buscam preservar sua autonomia e sua individualidade a qualquer custo. O homem metropolitano teria um pensamento mais racional que emotivo para poder se proteger do excesso de estímulos típico da vida urbana. Graças a esse excesso de estímulos, torna-se impossível reagir a todos, gerando uma atitude *blasé*. Uma postura mais reservada permite ao indivíduo uma grande liberdade

---

<sup>26</sup> Relembrando atitudes tão comuns nos anos 50, como Clarival que faltava ao trabalho à tarde ou Dalva que faltava às aulas da noite para ir ao cinema.

<sup>27</sup> Este texto foi publicado pela primeira vez em 1902, e aqui estou usando a tradução presente em Velho, Gilberto: *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

individual que seria impensável se morasse numa pequena aldeia, pois o liberta da opinião e do julgamento dos que vivem ao seu redor. Mas o homem metropolitano, apesar da especialização do trabalho, encontra-se muitas vezes só e perdido numa multidão em que todos se tornam por demais semelhantes, diminuindo a sensação de relevância de sua própria individualidade. Assim essa liberdade maior gerada pela vida metropolitana precisa, para que este tipo de homem se destaque e se sinta diferenciado da multidão, de uma "elaboração da individualidade" (Simmel, 1973: 27), onde busca uma série de maneirismos e peculiaridades que o destaquem como uma pessoa diferente daquelas que o rodeiam. Há uma tentativa de chamar a atenção mostrando-se sempre diferente, com algum traço de distinção.

Essa elaboração da individualidade pode ser presenciada no festival principalmente entre os assinantes e suas discussões sobre os filmes, seus gostos e escolhas pessoais, o reforço de cada um em demonstrar como elaborou o seu itinerário, etc. Mais do que simplesmente dispor de sua "liberdade individual", Simmel ressalta que neste ambiente, em meio à multidão, o homem necessita da crença de que é realmente especial e diferenciado daqueles que o cercam, e costuma destacar isso em seu comportamento. Esse tipo de atitude é muito marcante nas conversas dos viciados, antes ou depois das sessões, que procuram sempre marcar suas diferenças - nas opiniões sobre o que foi visto, na escolha dos filmes que serão assistidos, na quantidade de informação sobre cinema e o festival, etc.

Além de seus frequentadores, a Mostra é praticamente o "projeto" e o "trabalho de maior fôlego" de um só homem, o crítico de arte Leon Cakoff. Conhecido exatamente por organizar o evento, Cakoff nunca montou uma equipe realmente profissional, prefere centralizar o controle e a organização - contando para isso com a ajuda reconhecida apenas de sua esposa e mais alguns poucos.

Assim, quando é visto durante o evento, em meio a entrevistas ou conversas informais, o "mentor intelectual" do festival sempre diz, por exemplo, "este ano eu fechei o vão livre do MASP", marcando sempre que está nas suas mãos todo andamento do festival.<sup>28</sup> Assim, mais do que as individualidades de seu público, a Mostra reforça também a de seu organizador que, personalidade controversa, costuma se confundir com o próprio evento.

O evento costuma ser exaltado como índice da cosmopolitização da cidade de São Paulo, tanto por seus organizadores como pela própria imprensa voltada para lazer e cultura.

"São Paulo tem exportado e acolhido grandes eventos e importantes artistas. Palcos e praças estão ocupados. A cidade se firma como polo cultural. Neste cenário, a Mostra Internacional de Cinema é sujeito presente e ativo. É item fundamental de nossa agenda. Já em sua XVIII edição tornou-se tradicional. Saudável tradição que se renova ano a ano. Sempre oferecendo ao público as tendências do momento, sempre olhando com atenção e carinho a história do cinema. São Paulo está de braços abertos para a Mostra, seus filmes, seus convidados." (Konder, Rodolfo: "Item Fundamental", In: Catálogo da 18a. Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, São Paulo, 1994)

Este discurso parece favorecer a imagem da cidade como uma verdadeira metrópole, um pólo cultural, questão que parece ser ressaltada, inclusive através do cinema de arte, desde os anos 50. Por incrível que pareça, apesar da linguagem e da técnica do cinema não ser mais considerada inovadora - hoje, o campo foi muito inovado pelos sistemas laser, digital e interativo, pelas redes de computadores, por jogos infanto-juvenis de tecnologia de ponta - ele ainda é usado como índice da cosmopolitização de São Paulo.

---

<sup>28</sup> Apesar de, claro, ter outras pessoas trabalhando no evento, Cakoff não usa a primeira pessoa do plural (nós) que talvez fosse mais simpático aos outros componentes da organização.

## Conclusões

O cinema recebeu dois grandes "golpes" na capacidade de atrair público: a televisão e o videocassete. Cada um, a seu modo e em sua época, pareceram a princípio suficientes para acabar de vez com o cinema. No entanto, ainda existem aqueles que fazem questão de sair de casa para ver um filme, encontrando conhecidos, andando às vezes muitos quilômetros até a região de salas preferidas ou daquela que exhibe o filme de maior interesse. Nas remanescentes e enormes salas do centro, nas pequenas salas de shopping, naquelas do circuito mais alternativo, seja onde for, é muito comum que o público tenha que enfrentar filas aos finais de semana.

O cinema, reconhecidamente uma das opções de lazer, uma prática de sociabilidade e um meio de comunicação, revelou-se também uma espécie de **forma de classificação**. Através do cinema - dos tipos de filmes, dos horários diferenciados e das salas distintas - dividia-se o tempo: a infância, da matinê às dez da manhã, com seus filmes seriados, logo depois da missa de domingo ou da aula de catecismo; a sessão da tarde na adolescência, com a turma de amigos, filmes completos, programa duplo ou não, com as estrelas e os galãs preferidos; e o cinema da noite, programa de adultos e casais. Assim, como está melhor descrito no capítulo 2, percebe-se uma marcação diferenciada das faixas etárias, com programas e comportamentos distintos em cada fase. Na adolescência (no início, muito "ingênua", segundo os informantes), a força do cinema americano; no final desta fase, a descoberta do cinema europeu, principalmente o neo-realismo italiano - visto como "sério", "verdadeiro", "a vida como ela é". O cinema não era a única forma de refletir e demonstrar essa

classificação, mas constituía um elemento que reforçava e resignificava a passagem ritual da idade.

Além de dividir e refletir as diferentes faixas etárias, era marcado pela constância, pela presença no dia-a-dia. Havia outras opções de lazer - os bailes, o futebol, os parques e piqueniques - mas o que as diferenciavam do cinema era o fato que este, **toda semana**, estava garantido, principalmente no caso das mulheres que não tinham a opção do futebol. Era o programa certo, semanal, esperado; ritual, quase obrigatório, inevitável, constante. Aderia-se ao cotidiano como parte de suas atividades, com filmes, horários e salas que demarcavam diversos *status* e agrupamentos de gosto. O cinema infantil, de manhã, perdia seu valor na adolescência, quando as sessões da tarde eram valorizadas, com filmes mais "adultos". As salas mais caras da Cinelândia eram freqüentadas apenas em momentos "especiais" ou pelas classes média e alta, ou ainda só depois de uma certa idade, quando quem morava em bairros distantes podia "ousar" mais, freqüentando o centro e descobrindo a possibilidade de escolha do filme.

O cinema classificava: ser jovem implicava freqüentar as sessões da tarde com uma turma diferente daquela da infância ou com o namorado; os adultos iam à noite, em grupo de casais; crianças, de manhã com os primos ou vizinhos; classes média e alta freqüentavam as salas da Cinelândia ou as mais "chiques" dos bairros, as outras classes, as salas mais baratas do centro ou dos bairros; filmes nacionais tinham público de baixa renda e lotavam as salas do Brás e de outros bairros operários, filmes americanos atraíam "todo mundo"; e uma série de outros aspectos separavam e demarcavam as faixas etárias, o *status* social dos espectadores e a valorização diferenciada do próprio espaço urbano.

Como um ritual, o cinema era cíclico: marcava o fim de semana, ou o final do expediente e renovava-se periodicamente com os grandes lançamentos, as estréias, ou a abertura de novas salas. Dessa forma, o cinema aderiu à vida social, consistia num ponto de referência - sempre ali, a qualquer hora, era (e ainda é) possível ir até mesmo sozinho. Como nas festas que se desenvolvem ao longo do ano em comunidades rurais ou urbanas, segundo um calendário conhecido e previsível, o cinema marcava posições e definia espaços, oferecia certos ritos de passagem entre infância, juventude e idade adulta. As festas fazem parte da vida cotidiana ao mesmo tempo em que se diferenciam dela, separando-se do momento do trabalho. Como um rito, o cinema estava no cotidiano, mas diferenciava-se da rotina:

"Os ritos, assim, ao mesmo tempo que alteram e estabelecem cortes no fluxo cotidiano, não constituem momentos essencialmente diferentes da rotina diária, uma vez que, neles, determinados aspectos desse mesmo cotidiano são salientados e colocados em foco." (Magnani, 1984: 77)

No trecho que se segue, apesar de Carmem Cinira Macedo discutir as festas como espaço social para compreender as redes de sociabilidade de bairro, pode-se perceber um aspecto semelhante à posição do cinema enquanto parte da vida social da cidade:

"Embora [as festas] não possam ser consideradas como atividade rotineira em sentido estrito, acontecem com regularidade e marcam o dia-a-dia com o advento do acontecimento especial. Por essa razão, acabam sendo marcos importantes para a estruturação do tempo e a ordenação de uma visão da sociedade e do sentido da vida." (Macedo, 1986: 185-186)

"Em minha opinião, as atividades lúdicas constituem uma das formas socialmente disponíveis de mapear simbolicamente o mundo e encontrar um lugar nele. (...) Ao preencher o tempo livre, as festas vão mais longe e permitem recortar simbolicamente uma imagem do tempo que é fundamental para a elaboração da própria imagem da sociedade." (idem, 189)

É possível perceber, assim, o cinema agindo como uma espécie de festa ritualizada que marcava a passagem do tempo, as posições sociais e as diferenças de gosto quanto aos tipos de filmes preferidos. Apesar de disseminado, realizado simultaneamente em muitos lugares, possuía seus espaços privilegiados: as grandes salas de cinema da cidade que foram inauguradas entre os anos 30 e 60 - mesmo que suas influências extravasassem estes locais.

As salas, principalmente as mais chiques, colocam-se no discurso dos entrevistados como espaços "maravilhosos" e marcantes, "chiques" e "modernos" - em especial as da Cinelândia -, trazendo sempre inovações técnicas e de "estilo" - arquitetônico ou simplesmente decorativo. Eram locais cercados de imagens simbólicas que, para as famílias de baixa, renda ficavam reservados aos momentos especiais, pois freqüentavam assiduamente apenas as salas mais baratas - seja nos bairros ou no centro. Para os entrevistados da classe média, eram cinemas valorizados, "de qualidade" e faziam parte de seu cotidiano. Segundo os jornais da época - e mesmo os atuais, que em muitas matérias os mencionam com nostalgia - constituíam os "palácios do cinema". As inaugurações das novas salas tornaram-se momentos especiais reservados a poucos e seletos convidados. Em tais ocasiões, os convidados compareciam com roupas de gala, havia muitos políticos e artistas, que caminhavam em meio a uma multidão de curiosos à entrada do cinema, debaixo dos *flashes* das câmaras e de um batalhão de repórteres, e assistiam a apresentações de música ao vivo antes da projeção do filme inaugural. Uma bela representação da própria Hollywood; em menor escala, algo semelhante à festa de entrega do Oscar da Academia.

Se, nos anos 50 o cinema, por fazer parte da vida cotidiana da grande maioria da população da cidade, permeava a vida social demarcando diferenças

de valorização no espaço urbano, diferenças sociais do público e de gosto e estilo entre os grupos (principalmente os jovens), hoje ele não apresenta este aspecto de forma tão marcante e nem para todas as camadas sociais. No entanto, para os espectadores que podem ser definidos como cinéfilos, o cinema mantém um caráter ritual, inclusive demarcando um sentido difuso de identidade - "nós", os amantes da sétima arte, dotados de um estilo de vida cosmopolita, e os "outros", que só assistem aos filmes mais famosos, como os "rambos da vida", e substituíram as salas pela televisão e o vídeo. O grupo é bastante difuso e pode ser percebido mais claramente durante as mostras de cinema e mais especificamente durante aquela que já é "tradicional" e faz parte da história da cidade - a Mostra Internacional - além de ser muito visível nas salas que costumam exibir filmes de arte.

A Mostra Internacional pode ser vista como uma festa anual, cíclica, que renova e reúne o grupo em torno de seu ponto de identificação e, aliada a outras mostras e aos cineclubes, ajuda a ampliar o círculo de cinéfilos e a diferenciá-lo simbolicamente. Para este público, associada à Mostra - e à oferta de cinema de arte da cidade - está a noção de cosmopolitização de São Paulo. Por um lado, a oferta de filmes tão variados, "do mundo todo", amplia a visão de mundo dos espectadores e permite-lhes o acesso a toda variedade possível dentro da sétima arte. Por outro lado, torna São Paulo comparável às cidades do primeiro mundo que comportam festivais de cinema.

Nos anos 50, o rito que marcava a passagem dos anos, os valores simbólicos das salas e *status* dos espectadores, tinha também seu mito. Este tema, já bem explorado pelas ciências sociais quanto ao cinema<sup>1</sup>, pode ser rapidamente revisto aqui. Normalmente, a noção usada para se referir ao cinema é aquela que já aparece na obra de Mauss, em que o mito é

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Jarvie, 1970 e 1978 e Morin, 1967.

considerado em primeiro lugar um fenômeno coletivo, social e, como tal, mantém uma relação importante com o grupo; ele não é simplesmente uma fantasia casual, mas se refere à vida social, conduzindo a atividade do indivíduo e dando parâmetros à experiência (Mauss, 1974a). No mito, a sociedade fala de si própria, pois trata-se de um modelo para a ação das pessoas e traduz uma realidade existente na vida do grupo - "modelo de" e "modelo para", como diria Geertz a respeito da religião (1989: 107) e daquilo que denomina "sistemas culturais", ou seja, mito, senso comum, arte, ciência (Geertz, 1989 e 1983).

No caso do cinema - especialmente o americano típico dos grandes estúdios nos anos 40 e 50 - a categoria reforçada é a do indivíduo moderno, uma noção também presente na disciplina desde a época de Mauss e desenvolvida no seu ensaio "Sobre uma Categoria do Espírito Humano: a Noção de Pessoa e a Noção de Eu" (1974b). Nesta conferência, o autor, citando exemplos de sociedades indígenas, nas quais temos a noção de pessoa - enquanto personagem social, coletivo, ligado às instituições - e passando pela história social, constrói a noção de indivíduo tal qual ela se desenvolveu na Europa ocidental: um ser com consciência individual (consciência do "eu"); uma pessoa civil, com direito à cidadania; com um sentido moral, consciente de si, autônomo, livre; dotado de um aspecto divino, composto de corpo e alma, consciência e ação, mas indivisível, individual; ser psicológico, capaz de um pensamento dotado de razão - enfim, a noção de "eu" que prevalece, ou que se almeja, no mundo ocidental.

Por outro lado, a conferência de Mauss sobre a noção de pessoa foi apresentada em 1938 e poder-se-ia acrescentar algumas características a essa noção: supervalorização da personalidade individual e do aspecto intimista. Segundo Sennet (1988), a questão que revela a atitude das pessoas atualmente é "o que estarei sentindo?", pergunta esta que demonstra um aumento de idéias

"psicologizantes" na noção de indivíduo. Esse fechamento do indivíduo em busca do seu "mais íntimo eu", da sua "essência", tem sempre um julgamento positivo, como uma atitude realmente "verdadeira" e profunda. A busca pelos sentimentos "reais" é acrescida à noção de indivíduo e aparece muitas vezes no comportamento dos personagens dos filmes.

Um dos autores que menciona o cinema como um parâmetro de comportamento para o homem contemporâneo é Edgar Morin (1967). Para ele, o mecanismo que permite que o cinema seja um **modelo de cultura** é a identificação que os espectadores sentem pelos personagens. A partir daí, os modelos essenciais são a busca de bem-estar e do amor verdadeiro; características que podem ser relacionadas diretamente à noção de indivíduo moderno. Para este autor, o cinema poderia gerar apenas evasão, fuga, fantasia pelo seu caráter de entretenimento e distração, mas oferece a possibilidade de adaptação ao sistema social:

"Mas sobre um outro plano, as imagens se aproximam do real, ideais tornam-se modelos, que incitam a uma certa *praxis*... Um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor *mitos* de auto-realização, *heróis* modelos, uma ideologia e receitas práticas para a *vida privada*. Se considerarmos que, de hoje em diante, o homem das sociedades ocidentais orienta cada vez mais suas preocupações para o bem-estar e o *standing* por um lado, o amor e a felicidade por outro lado, a cultura de massa fornece os mitos condutores das aspirações privadas da coletividade. (...)

E é porque a *cultura de massa* se torna o grande fornecedor dos *mitos condutores* do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que o impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o real. Ela não é só *evasão*, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, *integração*." (93-94 - itálicos no original.)

No limite, não apenas os personagens, mas também os atores de Hollywood, com suas vidas pessoais devassadas pela propaganda e pela

imprensa, com seus casamentos e divórcios estampados nas capas das revistas, são eles mesmos parte desse modelo.<sup>2</sup>

A questão de o cinema ser analisado como mito, modelo de comportamento ou, como denomina Morin, modelo de cultura, não é nova. Mas é comum que a isso seja associado um ritual muito simples: o ato de ir ao cinema e entrar numa sala escura como uma espécie de atitude religiosa. No entanto, o que foi percebido neste trabalho, é que o aspecto ritual surge na medida em que o cinema pode ser considerado uma espécie de festa que marca o tempo, que separa as faixas etárias, expressa as divisões sociais e os espaços socialmente dotados de diferentes valores dentro do meio urbano. Muito mais que um tipo de "culto" pela entrada na sala escura, temos um meio de classificação que permeia a vida social e cuja importância está no caráter de marcar a vida cotidiana. Dentro do cotidiano, mas especial porque fora do âmbito do trabalho - aos finais de semana, depois do expediente - constante e esperado - toda semana "todo mundo ia", o programa típico e garantido de "todo casal de namorados" - separava e classificava os indivíduos que freqüentavam o cinema e o próprio espaço urbano. Um ritual que celebrava um grande e genérico mito a ser alcançado pelo homem moderno em sua vida privada: o indivíduo, que entre outros comportamentos escolhe seus filmes e encontra-se com personagens vivendo "o grande amor".

---

<sup>2</sup> A própria noção de amor alia-se à de indivíduo moderno pois supõe uma escolha pessoal que independe dos laços sociais, valorizando a dimensão interna e psicológica dos homens."(...) a noção de amor elaborada no texto em questão [*Romeu e Julieta*] define uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade, estando subordinada a uma imagem básica da cultura ocidental - a do indivíduo liberto dos laços sociais, não mais derivando sua realidade dos grupos a que pertença, mas em relação direta com um cosmos composto de indivíduos, onde as relações sociais valorizadas são relações interindividuais. (...) a noção de amor aponta para uma certa concepção de mundo onde o indivíduo é a categoria central." (Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo, s/d: 131)

\* \* \*

Há correspondências entre os anos 40/50 e os anos 90 - neste caso, com o público que pode ser descrito como "cinéfilo". Junto a este público, o cinema torna-se também capital simbólico: é preciso assistir a muitos filmes, estar sempre bem informado para poder se valorizar em certos grupos, destacando-se ou afirmando-se perante os outros. Por outro lado, neste grupo o cinema tem também um aspecto cotidiano e cujo caráter ritual pode ser percebido na "grande festa anual", nas mostras e festivais ao longo do ano.

Uma outra semelhança surge na discussão entre fantasia e realidade e em que lugar desse par de oposições o cinema pode ser definido. Como conclusão de discursos muitas vezes confusos, pode-se notar que o cinema é fantasia e realidade. Na busca de entender um ou outro, fantasia e realidade deixaram de se contrapor e parecem formar as características definidoras do próprio cinema.

Quando iniciei essa pesquisa, havia uma pergunta central: por que as pessoas (ainda) vão ao cinema? No discurso dos entrevistados, o motivo central é formado pelas características de sonho/realidade, que deixam de se opor para formar uma explicação sobre a atração que o cinema exerce. Se, para os entrevistados mais velhos, havia uma oposição claramente exemplificada pela "realidade dos filmes italianos X a fantasia de Hollywood", os mais novos e os cinéfilos complicaram bastante essa polaridade. Fantasia e realidade não mais se opõem, mas são palavras-chave para compreender o cinema. Este par funciona como um motivo racional que justifica o comportamento dos cinéfilos. A mística "mundo da fantasia" somada à "janela para o mundo" pode explicar o que gera uma busca constante, uma grande assiduidade e uma verdadeira "paixão" pelo cinema.

A noção de fantasia e sonho, para os informantes, permite compreender a atração pelo cinema nos adolescentes e jovens dos anos 40/50. A idéia de "vida real", que aparece associada ao neo-realismo italiano, e o opõe e diferencia dos filmes de Hollywood, explicaria então o sucesso e a comoção causados por este movimento.<sup>3</sup> A partir desse maior realismo, o final da adolescência e a idade adulta já não se associam diretamente à fantasia dos filmes, mas sim a uma fase mais crítica, de busca, compreensão e questionamento da realidade, e que só pôde ser desenvolvida à medida que os informantes tomaram contato com o cinema italiano ou as produções européias em geral, além de perceberem o lado crítico das produções norte-americanas - como o exemplo mais comum de *Cidadão Kane*.

Assim, para diferentes situações, o par sonho/realidade explica, no discurso dos informantes, o interesse pelo cinema - ainda que, para os mais jovens, fantasia e realidade estejam mais próximas do que antes. No caso do chamado "cinema de arte", não se consegue mais fazer uma separação clara entre filmes "realistas" e "fantasiosos". Ninguém discorda de que as produções americanas mais "água com açúcar" ou as aventuras de grande público ainda estejam mais associadas ao "mundo de mentirinha", que não corresponde à "vida real". Mas excetuando estes casos, sonho e realismo aproximam-se cada vez mais nos filmes preferidos dos informantes - o "bom cinema" inclui essas duas características.

Como parte dessa união entre sonho e realidade, há também um certo fascínio "retrô" - um moda nostálgica - quanto ao cinema dos anos 40/50 que serve de modelo para os cinéfilos. Não tanto pelos filmes em si, mas sim pela sensação de que era uma época de ouro do cinema, em que todo mundo

---

<sup>3</sup> Na verdade, é muito comum associar fantasia e realidade a qualquer obra de ficção - romances, peças de teatro - não é um mérito exclusivo do cinema.

mantinha uma frequência muito alta e as grandes salas do centro eram verdadeiros "palácios". A lembrança nostálgica dessa época remete a outro tipo de vida, diverso do contemporâneo, mas agora coberto de nostalgia, parte de um passado sem retorno - mais uma vez, uma realidade cercada de fantasias.

O cinema ainda se mantém, ritualiza e alimenta o imaginário, mas a cidade não é mais a mesma. A polarização bairro/centro não é mais a única, há cinemas de rua e de shopping, da Paulista e do centro, de arte ou comercial. As salas que foram índice de modernidade hoje se tornaram decadentes, mas algumas são consideradas "interessantes" pelos jovens - "tradicionais" e atraentes por manterem certo ar de nostalgia. De forma semelhante, alguns filmes dos anos 40/50 são foco de interesse do público jovem e são categorizados como "clássicos", ou "*cult*". Muitos jovens buscam, nessas salas ou nos filmes antigos, um pouco do charme e da magia da "época de ouro" do cinema.

Se nos anos 40/50 o cinema e as salas estavam associados à modernização de São Paulo, ao crescimento do consumo, ou lançamento da moda, nos anos 90 são outras as associações. Além do aspecto nostálgico, o avanço do cinema em termos de linguagem ou técnica é minimizado por tecnologias mais sofisticadas e inovadoras, mas ele ainda representa um certo avanço em termos de variação de estilos, temática e de oportunidades de conhecer a realidade de outros países. Ainda hoje, um evento como a Mostra é sinalizador da cosmopolitização da cidade de São Paulo. Mas o cinema não representa mais a modernização técnica, nem mesmo seus efeitos especiais - sem dúvida resultantes da tecnologia moderna - podem explicar a atração que exerce, como o que aconteceu no início do século. Hoje em dia, é um meio de comunicação "tradicional" - aliás, já tem 100 anos. E, mesmo que exibir filmes do mundo todo, ter uma oferta tão ampla como as grandes cidades do Primeiro

Mundo, torne São Paulo uma "verdadeira" metrópole, o hábito de ir ao cinema, em busca de sonhos que tratem da realidade, numa grande sala escura, parece antes uma atitude "tradicional".

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena: *Cenas Juvenis - punks e darks no espetáculo urbano*, São Paulo, Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor: "Tiempo Libre" in: *Consignas*, Buenos Aires, ed. Amorroutu, 1973.

----- "Notas sobre o filme" in: Cohn, Gabriel: *Theodor W. Adorno* - Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ática, 1986.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max: "O Iluminismo como Mistificação de Massas" in: Luiz da Costa Lima (org.) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, ed. Saga, 1969.

ALVIM, Zuleika e Peirão, Solange: *Mappin - Setenta Anos*, São Paulo, ed. Ex Libris, 1985.

AUMONT, J. et alli: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1983.

BENJAMIN, Walter: *Magia e Técnica, Arte e Política*, Obras Escolhidas Vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall: *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar - A aventura da modernidade*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

BOSI, Ecléa: *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1979

BOURDIEU, Pierre: "Gostos de Classe e Estilos Sociais", in: Ortiz, Renato (org.) *Bourdieu*, São Paulo, Ática, 1983 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

CALDEIRA, Teresa: "A Presença do Autor e a Pós-Modernidade em Antropologia", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 21, pp.133-157, julho de 1988.

CAMARGO, Aspásia: "Os usos da história oral e da história de vida: trabalhando com elites políticas", *Dados - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 27, nº 1, 1984.

CANEVACCI, Massimo: *Antropologia do Cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

COHN, Gabriel: "Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade" in: Cohn, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno*, São Paulo, Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

DARNTON, Robert: *O Grande Massacre dos Gatos*, Rio de Janeiro, Graal, 1988.  
 ----- *O Beijo de Lamourette*, Cia. das Letras, São Paulo, 1990.

DEBERT, Guita: "Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral" in: Cardoso, Ruth (org.) *A Aventura Antropológica*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, p. 141-156.

DE CICCIO, Claudio: *A Cultura Brasileira Tradicional face aos valores difundidos pelo cinema norte-americano na década de 40*, São Paulo, 1975, Dissertação (mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

DURHAM, Eunice: "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna", *Ensaio de Opinião*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.  
 ----- "Cultura e Ideologia", *Dados - Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, Vol 27, nº1, 1984, pp.71 a 89.  
 ----- "A Pesquisa Antropológica com Populações Urbanas: problemas e perspectivas" in: Cardoso, Ruth (org.) *A Aventura Antropológica*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, p.17-37.

FOOTE-WHYTE, William: *Street Corner Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

FRÚGOLI Jr., Heitor: *Os Shopping-centers de São Paulo e as formas de sociabilidade no contexto urbano*, São Paulo, 1989, Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- GEERTZ, Clifford: *A Interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1989.
- *Local Knowledge*, New York, Basic Books, 1983.
- GIDDENS, Anthony: *Conseqüências da Modernidade*, São Paulo, Ed. Unesp, 1991.
- GOFFMAN, Erving: *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Petrópolis, Vozes, 1975.
- GUERREIRO, Almerinda de Sales: *Retratos de uma Tribo Urbana: Rock Brasileiro*, São Paulo, 1991, Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- HABERMAS, Juergen: "Arquitetura Moderna e Pós-moderna" *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, No. 18, setembro, 1987
- "Modernidade: um projeto inacabado" in Arantes, Otília e Arantes, Paulo: *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jurgen Habermas*, São Paulo, Brasiliense, 1992;
- HALBWACHS, Maurice: *A Memória Coletiva*, São Paulo, Vértice, 1990.
- HARVEY, David: *The Condition of Post-Modernity*, Cambridge, Blackwell, 1989.
- HOGGART, Richard: *The Uses of Literacy*, London, Penguin Books, 1971.
- JAMESON, Frederic: "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, p. 16-26, junho, 1985.
- JARVIE: *Towards a Sociology of the Cinema - A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- *Movies as Social Criticism - aspects of their social psychology*, The Scarecrow Press, Metuchen & London, 1978.

JONHSON, Randal: *The Film Industry in Brazil*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987

KOTHE, Flávio (org.): *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática, 1985 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

LE GOFF, Jacques: *História e Memória*, Campinas, Editora da Unicamp, 1992

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes Trópicos*, São Paulo, Ed. Anhembi, 1957.

LYOTARD, Jean-François: *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

MACEDO, Carmem Cinira: *Tempo de Gênese*, São Paulo, Brasiliense, 1986, cap. "As redes de sociabilidade e as festas locais".

MAGNANI, José Guilherme: *Festa no Pedaco*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

-----: "Santana do Parnaíba: memória e cotidiano", São Paulo, Condephaat, 1984, xerox

-----: "Tribos Urbanas: metáfora ou categoria?" in: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 2, p. 48-51, 1992.

MALINOWSKI, Bronislaw: "O Papel do Mito na Vida" in: Durham, Eunice (org.) *Malinowski*, São Paulo, Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

MAUSS, Marcel: "L'art, le mythe et la religion" in: *Oeuvres 2 - Représentations Collectives et Diversité des Civilizations*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974a.

-----: "Sobre uma Categoria do Espírito Humano: a Noção de Pessoa e a Noção de Eu" in: *Sociologia e Antropologia*, Vol. 1, São Paulo, Edusp, 1974b.

MEYROWITZ, Joshua: *No Sense of Place*, New York, Oxford University Press, 1986.

MORIN, Edgar: *Cultura de Massas no Século Vinte (o espírito do tempo)*, São Paulo, Cia. Ed. Forense, 1967.

MONTERO, Paula: "Reflexões sobre uma Antropologia das Sociedades Complexas" (xerox).

——— "Dilemas da Modernidade no Mundo Contemporâneo" in: *Modernidade e Cultura - Para uma antropologia das sociedades complexas*, São Paulo, 1992, Tese de Livre-Docência, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ORTIZ, Renato: *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

RAMOS, José Mário Ortiz: *Cinema, Televisão e Publicidade - o audiovisual e a ficção de massa no Brasil*, São Paulo, 1990, Tese (Doutorado), Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO CONCINE - 1º e 2º semestre de 1988 e 1º semestre de 1989, Ministério da Cultura - Conselho Nacional de Cinema

ROUANET, Sérgio Paulo: "A Verdade e a Ilusão do Pós-Moderno", in: *As Razões do Iluminismo*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

SADOUL, Georges: *História do Cinema Mundial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, Vols. 1, 2 e 3.

SAHLINS, Marshall: *Ilhas de História*, Zahar, Rio de Janeiro, 1987.

——— "Cosmologias do Capitalismo: o setor trans-pacífico do sistema mundial" (xerox), 1988.

——— *Historical Metaphors and Mythical Realities*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.

SEVCENKO, Nicolau: *Orfeu Extático na Metrópole*, São Paulo, Cia. Das Letras, 1992

SENNET, Richard: *O Declínio do Homem Público*, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

SIMIS, Anita: *Estado e Cinema no Brasil*, São Paulo, 1992, Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SIMMEL, Georg: "A Metrópole e a Vida Mental" in: Velho, Gilberto (org.) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

SIMÕES, Inimá: *Salas de Cinema em São Paulo*, São Paulo, PW / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo / Secretaria Estadual de Cultura, 1990.

SINOPSE PRELIMINAR DO CENSO DEMOGRÁFICO 1980 - SÃO PAULO, Rio de Janeiro, IBGE, 1981, Volume 1, Tomo 1, nº 18.

SÜSSEKIND, Flora: *Cinematógrafo de Letras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

VELHO, Gilberto; VIVEIROS DE CASTRO, E.B.: "O Conceito de Cultura e o Estudo das Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica" in: *Artefato* - Jornal de Cultura, Rio de Janeiro, CEC, Ano I, n.1, Jan. 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, E.B. e BENZAQUEM DE ARAÚJO, R.: "Romeu e Julieta e a Origem do Estado" in: Velho, Gilberto: *Arte e Sociedade - ensaios de sociologia da arte*, Rio de Janeiro, Zahar, s/d.

WILLIAMS, Raymond: "Cultura" in: *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

WIRTH, Louis: "O Urbanismo como modo de vida" in: Velho, Gilberto (org.) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

XAVIER, Ismail: *Sétima Arte: um culto moderno*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

ZALUAR, Alba: "Teoria e Prática do Trabalho de Campo: alguns problemas" in: Cardoso, Ruth (org.) *A Aventura Antropológica*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

Diversos artigos:

Folha de São Paulo, Folha da Tarde, O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde, Veja São Paulo.

Todas as fotos são do Centro Cultural São Paulo.

## APÊNDICE

### Lista de salas de cinema que funcionaram entre 1945 e 1955

Através do material em *As Salas de Cinema em São Paulo*<sup>1</sup> e uma pesquisa nos jornais da época à disposição no Arquivo do Estado de São Paulo, segue-se uma lista com a maioria dos cinemas de São Paulo em funcionamento entre 1945 e 1955. Os jornais pesquisados foram basicamente *O Estado de São Paulo* de 1945, 1951 e 1955; *Folha da Manhã*, de 1945, 1950, 1951, 1952 e 1955; e *O Diário de São Paulo* de 1950.

Desta forma, foi feita uma lista dos cinemas, alguns aparecem com a data de inauguração e o endereço. No entanto, a única fonte que fornece as datas de inauguração é o livro de Simões, pois não consegui chegar a estes dados por outra via. Houve também dificuldade em descobrir os endereços que não estavam no livro, pois os jornais da época não apresentam uma página de cinema com a programação e os endereços das salas, como atualmente. Os cinemas aparecem apenas através dos tijolos das propagandas pagas e, na maioria das vezes, o endereço não está presente. Normalmente, estão presentes as salas maiores, as da Cinelândia, algumas outras do centro e dos bairros; muitas delas só saem nos jornais uma vez por mês, ou até menos. Apenas na *Folha da Manhã* de 1950 começa a ser publicada uma lista das salas e em 1955 há uma página de cinemas como um serviço, ou seja, com uma lista que fornece os endereços e a programação - semelhante ao que se publica hoje.

Os nomes das salas seguidos de asterisco são aquelas que foram mencionadas nas entrevistas. Os cinemas mais conhecidos, especialmente os da Cinelândia, aparecem em todos ou quase todos os jornais pesquisados e, portanto, não achei necessário mencionar nas observações em que data encontrei a menção dessas salas. Fiz questão de mostrar melhor quando e em que jornais aparecem os cinemas mais desconhecidos. Alguns deles podiam não ser em São Paulo, talvez fossem do ABC, mas como essa informação não aparece no material pesquisado, fiz a lista mais completa possível - correndo o risco de incluir salas da grande São Paulo. Incluí também algumas salas mais famosas inauguradas após 1955.

---

<sup>1</sup> Simões, Inimá: *As Salas de Cinema em São Paulo*, São Paulo, PW/ Secretaria Municipal de Cultura/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

NOME	INAUGURAÇÃO	ENDEREÇO	OBSERVAÇÕES
ALHAMBRA	1928	Rua Direita, 33	Aberto até 1955
ALIANÇA			Na Folha da Manhã (1950 e 1951) e no Diário de São Paulo de 1950.
AMÉRICA	1945		Na Folha da Manhã de 1945. Há outro América que hoje é pornô.
ANCHIETA	1952	R Silva Bueno, 2404 Ipiranga	
APARECIDA		Jaçanã	Na Folha da Manhã de 1955.
APOLO	anos 50	R Cons Nébias, 211	
ARLEQUIM		Av Brig Luiz Antonio, 1401	No Estado de São Paulo de 1955.
AROUCHE	1957	Lgo do Arouche, 426	
ART PALÁCIO*	1936/1940	Av São João, 419	Inaugurado com 3139 lugares, em 1936, com o nome de UFA Palace. Muda para Art Palácio em 1940.
ASTER			Na Folha da Manhã de 1951 e 1952.
ASTORIA			No Estado de São Paulo 1945 e no Diário de São Paulo de 1950.
AVENIDA*	1935	Av São João, 335	
BABYLÔNIA*	1935	Av Rangel Pestana, 2079 - Brás	3700 lugares. Fecha em 1952.
BANDEIRANTES*	1939	Lgo Paissandu, 138	Em 1966, Cine Ouro.
BERTIOGA		R Teresina, 625	Na Folha da Manhã de 1955.
BRÁS		Av Rangel Pestana, 2079	No mesmo lugar do Babylônia.
BRÁS POLYTHEAMA*	1917	Av Celso Garcia, 223	Aberto até 1955.
BRASIL	1942	R Teodoro Sampaio, 2546	Com 1800 lugares.
BRASILÂNDIA	1953	Vila Brasilândia	

BROADWAY*	1941	Av São João, 560	
CACIQUE			Na Folha da Manhã de 1955.
CAIRO	1949	R Formosa, 401	
CALIFORNIA			No Diário de São Paulo de 1950 e na Folha da Manhã de 1951.
CAMBUCI			No Estado de São Paulo de 1945 e 1951, e na Folha da Manhã e Diário de São Paulo de 1950.
CANDELÁRIA		Av Guilherme Gotching, 1874	No Estado de São Paulo de 1951 e 1955, e na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
CAPITÓLIO	1927	R São Joaquim, 107 Liberdade	No Estado de São Paulo de 1945 e 1951.
CARLOS GOMES	1943	R 12 de Outubro, 92 Lapa	Em 1945 e 1951 no Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.
CARRÃO		Estr. do Carrão, 1741	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
CASABLANCA		R Correia de Melo, 76	Na Folha da Manhã de 1955.
CASA VERDE*	1943	Pça Centenário, 324	
CATUMBI		R Catumbi, 183	Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
CINEMAR*	1952	Santo Amaro	Na Folha da Manhã de 1955.
CINEMAX			Na Folha da Manhã de 1952.
CINEMUNDI	1940	Pça de Sé, 250	Aberto até 1955.
CLÍMAX*	1949	R Espírito Santo, 330 Cambuci	
CLIPPER	1950	Av Santa Marina, 2618, Freguesia do Ó	
COLISEU		Av Edu Chaves, 77 Jaçanã	Na Folha da Manhã de 1945.
COLYSEU PAULISTA	1929	Largo do Arouche	

COLOMBO*	1908	Lgo da Concórdia Brás	Aberto até 1945.
COLONIAL*		R Cons. Moreira Barros, 844/ 640	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
COMODORO*	1958	Av São João, 1462	
CORAL*	1958	R 7 de Abril, 381	
CRUZEIRO*	1943	R Domingos de Moraes, 486	2352 lugares, aberto até 1955.
ELDORADO		Av Vital Brasil, 454	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
ESMERALDA*	1947	Av Gal. Olímpio da Silveira, 697	Com 1694 lugares.
ESPÉRIA			No Diário de São Paulo de 1950 e na Folha da Manhã de 1950 e 1951.
ESTRELA*	1949	Av Bosque da Saúde, 184	Inaugurado com 1760 lugares.
EXCELSIOR*		Estr de Santo Amaro, 1064	No Estado de São Paulo de 1951 (5ª feira, só uma sessão) e na Folha da Manhã de 1955.
FÁTIMA		Estr. Sapopemba, 1100	Na Folha da Manhã de 1952 e 1955.
FÊNIX*		R Dom. de Moraes, 869 - Vila Mariana	No Estado de São Paulo de 1945 a 1955.
GLAMOUR	1948	Osasco	Com 2722 lugares
GLÓRIA*	1925	R do Gasômetro, 235 Brás	No Estado de São Paulo de 1945 e 1955.
GOIÁS	1952	R Butantã, 100	
GUANABARA		Av Eduardo Gotching, 101	Na Folha da Manhã de 1955.
HAWAY	1957	R Turiassu, 734	
HOLLYWOOD*	1943	R Voluntários da Pátria, 2192, Santana	2543 lugares. Em 1982, Cine Santana.
ICARÁÍ	1944	R da Moóca, 2519	Em 1960, Cine Ouro Verde.

IDEAL*		R Piratininga, 557 Brás	Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
IMPERIAL	1948	R da Moóca, 3430	Com 1820 lugares. Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
IPÊ			Na Folha da Manhã de 1950 e 1951 e no Diário de São Paulo de 1950.
IPIRANGA*	1943	Av Ipiranga, 786	
IPIRANGA PALÁCIO		R Tabor, 365	No Estado de São Paulo de 1951 e na Folha da Manhã de 1951 e 55.
ÍRIS		Av Celso Garcia, 1558	No Estado de São Paulo de 1945 e na Folha da Manhã de 1950 e 55.
ITAIM		R Joaquim Floriano, 563	Na Folha da Manhã de 1955.
ITAMARATI	1954	R Barão de Tatuí, 304 - Santa Cecília	No Estado de São Paulo de 1955.
ITAPURA*		R do Glicério, 23	No Estado de São Paulo de 1955.
JARAGUÁ		R Catão, 682	No Estado de São Paulo de 1951 e na Folha da Manhã de 1950 e 55.
JOÁ		Av Ibirapuera, 372	Na Folha da Manhã de 1955.
JÓIA*	1952	Pça Carlos Gomes, 82 - Liberdade	Em 1979, Cine Shochiku.
JÚPITER	anos 50	R João Ribeiro - Penha	No Estado de São Paulo de 1951 e 1955.
JUSSARA*	1951	R Dom José de Barros, 306	Hoje, Cine Dom José.
LAPENNA		São Miguel Paulista	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.
LEBLON*		R Vergueiro, 954	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.
LESTE		Pça Silvio Romero, 65	Na Folha da Manhã de 1955.
LIBERDADE		Av Liberdade, 651	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.

LINS		Av Lins de Vasconcelos, 2375	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.
LUMIÉRE	Anos 50	R Joaquim Floriano, 339	
LUX		R José Paulino, 226	No Estado de São Paulo de 1945 a 1955 e na Folha da Manhã de 1945, 50 e 55.
MAFALDA*	1912	Av Rangel Pestana	
MAJESTIC*	1947	R Augusta, 1475	
MARABÁ*	1945	Av Ipiranga, 757	
MARACANÃ	1952	R Salvador Simões, 436 - Saúde	No Estado de São Paulo de 1955.
MARACHÁ*	1955	R Augusta, 776	
MARAJÁ		Sto Amaro	Na Folha da Manhã de 1955.
MARCONI		R. C. de Melo	No Estado de São Paulo de 1955 e na Folha da Manhã de 1950.
MARINGÁ		Av Conceição, 1098	Na Folha da Manhã de 1955.
MARROCOS*	1951	R Cons. Crispiniano, 352	
MAX*		São Caetano do Sul	
METRO*	1938	Av São João, 791	
MODERNO		R da Moóca, 2224	No Estado de São Paulo de 1945 e 1951 e na Folha da Manhã de 1955.
MONARK		Brig. Luiz Antonio, 890	No Estado de São Paulo de 1955.
NACIONAL*	1950	R Clélia, 1517 - Lapa	3250 lugares
NILO	1955	Av Jabaquara, 123 Saúde	
NITERÓI*	1953	R Galvão Bueno, 102 Av Liberdade, 831	Aparecem os dois endereços.
NORMANDIE*		Av Campos Elísios, 425	Na Folha da Manhã de 1955. Em 1969, Palácio do Cinema.

OÁSIS*	1950	Pça Júlio Mesquita, 33	
OBERDAN*	1927	R Ministro Firmino Whitaker, 63 - Brás	No Estado de São Paulo de 1945, só nos fins de semana. Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
ODEON*	1926	R da Consolação, 40	
OLIDO*	1957	Av São João, 473	
OLYMPIA*	1920	Av Rangel Pestana, 120 - Brás	
ÓPERA*	1939	R Dom José de Barros, 505	
PAGANINI		Estr. São Miguel	Na Folha da Manhã de 1955.
PAGÉ			Na Folha da Manhã de 1952.
PAISSANDU	1958	Lgo Paissandu, 60	
PARAÍSO		R Paraíso	Na Folha da Manhã de 1955.
PARAMOUNT*	1929	Brig. Luiz Antonio, 411	
PARATODOS*	1935	Lgo Santa Efigênia, 63	
PARIS	1952	R Barra do Tibagi, 657 - Bom Retiro	
PAROQUIAL		R Brig. Jordão, 508	Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
PAULISTA			No Estado de São Paulo de 1945 e 1951 e na Folha da Manhã de 1950.
PAULISTA*	1955	R Augusta, 2767	
PAULISTANO	1928	R Vergueiro, 510	No Estado de São Paulo de 1945 e 1951, e na Folha da Manhã de 1955.
PAX		R Maurício de Castilho, 20	Na Folha da Manhã de 1955.
PEDRO I		R Silva Bueno, 1543	No Estado de São Paulo de 1951.

PEDRO II*	1930	Pque Anhangabaú, 11	
PENHA		R da Penha, 245	No Estado de São Paulo de 1945 só nos fins de semana, na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
PICOLINO*	1955	R Augusta, 1513	
PINHEIROS			Na Folha da Manhã de 1950 e 1951.
PIQUERI		R Cel. Bento Bicudo, 1264	Na Folha da Manhã de 1955.
PIRATININGA*	1943	Av Rangel Pestana, 1554 - Brás	"O maior cinema do Brasil", com 4300 lugares.
PLAZA	1952	Pça Marechal Deodoro, 340	
PRIMAX			Na Folha da Manhã de 1952.
RADAR*	1950	Estr. Sto Amaro, 526	Nos anos 60, Cine Del Rey
RECREIO* (Centro)		Pça João Mendes	No Estado de São Paulo de 1945 e na Folha da Manhã de 1950 e 1952.
RECREIO (Lapa)		R Eng. Fox, 62	Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
REGÊNCIA	1954	R Augusta, 973	No mesmo prédio do Elétrico Cineclubes.
REGINA	1959	Av São João, 1140	
REPÚBLICA*	1952	Pça República, 365	O "novo".
REX*	anos 40	R Rui Barbosa, 368	Depois, teatro Zaccaro.
RIALTO*	anos 30	R João Teodoro, 1073 - Luz	
RIAN	1948	R Miguel Mentem, 1071 - Carandiru	
RIO	1950	R Consolação, 1992	
RITZ* (Consolação)	1943	R Consolação, 2403	
RITZ* (São João)	1943	Av São João, 587	Em 1958, Cine Rivoli.

RIVIERA*		Av Lins de Vasconcelos, 1108	No Estado de São Paulo de 1955.
ROMA		Av Alcântara Machado, 560 R da Moóca, 617	No Estado de São Paulo de 1955. Na Folha da Manhã de 1955.
ROSÁRIO*	1929	R São Bento, 397	No Edifício Martinelli, fechado em 1955.
ROXY*	1939	Av Celso Garcia, 499 Brás	
ROYAL (teatro)	Anos 10	R Sebastião Pereira, 62	Aberto até 1951, apresenta espetáculo teatral em 1952, na Folha da Manhã.
SABARÁ*		R Dom. de Moraes, 1999	No Estado de São Paulo de 1951 e 1955, e na Folha da Manhã de 1950.
SAMMARONE	1947	R Silva Bueno, 2951 Ipiranga	2452 lugares.
SANTA CECÍLIA*	1930	Av Gal. Olímpio da Silveira, 21	
SANTA HELENA*	1923	Pça da Sé, 261	
SANTA INÊS		R Bom Abrigo, 42	Na Folha da Manhã de 1955.
SANTA ISABEL		R Sta. Adelaide, s/n	Na Folha da Manhã de 1955.
SANTO ANTONIO		R Moóca, 547	No Estado de São Paulo de 1945, 1951 e 1955.
SÃO BENTO	1927	R S. Bento, 245	
SÃO CAETANO*		R São Caetano, 442	No Estado de São Paulo de 1945, 1951 e 1955 e na Folha da Manhã de 1950.
SÃO CARLOS			Na Folha da Manhã de 1950 e 1951.
SÃO FRANCISCO	anos 40	R Riachuelo	Ligado à Faculdade de Direito, exibiu um Festival de Cinema em 1951.
SÃO FRANCISCO		Av Sto Amaro	Na Folha da Manhã de 1955.
SÃO GERALDO	1951	Trav. N. Senhora da Penha, 24	Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.

SÃO JOÃO		R Dona Matilde, 171	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
SÃO JORGE	1946	Av Celso Garcia, 5832 Belenzinho/Tatuapé	Com 2113 lugares, no Estado de São Paulo de 1955.
SÃO JOSÉ	anos 10	Largo São José do Belém, 155	No Estado de São Paulo de 1945 (só nos fins de semana) e em 1951, também na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
SÃO LUIZ		Av Celso Garcia, 3409	No Estado de São Paulo de 1945 (só nos fins de semana) e na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
SÃO MIGUEL		São Miguel Paulista	Na Folha da Manhã de 1955.
SÃO PAULO	1914	Pça Almeida Jr, s/n	No Estado de São Paulo de 1945 e na Folha da Manhã de 1950.
SÃO PEDRO	1917	R Barra Funda, 171	No Estado de São Paulo de 1945 e 1955, e na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
SÃO SEBASTIÃO		R Maria Carlota, 104	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.
SASM		R Cincinato Braga, 876	Na Folha da Manhã de 1955.
SAVOY		R. Mendes Júnior, 711	No Estado de São Paulo de 1951 a 1955.
SOBERANO	1952	Estr. do Vergueiro, 2855 - Ipiranga	Na Folha da Manhã de 1955.
STAR	1950	R. Joaquim Floriano, 339	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955. Ainda nos anos 50, Cine Lumière.
TAMOIO			Na Folha da Manhã de 1952.
TANGARÁ			Na Folha da Manhã de 1952.
TOKIO	1954	R São Joaquim, 129	Depois, Cine Álamo e Cine Nikkatsu.
TRIANON	1952	R Consolação, 2433	Hoje, Belas Artes.
TROPICAL	1951	R Roma, 731 - Lapa	No Estado de São Paulo e na Folha da Manhã de 1955.

TUCURUVI*		Av Tucuruvi, 686	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
UNIVERSO*	1938	Av Celso Garcia, 378 Brás	Inaugurado com 4324 lugares.
VERA		Estr. M. Água Fria, 783	Na Folha da Manhã de 1955.
VILA MARIA		Av Guilherme Gotching, 834	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
VILA PRUDENTE		R Cap. Pacheco Chaves, 1102	Na Folha da Manhã de 1950 e 1955.
VITÓRIA		R Álvaro Ramos, 2250 - Água Rasa	Na Folha da Manhã de 1951 e 1955.
VITÓRIA*		São Caetano do Sul	No Estado de São Paulo de 1955.
VOGUE*		R Voluntários da Pátria	No Estado de São Paulo de 1951 e na Folha da Manhã de 1950.
ZELINA		Av Zelina, 320	Na Folha da Manhã de 1955.